

AHLÂM MUSTEGÂNİMÎ'NİN ÜÇLEME'SİNDE "KÖPRÜ" SEMBOLÜ

Nesrin Kay*
Halim Öznurhan**

Öz

Cezayir'de 1830 yılından itibaren 132 yıl süren Fransız sömürge yönetimi Cezayirlilerin hayatını önemli ölçüde etkilemiştir. Etkilerin en görünür olduğu alanlardan birisi de dil ve edebiyattır. Cezayirli bir yazar olan Ahlâm Mustegânîmî, romanlarında toplumcu gerçekçi bir yaklaşım benimser ve eserleriyle ülkesinin sosyal ve politik gerçeklerine ayna tutar. Fakat bu gerçeklikleri yansıtırken didaktik bir üsluptan kaçınır. Aksine kurguladığı aşk hikâyelerini onlara siyasi ve sosyal sembolik anlamlar yükleyerek ele alır. Bunun yanı sıra romanlarında şiirsel bir dil kullanmayı tercih eder. Üçleme'sinde ve özellikle bu serinin ilk kitabı olan Bedenin Hafızası'nda köprü izleği anlatının merkezinde yer alır. Romanlarda Cezayir'in Konstantin şehrindeki tarihî asma köprüler bir ressamın tabloları aracılığıyla simgesel bir şekilde öne çıkarılır. İşlevi iki yaka arasındaki bağlantıyı sağlamaya yönelik köprüler, Üçleme'de mecazi olarak bağlanma ve kopuşu temsil eder. Cezayir'in bağımsızlık savaşında kolunu kaybeden Zeyyân'ın bu fiziksel kaybı, ulusuyla olan bağını da koparmış gibidir. Özellikle bağımsızlık sonrası Cezayir'e karşı içsel bir kopuş hissedir. Paris'te yaşayan Zeyyân'ın geçmiş, bugünü ve travmaları onun takıntılı olarak çizdiği köprü resimlerinde ortaya çıkar. Sanatın onun için iyileştirici (terapötik) olmaktan uzak olduğu görülür. Bu yüzden Cezayir'in geçmiş günlerini hatırlatan nostaljik köprü sembolünden sanatını soyutlayamaz. Üçleme'de psikolojik ve fizyolojik olarak bağlanma ve uzaklaşmayı temsil etmesinin yanı sıra köprüler ressamın âşık olduğu Hayât ile özdeşleştirilir. Yazar bu özdeşlik aracılığıyla kadınların nesneleştirilmesi ve ötekileştirilmesi meselelerini tartışmaya açar. Üçleme'de kadınların nesneleştirilmesi çoğu kez onların vatan, toprak şeklinde kutsallaştırılmasıyla yapılmaktadır. Ancak Ahlâm, Cezayirli erkek yazarlara ayna tutarak onların gelenekselleşmiş sembollerini ters yüz etmeyi amaçlar. Bu çalışmada postkolonyal ve feminist eleştiri bağlamında sömürge sonrası Cezayir'i yansıtan Üçleme'deki karakterlerin köprüye dair algıları, kabul ve ret süreçleri analiz edilmektedir. Bu algılar, çoğunlukla köprülerin taşıdığı sembolik anlamlarla ilişkili iken bazen mecazi anlamının reddedilmesiyle farklı boyutlar kazanır. Köprüye yüklenen farklı sembolik anlamlar, karakterlerin bu sembolü anlama ve yorumlamaya yönelik yaklaşımlarına işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyal edebi eleştiri, feminist edebi eleştiri, Cezayir romanı, Ahlâm Mustegânîmî, köprü sembolü

* Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagati Ana Bilim Dalı, e-posta: nesrindursun@erciyes.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0740-4537>

** Prof. Dr., Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagati Ana Bilim Dalı, e-posta: hoznurhan@erciyes.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9558-566X>

Makale Bilgileri

Türü: Araştırma makalesi

Geliş Tarihi: 13.01.2025

Kabul Tarihi: 10.03.2025

Yayın Tarihi: 27.06.2025

Hakem Sayısı: İki Dış Hakem

Finansman: Herhangi bir fon, hibe veya başka bir destek alınmamıştır.

Etik Beyan: Bu çalışmada Prof. Dr. Halim ÖZNURHAN danışmanlığında yürütülen "Ahlâm Mustegânîmî'nin Üçleme'sinin Postkolonyal Perspektiften Analizi" başlıklı doktora tezi esas alınarak hazırlanmıştır.

Çıkar Çatışması: Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Lisans: CC BY-NC 4.0

DOI: 10.32330/nusha.1619107

Atıf Bilgisi: Kay, N., & Öznurhan, H. (2025). AHLÂM MUSTEGÂNİMÎ'NİN ÜÇLEME'SİNDE "KÖPRÜ" SEMBOLÜ. Nüsha, 25(60), 29-56.

*The Symbol of the "Bridge" in Ahlâm Mosteghanemi's
Trilogy*

Nesrin Kay***
Halim Öznurhan****

Abstract

The French colonial rule in Algeria, which lasted 132 years since 1830, significantly impacted the lives of Algerians. One of the most visible areas of influence is language and literature. Ahlam Mosteghanemi, an Algerian writer, adopts a socialist realist approach in her novels and mirrors her country's social and political realities with her works. However, she avoids a didactic style while reflecting on these realities. On the contrary, she deals with the love stories he fictionalizes by attributing political and social symbolic meanings to them. In addition, she prefers to use poetic language in her novels. In her Trilogy, and especially in the first book of this series, Memory in the Flesh, the bridge is at the center of the narrative. In the novels, the historical suspension bridges in the Algerian city of Constantine are symbolically highlighted through the paintings of a painter. The bridges, whose function is to connect the two sides, metaphorically represent connection and disconnection in the Trilogy. Zayyan loses his arm in the Algerian war of independence. This physical loss seems to have severed his bond with his nation. Especially after independence, he feels an inner detachment from Algeria. Living in Paris, Zayyan's past, present, and traumas are revealed in his obsessive paintings of bridges. It is seen that art is far from being therapeutic for him. Therefore, he cannot isolate his art from the nostalgic symbol of the bridge that reminds us of Algeria's bygone days. In the Trilogy, in addition to representing psychological and physiological attachment and detachment, bridges are identified with Hayat, with whom the painter falls in love. Through this identification, the author opens up the issues of objectification and marginalization of women for discussion. In the Trilogy, the objectification of women is often done by sanctifying them in the form of homeland and land. However, Ahlam aims to turn their traditional symbols inside out by holding up a mirror to Algerian male writers. In the context of postcolonial and feminist criticism, this study analyzes the characters' perceptions, acceptance, and rejection processes in the Trilogy, which reflects postcolonial Algeria. While these perceptions are mostly related to the symbolic meanings that bridges carry, they sometimes take on different dimensions by rejecting their metaphorical meaning. The different symbolic meanings attributed to the bridge point to the characters' approaches to understanding and interpreting this symbol.

