




Hegel'in Romantik ve Sembolik Sanat Anlayışı Çerçevesinde Mary Shelley ve Ahmed Saadavi'nin Eserlerinde Frankenstein'ın Batı'dan Doğu'ya Yolculuğu

Dr. Ülfet Dağ 

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü
ulfetdag@selcuk.edu.tr

Dr. Müge Arslan Karabulut 

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü
mugearslan@selcuk.edu.tr

Öz

Mary Shelley'nin *Frankenstein* ve Ahmed Saadavi'nin *Frankenstein Bağdat'ta* isimli eserlerinin konu edinildiği bu çalışmada, eserler Hegel'in sanat ayırma ve sınıflandırılmasından yola çıkılarak analiz edilmiştir. Hegel klasik, romantik ve sembolik olarak ayırdığı sanat anlayışını Batı ve Doğu paradigmasında değerlendirmiş ve batıyı romantik sanat, doğuyu simgesel sanat olarak belirlemiştir ve bu belirlemelere dayanak oluşturan özellikleri dile getirmiştir. Hegel'in bu belirlemesinden yola çıkarak *Frankenstein* eseri batıyı yani romantik sanatı *Frankenstein Bağdat'ta* doğuyu yani sembolik sanatı temsil ettiği örnekler doğrultusunda açıklanmıştır. Ayrıca eserlerin ortak noktası olan Frankenstein, 19. yüzyıldan günümüze edebiyat ve sinema çevresinde zaman ve coğrafi sınırlar olmaksızın geçerliliğini yitirmeyen bir konudur. Bilim aşığı ve ölümsüzlüğü bulmaya çalışan bir doktorun yarattığı bu yaratık, 200 yıllık bir zaman zarfında Irak topraklarında bilinçli bir şekilde yeniden doğan bir sembol olmuştur. Her iki eserde de yaratık, yaratıcılarının onu yaratım amaçlarından sapıp kendi belirlediği yolda ilerlemiştir. Söz konusu yaratık, yapay ancak ruhu olan bir yaratık olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Bu noktada Hegel'in ruh beden diyalektliğini de farklı bir şekilde somutlaştırır. Ancak çalışmanın ana konusu karakter üzerinden ilerlememiştir. Amaç, Hegel'in sembolik ve romantik sanat anlayışına dair belirlediği özelliklerin eserlerde tespit edilmesi ve örneklerle sunulmasıdır. Bu bağlamda romantik ve sembolik sanat özellikleri çerçevesinde diyalektik felsefe, içsellik ve tinsel öznellik, tanrı algısı ve din, ölüm ve insanın iç savaşımı gibi izlekler eserlerde örneklerle irdelenmiştir. Söz konusu noktalardan hareketle romantik batılı Frankenstein'ın doğuya ait özelliklerle sembolik rol değişiminin Hegel'in sanat ayırımının izlerini taşıdığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hegel, sembolik sanat, romantik sanat, diyalektik, Frankenstein.

Frankenstein's Journey From the West to the East in the Works of Mary Shelley and Ahmed Saadavi in the Framework of Hegel's Romantic and Symbolic Art

Abstract

In this study, the works named *Frankenstein* by Mary Shelley and *Frankenstein in Baghdad* by Ahmed Saadavi have been analyzed based on Hegel's art distinction. Hegel evaluated his understanding of art which he distinguished as classical, romantic and symbolic, in the paradigm of the West and the East and determined the West as the romantic and the East as symbolic art. On the basis of this determination of Hegel, it has been expounded in line with examples that *Frankenstein* represents the west that is the romantic art, *Frankenstein in Baghdad* represents the east that is symbolic art. In addition, Frankenstein, which is the common point of the works, is a symbol that has not lost its validity in the literature and cinema from the 19th century to the present day without time and geographical limits. This being created by a doctor, who is science lover and trying to find immortality, has become a symbol. This symbol reborn consciously in Iraqi lands over a 200-year period. In both works, creature deviates from genesis purposes and begins to follow its own path. The aim of this study is to determine to what extent the features suggested by Hegel regarding the symbolic and romantic understanding of art exist in the Works with examples. In this context, dialectical philosophy, internality and spiritual subjectivity, perception of god and religion, death and self struggle are studied within the framework of romantic and symbolic art features. Based on these points, it has been determined that the romantic western Frankenstein and the symbolic role change with eastern themes bear the traces of Hegel's art distinction.

Keywords: Hegel, symbolic art, romantic art, dialectics, Frankenstein.

GİRİŞ

Mary Shelley tarafından kaleme alınan ve ilk baskısı 1818'de yayımlanan Frankenstein gotik bilimkurgunun en bilinen örneklerinden biridir. Eser, temelde genç bilim insanı Victor Frankenstein'ın bilimsel deneyi sonucu yarattığı yaratığın hikâyesini konu edinir. Victor Frankenstein'ın hikâyesi denizci Robert Walton'ın kız kardeşine yazdığı mektuplar üzerinden anlatılmıştır. Tüm olay mektuplar aracılığıyla okura ulaşırsa da anlatıcılar değişir. Okur, Victor Frankenstein'dan çocukluğu, gençliği, bilime olan ilgisi çerçevesinde olay örgüsünü dinler. Bu bilim adamının kendi elleriyle yarattığı bir yansıması olan Frankenstein'dan ise okura oluşumu, gelişimi, hayatla ilk teması ve kendi tabiriyle tanrısının onu terk etmesi ve bunun sonucunda yaşadığı olumsuzluklar ile ilgili bilgi sunulur. Eserde yaratıcı da yaratılan da bu anlatımlarla kendilerini ve çevrelerini, duygu ve aklı, arzular ve eylemleri sorgulama imkânı bulur. Victor'un yarattığı ortaya çıkarmasındaki temel amaç ölümsüzlüğü bulmaktır ancak sonuçta ölümle yüzleşir. Ölümün diyalektiği böylece somutlaştırılmıştır. Yaratımının sonuçlarıyla yüzleştikçe canavardan nefret eder.

Shelley'nin eserini kaleme aldığı 19. yüzyılda "çılgın bilim adamı" (mad scientist) konusu batı edebiyat dünyasında üzerinde ağırlıklı durulan konulardandır. Özellikle kimya üzerine yapılan araştırmalar laboratuvarlarda deneysel çalışmaları ön plana çıkarmıştır. Böylece o dönemlerde bunu da eleştirmek adına edebiyat dünyasında bu konu ağırlıklı olarak işlenir hale gelmiştir. Shelley de bu bağlamda o dönemde bu konuyu kaleme almıştır (Schummer, 2008, s. 58). Dönemin bilim ve felsefe alanındaki görüşlerinden etkilenerek bu tarz bir romanı kaleme alması yazarın kendi dönemini yansıttığının göstergesidir. Shelley dönemindeki evrim teorisi tartışmalarından, bilimsel deneylerden etkilenmiş ve "bilimkurgunun önemli bir temasının ilk örneğini vermiştir: araştırmaları ve buluşları kendini aşan bilimadamı örneği" (Baudou, 2005, s. 21). Bu dönem aynı zamanda bilginin sınırlarının zorlandığı ve bilimsel hızlanmanın zirveye ulaştığı bir dönemdir. Dönemin doğa filozofları elektrik ve yaşam arasında bir bağlantı olduğuna dair teoriler üretmektedir (Seed, 1982, s. 333). Yazar, döneminin pozitif bilimleri ışığında kurmacayla birleştirdiği eserine felsefi derinliğini yine pozitif bilim eleştirisi üzerinden sağlamıştır. Hammond'a göre Frankenstein, bilimin riskleri ve tehlikeleri, modernite ve onu takip eden teknolojik gelişmelerin bir sembolü olarak yorumlanır. Victor Frankenstein'ın yarattığı bu canavar teknolojinin şeytanlaştırdığı bir meta olarak karşımıza çıkar. Tüm bu değerlendirmeler ışığında Frankenstein modası geçmiş bir hikâye değildir. Shelley'nin romanı, bilim ve teknolojinin doğasını, yönünü, ürünlerini ve sonuçlarını belirlemede sosyal ilişkilerin rolünü de vurguladığından hep güncel kalır. Eser aslında modernite ve bilim karşıtı anlayışlara meydan okur ve ne tür bir sosyo-doğanın kim tarafından, hangi amaçlarla ve hangi koşullarda üretilmesi gerektiğine dair önemli sorunsalları ortaya çıkarır. Shelley'nin korkusu 21. yüzyıl biyoteknolojisinde giderek daha ön plana çıkar çünkü farklı insan cesetlerinden aldığı vücut parçalarını birbirine diken bir bilim adamının hikâyesi olarak insan klonlama gibi günümüzün birçok genetik mühendisliği arayışlarını güçlü bir şekilde 19. yüzyılda hayal eder (2004, s. 182). Yazarın bilimsel anlamda geleceği hayal etmesinin yanı sıra yarattığı Frankenstein ile farklı anlamlara gelebilecek bir sembol de oluşturur. Bugün Shelley'nin bu hikâyesi birçok yorum ve uygulama üzerine inşa edilen modern mit olarak tanımlanmaktadır. Bu şekilde tanımlanması hikâyenin çok yönlülüğü, önemi ve giderek artan popülaritesinin kanıtıdır. Bu açıdan günümüzde de bilimsel çalışmaların farklı açılardan konusu olmaya devam etmektedir. Frankenstein, 18. yüzyılın romantik hareketi,

eko-merkezcilik, ekoloji ve aydınlanma karşıtı felsefelerinin bir sembolüdür ve doğrudan tarihsel ve ideolojik bağlantıları vardır. Frankenstein'ın temelinde romantiklerin bilim ve medeniyetin getirdiği insanlıktan çıkma korkusu vardır (Hammond, 2004, s. 186). Yani aslında yazar bilim üzerinden bir çeşit bilim eleştirisi de yapmakta, bilimi diyalektik bir gözle serimlemektedir. Özellikle aydınlanmayla beraber her şeyin ölçütü olan aklın sınırlarının zorlanmasıyla ortaya çıkabilecek durumları da romantik bir bakış açısıyla dile getirmektedir.

Eserin düşünce ikliminde romantizm ve aydınlanmanın yanı sıra öznellik kavramının sorgulanması da yer almaktadır. Yaratık, temsili bir nesnedir ve ölümü sembolize eder. Yaratığın bedeni, kesin bir kökeni olmayan sayısız başka bedenden oluşan melez bir bütündür. Dahası iç dış diyalektiğiyle beden ruh sorgulamasına olanak tanır. Bunun dışında bedende iki farklı kişilik ortaya çıkmaktadır. Özellikle roman hakkında düşüncelerini ifade eden eleştirilenler arasında canavar/yaratık ve Frankenstein'ın tek bir varlığın iki parçası olduğuna dair geniş bir fikir birliği vardır (Seed, 1982, s. 333). Diyalektik döngü içerisinde insanı birey olarak sorgulatan, iyi-kötü, güzel-çirkin ve akıl-duygu ikileminde değerlendiren eser içerisinde iyiyi yansıtan Victorken kötünün payı ise yaratığa düşmektedir.

Öte yandan bu konuya farklı bir boyut kazandıran yazarlardan birisi Iraklı yazar Ahmet Saadavi'dir. Saadavi *Frankenstein Bağdat*'ta isimli eseriyle dönemini, bulunduğu coğrafyayı, kendi insanını, doğuyu batılı bu konuyla şekillendirmiştir. Frankenstein'a doğu motifleriyle bezenmiş yeni bir alan açarak izleği bilim ve aklın ötesine taşımış ve konunun kendi dönemiyle yeniden güncelleştirilmesine katkı sağlamıştır. Eser, 2013 yılında kaleme alınmış ve 2014 yılında Uluslararası Arap Kurgu Ödülü'ne layık görülmüştür. Saadavi, gerçek Bağdat'ın gotik doğasını vurgulamak için eserinde hayaletler ve astrologları kullanır. Bunun nedeni Bağdat'ın gerçekliği, rejimin zulmü ve A.B.D. yüzünden artan milis şiddeti nedeniyle savaşın doğaüstü gibi görünmesidir. Saadavi, Bağdat'taki yaşamın doğasını vurgulamak ve Iraklıların katlanmak zorunda olduğu günlük teröre dikkat çekmek için stratejik olarak gotik türü kullanır. Olay örgüsü, 2003 A.B.D. işgali ve kaotik sonrasının hemen ardından 2005 Irak'ında geçer. Bu tarih önemlidir çünkü 2005 yılının Ağustos ayında, binden fazla Şii vatandaşı, haç için Bağdat'taki İmamlar Köprüsü'nden geçtiği sırada köprüde bir intihar bombacısının olduğu söylentilerinin yayılması üzerine yaşanan panik ve kaos nedeniyle ezilmiş ya da boğulmuştur. İntihar bombacısının kimliği belirlenmemiş veya bulunamamıştır (Teggart, 2019, s. 13). Eserin olay örgüsü de intihar bombacısının eylemiyle başlar.

Saadavi'nin eserinde Bağdat'lı Frankenstein, patlamaların arasından farklı beden parçalarının bir araya getirilmesiyle yaratılmış bir yaratık olarak karşımıza çıkar. Hadi tarafından bir araya toplanan beden parçalarına, bedenini kaybetmiş bir ruhun eşlik etmesiyle, kendince görevi "adaleti" sağlamak olan ve kendisine "İsmi Nedir" denilen bu yaratık, adaletsiz bir şekilde öldürüldüğünü düşündüğü kişilerin beden parçalarıyla hayata tutunur ve onların ölçerini almaya çalışır. Ruh ile beden arasındaki ilişki belirsizdir. Ait olduğu zamana ve yere özgü izlekler içerisinde iyi-kötü, güzel-çirkin, masum-suçlu, haklı-haksız belirsizliğinde iyiyken kötüye evrilir. Güvenlik güçleri tarafından aranan bu yaratığın onu yaratan hikâye anlatıcısı Hadi olduğu düşünülür ve o cezalandırılır. Bunun altında yatan en önemli neden yaratan ve yaratılan özdeşliğidir. Eser içerisinde bu özdeşliğe atıfta bulunan ifadeler söz konusudur (Saadavi, 2010, s. 201). Bağdat'ın sokaklarında dolaşan bu yaratık aslında Irak'taki yaşamın panoramasını semboller eşliğinde ortaya çıkarır. Yani

Shelley'nin Frankenstein'ı hala dönemi ve toplumu yansıtan bir sembol görevi görmektedir. Shelley'den 200 yıl sonra Irak'ın gerçekliklerini ifade etmek için bu eseri kaleme alan yazar da romanındaki Frankenstein'ı Irak'ın mevcut sorunlarının yoğun bir sembolü olarak tanımlar. Saadavi'ye göre kendi romanı Shelley'ninkinden bilgi arayışı, doğal ve yapay yaşam, bilim ve etik gibi konularda farklılık göstermektedir. Bu çok doğaldır çünkü zaman farklıdır. Bilim ve etik gibi konuların algısı değişmiştir. Saadavi, Batı'ya özgü bir konuyu alarak kendi kültürüne özgü konularla ve deneyimlerle melez bir biçim yaratıp (Teggart, 2019, s. 3-4), geçmiş güncelleleştirip batı dünyasında ele alınan bilim ve akıl merkezci konumundan uzaklaştırarak somutla soyutu doğuya özgü motiflerle iç içe sokar.

Shelley'nin öyküsünün temelini yaşamın özünü keşfetme olasılığıyla ilgili felsefi bir tartışma oluşturur ancak daha sonra eser, bilimsel, politik veya sosyal bakımdan birçok şekilde yorumlanmıştır. Bağdat'taki Frankenstein, Irak'la ilgili meseleleri ele almak için Frankenstein unsurunu ödünç alan ilk Arap romanı olma özelliği taşır. Yazar, hem Amerikan askeri müdahalesinin sonuçlarını hem de 2003'te Saddam Hüseyin'in düşüşünü göstermek için Frankenstein benzeri bir canavar yaratmıştır ki Shelley'den ödünç aldığı tek unsur da canavarlığın yaratılmasıdır (Abdalkafor, 2018, s. 1). Bu da *Frankenstein*'daki korku atmosferinin Irak'ta hissedilmesine sebebiyet verdiği gibi canavarın bir sembol olarak kullanıldığını açıklamaktadır.

Bir canavarın sembol olarak kullanılmasında ikilikler ön plana çıkar. Bağdat manzarasına doğüstü bir varlık eklenmesi Bağdat'ı hem sıradan hem de sıradışı hâle getirmektedir. Bağdat'taki Frankenstein, duygusal olduğu gibi adalet arayışında bir o kadar da amaçlarına ulaşmak için acımasızdır. Eser, hem Irak gerçeğinden bir kaçış hem de onu düşünmenin yeni bir yolunu sunmaktadır (Metz, 2018). Bu noktada da diyalektik bir düzlemde ilerler.

Saadavi'nin canavarı, özellikle yaratılışı ve arayışı açısından onu Shelley'ninkinden farklı kılan yeni bir şekle bürünür. Yine de ortak bir noktaları vardır: intikam. Shelley'nin Frankenstein'ındaki canavarlığı yaratan şey, Dr. Victor Frankenstein'in yaratığını reddetmesi ve canavarın sonradan intikamını tetikleyen izolasyonudur. Yani arkadaş olmaya çalıştığı insanların hepsi korku ve cehaletten ona sırt çevirdiği için tecrit edilir. Böylelikle, Shelley'nin Frankenstein'ı canavarın kendisiyle ilişkili olarak öteki temasını ele alır ve sonunda canavarın insanlık dışı olması onu insanlıktan ayırır. Yabancı düşmanlığı nedeniyle, istemeden izole edilmiş bir öteki haline getirilir. Buna karşın Saadavi'nin canavarı sıradan insanların gözünde bir kahraman olarak kabul edilse de Irak hükümeti tarafından bir suçlu olarak görülür. Shelley'nin Frankenstein'ı intikamını yaratıcısından alırken, Saadavi'ninki diğer kurbanlar adına onların iyiliği için intikam alır (Alhashmi, 2020, s. 91).

Saadavi, Frankenstein aracılığıyla aslında şunların cevabını arar: yaşamın tanımı ve değersizleştirilmesi, ölüm ve ölümün arkasındaki amaç ve anlam. Yazarı bu arayışa iten şey içinde yaşadığı toplumdaki deneyimleridir. Bu deneyimler esere savaşla parçalanmış, işgal edilmiş, sefil ve istismara uğramış Irak halkının birbirlerine destek vermek için bir araya gelmemeleri aksine yıkımlara destek vermeleridir. Birebir eserde de buna vurgu yapılmaktadır.

Çalışmada her iki eser diyalektik idealizmin en önemli temsilcilerinden Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in romantik ve sembolik sanat anlayışı bağlamında analiz edilecektir. İki eseri bu çalışmaya konu eden noktaları Hegel'in sanat ayrımıdır. Hegel'in

dönemlere ve dönemler içerisinde yaşanan olaylara göre sınıflandırdığı sanat biçimleri içerisinde Batı romantik Doğu ise sembolik sanat anlayışı içerisinde değerlendirilir. Sanatçının eserinde döneminden ve toplumundan izler taşıdığını (Hegel, 1835-1838, s. 304) ve onun yarattığı sanat yapıtının da kendi günceliyle ilişkili olduğunu (Hegel, 1835-1838, s. 682) savunan Hegel'in anlayışı uyarınca, çalışmada Shelley'nin eseri romantik sanat özellikleri Saadavi'nin eseri de sembolik sanat özellikleri bakımından irdelenecektir.

Hegel'e göre sanat tinsel olanın şekillendirilmesi bağlamında doğa ve tarihi aşar ve gerçeğin önemli bir parçasını oluşturan duysal alanla ilişkilidir. Modern insanın kendisini tanımladığı, bir bakıma sınırladığı alanla alakalıdır. En önemlisi insanın özgür akılsallığının, yani insanın kendisini üretme ve tanıma etkinliğinin bir parçasıdır (Şiray, 2019, s. 80-83). Bu da demektir ki sanat, bir fikir ve duysal bir malzemenin bir araya gelmesinden ibarettir (Şiray, 2019, s. 87). Bu açıdan da her sanatçı kendi fikir ve duysal malzemesini kendi toplumuna ve dönemine özgü materyallerle süsler.

Hegel, tarih-felsefik hatta tarih-kültürel bir yaklaşımı somutlaştırır (Bertram, 2007, s. 125). Sanatçı sanat eserini yerelden yola çıkarak hazırlar, yerele dair izler taşır. Eserin anlaşılması için yerele ait izleklerin değerlendirilmesi çok önemlidir ancak sanatçı yarattığı sanat eseriyle yerelden yola çıkarak aynı zamanda evrensele ulaşır. Farklı toplumlar ve kültürler için her anlamda, her dönemde ve yerde bir bilgi kaynağı olur. Karakter de bu evrensel ve yereli birleştiren unsurdur (Hegel, 1835-1838, s. 305; Kula, 2011, s. 116). Onun estetik kuramında geçmiş örnek olarak günceli şekillendirir. Bu bakış açısıyla değerlendirilecek olursa, seçilen eserler içerisinde ele alınan olay örgüsü Frankenstein konusu üzerinden bir geçmiş ve günümüz, dönem ve toplum sorgulamasıdır. Shelley, bu bağlamda geçmişi de sorgulayarak ele alınan dönem içerisinde felsefi bir toplum değerlendirmesi sunar. Bilimi ve akli anlatının merkezine yerleştirerek bunlara karşıt bir eleştiri geliştirmeye çalışır. Saadavi ise başlığında da vurguladığı üzere Frankenstein konusunu kendi dönemine ve toplumuna uyarlar. Yani geçmişten gelen bir konu olan Frankenstein Saadavi'nin eserinde yeniden şekillenir.

Çalışmada, Hegel'in sembolik ve romantik sanat biçimleri olarak doğuya ve batıya atfettiği sanatsal üretim biçimleri, seçilen eserlerde Hegel'in anlayışına uygun irdelenmeye çalışılacaktır.

Hegel'in Sanat Anlayışı Çerçevesinde Sembolik ve Romantik Sanat

Hegel tarihselin ışığında güncel göre şekillenen bir roman anlayışına sahiptir. Bu bağlamda zamana ve zamanın olaylarına göre şekillenen üç sanat anlayışı belirler: sembolik, klasik ve romantik sanat. Yani sanatın ayrılaşması belli zaman dilimleri içerisinde gerçekleşir. Sanat zamana bağlı şekillenir (Hebing, 2009, s. 49). Bir başka ifadeyle Hegel'in İdeal (Ideal) ve İde (Idee) kavramları sanat ayrılaşmasını da belirler (Bertram, 2007, s. 85). İdeal'in farklı biçimlenmesi ona göre farklı sanat biçimlerini oluşturur (Hegel, 1835-1838, s. 346). İdeal temelinde bazı sanat biçimlerinde tinsel, bazı sanat biçimlerinde duysal ağır basar, bazı sanat biçimlerinde ise her ikisi de belli bir uyum içerisinde ortaya çıkar (Bertram, 2007, s. 85). Hegel'in ayrılaştırdığı sanat biçimlerinde ideal çerçevesinde bir çaba, ulaşma ve aşma söz konusudur (Hegel, 1835-1838, s. 349; Cuma, 2019, s.46). Yani Hegel, tüm sanat tarihini idenin malzemeyle nasıl bütünleştiğine bağlı olarak kendilerine özgü idealleriyle öne çıkan üç ana döneme ayırır (Hebing, 2009, s. 50). Hegel'in genel diyalektik kuramına uygun olarak sanat biçimleri arasında da diyalektik bir ilişki vardır. Hepsi ardıl birbirine evrilir. Birinin içinde bir diğerinden öğeleri bulmak mümkündür (Hegel, 1835-1838, s. 355-

366). Sembolik sanat, ağırlıklı olarak mimaride, klasik sanat heykelde ve romantik sanat da içinde barındırdığı tinsel derinlikle resim, müzik ve edebiyat da somutlaşır (Cuma, 2019, s. 47). Bu bölümde romantik ve sembolik sanatın belirgin özelliklerine yer verilecek, sonraki bölümlerde söz konusu sanat anlayışları ayrı ayrı ele alınarak eserler içerisinde örneklerle değerlendirilecektir.