Keywords: Postcolonial literary criticism, feminist literary criticism, Algerian novel, Ahlam Mosteghanemi, bridge symbol

*** Research Assistant, Erciyes University, Department of Basic Islamic Sciences, Department of Arabic Language and Rhetoric, e-mail: nesrindursun@erciyes.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0740-4537>

**** Professor, Erciyes University, Department of Basic Islamic Sciences, Department of Arabic Language and Rhetoric, e-mail: hoznurhan@erciyes.edu.tr, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9558-566X>

Article Info

Type: Research article

Date Submitted: 13.01.2025 Date Accepted: 10.03.2025 Date Published: 27.06.2025

Reviewers: Two External

Grant Support: No funds, grants, or other support was received

Ethical Statement: This article is extracted from my doctorate dissertation entitled "Analysis of Ahlam Mosteghanemi's Trilogy from a Postcolonial Perspective", supervised by Prof. Halim ÖZNURHAN (Ph.D. Dissertation, Erciyes University, Kayseri).

Conflicts of Interest: No conflict of interest declared.

Licence: CC BY-NC 4.0

DOI: 10.32330/nusha.1619107

Citation Information: Kay, N., & Öznurhan, H. (2025). AHLÂM MUSTEGÂNİMÎ'NİN ÜÇLEME'SİNDE "KÖPRÜ" SEMBOLÜ. Nüsha, 25(60), 29-56.

Giriş

Edebiyatta mekânların sembolik anlamlar taşımaları ve metafor olarak kullanılmaları anlatının yaygın ve güçlü unsurlarından biridir. Özellikle roman türünde mekânların tekrar edilmesi, yazarın karakter psikolojilerini ve olay örgüsünü derinleştirmek için başvurduğu etkili bir araçtır. Ahlâm Mustegânimî'nin *Üçleme*'sinde bir mekân olarak *köprü* sembolü, kurguyu daha anlamlı hâle getiren bu önemli işlevi üstlenir. Köprüler bilindiği üzere aralarında su, çukur ya da yol gibi bir engel bulunan iki yakayı birleştirmeye ve böylece yolun devamlılığını sağlamaya yarayan yapılardır. Mecazi anlamda ise genel olarak bağlantıyı sağlaması veya şeyler arasındaki ilişkiyi tanımlaması anlamlarında kullanılır. İnsanların geçmişleriyle, atalarıyla, kültürleriyle ya da ülkeleriyle olan bağları, ilişkileri köprülerle sembolize edilebilir. Kişiler arasındaki mesafeler köprülerle kapatılır ve birbirinden uzaklaşmak isteyenler içinse köprülerin artık atılması gerekir. Bireyin kendisi ve ötekiyle kurduğu ağları temsil etmesi bakımından köprü derin anlamlar içeren bir sembol olarak karşımıza çıkar.

Bu sembolik derinlik, Ahlâm Mustegânimî'nin edebî dünyasında önemli bir yer tutar. Cezayirli bir yazar olan Ahlâm Mustegânimî, 13 Nisan 1953 tarihinde Tunus'ta dünyaya gelmiştir (Kurayzim, 2015, s. 37). Fransızca konuşan bir aileden gelmesine rağmen bilinçli bir tercih olarak Fransızca yerine Arapça yazmayı seçer. Bu tercihin nedeni Cezayir'in 1830-1962 yılları arasında Fransız sömürge yönetimi altında olduğu dönemde geri planda bırakılan diline sahip çıkma isteğidir (Stampfl, 2010, s. 130). Edebiyat dünyasına ilk adımını şiir divanıyla¹ atan Mustegânimî, 1993 yılında bu çalışmanın odak noktası olan *Üçleme*'nin ilk romanı *Zâkiratu'l-Cesed* (Bedenin Hafızası)'i kaleme alır. Bu romanla Arapça yazan ilk Cezayirli kadın romancı olarak Cezayir edebiyatında önemli bir yer edinir ve 1998 yılında Necîb Mahfûz Ödülü'ne layık görülür. *Üçleme*'nin ilk kitabını, 1997 yılında yayımlanan *Fevda'l-Havâs* (Duyular Kaosu) ile 2003 yılında yayımlanan *Âbir Serîr* (Yataklar Arası) romanları takip eder (Kurayzim, 2015, ss. 26-28).

İlk roman olan *Bedenin Hafızası*'nda Paris'te bir sergide karşılaşan Cezayirli Hayât ve Zeyyân² arasında yaşanan duygusal yakınlaşma odak noktasına alınır. Hayât 25 yaşında bir üniversite öğrencisi ve aynı zamanda roman yazarıdır. Zeyyân ise 52 yaşında bir ressamdır. Cezayir'in bağımsızlık savaşında bir kolunu kaybeden Zeyyân, bu olayın ardından resim yapmaya başlar. Hayât'ın şehit

olan babası, savaş sırasında Zeyyân'ın cephedeki komutanıdır. Hayât daha bebekken babasının isteğiyle Zeyyân tarafından nüfusa kaydedtirilir. Yıllar sonra bu iki karakter Zeyyân'ın sergisinde tesadüfen karşılaşır ve ilişkileri ilerler. Bu hikâyeye üçüncü kişilerin katılmasıyla olaylar karmaşık bir hal alır. Roman, Hayât'ın istemeden bir başka adamla evlenmesiyle son bulur.

Serinin ikinci romanı olan *Duyular Kaosu*'nda Hayât'ı mutsuz bir evliliğin içinde buluruz. Cezayirli, nüfuzlu ama kötü şöhretli bir askerle evlenmiş ve evlendikten sonra Cezayir'e taşınmıştır. Hayât mutsuz günler geçirdiği için yeniden yazmaya başlar ve kendi yazdığı roman karakterine ilgi duymaya başladığını fark eder. Bu ilgi onu, gerçek hayatta karakterin izini aramaya iter. Bunun için kurgusundaki karakterin gittiği sinema salonu, kafeterya gibi yerlere giderek onunla karşılaşır ya da karşılaştığını düşünür. Zamanla kendisini kurmaca iken gerçeklik kazanan bu gizemli adamla bir ilişkinin içinde bulur. Bu adam, gerçek ismini saklayarak Hâlid b. Tûbâl takma adını kullanmaktadır.

Serinin üçüncüsü olan *Yataklar Arası* romanında ise önceki iki romanın karakterleri olan Hayât, Zeyyân ve Hâlid'in yollarını kesişir. Bu kez anlatı, gazeteci Hâlid'in perspektifinden şekillenerek Cezayir'in siyasi ve toplumsal meselelerine odaklanır.

Romanların her birinde aşk hikâyesi merkeze alınarak kurgu bunun etrafında zenginleştirilir. Okur, duygusal bir ilişki kurgusunun içine çekilir fakat bu evrende zannettiğinden daha derinlikli, sembollerle yüklü bir kurmaca ile karşılaşır. Yazar, Cezayir'de 132 yıl süren Fransız kolonyalizmi ve sonrasında yaşanan dönüşümlerin bireysel ve toplumsal etkilerini romanlarına yansıtır. Bu nedenle okur, bir aşk hikâyesi okuduğunu düşünürken aynı zamanda kolonyalizmin izlerini taşıyan bireysel ve toplumsal travmalara da tanıklık eder.