Hegel, sembolik sanat anlayışını ön sanat (Vorkunst) olarak niteler ve doğuya atfeder (Hegel, 1835-1838, s. 349). Bu aşamada İde, kendi içinde hala soyut ve belirsiz olduğundan sanat içerisinde gerçek ifade biçimini arayış içerisinde. Bu nedenle uygun görünüşü kendinde bulup, ortaya çıkaramaz, onu dışarıda, doğada ve insani olgularda arar ve bulur (Hegel, 1835-1838, s. 347). İçeriğe daha doğrusu tini dışı vuran uygun biçim bu sanat biçiminde bulunamamıştır. Yani içeriğe uygun biçim eksiktir. Biçim içerik uyumsuzluğu söz konusudur. Bunun için içeriğe, tinin dışavurumuna uygun biçim arayışı devam etmektedir (Hebing, 2009, s. 51). Sürekli bir biçim içerik, iç dış uyum arayışı ve çatışması söz konusudur (Hegel, 1835-1838, s. 366). İde sonsuz bir öznel içinde (Hegel, 1835-1838, s. 348). Bu da çok anlamlılığı kuvvetlendirir. Doğu panteizminde Hegel'e göre tanrı herşeydir, herşey tanrıdadır. Olumsuz şeyler acı, keder kaderin kaçınılmaz sonudur. Doğu bunu kabullenir (Hegel, 1835-1838, s. 427).

Sembolik sanatın arayış içerisinde olduğu biçim içerik uyumu klasik sanat biçiminde gerçekleşir. İçeriğe uygun biçim birbirleriyle ideal bir bütünlük oluşturur (Hegel, 1835-1838, s. 348, 486; Hebing, 2009, s. 51). Klasik sanat sembolik sanattaki biçim içerik, tinsel duyuşal, anlam biçim arasındaki uyumsuzluğu giderir (Hegel, 1835-1838, s. 487). Sembolik sanat ve romantik sanat arasında bir geçiş oluşturan, ikisi arasında bir birleşme noktası olan sanat biçimidir. Ara sanattır ve en yüce sanattır. İde tinsel bireysellik olarak biçim içerik birliğiyle ortaya çıkar (Hegel, 1835-1838, s. 348). Öz bilinç ortaya çıkma aşamasıdır çünkü içsel ile dışsal, duyu ile tin, içerik ile biçim uyumlu bir bütünlük oluşturur. Yunan sanatı klasik sanatın en güzel temsilidir. Öz bilinçli özne özgürlük Yunan sanatında çok belirgindir. Klasik sanat anlayışında sanatçının konumu da değişir. O da artık ne istediğini iyi bilen özgür bir sanatçıdır. Klasik sanatçının önünde içerik nettir, hazırdır, bu malzemeyi sanatçı içeriğe uygun biçimi belirleyerek kendi işler (Hegel, 1835-1838, s. 491-495).

İlk olarak romantik sanatta tin kendini tin olarak var eder, böylece mutlak sonsuzluğun ve özgürlüğün tadını çıkarır. Tin ilk olarak bu sanat biçiminde duyuşal bir oluşumdan değil, tinsel içsellikten ve kendine dönüşten beslenir (Hebing, 2009, s. 52; Hegel, 1835-1838, s. 587). Tin artık öz bilince ulaşmıştır ve bağımsızdır (Kula, 2011, s. 93). İçsel ön plandadır, tinsel olan içe geri döner ve kendini tanır. Özgür varlık/birey, özgürlük ve özerk içsellik temelinde sanat şekillenir. Kısacası romantik çıkış noktası mutlak içsellik ve buna uygun biçimin yine tinsel öznellikte aranmasıdır ki böylece bağımsızlık ve özgürlük elde edilir (Hegel, 1835-1838, s. 587-588). Romantik sanatta insan sadece insani karakteri içinde sınırlı arzusu ve sonlu amacıyla salt bir insan olarak ortaya çıkmaz aynı zamanda bilen, tekil ve tümel tanrının ta kendisidir. Romantik sanatta ölüm olgusu olumsuzun olumsuzlaşması bağlamında somutlaşır. Yani ölüm serimlenirken yaşam-ölüm diyalektiği göz önünde bulundurulur. Okur, güzelden çok, güzel olmayanla yüzleşir. (Hegel, 1835-1838, s. 590-592; Kula, 2011, s. 298). Hegel tüm bu özelliklerle donatılmış batı sanatını hatta kendi ifadesiyle Hristiyan batı sanatını da romantik sanat anlayışı içerisinde ele alır (Hegel, 1835-1838, s. 426; Soppa, 2010, s. 116; Jaeschke, 2018, s. 127).

Hegel'in tin dahası ruh ve beden diyalektiği bağlamında değerlendirdiği birey, sanat eserlerinde sadece insan karakterlerde irdelenebilir. Robot, yapay zekâ, otomat, yaratık vb. kahramanlar kendini olumsuzlayarak yeni bir ben oluşturmaya uygun varlıklar değildir. Bu açıdan Hegel estetiği bağlamında bir karakter çözümlerken bunun bedene ve ruha sahip, tini olan bir insan olması çok önemlidir (Gültekin, 2018, s. 34). Bu açıdan çalışmada şu nokta vurgulanmalıdır: Frankenstein bir konu (Stoff) ve bir sembol (symbol) olarak ele alınacaktır, değerlendirilecek olan söz konusu eserlerin Hegel'in sanat anlayışı kuramına göre analiz edilmesidir. Frankenstein üzerinden bir karakter analizi amaçlanmamaktadır. Kaldı ki Frankenstein da eserlerde salt ruhsuz ya da öz bilinçsiz bir yaratık olarak ortaya çıkmaz. İnsan değildir ancak tam olarak hayvan olarak da nitelendirilemez. İnsanüstü güçlere sahiptir ancak insani özellikleri de içerisinde barındırır.

Mary Shelley'nin *Frankenstein* Eserinin Hegel'in Romantik Sanat Anlayışı Çerçevesinde Analizi

Hegel'e göre, batıya atfedilen romantik sanatın temel ilkesi, tinin kendi özünün ve başkalarının ayırımına varmak suretiyle, özgürleşerek ve bitimsizleşerek, nesnellik kazanmasıdır. Tin artık burada dışsallığından sıyrılır ve içsellikine geri döner. Dış gerçekliği kendisine uygun bir şekilde belirler. Tin böylece öz bilincine ulaşır (1835-1838, s. 586; Kula, 2011, s. 297). Çalışmanın bu bölümünde *Frankenstein* Hegel'in romantik sanat anlayışı bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Romantik sanat bir aşma hâlidir. Klasik sanatta dengelenen iç dış diyalektiği, romantik sanatta dışsaldan hareketle yine içe dönüş itkisiyle hareket eder. Tin dışsallığından çıkar, içsellikine geri döner ve dış gerçekliği kendisine uygun bir şekilde belirler. Tin böylece öz bilincine ulaşır. Romantiğin hakiki içeriği, mutlak içselliktir. Böyle bir içsellikçe denk düşen biçim, öznel özgürlüğün ve özerkliğin kavranması anlamında tinsel özneliktir (Hegel, 1835-1838, s. 587). Hegel'in bu değerlendirmesi de Dr. Frankenstein'da görünürleşir. Bu bilim adamı yaratımını tinsel özneliği sonucunda biçimlendirir. İçsel olarak kurguladığı yapay insanına bir beden ve ruh bahşederek bir biçim verir. Verdiği biçim onda korku yaratsa da aslında bu kendi yansıması olarak onun tinsel iç dış diyalektik algısının bir sonucudur.

Eserin ana kahramanı Victor Frankenstein, tini ile duyguları arasındaki diyalektiği derinden yaşar. Tini aşarak kendi içseline yaşadığı yolculukta özünü ortaya çıkarır. Kararlı başladığı ve hayali olan yarattığı yaratır, sonuçlarıyla yüzleştğinde tin onu duygularını sorgulamaya ve kendi içine dönmeye yöneltir. Böylece tinini, duygularını aşar ve onun için varlığının sonuna kadar devam eden bir sorgulama aşaması başlar: "Mükemmelliğe sahip bir insan, her zaman soğukkanlı ve huzurlu bir zihni koruyabilmeli, zevklerin ya da geçici heveslerin bu sükûneti bozmasına asla izin vermemeli. Bilime giden yolun da bu kuralın dışında olduğunu düşünmüyorum" (Shelley, 2013, s. 53).

Eserde bilimin baskın bir yeri vardır. Her şey bilime olan tutkuyla başlar; "çünkü hiçbir şey zihne, değişmeyen bir amaca –ruhun odaklandığı bir amaca- doğru yürümekten daha huzur verici olamaz" (Shelley, 2013, s. 8). Bilgi ve erdem arayışı Victor Frankenstein için çok önemlidir. Onun için yeryüzü, çözmek için yanıp tutuştuğu bir gizem olarak ortaya çıkar ve o "yeni şeyler keşfetme arzusu"yla "yerin ve göğün sırları" peşine düşer. Bununla ilintili eser içerisinde şunu dile getirir: "Merak, doğanın saklı kanunlarını öğrenmek için azimle çalışma, bunlar bana sunulduğunda mutluluktan kendimden geçişim, hatırlayabildiğim en eski hislerim arasındalar" (Shelley, 2013, s. 32). Felsefi, edebi ve bilimsel

düzlemde çabalayan Victor, kendini yalnız ve dışlanmış bir birey olarak toplum dışında konumlandırır. Doğal olanla yapay olanı diyalektik alımlar. Doğayı anlamaya çalışırken onu aşar (Deakin, 2015, s. 158). Onun doğayı öğrenme ve onu aşma merakıyla kendini bilime adanması, bilime dair eski ve yeni her şeyi öğrenme, keşfetme arzusu, önceki bilim adamlarının verilerinden hareketle tüm araştırmalarını yürütmesi Hegel felsefesini anımsatır: Tarih geleceği belirler ve onu aşmak esastır (Shelley, 2013, s. 45-46). Bunun yanı sıra Hegel'in diyalektik felsefesine uygun olarak eserde bilim ve sanat diyalektiği Victor Frankenstein ve sevgilisi Elizabeth üzerinden somutlaştırılmıştır. Burada bile Victor Frankenstein zıtlıklarla uyumu sağlayarak kendini aşan bir portre çizer. Bilimle ilgilenir ancak kadere de inanır (Shelley, 2013, s. 38, 70).

Hegel'e göre iç dış diyalektiği sanatın ve varoluşun her aşamasında esastır (Hegel, 1835-1838, s. 681). Bu şekilde bir diyalektik ona göre bireyi de sanat içerisindeki kahramanı da tümel değerlendirmeyi ön görür. Bireyi birey yapan dış ve iç görünüşü ve eylemleridir (Tätigkeit) ve eser kahramanı da aynı şekilde değerlendirilmelidir (Hegel, 1807, s. 162). Shelley'nin eserinde bilim adamının yaratığa bahsettiği dış görünüş aslında onu değerlendirmeye yetmez çünkü yapay yaratılmış olsa da insanî özelliklerle donatılmaya çalışılmış bir varlıktır. Bu nedenle Hegel'ci bakış açısına göre ruh ve beden, iç ve dış diyalektiği doğrultusunda değerlendirilmelidir. Yaratık insanları ve kendisini iç dış diyalektiği bağlamında değerlendirirken şöyle anlatır: "Eşek ile süs köpeği arasındaki farkın aynıydı farkımız. Yine de eminim ki iyi niyetli, yardımsever eşek tavırları ne kadar kaba olsa da dövülmekten ve lanetlenmekten daha iyi bir muamele hak ediyordu" (Shelley, 2013, s. 126). Diğer insanların onu sadece dış görünüşüne göre değerlendirmesini eleştirerek şöyle söyler:

Çok nazikler, dünyadaki en mükemmel varlıklar. Lakin ne yazık ki bana karşı önyargılılar. İyi huylu bir insanım, bugüne kadar hayatımı zararsız ve bir dereceye kadar da eğlenceli geçirdim. Fakat korkunç bir önyargı adeta gözlerine perde çekiyor, beni hisli ve kibar bir arkadaş olarak değil, tiksindirici bir canavar olarak görüyorlar (Shelley, 2013, s. 148).