Bedenin Hafızası romanında köprü sembolü diğer iki romana kıyasla daha ön plana çıkar. Bu sembolün önemi, romanın İngilizce çevirilerinde de kendini gösterir. Romanın ilk İngilizce çevirisi 2003'te Kahire Amerikan Üniversitesi Yayınları tarafından *Memory in the Flesh* (Bedenin Hafızası) adıyla çıkar. Ancak bu çeviri yazarın duygularını aktarmada yetersiz görülür ve yeni bir çeviri yapılmasına karar verilir. 2013 yılında Bloomsbury Yayınevi'nden çıkan ve yeni çevirisi Raphael Cohen'e ait olan romanın bu baskısından itibaren adı *The Bridges of Constantine* (Konstantin Köprüleri) olarak değiştirilir. Ahlâm, bu isim değişikliğinin, yeni

çevirinin farklılığını vurgulamak ve özellikle yabancı okurların ilgisini çekmek amacıyla yapıldığını ifade eder (Baaqeel, 2015, s. 147). Böylece romanın içeriğinde merkezî bir rol oynayan köprü sembolü başlık seçimiyle de ön plana çıkarılmış olur.

Makale konusuyla ilgili literatür incelendiğinde öne çıkan çalışmaların olduğu görülmektedir. Raîse Mûsâ Kurayzim, Ahlâm Mustegânimî'nin hayatını ve *Üçleme*'sini detaylı bir şekilde inceleyerek yazarın Cezayir edebiyatındaki önemini vurgular (Kurayzim, 2015). Zahia Smail Salhi danışmanlığında yürütülen Meriem Bougherira'nın doktora tezinde ise yazarın *Üçleme*'sinin yanı sıra *el-Esved Yeliku biki* (Siyah Sana Yakışır) romanı da incelenir. Bu çalışmada postkolonyal Cezayir anlatısı yeniden kurgulanarak ele alınır ve okurlara farklı bakış açıları sunulur (Bougherira, 2020). Nuha Baaqeel'in doktora tezinde ise *Bedenin Hafızası* ve *Duyular Kaosu*'nda Cezayir tarihinin karmaşıklığı toplumsal cinsiyet perspektifinden ele alınır (Baaqeel, 2017). Bu çalışmalar öncelikli olmak üzere Ahlâm'ın *Üçleme*'sini farklı açılardan inceleyen yayınlar bulunmaktadır. *Üçleme*'ye daha geniş bir perspektifle yaklaşılan bu çalışmalarda köprü sembolüyle ilgili yorumlar yer almakla birlikte bu sembol derinlemesine incelenmemiştir. Bu makalenin amacı *Üçleme*'de önemli bir sembol olan köprü izleğinin müstakil olarak ele alınması ve bütüncül bir bakış açısıyla analiz edilmesidir.

1. Kadın ve Ülke

Genel olarak edebî yapıtlarda şehirlerin ve ülkelerin kadınlarla sembolize edilmesi yaygın bir kullanımdır. Arap edebiyatında mekânlara yüklenen metaforik anlamlar, romanın başlangıcından itibaren yaygın olarak kullanılır. Cezayir'in Konstantin şehri tarihî asma köprüleriyle tanınan bir şehirdir. Kolonyal dönem boyunca ve sonraki süreçte, Cezayir'de Fransız işgali sırasında yaşananlar genellikle kadın bedenine yüklenen anlamlar üzerinden ele alınır. Mustegânimî'nin *Bedenin Hafızası* romanını ithaf ettiği, Cezayir edebiyatında önemli bir yeri olan Frankofon yazar Mâlik Haddâd³ da romanlarında bu metaforu kullanır. Mustegânimî, Zeyyân karakterini yaratırken ulus, şehir, toprak ve devrim sembollerini "*kadın*" ile temsil eden Haddâd'ı takip eder. Bunun sonucunda ise Zeyyân'a kadını ısrarla köprü, ulus ve anne rollerinde simgeleştiren bir rol çizer (McLarney, 2002, s. 27).

Ataerkil toplumsal yapı içinde kadın, savaşlarda korunması gereken ve ele geçirilmesinden endişe duyulan bir figürdür. Bu

düşünceye paralel olarak kolonyal dönemde ele geçirilen ülkeler kadın bedeniyle sembolize edilir (Loomba, 2000, s. 178). Cynthia Enloe kadınların bu şekilde sembolik rollere indirgenmesinin milliyetçi hareketlerde ve çatışmalarda belirgin bir şekilde görüldüğünü savunur. Enloe'ye göre kadınlar ulus için korunması gereken ikonlar ya da ele geçirilip utanca sebep olacak savaş ganimetleri olarak sembolleştirilir. Her iki durumda da kadınlar ikincil rollere indirgenir ve erkekler koruyucu özneler olarak tanımlanır (Nagel, 2013, s. 68). Edward Said ise bu simgeleştirmenin sömürgeci Avrupa tarafından zihinlere yerleştirildiğini öne sürer. Said'e göre öncelikle Avrupalıların rasyonel olduğu ve kolonileştirilen halkların irrasyonel olduğu düşüncesi dayatılır. Bu düşünceyle sömürgeleştirilen halklar barbar, tembel ve cinsel açıdan denetimsiz insanlar olarak tanıtılır. Buna karşılık Avrupalılar cinsel arzularını kontrol altına alabilen, son derece çalışkan ve disiplinli insanlar olarak medeniyetin temsilcisi gibi sunulur. Bu bakış açısına göre Avrupa'nın erkeksi olabilmesi için Doğu'nun ve diğer sömürgeleştirilen halkların kadınsı olması gerekir (Loomba, 2000, s. 68). Böylece medeni olan Avrupalılar diğer halkları medenileştirme görevini üstlenirler. Bu görev bilinciyle *ötekileri*, Arapları ve Avrupalı olmayan diğer halkları barbarlıklarından çıkarıp medeniyetin aydınlığına ulaştırmayı amaçlarlar (Abdulkadir, 2019, s. 192). Avrupalıların sahip olduğu bu bakış açısıyla kolonyal ülkeler hem medenileştirilmeye hem de ötekileştirilmeye çalışılır (Güngör, 2018, s. 25).

Şehirler ve ülkeler ideolojik anlatılarda kadınlara benzetilirken bedenleri varmış gibi dışlaştırılır (Seb'a'l-Hazrecî & el-'Ubeydî, 2018, s. 23). Kullanılan bu metafor hem Doğu'da hem Batı'da kendine geniş bir alan bulur. Avrupa kökenli kolonyal söylemde ülkelerin dışıl algılanışına yönelik çok sayıda örnek yer alır. Örneğin, Vespucci'nin Amerika'yı keşfi resmedilirken Amerika çıplak bir kadın olarak tasvir edilir. "Amerika'yı keşfeden Vespucci" adlı resimde Amerika'nın tamamen keşfedilmiş olması hamakta çıplak bir şekilde uzanmış bir kadın olarak resmedilmesiyle yansıtılır. Benzer şekilde, İngilizler Guyana'ya ilk gittiklerinde bu ülkeyi "kızlık zarı bozulmamış" bir yer olarak betimlerler. George Chapman bu algıyı somutlaştıran "De Guiana" adlı şiirinde bu ülkeyi bir kadın olarak dışlaştırır ve onu İngiltere'nin önünde saygıyla eğilen bir figür olarak sunar (Loomba, 2000, ss. 99-101).

Ahlâm Mustegânimî *Bedenin Hafızası*'nda bu sembolik anlama özellikle yer verir. Yazar, karakterleri kurgularken onların ülke ve

kültürleriyle olan ilişkilerini farklı açılardan ele almak istediği için bedeni kullanır. Bedeni bir arzu nesnesi olarak kullanmasının yanı sıra, Cezayir'in bir alegorisi ve karakterlerin ülkeleri ve halklarıyla olan fiziksel bağlarının bir sembolü olarak yansıtır. Bu bağlantıyı kurmanın en yaygın yolu ise vatan uğruna bedeninden vazgeçerek fedakârlık yapmaktır. Zeyyân'ın bağımsızlık savaşında kolunu kaybetmesiyle bedeni artık Cezayir'in dolayısıyla ulusun kalıcı bir parçası olur (Stampfl, 2010, s. 133). Bu yüzden hafızasından bahsedilen karakterin Zeyyân olması muhtemeldir. Zeyyân'ın bedeni ebedi olarak vatanına bağlı olduğu için Cezayir'le özdeşleştirdiği Hayât'la olan bağını da fiziksel olarak kurar. Çünkü onun kayıp kolu, devrim günlerindeki anıları ve bugüne dair duyguları bedeninin hafızasının bir yansıması gibidir.

Fakat özellikle “beden” kelimesinin seçimi kafa karıştırıcı ve cinsel bir çağrışım da barındırır. Sanki kadın bedeninin -ve hatta bedenlerinin- hafızası bu romanda konu edilmektedir. Çünkü daha önce bahsedildiği gibi Cezayir kadınsılaştırılarak anlatılır. Hayât'ın ve dolayısıyla Cezayir'in geçmişi ve bugünü yani hafızası roman kurgusunun temelini oluşturur. Yazar, romanının başlığında bu kelimeyi kullanarak kadın bedenini öne çıkarır. Arap toplumlarında kadınlar genellikle erkeklerin cinsel arzularını tatmin ettikleri ya da estetik bir unsur olarak konumlandırıldıkları için, kadın bedeni çoğunlukla bir arzu nesnesi olarak algılanır. Bu bedenlerde tahakküm ve kontrol erkek öznelerdedir. Mustegânimî, kadınların bedenden ibaret olarak algılandığı yerleşik düşüncüyü değiştirmek, onu erkeklere ait bir yer olmaktan çıkarmak ister. Bunu ülkeyi bir beden olarak sembolize edip erkeğin orada son bulduğu bir yer olarak göstererek yapar. Böylece cinsellik dışında bir değeri olmadığı varsayılan kadın bedenine hak ettiği kıymeti vermeyi amaçlar (Seb'a'l-Hazrecî & el-'Ubeydî, 2018, ss. 25-26).

Üçleme boyunca Hayât karakteri Doğu, Cezayir, Konstantin, anne ve köprü sembolü olarak kurgulanır. Kurgu, *Bedenin Hafızası*'nda Hayât'ın Zeyyân'ın sergisini ziyaret etmesiyle başlar. Bu serginin ressam için en anlamlı olan detayı “Özlem”⁴ adını verdiği tablosunun burada yer almasıdır. *Özlem* tablosu, Zeyyân'ın kolunu kaybetmesinin ardından resme başlamasıyla renk verdiği ilk Konstantin köprüsü resmidir. Tunus'taki tedavi sürecinde vatanına olan özlemini bu resimle yansıtır. Zeyyân daha sonra Hayât'ın *Özlem* tablosuyla yaşıt olduğunu öğrenir. Bu, karakterin zihnindeki Hayât ve Cezayir özdeşliğini pekiştiren önemli bir başlangıçtır (Mustegânimî, 2004b, ss. 116-117). *Özlem* tablosu, ressamın

hafızasında Hayât ve toprağına olan hasretini bir araya getirdiğı için Zeyyân'a göre bir insanın ve vatanın doğuşu demektir. Tablo, Zeyyân'ın ülkesiyle kurduğu bağın ve Konstantin köprülerine olan özleminin temsilidir (Abdulkadir bû Tayyib, 2019, s. 248).

Yazar ilk romanda anlatıcı karakter olarak Zeyyân'ı, yani bir erkek sesini kullanmayı tercih eder. Bu sadece bir ses değil Cezayir'deki eril zihnin dışavurumudur. Ahlâm, Cezayir'de ilk postkolonyal romanlardan itibaren bir gelenek hâline gelen vatanla kadın arasında kurulan bu gerici bağlantıyı Zeyyân aracılığıyla ortaya koyar. Kadınlar bu anlatılarda birey olmaktan soyutlanarak nesneleştirilmekte ve marjinalleştirilmektedir (Bougherira, 2020, s. 30). George Tarabishi'ye göre de “Kadını vatanın sembolüne dönüştürmek onun bağımsızlığını ve hakimiyetini sonlandırarak onu kendisinin değil başkalarının işlediğı bir nesneye dönüştürür.” (Mustafa, 2017, s. 240). *Bedenin Hafızası* romanında kadınların nesneleştirilmesi Zeyyân'ın annesini kaybettikten sonra onun yerine vatan sevgisini koymasıyla başlar. Vatan bu kayıptan sonra anne olur, Hayât ortaya çıktıktan sonra ise Zeyyân hem vatan hem anne rolünü sevdiği kadına yükler (Bougherira, 2020, s. 34). Kadınların tanrıça ya da anne olarak kutsallaştırılması onların cinselliklerini arka plana attığı için bu metaforun kullanılması tercih edilir. Böylece kutsallık atfedilen kadınlar cinselliklerini öne çıkaran bedenleriyle yansıtılmazlar (Chattarjee, 2013, s. 121). Ahlâm bu romanında erkek bir kahraman anlatıcı seçerek postkolonyal Cezayir edebiyatındaki erkek yazarlara ayna tutar ve onların egemen söylemleriyle romanını kaleme alır. Kadınların nesneleştirilmesi en temel sembollerden biri olduğu için kendisi de bunu yansıtarak erkek romancıları eleştirmeyi amaçlar. Böylece erkek yazarların hâkim olduğu edebiyat dünyasına onların dilinden ve onları eleştirerek giriş yapar (Bougherira, 2020, s. 30). Bu çalışmanın konusu köprülerle sınırlı olsa da Ahlâm, romanlarında farklı metaforlarla bu temsil ve nesneleştirmeyi öne çıkarır.

Hayât'ın nesneleştirilerek sembolize edişine *Bedenin Hafızası* romanından bir örnek verilebilir. Hayât, Zeyyân'dan kendi resmini yapmasını ister ve Zeyyân onu çizmek yerine bir köprü resmi çizer. Sebebini ise şöyle açıklar:

Bu köprü belki sen değilsin ama ben onda seni görüyorum. Sende bu şehrin kıvrımları, köprülerinin kemerleri, yükseklikleri ve tehlikeleri, vadilerindeki mağaralarından bir parça var. Şehrin bedenini ortadan kesen köpüklü nehirlerinden, onun dişiliğinden, gizlice

ayartmasından ve baş döndürücü oluşundan bir şeyler taşıyorsun (Mustegânimî, 2004b, ss. 167-168).