Ruh- beden ya da iç ve dış diyalektiği çerçevesinde karakter özellikleri de Hegel tarafından ayrıntılı bir şekilde belirlenmiştir. Ona göre karakter kararlarının arkasında durur, yaptıklarını savunabilir ancak bu şekilde sağlam ve canlı bir karakter olur. Böyle karakterler kendini, eseri ve yazarı tikelliğe ulaştırır. Hegel karakterin bu özelliğini "özel kendinelik" (Subjektives Fürsichsein) olarak açıklar. Tikel karakter somuttur, belirgindir, kararlıdır. Kararlarını başkalarına bağlamaz, sonucu ne olursa olsun aldığı kararlar kendine döner, kararlarının olumlu olumsuz sonuçlarını kendi göğüsler (Hegel, 1835-1838, s. 276-277). İncelenen eser içerisindeki hemen hemen tüm karakterler bu yapıya uygundur. Dr. Frankenstein çocukluğundan beri "her anında sabretmeyi, yardım etmeyi ve kendini kontrol etmeyi" bilen bir yapıya sahiptir (Shelley, 2013, s. 29), bilim uğruna birçok olumsuz durumla karşılaşır. Umduğu ve karşılaştığı sonuçlar birbirine uymaz. Öyle ki düşüncelerinin gidişatı felaketine sebep olan o "ölümcül dürtüyü" ortaya çıkarır (Shelley, 2013, s. 35). Ancak yine de sonuçlarla kendisi yüzleşir. Başarısızlıklarını kendi deneyimsizliği ve hatası olarak görür (Shelley, 2013, s. 37). Kendi elleriyle fiziki olarak normal standart insan ölçülerine uymayan birini yaratmıştır ve sevdiğini "günahkâr sanatının [...] talihsiz kurbanları" olarak niteler (Shelley, 2013, s. 95). Yaratık Frankenstein bile yaratımı kendi elinde olmasa dahi var oluşundan sonraki yaptığı her şeyi dahası her olumsuz şeyi geçerli sebepleri olduğu gerekçesiyle yine kendi isteğiyle yaptığını kabullenir. Onu bu hale getiren başta yaratıcısı ve

insanlardır. Buna rağmen yaptıklarının kendi eylemleri olduğunu belirtir (Shelley, 2013, s. 108). Yaratıcısının ona merhamet etmeyişiyle o da merhametsiz bir hale dönüşmeyi tercih eder (Shelley, 2013, s. 155-156). Bununla birlikte, Hegel karakter noksanlığının ya da zayıflığının ortaya çıkış biçimini şu şekilde belirler: “Özerk güçler olarak ortaya çıkan gizemli şeyler, korkunç yaratıklar, falcılık” vs. yani bu tür karanlık güçler bireyi ele geçirir ve yönetirse birey, birey olmaktan çıkar. Tini hastalandıran bu şeyler sanattan çıkarılmalıdır” (Hegel, 1835-1838, s. 279). Frankenstein’ın bir yaratık olarak bu eser içerisinde kendi kararları dışında yönetebildiği hiçbir varlık yoktur. O kendinden sorumludur. Yaratıcısı Dr. Frankenstein bile onu yönetemez. Bu açıdan daha önce de ifade edildiği gibi o yapay bir yaratık olarak Hegel’in belirttiği ve sanatı ve tini bulandıran o korkunç yaratıklardan farklıdır. Duyularını ayırt edebilir, öğrenme ve sorgulama yetisine sahiptir. Zamanla çevreden edindiği gözlemlerle birlikte diğer canlı türlerini birbirinden ayırabilir. Aynı şeyin zıt etkiler yaratması karşısında duyduğu şaşkınlığı deneyimler. Mesela yoksulluğu görür ve insanların neden mutsuz olduğunu sorgular ya da okura paylaşım ve empati konusunda değerlendirmeler sunar. İletişim ve dil üzerine de değerlendirmeler yapar. Çevresinde yer alan insanların dilini öğrenir. Toplum ve sosyal hayat üzerine okuduklarıyla dünyayı anlamlandırmaya çalışır. Olaylar arasında neden sonuç ilişkileri kurar (Shelley, 2013, s. 113-142).

Olaylar arasındaki pozitif bilim bağlamında tinsel bir neden-sonuç ilişkisi romantik sanatta, “doğanın tanrısızlaştırılması” olarak ortaya çıkar. Bir başka anlatımla romantik sanatta doğal etmenler ve oluşlar, sanatsal değerlerini yitirmiştir (Hegel, 1835-1838, s. 594; Kula, 2011, s. 297). Öyle ki eserde Dr. Frankenstein yapay bir şekilde insan yaratımını denemiş ve başarmıştır. Doğa ya da doğal olan yerine yapay olanın anlatımı söz konusudur. Eserde kendisini bilim adamının kulu olarak nitelendiren (Shelley, 2013, s. 107) insani bir yaratım sorgulanmaktadır. Söz konusu yaratım insanlarla aynı tabiatta olmayan ancak düşünebilen, öğrenebilen ve sorgulayabilen yapay bir insandır (Shelley, 2013, s. 132-133). Diğer sanat anlayışlarında olduğu gibi romantik sanatta da tanrısal olan sanatın konusunu oluşturur ancak burada diğerlerinden farklı olarak tanrısal olan nesnelleştirilebilir, belirli hale getirilebilir, bireyselle ve öznellekle birlikte dünyevi olanın kapsamına girebilir (Hegel, 1835-1838, s. 686). Yani romantik sanatta insan sadece insani karakteri içinde sınırlı arzusu ve sonlu amacıyla salt bir insan olarak ortaya çıkmaz, aynı zamanda bilen tekil ve tümel tanrının ta kendisidir (Hegel, 1835-1838, s. 590). Romantik sanatta tanrı toplulukla karşı karşıya gelir (Şiray, 2019, s. 84). Öyle ki Dr. Frankenstein eserde yaratıcı rolünü üstlenir, “cansız varlıklara hayat” verebilen “bir hayvanı insan kadar karmaşık ve mükemmel hâle getirme” yeteneğine sahip “insan yaratan” (Shelley, 2013, s. 50-51) bir karakter olarak anlatılır. Bireye yaratım rolünün biçilmesiyle tanrısal olan nesnelleştirilmiştir. Yaratımıyla alakalı her noktada değerlendirme ve eleştiri yapabilen “yeni bir türün yaratıcısı ve kaynağı” söz konusudur. Bu yaratımla bilim adamı kendi fikrini ve arzularını da dışsallaştırmayı başarmıştır. Birey olarak tanrının işine müdahale etmiş, “çürümeye mahkûm edilmiş bedenlere de yeniden hayat” vermiştir (Shelley, 2013, s. 51-52).

Romantik sanatta tanrısal olan da tin sayesinde anlamlandırılır. Tin kendi özünün ve başkılığının ayırımına vararak, içselliğini keşfederek, böylece özgürleşerek ve bitimsizleşerek nesnellik kazanır (Hegel, 1835-1838, s. 586; Kula, 2011, s. 297). Romantik sanatın ortaya çıkardığı özgür varlık ve birey, özgür ve özerk içsellik ve içsel öznellik eser içerisinde Dr. Frankenstein’ın sorgulamalarında somutlaşır. Romantiğin çıkış noktası mutlak içsellik ve buna uygun biçimin yine tinsel öznellikte aranmasıdır. Böylece bağımsızlık ve

özgürlük elde edilir (Hegel, 1835-1838, s. 588). Özgür varlık olarak Dr. Frankenstein yaratımını ortaya çıkarır, sorgular, özerk içsellikle içe döner ve kendiyi baş başa tüm olanları ve sonuçlarını gözden geçirir. Yaratım sürecinde özgürce kendi istekleri ve bilimsel birikimi doğrultusunda yaratımını şekillendirir. "İki sene boyunca, sadece cansız bir bedene hayat aşlamak için" uğraşır (Shelley, 2013, s. 55). Böylesi bir yaratım sürecinde göze çarpan nokta yeni bir yaşam için ölüme duyulan gerekliliktir, yani ölüm-yaşam diyalektiklidir. Romantik sanatta buna bağlı olarak ölüm farklı konumlandırılır. Ölüm olgusu olumsuzun olumsuzlaması (Negation der Negation) anlamını kazanmıştır, yani ölümün olumsuzluğu tersten olumluluğa dönüşmüştür. Ölüm kendine, özüne dönüşü, dışsal var oluşun yok olup içsel var oluşa yönelen bir dirilişi gösterir (Hegel, 1835-1838, s. 593). Bu özelliğe uygun olarak eser ölüm kavramı üzerinden yaşam kavramını okura sorgular. Yaşam ölüm diyalektiği çok net serimlenmiştir. Dr. Frankenstein'a göre de yeni bir yaşam bitmişin üzerine inşa edilir ve bu nedenle yaratmak için ölümün sırrına erişmek gerekir. Araştırmaları sırasında "insanoğlunun mükemmel bedeninin nasıl alçaltılıp harap hale getirildiğini [...] çürüyen ölü bedenlerin, yüzünde çiçekler açan her canlının sonu olduğunu" görür (Shelley, 2013, s. 48-49). Onun hayat verdiği yaratık aslında onu ölümle tanıştırır, etrafındaki birçok insanı kaybeden bilim adamı ölümü yaşamın kıyısında değerlendirir (Shelley, 2013, s. 74). Bu bilim adamının ulaşmak istediği şey "hastalığı insanoğlunun bedeninden uzaklaştırıp, insanı ölüm dışında her şeye karşı dayanıklı kılmayı" keşfetmektir (Shelley, 2013, s. 36). Yaptığı bir çeşit mücadeledir. Doğal olanı bilimle alt etmeye çalışırken aslında yaşamın sırrına erişir. Bu da onu dışsal doğadan içsel doğasına yönlendirir.

Romantik sanat tarzında insanın iç hesaplaşması anlatılır (Hegel, 1835-1838, s. 595). Dr. Frankenstein'ın ve hatta yaratığın kendiyi hesaplaşması, iç savaşımı eserin romantik sanatı hatırlatan bir diğer yönüdür. Dr. Frankenstein eserde sürekli eyleminin sonuçlarından ötürü hayal kırıklığına uğramasının onda yarattığı korkuyu sorunsallaştırır ve "vicdan azabı" ile sürekli başa çıkmaya çalışır (Shelley, 2013, s. 98). Yaratık da aynı hesaplaşmayı varlığıyla ilgili yapar: "Lanet olsun, [...] beni yaratana! Neden yaşıyorum! O anda düşüncesizce bana bahsettiğin varlığımın kıvılcımını neden söndürmedin?" (Shelley, 2013, s. 151). Tüm yaşadıklarını ironik olarak "iyiliğinin karşılığı" olarak değerlendirir (Shelley, 2013, s. 157). Böylelikle kendiyi hesaplaşan bir karakter anlayışı eserlerdeki kahraman algısını da değiştirir. Yenilmez kahramanlar değil, boyun eğen kahramanlar yazınsallaştırılmıştır. İnsan, özü ve içselliği ile dünyayla karşı karşıya gelir ve bunları biresimlemeye uğraşır. Bu yüzden, tüm insanlık romantik sanatın bitimsiz içeriği durumuna getirilir (Hegel, 1835-1838, s. 595). Bu bağlamda Shelley eseriyle aslında tüm insanlığı görüleştiren, ele alır ve sorgular. Mesela Dr. Frankenstein bir bilim adamı olarak en çok da ölümle yüzleştğinde, yaratımının beklenen sonuçlara ulaşmayışını sorgularken dünyeviliği kabullenir. Sevdiği insanların kendi yaratığının ellerinden ölümüne şahit olurken yine durumu kabullenmek zorunda kalır (Shelley, 2013, s. 49). Diğer yandan yaratık Frankenstein da ölümsüzlüğüne, yapaylığına rağmen dünyayla yüzleşir ve dünyeviliğe yenilir. İnsanoğlundan yola çıkarak iyilik karşısında kötülüğü değerlendirir (Shelley, 2013, s. 131).

Dünyeviliğin algılanışı, iyi-kötü, yaşam-ölüm, gerçek-yapay gibi karşıtlıklar bir din ya da inanç ekseninde karşımıza çıkar ancak buradaki din algısı, kişinin düşünce ve eylemlerine taşınmıştır. Romantik sanatta din, duyuşsal gerçeklik içinde yaşanan anda görülür ve anlatılaştırılır. Bir başka anlatımla, din saltlaştırılmaz ve ebedileştirilmez (Kula,

2011, s. 297). Öyle ki Victor Frankenstein eserde tanrı rolünü üstlenir. Yaratık bilim adamını tanrısı, kendisini de onun kulu olarak nitelendirir (Shelley, 2013, s. 108). Kendi için bir dişi yaratılmasını isterken ruhunun eksik kısmını yani animasını tamamlamak ister. Din ile bilimi aynı noktaya getiren bir yaklaşımla olaylar serimlenir. Bu yaratan yaratılan ilişkisi makro boyuttan mikro boyuta, doğadan topluma geçişle birlikte antropomorflaşmış bir hâli gözler önüne sererken mitik çağlara da göndermede bulunur. Prometheus'un kilden yarattığı insanı Dr. Frankenstein bilimle yaratır, sadece kullanılan unsurlar farklılaşmıştır.