Bu alıntıda ülkenin bir bedene sahip olduğu varsayılır ve Cezayir, kadın bedeniyle eş tutularak okura sunulur. Hayât'la ilgili açılan her bahis böylece Cezayir hakkında konuşmak sayılacaktır. Yukarıda görüldüğü üzere kadın bedeni ve dişiliğinin detaylı tasviri yapılarak Hayât şehrin köprülerinde somutlaştırılır. *Üçleme*'de köprüye verilen dişil özelliklerin başında yukarıda alıntılanmış olan bölümdeki fiziksel benzetmeler gelir. Burada hem köprü hem Konstantin dişileştirilir. Köprünün kemerleri kadının yuvarlak hatlarına benzetilirken; kıvrımlı sokaklar yine dişil bir sembol olarak sunulur. Burada kadının mağaraya benzetilmesi Freud'un kadın bedenini sembolize eden eşya ve mekânlar yorumuyla örtüşür. Freud'a göre uzun nesneler, sopalar, uzun silahlar gibi objeler erkek cinsel organını temsil ederken kutu, paket, dolap, soba gibi eşyalar ve mağaralar kadın bedenini sembolize eder (Freud & Muradoğlu, 2021, s. 381). Jung'a göre de mağara evrensel sembollerden biridir. Dinlerin çoğunda kutsal bir niteliği olan mağaralar, Jung'a göre yeniden doğuşun gerçekleştiği gizli sığınaklardır. Buna bağlı olarak mağaralar anne rahmine benzetilerek yaşamın başlangıcı olarak yorumlanır. Dolayısıyla Jung için de mağara, kadın bedeniyle sembolize edilen bir mekândır (Kasapoğlu, 2006, ss. 9-11). Ayrıca Hayât'ın köpüklü nehirlerle benzetilmesi de cinsel bir çağrışım barındırmaktadır. Cezayir'in dişileştirilmesiyle Hayât'ın tüm dişil bedensel varlığı ve cinselliği bir ülkeye aktarılır.

Kadına atfedilen bu fiziksel özelliklerden sonra ise onun karşı cinsten uyandırdığı hislere yer verilir. Âşık olmak kişiyi rutininden soyutlayarak yeni heyecanlara taşır. Bu durum bazen karışık duygular ve belirsizliklerle içsel bir kaos yaşatır. Romanda bu çelişkili duygular asma bir köprüde olmakla betimlenir. Çünkü asma bir köprüde ayakta, dengede durmak insanı biraz zorlayabilir. Yüksek bir köprüde olmak, düşme ihtimali ve endişesiyle aşağıya da yakın hissettirebilir. Aşk da insanı aynı anda hem çok iyi ve güvende hem korku içinde ve endişeli hissettirebilir. Burada kadın ve ona duyulan aşkın tasviri tehlikelilik ve baş döndürücülük üzerinden yapılır. Bu yönüyle yüksek asma köprüler Hayât'a benzetilir (Mustegânimî, 2004b, s. 168).

Hayât, kendi resminin yapılmasını beklerken bir köprü resmiyle temsil edildiğini gördüğünde şaşırır ve hayal kırıklığına uğrar. Zeyyân'a bu durumu tüm açıklığıyla dile getirir: "Ama ben bu köprüyü değil de beni çizmeni tercih ederdim. Çünkü bir ressam

tanıyan her kadın içten içe bir köprü resmiyle değil de ressamın bizzat resmini yaparak kendisini ölümsüzleştirmesini ister.” (Mustegânimî, 2004b, s. 168). Hayât, Zeyyân’ın bu dereceye varan nesneleştirmesine söz konusu kendi vatani bile olsa karşı çıkar. Çünkü o tüm gerçekliği ve bağımsızlığıyla bir kadın olarak insanların zihninde var olmak ister. Zeyyân bu özdeşliği onu yüceltme amacıyla yapıyor olsa da Hayât bir şehre indirgenen varoluşunu kabul etmemekte kararlıdır (Mustafa, 2017, s. 241; Siczî, 2016, s. 141). *Bedenin Hafızası* romanında erkek sesiyle kurgulanan kadının nesneleştirilmesi ve marjinalleştirilmesine Hayât karakteriyle karşı çıkılır. *Duyular Kaosu* romanında ise anlatıcı kahramanlık rolü Hayât’a verilerek ataerkil zihniyetin yerleşik algılarına bir kadın tarafından ve onun dişil sesiyle meydan okunur. Cezayirli kadınlar ne ötekileştirilmek ne de kutsallaştırılmak istemektedirler. Mustegânimî, kadınların sadece melek ya da şeytan olarak kategorize edilmesine karşı çıkar ve bunu Hayât’a aynı anda iyi ve kötü roller yükleyerek gösterir.

Hayât’ın bu tepkisini şaşkınlık ve hayal kırıklığıyla karşılayan Zeyyân, ona şöyle cevap verir:

Yani ben senin sahte bir kopyanı mı çizdim? Gerçekten seninle bu köprü arasında hiçbir benzerlik yok mu? Bu tablo hafızamın aslına uygun bir kopya değil mi... Yani sonunda senin hayalin, bedenini açığa çıkaran ve yüzü makyajlı Catherine’nin bir kopyası olmaktan ve sıradan bir tabloya dönüşmekten başka bir şey değildi (Mustegânimî, 2004b, s. 169).

Zeyyân’ın bu sözleri Hayât’a yüklediği sembolik anlamların nedenini ortaya koyar. Zeyyân kadınların vücutları ve yüzleriyle gerçekçi bir şekilde resmedilmesini onların değerinin düşmesi ve namuslarının lekelenmesi şeklinde algılar. Bu nedenle sadece cinsel ilişki kurduğu Catherine’i kadın bedeniyle çizerken; gerçekten sevdiği ve saygı duyduğu Hayât’ı köprü olarak çizer. Onun cinselliğini gizleyerek kadınlığının görülmesini engeller ve onu koruma ve yüceltme düşüncesiyle bedenini ifşa etmekten kaçınır. Klasik Arap şiir geleneğinde de kadınların ve ailesinin onurunu koruma düşüncesiyle sevgilinin bedeninin tasviri deve, antilop, şimşek gibi mecazlarla yapılır ve isminin açıkça anılmasından da kaçınılırdı. Ahlâm da bu romanında Zeyyân’ı hem toplumsal hem de geleneksel edebiyata uygun olarak kadının onurunu koruyan sevgili olarak resmeder. Ancak yazara göre bu temsil biçimi günümüzde geçerliliğini yitirmiş olan toplumsal değerleri

yansıtmakta ve kadınların toplumdaki rollerine zarar vermektedir (McLarney, 2002, ss. 35-36). Bunun için kadın yazarlar, erkek yazarların bir gardiyan gibi mahkûm ettikleri, özellikle kadınlara ilişkin kalıplaşmış edebî sembolleri yıkmak isterler. Kadınlar için kullanılan gelenekselleşmiş deve, at, ceylan gibi sembolleri ters yüz etmeyi amaçlarlar (Abdulkadir, 2019, s. 196). Ahlâm da aynı amacı taşıyarak kadın bedenini sembolize ederek kutsamak isteyen düşüncelere *Bedenin Hafızası* romanında daha az belirgin kadın sesiyle; *Duyular Kaosu*'nda ise güçlü ve yüksek bir kadın sesiyle itiraz eder.