Doğüstü bir tanrının yarattığı insanla insanın yarattığı bir yaratık yazınsallaştırılma aşamasında güzel algısını da değiştirmiştir. Romantik sanat tarzında güzelden çok güzel olmayana yer verilir (Kula, 2011, s. 298). Yaratık Frankenstein'in çirkin tasviri bunun en net belirginleştirilmesidir. Yüzü korkunç ve dev gibi olan çirkin bir yaratık etrafında olay örgüsü şekillenir. Yazar güzeli değil çirkinden hareketle güzeli sorguladır. Bu açıdan Frankenstein çirkinin somutlaştırımıdır. Söz konusu "korkunç yaratık" (Shelley, 2013, s. 60) şu şekilde dışsallaştırılmıştır:

Sarı derisi, altındaki kas ve damarları güç bela örtebiliyordu, saçları dalgalı ve parlak siyah, dişleri inci gibi bembeyazdı. Yerleştirildikleri kül beyazı yuvalarla neredeyse aynı renkte olan sulanmış gözleri, buruşuk derisi ve dümdüz siyah dudakları da tüm bu güzelliklere eklenince oldukça korkunç bir görüntü meydana geldi (Shelley, 2013, s.55).

Eser içerisinde güzel olan da çirkin olanla birlikte yazınsallaştırılmıştır. Yaratığın çirkinliğini keşfettiği an güzel bir bedenle karşılaştığı ya da güzeli deneyimlediği andır:

Çocuğa bakarken göğsünde parlayan bir şey gördüm. Elime aldım, çok güzel bir kadın resmiydi. Ruhumdaki kötülüğe rağmen, yüreğimi yumuşatıp beni cezbedi. Bir an için uzun kirpikleriyle çevrelenmiş kara gözlerine, güzel dudaklarına hazla baktım ama hemen öfkem geri geldi. Hatırladım ki böylesine güzel bir varlığın bahşedeceği mutluluktan ebediyen mahrum bırakılmışım ve güzelliğine bakakaldığım kadın beni görünce, muhtemelen tüm sevecenliği, tiksinti ve korkuya dönüşecekti (Shelley, 2013, s. 159).

Romantik güzellik, içsel güzelliğin ön planda olduğu bir hal alır (Hegel, 1835-1838, s. 596-597). Bu açıdan özellikle ilk bölümlerde çoğu yerde yaratığın çirkinliği ancak erdem, ahlak ve iyilik konusundaki kişisel değerlendirmelerine yer verilir. Yaratık Frankenstein'in dışsal çirkinliği aslında içsel güzelliğini ve iyiliğini barındırır. Romantik güzellik onun içselinde biçimlenmiştir. Mesela tek beklentisini diğer insanlardan ona karşı nazik ve anlayışlı davranmalarındır. Dışsala göre eylediği her kötü şey aslında özündeki içseli yok saydırtamaz, bu onun her söyleminden anlaşılır: "Ben yardımsever ve iyi yürekliydim, ızdırabım beni bir şeytana çevirdi" (Shelley, 2013, s. 108). Yapılan olumsuz eylemleri de çevresel faktörlerin ona deneyimlettiği olgulara bağlı bir savunma mekanizması olarak değerlendirir (Shelley, 2013, s. 115). Güzel hayaller içerisinde insanların içine çıktığında karşılaştığı olumsuz yaklaşımla "öfke ve intikam hırsıyla" dolar, "yakalandığı ağı yırtan vahşi bir hayvan"a dönüştüğünü, "halinden anlayan kimse olmadığı için, ağaçları köklerinden söküp atmak, her yere zarar verip ortalığı birbirine katmak, sonra da bu harabe karşısında eğlenmek" istediğini itiraf eder (Shelley, 2013, s. 151). Kimse tarafından kabullenememe hissi yarattığı derin bir üzüntüye ve hayal kırıklığına boğar. O ana kadar her şeye sevgiyle yaklaşan yaratık artık bir şekilde zarar verme isteğiyle yanıp tutuşur, hırsını ancak bu şekilde üzerinden atabilecektir (Shelley, 2013, s. 154). Tüm bu noktalar göz önünde bulundurulduğunda Hegel'in romantik sanata atfettiği özellikler bu eserde

gözlemlenebilmektedir. Öte yandan Hegel'in sembolik sanat anlayışı bağlamında Frankenstein, sadece batıdan doğuya değil romantizmden sembolizme de yol kat eder.

Ahmed Saadavi'nin Frankenstein Bağdat'ta Eserinin Hegel'in Sembolik Sanat Anlayışı Çerçevesinde Analizi

Hegel'in bakış açısıyla sembolün tüm sanat eserinin içine işlediği, sanat eserinin sembol üzerinden şekillendiği daha sanat aşamasına bile gelememiş bir anlayışın ürünüdür. Simge ya da sembol klasik ve romantik sanat anlayışları içerisinde de yer alır. Ancak burada olduğu kadar sanat eseri içerisinde baskın değildir. Çünkü burada tamamen sembol üzerinden her şey şekillenir. Ayrıca diğer sanat anlayışlarında buradakinden farklı olarak anlam ve biçim (Bedeutung und Gestalt) arasında belli bir ilişki varken simgesel sanatta anlam ve biçim arasındaki ilişki belirsizdir. Bu sebeple bu sanat biçimi sembol üzerinden net ve tek tip bir yoruma elverişli değildir (Hegel, 1835-1838, s. 350-360).

Hegel'e göre doğu simgeseldir. Simgesel olduğu için doğu sanatında kullanılan imgelerin "düşünsel derinliği yoktur. Bu imgeler yalın ve yüzeyseldir". (Kula, 2011, s. 167; Hegel, 1835-1838, s. 681). Diğer sanat biçimlerinin oluşumunu sağlayan ve diğerleriyle diyalektik bir ilişki içerisinde olan bu sanat biçiminin düşünsel derinliği aslında belki de Hegel'in bu oryantalist bakış açısıyla göz ardı ettiği çoğulluğundan gelir. Öyle ki Hegel'e göre sanatın başlangıç noktasını oluşturan bu anlayış diğer sanat anlayışlarına da zengin bir malzeme sağlar.

Sembolik sanat, çıplak doğayı ve doğal dışsallığı yeğler ve dikkat çekici unsuru, anlamın ya da idenin belirsiz ve soyut olması, içerik ile biçimin uygunlaşmamasıdır (Hegel, 1835-1838, s.364). İde, kendi içinde hala soyut ve belirsiz olduğundan sanat içerisinde gerçek ifade biçimini arayış içerisinde. Bu nedenle uygun görünüşü kendinde bulup, ortaya çıkaramaz, onu dışarıda, doğada ve insani olgularda arar ve bulur. Dolayısıyla, ide sürekli olarak anlatımını ve biçimlendirmesini arar. İde sürekli bir arayış içerisinde (Hegel, 1835-1838, s. 347). Söz konusu eserde ideye karşılık gelen, Frankenstein sembolü olarak kullanılan belirsiz ve soyut İsmi Nedir'dir. Hegelci bakış açısıyla belirsiz ve soyut, biçim ve içerik diyalektiği belirginleşmemiş ide bu aşamada özgünleşemez, tikelleşemez. Dolayısıyla hakiki ide olamaz. Simgesel sanat biçimi, böylece yalnızca bir görselleştirme aracı olarak kalır (Kula, 2011, s. 293). Eser, Saadavi'nin bakış açısından Frankenstein sembolü üzerinden Irak'ın görsel bir yansımasıdır:

Bağdat emniyetine ait iki tanker gelerek 1. Sokak'ın girişini kapattı. Yanlarında bir Amerikan askeri polisi bulunan beş Irak polisi silahlarıyla birlikte araçtan indi. Toplaşan kalabalığı tankerlerin arkasına doğru uzaklaştırdılar. Sokak sabahtan beri boştu. Ahalinin çoğu sessiz ve korku dolu bakışlarla evlerinin sokağa bakan cumbalı pencerelerinden seyretmekle yetindiler (Saadavi, 2018, s. 77).

Eserde sembolik Frankenstein da belli bir ruha ve bedene hatta bunların oluşturduğu bir bütünlüğüne sahip olmadığından dolayı belirsizdir:

Bize ceset hikâyesi anlat.

Hadi, onları 'İsmi Nedir'in hikâyesi', diyerek düzeltti. Kendi elleriyle yaptığı yaratığa verdiği isim buydu: İsmi Nedir. Zira o sadece bir ceset değildi. Ceset, bir kişiye gönderme yapar, belli bir varlığa işaret ederdi. Bu yüzden ona ceset denemezdi (Saadavi, 2018, s. 94).

Yaratığa ceset bile denilememesi onun belli bir ruh ve bedene sahip olamamasından, belirsizliğinden kaynaklanır. O, ne canlının ne de cesedin içeriğini doldurabilir, herhangi bir şekilde adı konmamış bir varlıktır. Bu nedenden dolayı biçimlendirilmemiş ide, kendine uygun birebir içerik oluşturamaz (Hegel, 1835-1838, s. 366). Onu meydana getirenin dahi çözümlenemediği İsmi Nedir için kendini tanımlamak da zordur (Saadavi, 2018, s. 139).

Bu belirsizliğin bir sonucu olarak Hegel'e göre doğuda tuhaf, grotesk ve beğenilsiz şeyler üretilir (Kula, 2011 s. 293). İsmi Nedir için de bu durum geçerlidir. Oldukça çirkin bir dış görünümüne sahiptir: "Çenenin iki yanına bir yara gibi açılmış geniş bir ağız, çirkin bir görünüm, alın boyunca dikiş izleri ve yanakların hemen ortasında kocaman bir burun" (Saadavi, 2018, s. 97). Bedeni ve ruhu olsa da kendini herhangi bir şekilde tanımlayamayan bu yaratık ancak ruhunu taşıdığı kişinin intikamını alma ve onun ruhunu sükkûnete erdirmeye yoluyla varlığının bilincindedir. Bu durum dar bir ortamda yani kendisi ve onu meydana getiren kişi tarafından bilinmektedir. Durum daha geniş bir ortama yayıldığında farklı görüşlere sebep olmuştur. İsmi Nedir'in ortaya çıkmasına sebebiyet veren olay, bombalar altındaki Irak'ın sokaklarından birinde meydana gelen bir patlamadır. Bu patlama aynı zamanda o günden sonra gündemi meşgul edecek olaylar silsilesinin de başlangıcıdır. Bahsi geçen otelinin önündeki patlamada hayatını kaybeden güvenlik görevlisi Hasib'in ruhu olay yerinde vücudunu arar ancak bulamaz çünkü büyük ihtimalle cesedi parçalanmıştır. Hasib'in ruhu mezarlığa gittiğinde orada başka bir ruhla karşılaşır ve bu ruh ondan ya kendi cesedini ya da başka bir ceset bulması gerektiğini söyler. Ancak böyle bütün olabilecektir. Bunun üzerine Hasib'in ruhu kendi bedenini bulamaz ancak başka bir beden bulur. Bulduğu bedenin içinde ruh olmadığını keşfeder ve bütünleşmeyi hisseder: "Cesedi boydan boya saran o ağır ve dingin havayı içinde hissetti. O an iyice anladı ki bu bedenin bir ruhu yoktu. Tıpkı kendisinin sadece bir ruhtan ibaret olup bedeninin olmadığını gibi" (Saadavi, 2018, s. 47).