Sadece ülkelere değil genel anlamıyla mekânlara cinsiyet atfedilmesi feminist filozoflar tarafından ele alınan bir teoridir. Örneğin ev veya eve benzer iç mekânlar dış bir yer olarak algılanırken kamusal alanların eril mekânlar olduğu düşüncesi - bilinçli ya da bilinçsizce yapılmış olsun- yaygın bir yaklaşımdır (Tally Jr., 2020, s. 179). Bu konu üzerine Alexandre Ganser *A Road of Her Own* (Kendine Ait Bir Yol) kitabını Virginia Woolf'un *A Room of Her Own* (Kendine Ait Bir Oda) kitabına bir eleştiri olarak kaleme alır. Yazar burada bir mekân olarak yola yüklenen eril anlamı eleştirerek; dışilin ev ve odayla sınırlanmaması gerektiği fikrini ortaya koyar (Tally Jr., 2020, s. 181). Bu sınırlamanın, kolonyal dönemlerde milliyetçi ideolojinin önerdiği çözümler sonucunda belirginleştiği görülür. 19. yüzyılda Hindistan'da milliyetçilik söylemi, kültürlerini sömürgeciye karşı koruma amacıyla maddi ve manevi dünyaları ayırır. Batı'dan manevi olarak daha üstün olduğunu düşünen Doğu, yalnızca maddi konularda Batı'yı taklit edilebilecek bir konumda kabul eder. Bu düşünce, dünya ile ev arasındaki ayrımı, dış ile iç dikotomisini doğurur. Buna göre dünya, sömürgecinin etkin olduğu, onun dilinin konuşulduğu, maddi çıkarlar uğruna çalışmak zorunda olunan, tehlikeli ve kirli alanı temsil eder. Ev ise kültürün ve geleneğin korunduğu, nesillerin buna göre yetiştirildiği, maddi dünyanın etkisiyle kirlenmemesi gereken alan olarak görülür. Mekânların bu ayrımında roller, toplumsal cinsiyete bağlı olarak belirlendiği için erkekler dış dünyayı, kadınlar ise evi temsil eder. Dünya/ev dikotomisi 19. yüzyılda sadece Hindistan için değil; milliyetçi ideolojinin etkisiyle özellikle sömürge altındaki Doğu ülkeleri için de geçerlidir (Chattarjee, 2013, ss. 106-107). Kadınların evde olmaları ve onlardan temiz nesiller yetiştirmesinin beklenmesi aslında bu zihniyete göre kadınları sınırlama amacıyla yapılmaz. Aksine onları kirli dünyadan uzak tutmak ve korumak içindir. Ancak bu ideolojik yaklaşım sonuç olarak kadınların sosyal mekânlardan

dışlanmalarına neden olmakta ve kirlenmemesi gereken temiz kadınlar olarak sınıflandırılmaları onları kutsallaştırma gibi bir başka yanılsa sürüklemektedir.

Yataklar Arası romanında da mekânın dışileştirilmesi ve iç mekânların dışil olarak kabulü tezini örnekleyen bir bölüm yer alır. Bu bölümde Hâlid, Zeyyân'ın Paris'teki resim sergisine arkadaşı Murat'la gider. Daha sonra onlara Fransuvaz⁵ katılır. Sergideki tablolarının çoğunluğunu köprüler ve yarı açık eski kapılar oluşturur. Murat'a göre bu uzun köprüler ve aralık kapılar kadını sembolize eder. Hatta bu sergiye bir isim verilmesi istense ona "Kadınlar" adını vereceğini söyler. Hâlid ve Fransuvaz bu yorumu şaşkınlıkla karşıladıklarında düşüncelerinin gerekçesini şöyle açıklar:

Aralanmış kapı, bekleme prangasıyla zincirlenmiş tüm kadınların arkasına gizlendiği bir örtüdür. Ancak sonsuz bir giriş çağrısıyla kapılar açılabilir. Fakat bu kapıların kimi sıkı sıkıya kapalıdır ve yoldan çıkmanın açık bir reddidir. Her şeye rağmen açılmaya direnen kapı gibi bir kadın tanımadım. [Kadınların kapılarını açmak] sadece sabır gerektiren bir zaman meselesidir (Mustegânimî, 2004a, ss. 72-73).

40

Murat'ın dilinden aktarılan bu yorumda kadınların kapının iç tarafında yani evinde olduğu açıkça görülür. Bu anlayışa göre kadın evle ve iç mekânla sınırlandırılır. Ev ve ona ait olan kapı dışileştirilir ve sergideki kapılar bu yüzden kadını simgeler. Alıntıda ataerkil bilinci yansıtan tek şey dışileştirilen mekânlar değildir. Ayrıca kadın erkeğe göre ikincil bir konumda ve edilgen bir yapıda sunulur. Kadına erkeği yoldan çıkarma çağrısında bulunan, ayartıcı bir rol verilir. Aynı zamanda ikna ve manipülele açıktır. Alıntılanan bu eril anlayışa göre dışil olan, erkeğin iradesi ve sabrı karşısında tam olarak net bir karar ve irade ortaya koyamaz.

Bu sergide, Murat'a kadınları çağrıştıran kapı resimleriyle birlikte köprü resimleri de yer alır. Köprüler geçişi sağlaması bakımından kapılara benzer. Bu açıdan ele alındığında köprüler her zaman açıklarmış gibi görünseler de bazen geçişleri zorlu hâle getirebilirler. Ama kapılar kapalıyken hiçbir şekilde geçilemeyeceği göz önüne alındığında bu yönüyle köprülerden ayrılırlar. Çünkü güçlkle bile olsa köprülerin geçilebilir olma özelliği onları kapılardan farklı kılar (Gardin, Olorenshaw, Gardin, & Klein, 2014, s. 368). Bahsi geçen kapıların yarı açık ve köprülerin uzunca oluşuna

bakılarak her ikisinin de çaba ve sabırla aşılabılır olduğu görülür. Yazar mekânları cinsiyetlendirerek ele alırken burada yine eşya ve mekânlar Cezayir için birer metafora dönüşür. Kapıların aralık olması Cezayir'in bağımsızlık sonrası döneminde atılacak doğru adımlar ve dönüşümler için umudun saklı olduğuna; köprülerin uzun olması ise ümit vaat eden bu yolun çok kısa sürede ve kolaylıkla katedilemeyeceği anlamına gelir.

Zeyyân'ın metaforlarla kurduğu bu dünyayı reddeden Hayât, sembolleştirmeleri ters yüz etmek istediği için köprüyü sembolik bağlamından kopararak salt bir asma köprü olarak algılar. Onu gerçek bir köprü olarak algıladığında ise yaşamın gerçekliğiyle köprüyü kesiktirir ve ona yüklediği anlamları hayatın gerçekliğine göre belirler. Zeyyân köprüleri ne kadar romantik olarak algılasa da Hayât için son derece yüksek olan ve insana intiharı hatırlatan bu uzun asma köprüler ürkütücüdür. Bu ürkütücülüğe bir travma da eklenir ve köprüler sonsuza dek Hayât için olumsuz bir çağrışımla varlığını sürdürür. Şoförüyle gezintiye çıktığı bir günde Konstantin köprülerinden birine giderek bir süre manzarayı seyrederek. Sonra aniden bir silah sesi duyulur ve “Amca” diye hitap ettiği şoförünü bu saldırıda kaybeder. Bu travmatik kayıptan sonra bir mekân olarak köprü, artık Hayât için sevdiği çalışanın ölümüne tanıklık ettiği acı dolu bir yere dönüşür. Bu olayla bir kez daha Zeyyân'ın *Bedenin Hafızası*'nda Hayât'a yüklemeye çalıştığı tüm temsillerin kadında karşılık bulmadığı; devamı olan *Duyular Kaosu*'nda Konstantin köprüleri, vatan ve anne özdeşliklerini asla kabul etmeyen ve bunun aksini ısrarla göstermek isteyen bir Hayât portresiyle okura sunulur. Yazar bu ikinci romanıyla, ilk romanındaki tüm algı ve söylemlere meydan okur. Hayât anne/toprak/köprü rollerini kabul etmediğini, bir özne olarak olmak istediğini farklı yollarla gösterir.