Görüldüğü gibi soyut ide kendini ifade edebilmek için kendine ait olmasa da bulduğu herhangi bir bedene nüfuz etmiştir ve bu şekilde kendini ortaya çıkarmaya, var etmeye çalışmıştır. Burada Hegel'in sembolik sanat anlayışındaki biçim-içerik diyalektiği dikkat çeker. İçeriği daha doğrusu tını dışı vuran uygun biçim bu sanat biçiminde bulunamamıştır. Yani içeriğe uygun biçim eksiktir. Biçim içerik uyumsuzluğu söz konusudur. Bunun için içeriğe, tının dışı vurumuna uygun biçim arayışı ve çatışması devam etmektedir. Sürekli bir biçim-içerik, iç-dış uyum arayışı ve çatışması söz konusudur (Hegel, 1835-1838, s. 366; Hebing, 2009, s. 51). Eserde bu arayış parçalılıktan kaynaklanmaktadır. Bedene ait ruhlar, ruha ait bedenler iç içe geçmiştir: "Ona göre İsmi Nedir kurbanların beden parçalarının, başka bir kurbanın ruhuna eşlik etmesi ve diğer bir kurbanın ismini almasıyla oluşmuştur. Ölümüne sebep olanlardan intikamlarının alınmasıyla huzura erecek ruhların bir karışımıydı. Bir intikam, bir öç alma yaratığı" (Saadavi, 2018, s. 140). Görüldüğü gibi farklı beden parçalarından oluşan bir bütünlük, dışsal bağlamda bir isim konamamasına ve İsmi Nedir olarak adlandırılmasına sebep olmuştur. Hegel açısından bu durum dışı dönüklük, tuhaflık ve uygunsuzluk olarak ortaya çıkar ve "Ide" sonsuz bir öznellik içindedir (Hegel, 1835-1838, s. 348). Eserde "tuhaf yaratığa" bir isim verilememesi belki de dışsalın fazla parçalılığı içinde o parçalılığa uymayan tek bir ruhun da olmamasıdır ya da içsel çokluğun dışsal çoklukla uygunsuzluğudur. Eserde bu "yaratığın" iç-dış diyalektiğine uygun bir bütün oluşturamaması ona verilen isimlerde, ona biçilen rollerde de farklılığa sebebiyet vermiş ve çok anlamlılığını kuvvetlendirmiştir. Oğlunu savaşta kaybeden Ümmü Danyal için yaratığın ismi Danyal'dir. Onu oğlu yerine koyar. İsmi Nedir, polis tarafından İsmi Olmayan

Adam, basında Suçlu X ve Mahmud tarafından Frankenstein (Saadavi, 2018, s. 282, 313, 299) olarak adlandırılır. Bu da okura tinin dışı vurumundaki çatışmayı ve sürekli arayışı gözler önüne serer. Kendisine farklı isimler verilmesinin yanı sıra kendi ağzından dile getirdiği şu sözler "Farkında olmadan bir teröristin cesedinden parça alınmış olabilirdi. Kendimi iyi hissetmiyordum" (Saadavi, 2018, s. 166) içinde bulunduğu durum ve çatışmayı göstermektedir. Yani yaratık arayış içinde kendiyile ve çevresiyle çatışır.

Hegel'e göre sembolik sanatta anlam ile ifade (Bedeutung und Ausdruck) boyutunda sembolün dikkat çekici üç aşaması vardır. Sembol her şeyden önce bir göstergedir (Zeichen). Anlam ile ifade, göstergeyken henüz örtüşmemiştir. Bu açıdan bu aşamada göstergeden herkes farklı şey anlayabilir, onun sadece gösterge olması önem teşkil eder. İkinci aşamada, gösterge sembol haline gelmiştir. Bu aşamada gösterge ile ifade edilen şey arasında bir bağ vardır. İçeriğe uygun anlamı gösterge ortaya çıkarır. Artık öyle sıradan bir gösterge değildir. İfadesinden yola çıkarak anlamıyla ilgili bağlantılar kurulmaya çalışılarak göstergeden belli çıkarımlar yapılır (Hegel, 1835-1838, s. 350-352). Üçüncü olarak sembol anlamı ve ifadesi arasında belli bir bağ olsa da bu bağı aşabilir, toplumsal çerçevede yeni ve farklı anlamlar edinebilir, yani sadece tek bir şeyi ifade etmez, birçok şeye karşılık gelebilir (Hegel, 1835-1838, s. 352). Frankenstein'ın bir sembol olduğu düşüncesinden hareketle, eserde Hegel'in sembol tanımlamasını değerlendirdiğimizde bu aşamalar özellikle sembolün birinci ve üçüncü aşaması eserde belirgin bir şekilde somutlaşmıştır. Anlamla ifadenin örtüşmediği, herkesin farklı bir şey algıladığı ve böylelikle sembolün tek bir şeye değil birden çok şeye karşılık geldiği görülmektedir. Özellikle farklı bakış açılarından ona birçok isim verilmesi bunun göstergesidir.

Hegel, sembolün özelliklerini yukarıdaki şekliyle belirlerken üç tür sembolizmden söz eder. Bunlar; bilinçsiz sembolik, yüce sembolik ve bilinçli semboliktir. Bilinçsiz sembolik, var olanın biçim ve içerik ayrımının yapılmadığı sembolün anlamlandırılmadığı, anlam ve ifade arasındaki bağ konusunda bilinçli bir çıkarım yapılamayan aşamadır (Hegel, 1835-1838, s. 367). Eserde farklı isimler verilen, farklı kişiliklerin yerine koyulan, görüntüsü ve anlamı sürekli sorgulanan yaratık ele alındığında biçim-içerik, anlam-ifade aşamasında net bir anlamlandırma yapılamadığı için Frankenstein bilinçsiz sembolik olarak değerlendirilebilir: "Yaşlı kadın seslenişiyile farklı insanların kalıntılarından bir araya gelmiş cesedin ve cesedini kaybetmiş otel güvenlik görevlisinin ruhundan oluşan tuhaf bileşimi ayağa kaldırmış, 'Danyal' demesiyle birlikte bilinmezlik âleminden çıkarmıştı" (Saadavi, 2018, s. 61). Bilinmezlik âleminden Danyal ismiyle çıkarılması yaşlı kadın tarafından ona yüklenen anlamla mümkün olmuştur ancak burada tamamen yaşlı kadının evlat acısını bu yaratık üzerinden dindirmesi söz konusudur. Kişisel anlamlandırma boyutunda kadın için yaratık oğlu oluvermiştir, oğlunu sembolize etmektedir. Ancak burada anlam ve ifade örtüşmemektedir çünkü o, Danyal değildir ama bir taraftan da Danyalmış gibi davranmaktadır. Çünkü kendini öyle tanıtmak toplumsal anlamda ona yaşam olanağı sağlar. Böylece, eserdeki "Danyal ya da biz ona yeni versiyonu diyelim" (Saadavi, 2018, s. 64) ifadesi anlam ve ifadenin değişkenliğini gösterir. Burada da doğal olan tinselleştirilir, tinsel olan da duyusallaştırılır ancak bu dolaysız dolayımından kaynaklı sembol tam olarak neye karşılık gelir bilinemez. Tinsel ile doğal, anlam ile içerik arasındaki net ve kesin ayırım ve belirlilik gerçekleşmediği için söz konusu bu sembolizmde Hegel'e göre sembol, sanat olarak kendini ortaya koyamaz (1835-1838, s. 368-369, 372-373). Anlam-ifade diyalektiğinde söz konusu durumu aşan, dışsal çerçevesiyle içeriğinde yine gizemli bir anlamsal derinliği

saklayan sembol, sanat eserinde yüce bir biçim alır. Bu aşamayı Hegel yüce sembolik olarak niteler. Hegel'in panteizmle de bağlantılı bir şekilde doğunun mistiğini ve öznel derinliğinde Hristiyan mistiğini bu kategoride değerlendirildiği görülmektedir (1835-1838, s. 369). Eserde Saadavi'nin Büyük Şehit Aziz Gurgis'in hikâyesinde verdiği alıntıda bu tarz bir sembolizm görülüleştirilmiştir. Eserdeki cesedin namı diğer Frankenstein'in beden parçalarının bir araya getirilmesine gönderme yapar nitelikte bir anlam oluşturmuştur: "Kral, Aziz'in bedeni parçalara ayrılıp ölene dek zeytin sıkacağına konulması emrini verdi. Daha sonra onu şehrin dışına attılar. Fakat İsa Efendimiz parçaları tekrar bir araya getirip ona hayat verdi. Yürüyerek tekrar şehre geri döndü" (Saadavi, 2018, s. 5). Bilinçli sembolikte, biçim ve içerik arasındaki uyum açık şekilde ifade edilir ve bunun için çaba gösterilir. Tinsel ve doğal olan ve içerik ve biçim arasındaki sembol bağlamında ilişki biraz daha netleşmiştir ancak soyutluk devam etmektedir. Ayrışma başlamıştır ancak karşıtlık sürer. Soyut ve öznel bir gizem sembolik sanat boyunca devam eder (Hegel, 1835-1838, s. 371-372, 401). Yaratığın bizzat kendi ağzından açıkladığı durumundan bilinçli sembolik özellikleri ortaya çıkar. Etrafında, onu takip eden, ona tapan bir grup insanın gözünden kendisinin nasıl algılandığını aktarır. Bunlar; Düşman, Küçük Deli, Büyük Deli ve En Büyük Deli'dir. Yaratık açısından bunlar onun aradığı, ona inanan ve işini kolaylaştıracak insanlardır (Saadavi, 2018, s. 200). Yaratık ise onların gözünde farklı anlamlandırılmıştır. Düşman'ın gözünde "ona karşı yanlış yapanlardan alınacak intikamı temsil ediyordum", adaletin ayaklar altında ezildiğine ve asla tahakkuk etmeyeceğine kanaat etmiş. Şu anda benim yanımda yüce bir hizmeti yerine getiriyor" (Saadavi, 2018, s. 155) olduğunu dile getirir. Yine Küçük Deli için Frankenstein şunu sembolize eder:

Kral I. Faysal'dan Amerikan işgaline değin Irak devletinin üretmekte başarısız olduğu örnek vatandaş tipi yok mu, işte o benim. Çünkü ben, farklı etnik kökenden, ırktan, kabileden ve sosyal sınıftan bir sürü insan karışımıyım. Geçmişte bir örneği daha olmayan bu imkânsız karışımın temsilcisiyim. Ona göre ben, ilk gerçek Irak vatandaşıyım (Saadavi, 2018, s. 155).

Düşman ve Küçük Deli için daha dünyevi bir sembolken diğer iki takipçisi Büyük Deli ve En Büyük Deli gözünden de daha uhrevi bir sembol hâline gelmiştir: "Büyük Deli beni bütün dinlerin müjdelediği kurtarıcıdan önce gelen muazzam yıkım makinesi olarak görüyor. Yoldan çıkmış, sapkın insanlığı ben yok edeceğim. Bana görevimde yardımcı olmak suretiyle beklenen kurtarıcının gelişini çabuklaştırdığı inancında" (Saadavi, 2018, s. 155). Yine En Büyük Deli için de kurtarıcıdır ve En Büyük Deli buradan kendisine de pay çıkarır: "En Büyük Deli'ye göreyse ben kurtarıcıyım. Yakın bir gelecekte sonsuz sıfatlarımdan bir kısmının ona geçeceğine inanıyor. Ona kalırsa, yeryüzü ve ülke tarihinin şu kritik ara dönemini anlatacak satırlarda kendi adı, benim adımla birlikte anılıp ölümsüzleşecek" (Saadavi, 2018, s. 155-156). Kendisine verilen bu sembolik anlamlarda ifade ve anlam boyutunda netlik kazanılmış olsa da arayış devam eder, soyut ve öznel bir gizem varlığını sürdürür. Kişiler sembolün anlamını çokanlamlı olarak kendileri belirler.