2. Bağlanma ve Kopuş

Üçleme'de köprü sembolü Zeyyân'ın tabloları aracılığıyla belirgin bir şekilde öne çıkar. Ressamın roman boyunca sürekli olarak yaptığı köprü resimleri derin sembolik anlamlar taşır. Zeyyân'ın Cezayir bağımsızlık savaşında kolunu kaybetmiş olması ve Paris'te uzun yıllar yaşadığı sürgün hayatı, zamanla karakterde derin bir mülksüzlük duygusu yaratır. Kolunun kaybı, Cezayir'in bugünüyle olan bağının kopmasını temsil ederken; sürgündeki yaşamı ise bir Cezayirli olarak tamamlanmamış hissetmesine yol açar. Bir kolunu kaybetmiş olması Zeyyân'ın çevresindeki insanlarla olan ilişkisini de kısmen koparır. Bu boşluk ve mülksüzlük duygusunu aşmak için resme başlar ve Cezayir'i

sembolize eden köprüleri takıntı hâline getirerek sürekli olarak Konstantin köprülerini resmeder (Youssef, 2018, s. 10). Zeyyân, yaşadığı zamanın hızlı değişimine uyum sağlamakta zorlandığı için güvenli alanı olan Cezayir geçmişinde ve onun nostaljisinde takılı kalır. İlk tablosunun adının *Özlem* olması da bunu destekler niteliktedir. Yaptığı bu köprü resimleri onunla ülkesi arasındaki bağlantıyı her zaman güçlü tutar. Köprü burada bir aidiyet ve bağın sembolüdür. Bu nedenle Paris'te Sen Nehri'ne bakan bir evde oturmasına rağmen bu nehir üzerindeki Mirabeau Köprüsü'nün resmini bir kere bile yapmaz. Çünkü Konstantin köprüsü ne kadar Cezayir'se Mirabeau Köprüsü o kadar ötekidir. Zeyyân'a Mirabeau Köprüsü'nü resmedip etmediği sorulduğunda şöyle yanıtlar:

Hayır, her zaman gördüklerimizi resmetmeyiz. Aslında yaptığımız resimler bir gün gördüğümüz ve daha sonra sonsuza kadar görememekten korktuklarımızdır. Delacroix⁶ de benzer şekilde ömrünü sadece birkaç gün kaldığı Mağrip şehirlerinin resmini yaparak geçirmiştir. Atlan⁷ ise ömrünü sadece bir şehrin resmini yapmakla geçirmişti. O da Konstantin... (Mustegânimî, 2004b, s. 162).

Gözleri her gün Mirabeau'yu gören ama elleri hep başka şehirdeki köprüleri çizen Zeyyân şöyle devam eder: “Nihayetinde anladım ki biz yaşadığımız şehirlerin resmini değil; içimizde yaşayan şehirlerin resmini yapıyoruz.” (Mustegânimî, 2004b, s. 162). Zeyyân, Cezayir'in eski günlerine özlem duyduğu için onun kalbinde yaşamaya devam eden şehir de aslında nostaljik olan Cezayir'dir.

Zeyyân, içsel mücadelesini ve hafızasını köprü resimlerine yansıtarak ona derin anlamlar yükler. Sembolik olarak bağlayıcılık anlamı taşıyan köprüleri geçmişine ve eski benliğine bağlar. Hayât'ın Cezayir'de olduğu birkaç aylık dönemde kendini fazlasıyla resim yapmaya adanmış günler geçirir. Bu dönemde ardı ardına yapmaya başladığı resimlerin ilkinde hafızasıyla renkleri birbirine bağladığını itiraf ettiği bir iç monoloğu vardır. Burada “Renkler birdenbire hafızamın rengini almaya başladı ve durdurması hayli zorlaşan bir kanamaya dönüştü. Bir tabloyu bitirmeden diğeri doğuyordu, bir mahalleyi bitirmeden başka bir mahalle uyanıyordu, bir köprüyü tam bitirecekken içimde yeni bir köprü yükseliyordu.” (Mustegânimî, 2004b, s. 190) diyerek hafızasının renklerini açık ve kanamakta olan bir yaraya benzetir. Karakterin geçmiş yaşantısını bir travma olarak gördüğü ve bu travmasını aşmakta güçlük çektiği

görülmektedir. Irene Visser'in travma teorisinde ele aldığı gibi Zeyyân için de gizli acılar, devamlı yapılan köprü resimleriyle tekrar tekrar yüzeye çıkmaktadır. Bu durum da onun geçmiş travmasını iyileştirmesine değil acıyı yeniden deneyimlemesine neden olmaktadır (Baaqeel, 2016, s. 95). Cathy Caruth da konuya ilişkin “Travmatize olmak, tam olarak bir olay ya da imge tarafından ele geçirilmektedir.” (Caruth, 1995, ss. 4-5) der. Bu teorilere göre Zeyyân'ın özellikle köprü imgesi tarafından ele geçirildiği açıkça görülmektedir.

Tekrarlanan köprü sembolü, karakterlerin kimlik bunalımları, duygusal iniş çıkışları, savaş sonrası yaşadıkları psikolojik bunalımlar, gurbette hayata tutunma çabası ve vatana duyulan özlem gibi bireysel ve toplumsal boyutta önemli süreçleri ifade eder. Bu yönüyle iki yönü ve iki ihtimali olan köprüler, karakterlerin içsel dünyalarındaki çıkmazları ve değişken ruh hâllerini yansıtmakta son derece başarılı bir sembol olur. Örneğin Zeyyân başından beri köprüler ona aşkı çağrıştırdığı için onlarda Hayât'ı gördüğünü söylese de çizdiği köprülerin aslında kendisini yansıttığını zamanla fark eder. Onun değişken, sallantılı olan ruh hâli, endişeleri ve korkuları köprü resimleriyle somutlaşır (Mustegânimî, 2004b, s. 208). Bu yüzden kendini köprülere benzeterek şöyle der: “Konstantin köprüleri gibi yorgunum. İki kayalık, iki yaka arasında onun gibi asılı kaldım.” (Mustegânimî, 2004b, s. 377). Arada kalmış ve sıkışmış hissettiği için sallantıda bir yaşam süren karakter, akli ve kalbi arasında sürekli cereyan eden yorucu bir içsel mücadele yaşar. Ahlâm, Baaqeel ile yaptığı röportajda Zeyyân'ın Konstantin köprülerine olan takıntısının, romandaki ruh hâline ilişkin önemli bir ipucu verdiğini belirtir:

Bu fikir ilk aşamada kendiliğinden ortaya çıkmıştı. Zeyyân resim yapmaya başladığında onun için yapması kolay ve ruhuna en yakın olan nesneyi çizmeye çalıştı. Hafızasıyla bağlantılı olan bir şey olduğu için ilk köprü resmi yaptı. Daha sonra ise köprüleri çizerken aslında sadece kendini çizdiğini fark etti. Çünkü tıpkı asılı olan köprüler gibi iki uç, iki ülke, iki kıta ve iki hafıza arasında asılı kalmıştı. Dolayısıyla köprü, onun askıya alınmış ve istikrarsızlaştırılmış durumunu hatırlatan ve netleştiren bir işlev gördü (Baaqeel, 2015, s. 151).