Sembolik sanatta sembol anlamının yanı sıra ölüm de önemli bir yer tutar. Hegel ölümü sembolik açıdan iki yönlü alır. Ölüm yaşamın fiziksel sonlanması açısından doğal bir olumsuzlamadır ancak sembolik sanata uygun bir şekilde ölümle varlık bir yandan sona ermiş olsa da bir yandan kendine dönüşür. Ölüm yeniden canlanmadır, kendinde sonsuz ve tanrısal olma demektir. Ölümün iki anlamlılığının en büyük sembolü yine İsmi Nedir olmuştur. Ölüm

ve yaşam çizgisinde ona yeniden hayat veren ve olayı hikâyeleştiren eskici Hadi'dir. Hadi hikâyeyi kendisini dinlemeye gelen gazetecilere anlatır. O dönemde Bağdat'ın sokaklarında sıkça patlamalar meydana gelir. Patlamalar halk tarafından sıradanlaşmıştır, onların rahat tavırları bunu gözler önüne serer (Saadavi, 2018, s. 60). Yine bir patlamanın ardından ambulansların ölü ve yaralıları toplaması, itfaiyecilerin ortalığı toparlaması sırasında Eskici Hadi de ortamı gözetlemektedir ve Irak'ın gündemini değiştirecek olay da burada başlamaktadır. Ölüm sorunsalı ve Hadi'nin bulunduğu burun, bombalarla kuşatılmış, yıkık dökük Irak'ın panoramasını yansıtan bir sembol olarak ortaya çıkar (Saadavi, 2018, s. 29). Eskici Hadi'nin bulunduğu bir cesetten kopan burundur. Elinde çuvalıyla sokakta gezerken etrafın cesetler tarafından kaplandığını görür. Bir ceset dikkatini çeker. Cesette kurumuş kan lekeleri, çürükler göze çarpmaktadır ancak cesedin yüz kısmında eksik bir parça vardır yani cesedin burnu koparılmıştır ve yerinde yoktur. Hadi, çuvalını açarak içindeki burnu çıkarır ve cesedin burun boşluğuna koyar. Burun bu cesede aitçesine tam yerine oturur. Yani burun bu cesedin bedenine entegre edilir: "Onu Adli Tıp'a teslim etmek istiyordum. Tastamam bir cesetti ve insanlar ona bir çöp muamelesi yapıp sokağın ortasında öylece bırakıp gitmişlerdi. O bir insan evladıydı ey ahali! Bir insan evladı!" (Saadavi, 2018, s. 34). Cesette eksik olan parçanın burun olması da Gogol'ün ünlü *Burun* öyküsünü hatırlatır niteliktedir. Gogol'ün öyküsünde burun, kimliği, gelecek kaygısı, yoksul toplumdaki çarpık düşünceleri gösteren bir alegori olarak kullanılmıştır (Samier ve Lumby, 2010, s. 365). Yazarın bu eserde burnu bilinçli olarak kullandığını hatta bunun Hegel'in kuramına göre bilinçli sembolizm bağlamında ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Saadavi de kendi toplumunun işgal nedeniyle kimliğini kaybetmekle karşı karşıya olduğunu, toplumun her gün patlayan bombalarla geleceğe dönük karamsar duygulara sahip olması, toplumda zıt kutupların çatışması ve insanların kendi bağımsızlıkları için bir araya gelememelerindeki eksiklik burun aracılığıyla alegorik bir şekilde eleştirmektedir. Ceset, Irak toplumunun, burun da o toplumda olan eksikliklerin sembolü olmuştur. Psikanalist açıdan burun, iğdiş edilmeyi göstermektedir (Todorov, 2012, s. 76). Böylece Irak toplumunun da her türlü bağımsızlık, gelecek umudu ve birleşmeden iğdiş edildiğini söyleyebiliriz. Tüm bunların yanında eksik bir uzuv beden bütünlüğünü bozan bir tamamlanmamışlığa işaret eder. Ceset eksik burun yerine dikilmeden ölmüş de olsa bütünlük ihtiyacını yerine getiremez. Bunu bilen Hadi cesedi kendine ait olmasa da başka bir burunla tamamlar. Hadi'nin yaptığı Hegel'e göre doğu panteizminin bir göstergesi olarak bir yaratım değildir. Çünkü doğu panteizmine göre daha önce de ifade edildiği gibi yaratma sadece tanrıya özgüdür. Hadi'nin burada yaptığı sadece aracı olmaktır. O tanrı değildir, yaratmak ona mahsus değildir. O ancak yaratıma aracı olabilir. Bu sürekli vurgulanır. İnsan bir şey yaratamaz. Bu bağlamda İsmi Nedir Hadi'yi gökyüzündeki babasının "iradesi için bir araç olarak" nitelendirir (Saadavi, 2018, s. 151). Beden ve ruh diyalektiği bu noktada çözülür. Cesetlerdeki bedenler ve ruhlar birbirinden farklı kişilere aittir. Mesela İsmi Nedir'de bu birleşme tek bir amaç doğrultusunda gerçekleşir, adaleti sağlamak: Evet, Ebu Zeydun'u öldürmüştü, ama bu Danyal Teydaros'un intikamı içindi randevu evinde öldürdüğü subay ise Hadi'nin parmaklarını ve diz kapaklarını aldığı bir kurbana karşılıktı. İntikamlar alınana dek görevi sürecek" (Saadavi, 2018, s. 142).

İmkânsız olsa da İsmi Nedir her parçada, her uzuvda kendini aramaktadır ancak farklı parçalar aynı içeriği ya da duyguyu oluşturmaz çünkü her parçanın hikâyesi farklıdır ve her parça öcü alınınca bedeni terk edecektir. Son kişinin öcünün alınmasıyla görev bitecektir (Saadavi, 2018, s. 157). İçeriğine uygun olmasa da bir biçim arar ancak bu arayış

ölümsüz olma adınadır. Önceleri vücudundaki parçaların ait olduğu masum kişilerin intikamını alırken artık sırf kendi yaşama kaygısı için masumları öldürmeye başlar: “İki yeni gözü takmayı başardım. Etrafımı görebiliyordum. Masum yaşlı adamın cesedine baktım. Aradığım gerçek belki de buydu. Bu adam, Rabbin bana gönderdiği kurbandı. Adı da ‘Gece Ölecek Masum’” (Saadavi, 2018, s. 171). Görüldüğü gibi artık evrildiği aşama yaptıklarına tanrısal bir anlam yüklemektir. Tanrının kendisine gönderdiği kurbanla yaşama amacını ilahi bir boyuta taşır. Aslında öldürdüğü kişiyi Rabbin gönderdiği kurban olarak algılaması kadercilik anlayışını da ortaya çıkarır ve okuru yine Hegel’in doğu panteizmine götürür. Hegel’in doğuya atfettiği özelliklerden biri de kadercilik anlayışıdır. Olumsuz şeyler ve acı keder kaderin kaçınılmaz sonudur (Hegel, 1835-1838, s. 427). Eserde geçen “biz diğerleri gibi Rabbe şart koşamayız. Sen bunu yaparsan, ben de böyle yapacağım diyemeyiz (Saadavi, 2018, s. 69) cümlesi Doğu’nun kaderci anlayışını ispatı niteliğindedir.

Kadercilik anlayışı İsmi Nedir için bir kutsallık arz eder. Her şeyin tanrıdan geldiğini, kendisinin de bu yolla kutsal bir amaca hizmet ettiği algısına sahiptir: “Uzun zamandır buradayım. Benden önce çok kimselerin geldiğini de biliyorum. Geçmiş çağlarda yeryüzüne, buraya geldiler. Zor zamanlarda görevlerini yerine getirip gittiler. Benim onlardan bir farkım yok, olmasını da istemiyorum (Saadavi, 2018, s. 165). Görev bilinci içerisinde kendisinin de gönderildiğini düşünen İsmi Nedir kendisine bu yolla kurtarıcılık vasfı yükler ve Hadi’yi kendi ve tanrı arasındaki bağ olarak görür: “Şu sefil eskici gerçekten benim babam mı? Gökyüzündeki babamın iradesi için sadece bir araç [...]. Ben zavallı insanların çağrılarına bir cevap, bir karşılığım. Ben kurtarıcıyım, beklenenim, rağbet edilenim ve bir şekilde umut beslenen” (Saadavi, 2018, s. 151). Eskici Hadi tesadüfen beden parçalarını bir araya getirmemiştir. İşin temelinde tanrının inayeti vardır. Hadi ve İsmi Nedir arasında geçen şu konuşma da Hadi’nin bu süreçteki rolünü ortaya çıkarır:

Sen sadece bir geçiş, bir vesilesin Hadi. Düşün, tarih boyunca kaç aptal anne baba dâhilerin ve büyük insanların dünyaya gelmesine sebep oldu. Anne babanın güç yetiremeyeceği, onları aşan işler bunlar. Sen sadece bir araçsın. Hayat denilen şu satranç tahtasında piyonları hareket ettiren kaderin gizli eline giydiği şeffaf bir eldiven (Saadavi, 2018, s. 138).

Bu düşünce zamanla İsmi Nedir’in tabir-i caizse müritleri arasında da yaygın bir inanış hâline gelmiştir: “Büyük Deli kutsal kitabını yazdırmakla meşguldü. Kutsal kitabında, Tanrı’nın yeryüzünde cisimleşmiş görüntüsü olduğumu söylüyor, kendisinin de bu görüntüye açılan kapı olduğunu ifade ediyordu. Takipçilerine beni görmek haram kılınmıştı” (Saadavi, 2018, s. 163). Tanrısal ve kutsallık anlayışıyla İsmi Nedir’in dış görünümü ya da yaptıklarından dolayı tanrı ile bir hesaplaşmaya girişmediği görülmektedir. Doğu toplumunda birey olmaya giden yol tanrıya bütün olma anlayışından geçmektedir. Her ne olursa olsun, çirkin, biçimsiz, tuhaf, cinayet işleyen biri de olsa bu duruma isyan etmez aksine iyi yanlarını görerek itaat eder. Sembolik sanat anlayışındaki soyutluk ve panteist düşünce biçimi, tanrısalın ağır basması Saadavi’de astrolog ve kâhinlerin devlet işleri ile ilgili konulara dâhil olmasıyla serimlenir. Astroloji ve kehanet devlet işlerini yönlendirir. İzleme ve Takip idaresi olarak adlandırılan kurum astrolog ve kâhin ekibinden gelen tahminlerle ilerler. Bu tahminlerin olayları önlemesi veya pratik bir yarar sağlaması ise belirsizdir (Saadavi, 2018, s. 7-8). Bunun dışında eserde kutsanmış olduğu düşünülen bir kadın söz konusudur: İlişva (Ümmü Danyal). Komşularına göre yaşadıkları yerde Ümmü Danyal gibi “mübarek kimseler olmasa Allah burayı çoktan yerin dibine geçirmişti” (Saadavi, 2018, s. 16).

İnsanlar tarafından farklı algılansa da İsmi Nedir'in görevi adalet ve iyiliktir ancak bu durum zamanla değişir. Onun iyilik ve adalet arzusu yerini zamanla sadece var olma hırsına dönüştürür. Çünkü onun için "Bir insan kendi canı için savaşmayacaksa ne için savaşacaktı" (Saadavi, 2018, s. 303). Bu düzlemde eserde iyilik kötülüğe evrilir:

Oysa İsmi Nedir'in başka bir fikri vardı: Bedeni ne kadar çabuk dağılırsa bu beladan o kadar çabuk kurtulmuş olacaktı. Biraz daha yaklaştı Hadi'ye. 'Hepsi bu değil. En kötüsü, insanların aleyhime yaydıkları kötü sözleri duymak. Beni suç işlemekle itham ediyorlar. Farkında değiller, bu ülkedeki tek adalet benim (Saadavi, 2018, s. 144).

Eserde çok katmanlı bir anlatım düzlemi vardır. Hadi başından geçenleri gazetecilere uydurulmuş hikâye olarak aktarsa da aslında cesedi alıp evine götürmüştür ancak yeni tamamladığı cesedin evde olmadığını görür, artık durum Hadi'nin kontrolünden çıkmıştır ve ceset varlığıyla alakalı kontrolü kendi eline almıştır. Bundan sonra hikâyenin kalanını tamamlayacak olan cesettir. Zaten "bombalı eylemlerde can verenlerin organlarından derlenen çıplak bir cesedin hikâyesine" (Saadavi, 2018, s. 64) neredeyse kimse inanmadığı için de yalancı Hadi olarak adı çıkmıştır.

Eser içerisinde karakterler sürekli bir başkası tarafından onlara sunulan görevler doğrultusunda ilerler. Gazeteci Mahmud, eskici Hadi ve İsmi Nedir bile kendilerine verilen görevleri yerine getirmeye çalışır. Bu açıdan kendi istekleri doğrultusunda edebilecekleri hareket alanları kısıtlıdır (Saadavi, 2018, s. 114). Bu durum Hegel'in kuramına göre zayıf karakterleri imler çünkü Hegel'de karakter kararlarının arkasında durur, yaptıklarını savunabilir, ancak bu öznel kendinelik ile sağlam bir karakter olur. (Hegel, 1835-1838, s. 276-277). İsmi Nedir öldürdüğü insanları kendine yüklenen misyonla açıklar, kendi iradesi dışında bu eylemleri gerçekleştirdiğini dile getirir (Saadavi, 2018, s. 140). Saadavi'nin yeniden hayat verdiği Frankenstein ya da İsmi Nedir, yazarın kendi toplumunu yansıtmada önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmıştır. Hegel'in doğuya ve sembolik sanata ait belirlemelerinin de bu eserde belirgin bir şekilde ön plana çıktığını söyleyebiliriz.

SONUÇ

Sanatı, bağlı bulunduğu dönemin ve yerin etkisine göre sembolik, klasik ve romantik sanat olarak üçe ayıran Hegel, doğunun sembolik sanat, batınınsa romantik sanat içerisinde yer aldığı ifade eder ve bu sanat anlayışlarına denk düşen özellikleri belirler. Bu çalışmada Mary Shelley'nin *Frankenstein* eseri Romantik sanat anlayışı, Saadavi'nin *Frankenstein Bağdat'ta* eseri Sembolik sanat anlayışı çerçevesinde irdelenmiştir.

Hegel'e göre her sanatçı eserinde döneminden ve toplumundan izler taşır. Söz konusu çalışma içerisinde Shelley'de ve Saadavi'de kendi dönemine ve toplumuna ait izlekler somutlaştırılmıştır. Shelley'de 19. yüzyılın bilimi ve bilime yönelik eleştiriler esere içkindir. Saadavi'de döneminin toplumsal ve politik kaosu Frankenstein sembolü üzerinden şekillenir. Bir başka ifadeyle Shelley döneminin ağırlık noktası olarak bilimi ve onun olumsuz sonuçlarını ele alırken, Saadavi ise kendi döneminin ve ülkesinin 21. yüzyılın temel problemi olarak toplumsal ve politik yaşamın ve dahası inanç olgusunun geldiği noktayı gözler önüne serer.

İki eserde yaratıklar olduğu kadar onların yaratıcıları da önemli bir yere sahiptir. Her ne kadar geri planda gibi olsalar da ölümsüzlüğün peşinde koşan ve bunun için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan Dr. Frankenstein batılı düşünce tarzını yansıtırken, Hadi 21.

yüzyıl Irak toplumunun yansımasına aracılık eder ancak her iki yaratıcı da acı gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalır ve bedeller öder.

Shelley'nin 19. yüzyılda ele alıp işlediği bir konuyu Saadavi 21. yüzyıla uyarlamış, yeniden değerlendirmiş ve batıdan aldığı bir konuyu doğuya ait öğelerle kendi eserinin malzemesi yapmıştır. Hegel'in sanat anlayışları arasında öngördüğü diyalektik ilişkiye uygun bir şekilde konu, romantik sanat anlayışı özelliklerinin yoğun bir şekilde görüldüğü bir eserden sembolik sanat anlayışı öğelerinin ağır bastığı bir sanat eserine geçiş yapmıştır. Saadavi'de tasvirler ağırlıklı olarak dış görünüme yönelik ilerler içsel ağır basan tek duygu korkudur. Shelley'de ise içsel temelde her şey yazınsallaştırılır.

Tarihsel düzlem içerisinde konular eskimez, güncelleştirilir. Burada da batıda işlenen bir konu sembol ağırlıklı olarak iki yüzyıl sonra doğuda yeniden yazınsallaştırılmıştır. Bu durum eserler içerisinde zaman ve toplum yansımalarını tespit etmeyi mümkün kılmıştır. Shelley'nin canavarından farklı olarak Saadavi'nin canavarı öteki ve tek bir benlik değildir. Birçok farklı benlik bileşimidir. Bu bağlamda toplumun eklektik yapısını da temsil eder. Bu eklektik yapı Frankenstein'a benzerliğiyle onu Avrupa'ya, yaşadığı topraklar olarak da Orta Doğu'ya bağlar. Böylelikle zaman ve mekân bağlamında batı ve doğu, edebiyat aracılığıyla birbirine yakınlaştırılmıştır. Saadavi'nin mesaj kaygısı onu iki yüzyıl öncesine götürmüş ve edebiyat da bu mesajın aktarıcısı görevini üstlenmiştir.

Sonuç olarak Hegel'in anlayışı çerçevesinde çalışmanın konusunu oluşturan İngiliz ve Iraklı yazar tarafından kaleme alınan eserlerde ortak bir sembolün hem dönemlerini, hem sanat anlayışlarını hem de toplumlarını yansıttığı görülmüştür. Batılı Frankenstein, dönemindeki bilimi din, doğa ve romantizm ekseninde eleştirirken, doğulu Frankenstein kendi toplumunu, dönemini ve insanını yansıtan bir sembol şeklinde karşımıza çıkmıştır. Bu sembolik kullanım bir mesaj kaygısı taşımaktadır. Genelinde romantik ve sembolik sanatın izlerini, tikelinde de diyalektik felsefe, tinsel öznellik, insanın iç savaşı, tanrısallık, ölüm ve din algısının içinde yaşanan dönem ve şartlar itibarıyla kendi iklimlerinde bir sembol aracılığıyla nasıl aktarıldığını böylelikle edebiyatın ve sanatın toplumun aynası olduğu gözlemlenmiştir.

SUMMARY

In this study, *Frankenstein* by Mary Shelley and *Frankenstein in Baghdad* by Ahmed Saadawi were analyzed in line with Hegel's understanding of art. Hegel distinguished the art as classical, romantic and symbolic which he also considered it particularly with regard to East- and West- Dialectics. Western is representative of romantic, Eastern is symbolic art. So *Frankenstein* has the characteristics of Western and romantic art, *Frankenstein in Baghdad* has the characteristics of Eastern and symbolic art. The common point of the works, Frankenstein, has been the subject of art and literature from the 19th century to the modern world. Ahmed Saadawi uses Frankenstein as a symbol to express the situation in Iraq.

In this study, the works have been analyzed in the context of the art understanding that Hegel attributed to the East and West. First, the romantic art and period features of *Frankenstein* have been determined. Inner-Outer-Dialectics transform from outer to inner in romantic art. Spirit (geist) leaves its externality and returns to its internality. Spirit reaches its self-consciousness by determining its external reality in a suitable way. Dr. Frankenstein shapes his creature with spiritual subjectivity. It constructs the artificial human internally. He then gives it form with body and soul. Although the form of the creature frightens, this is

actually its spiritual inner outer dialectical perception and reflection. The focus of the work is the mad scientist who was the predominant subject of 19th century literature. This is not an coincidence. The 19th century is a period when chemistry and other positive sciences and experiments are intense. However, the risks and dangers of science, modernism and technological developments make up the philosophical depth of this work. The most important role in keeping the work up-to-date is social relations as well as science and technology. The work opposes anti-scientific understandings and questions the dynamics in the formation of social nature.

In the context of the dialectical relationship in Hegel's understanding of art, the idea of creating an artificial person has shifted from romantic art to symbolic art. According to Hegel, symbolic art is pre-art and belongs to the East. In symbolic art, the idea is in itself ambiguous and abstract. It is in search of a form of expression. Since it cannot find the appropriate appearance in itself, seeks it in nature and human phenomena. Because the form suitable for the substance is missing, there is a form and substance mismatch. For this reason, there is a constant form-substance harmony and conflict. The idea, which is in infinite subjectivity, makes polisemy emerge. The symbolic Frankenstein is also ambiguous because it does not have a certain soul and body, or even the integrity of these. *Frankenstein in Baghdad* symbolizes the East and symbolic art according to Hegel's art distinction. Frankenstein or What's Its Name is a symbol in the context of expressing the existing problems of society. It is used as a symbol that reflects the social, political, religious and military situation of Iraq after the American invasion. Although the name Frankenstein is mentioned twice in the work, the creature is physically amorphous, shapeless and incompatible just like Frankenstein. The work, adorned with Eastern motifs, is gothic to reflect the panorama of real Baghdad. It begins with the action of the suicide bomber. Frankenstein from Baghdad, which consists of different body parts, is born after a bomb action. His main purpose for existence is to bring justice to everyone. He clings to life with the body parts of those he thinks have died unfairly. What's Its Name represents innocent people and injustice. The creature, dispenser of justice in the streets of Baghdad, is the current symbol of Iraq 200 years after Shelley. The author expresses that his novel is different from the Shelley's. This difference is knowledge, natural life, science and ethics. Saadawi adapts the subject to his own culture and updates the past, presenting it with oriental motifs. Within the framework of Hegel's symbolic and romantic art understanding, *Frankenstein* has features of romantic West; *Frankenstein in Baghdad* sustains symbolic Eastern traces.

Makale Bilgileri

Etik Kurul Kararı:	Etik Kurul Kararından muaftır.
Katılımcı Rızası:	Katılımcı bulunmamaktadır.
Mali Destek:	Çalışma için herhangi bir kurum ve projeden mali destek alınmamıştır.
Çıkar Çatışması:	Çalışmada kişiler ve kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır.
Telif Hakları:	Telif hakkına sebep olacak bir materyal kullanılmamıştır.

Article Information

Ethics Committee Approval:	Exempt from the Ethics Committee Decision.
Informed Consent:	No participants.
Financial Support:	No financial support from any institution or project.
Conflict of Interest:	No conflict of interest.
Copyrights:	No material subject to copyright is included.

SEFAD

KAYNAKÇA

- Abdalkafor, O. (2018). Frankenstein and Frankenstein in Baghdad: The Sovereign, Homo Sacer and Violence. *Postcolonial Text*, 13, (3), 1-16.
- Alhashmi, R. (2020). The grotesque in Frankenstein in Baghdad: between humanity and monstrosity. *International Journal of Language and Literary Studies*, 2 (1), 90-106.
- Baudou, J. (2005). *Bilim-kurgu*. (İ. Bülbüloğlu, çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bertram, G. W. (2007). *Kunst. eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Cuma, A. (2019). Komparatistik ve estetik: Kant, Schiller ve Hegel'in estetik anlayışlarının karşılaştırmalı edebiyat bağlamında analizi. *Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışmaları*. İçinde (s. 17-73) Konya: Çizgi Kitabevi.
- Deakin W.G. (2015). The contingent limits of romantic myth-making. İçinde: Hegel and the english romantic tradition. Londra: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137482181_6.
- Gültekin, G. (2018). Hegel'in efendi-köle diyalektiği çerçevesinde Spartacus filmi üzerine düşünceler. *SineFilozofi*, 3 (5), 25-44. DOI: [10.31122/sinefilozofi.400677](https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.400677)
- Hammond, K. (2004). Monsters of modernity: Frankenstein and modern environmentalism. *Cultural Geographies*, 11 (2), 181-198.
- Hebing, N. (2009). *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Hegel, G. W. F. (1807). *Phänomenologie des Geistes*. <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781484031810?page=0> 26.10.2020.
- Hegel, G. W. F. (1835-1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*. <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> 09.12.2020.
- Jaeschke, W. (2018). Die romantische kunst. In: Birgit Sandkaulen (Hrsg.) G. W. F. Hegel (125-150.) *Vorlesungen über die Ästhetik*. Berlin/Boston: De Gruyter,
- Kula, O. B. (2011). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Metz, S. (2018). Fiction of dystopian times: Ahmed Saadawi's 'Frankenstein in Baghdad'. Los Angeles Review of Books. Erişilebilir: https://lareviewofbooks.org/article/fiction-dystopiantimes-ahmed-saadawis-frankenstein-baghdad/#_006.04.2021.
- Saadavi, A. (2018). *Frankenstein Bağdat'ta*. (S. Şahin, çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.
- Samier, E. Lumby, E. J. (2010). Alienation, servility and amorality: relating Gogol's portrayal of bureaupathology to an accountability era. *Educational Management Administration & Leadership*, 38 (3), 360-373.
- Schummer, J. (2008). Frankenstein und die literarische figur des verrückten Wissenschaftlers. İçinde: Betsy van Schlun & Michael Neumann (Hg.): *Mythen Europas: Schlüsselfiguren der Imagination*, Bd. 6 ('Das 19. Jahrhundert'), Regensburg: Pustet 58-79. Erişilebilir: http://www.joachimschummer.net/papers/2008_Frankenstein_Neumann-et-al.pdf 12.11.2020
- Seed, D. (1982). Frankenstein- parable of spectacle?'. *Criticism*, 24 (4), 327-340.
- Shelley, M. (2013). *Frankenstein*. (N. Güler, çev.) İstanbul: Timaş Yayınları.

- Soppa, S. (2010). *Scheiternde subjektivität: das unglückliche Bewusstsein bei Hegel und Kierkegaard*. Berlin: Logos Verlag.
- Şiray, M. (2019). G. W. F. Hegel'in Estetik Üzerine Dersleri ve Sanatın Sonuna İlişkin Tezler. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 0 (2) , 79-89.
- Teggart, H. (2019). Frankenstein in Baghdad: a novel way of understanding the Iraq war and its aftermath". *International ResearchScape Journal*, 6, 1-30.
- Todorov, T. (2012). *Fantastik edebi türe yapısal bir yaklaşım*. (N. Öztokat, çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

SEFAD