Romanda karakterlerin köprüyle özdeşleştirilmesi çoğunlukla arada kalmışlık, umutsuzluk hisleri ve travmatik anlarla ilişkilendirilir. Zeyyân bu olumsuz çağrışımı bireyden ulusa

taşıyarak Hâlid'e şöyle der: "Bir Konstantinlinin annesi kayalık babası köprüdür. O, genlerinde intihar tohumları taşıyan ruhsal bir hastalıkla doğar. Hiçliğe/boşluğa atlama arzusuyla delirir. Bu korkunç keder onu boşluğa teslim olmaya çağırır." (Mustegânimî, 2004a, s. 149). Yazar köprülerin kurulduğu kayalıkları anneye benzetirken "Kayalıkların üzerinde doğduğunda Sisifos olmaya mahkûm olursun..." sözleriyle Cezayirlilerin kaderini Sisifos'un kaderine benzetir. Efsaneye göre bir kayayı bir tepenin yukarisına doğru yuvarlama cezası verilen Sisifos, tepeye her yaklaştığında taş aşağı düşer ve bu durum sonsuza kadar devam eder. Ahlâm'a göre Konstantinlilerin, Cezayirlilerin ve Arapların umutları da Sisifos efsanesine benzer durumdadır. Araplara sanki bir kayayı sürekli taşımak ve her defasında onu düşürmek yazılmıştır (Kâdeviye, 2022, s. 404). Zeyyân'ın dilinden ise Cezayirli olmanın en özetle ifade edilmiş hâli şu cümlededir: "Konstantinlilerin umutları, köprüleri gibi sallantıdandır." (Mustegânimî, 2004a, s. 254). Sallantıda olma hâlini Hayât muallakta kalan aşk hikâyelerine benzetir. Zeyyân'ın kendisine düğün hediyesi olarak verdiği köprü resminde âdeta kendi hikâyelerini görür ve içinden şöyle geçirir: "...Üç kişinin dâhil olduğu bir ilişkide şair [Ziyâd] bir Filistinli gibi şehit olurken; kız bir Cezayirli gibi evlenmişti. Ressam ise kendine has kaybolma tarzıyla sanki ölmeye karar vermiş gibi yok olmuştu." (Mustegânimî, 2003, s. 106). Kişilerin köprüyle özdeşleştirilmeleri elbette sadece olumsuz yönleriyle olmak zorunda değildir. Ancak bu kurgunun postkolonyal evreninde köprü olmak, Cezayirliler için iki yakayı bağlamaktan daha çok, iki dünya arasındaki sıkışmayı ifade eder. Bir köprü olarak boşlukta ve belirsizlikte asılı kalma hissi onları derin bir umutsuzluğa düşürür.

Üçleme kurgusunda neredeyse başrol oynayan köprüler, karakterlerin ruhsal durumlarını yansıtmanın yanı sıra Cezayir'in geçmişi ve bugünü arasında kurulan bağları sembolize eder. Devrim günlerinde cephede olan ve bağımsızlık sonrası Cezayir'i uzaktan deneyimleyen Zeyyân aracılığıyla bu bağlantı yansıtılır. Zeyyân fırçayı eline ilk aldığı anda Konstantin'i hayal ederek yaptığı köprü resmine yıllar sonra baktığında onu değiştirmek ister. Bu ilk resmiyle vatan özlemine somutlaştırarak teselli bulmak istemiştir. Ama üzerinden 15 yıl geçtikten sonra şehre dair farklı tecrübeler biriktirir. Bağımsızlık sonrası Cezayir'in beklenen tam bağımsızlığına ulaşamaması ve kötü yönetimi onu derinden yaralar. Ülkesine bağladığı ümitler uğruna feda ettiği kolu zamanla sadece bir sakatlık olarak kalır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen ülkesinden uzak kalsa da ona dair iyi anılarını hep canlı tutmak ister. Zeyyân bu

yüzden hayallerini ve umutlarını renklere dönüştürerek geçmişte yaptığı bu yalın köprü resmini canlandırmak ister. Buna göre üzerinden insanların geçtiği, iki yakasındaki kayalıkların üzerinde evlerin olduğu ve altından nehir akan köprüyü tüm canlılığıyla yeniden yansıtmayı amaçlar. Bu şekilde Zeyyân Cezayir'in mevcut bozuk hâline, donukluğuna ve ruhsuzluğuna fırçasıyla ışık olmak ister. Zeyyân'ın bu yaklaşımı, Cezayir'in tam bağımsızlığına ve iyileşmesine dair umutlarını her zaman canlı tutan milliyetçi tüm Cezayirlilerin hayalinin temsilidir. Fakat bu resmi ilk yaptığında hissettiklerini ve hatıralarını ona müdahale ederek yok etmek istemez. Yine de umutlarını renklendirerek tuvale dökcek gücü ve yeteneği vardır. Bu doğrultuda dönüştürmek istediği Cezayir'i yeni bir köprü resmiyle ortaya koyar. Bu resim karakterin Cezayir'i tüm yaşanmışlıklarıyla birlikte kabul ettiğini gösterir. Böylece Zeyyân ülkesine dair umutlarını diri tutan, onun için heyecanla yola koyulan tüm Cezayirlilerin yaptığını yapmayı seçmiş olur. Mustegânimî, tarih değişmese de yarını daha iyi bir hâle getirmek için her zaman yapılacak bir şeylerin olduğunu beyaz bir tuvalle okura gösterir (Mustegânimî, 2004b, ss. 132-135).

Üçleme'de köprülere yüklenen sembolik anlamların yansıtılmasında farklı yollar izlenir. Karakterlerin vatana olan bağlılığı ya da ondan kopuşu "köprüleri sevmek ya da sevmemek" temasıyla ifade edilir. Örneğin kurmacanın en önemli öğelerinden biri olan Zeyyân'ın aşkla ve umutla yaptığı Konstantin köprüsü tablolarına olan yaklaşımı, serinin ilk romanının sonunda okuru şaşırtacak bir dönüşüm geçirir. Cezayir'i sembolize eden köprü resimlerini tutkulu bir şekilde yapan karakter, romanın sonunda onu artık sevmediğini şöyle itiraf eder:

Asma köprülerin üstünde doğan insanlar vardır: dünyaya iki yaka, iki yol ve iki kıtadan gelirler. İki karşıt rüzgârın birlikte estiği yerde doğarlar ve bu zıtlıkları içlerinde uzlaştırma çabasıyla büyürler. Ben de onlardan biriyim sanırım. Aslında bir sırrımı açacak olursam köprüleri sevmediğimi fark ettim. İki yakası, iki yönü, iki ihtimali olan ve iki zıddı bir arada bulunduran şeylerden nefret ediyorum...(Mustegânimî, 2004b, ss. 301-302)

Karakterin bu itirafının sebepleri arasında yaşadığı hayal kırıklıkları başrol oynar. Öncelikle âşık olduğu kadının net olmayışı, aynı anda başka bir kişiyle duygusal bir yakınlaşma içinde olması ve sonunda üçüncü bir kişiyle evlenmesi köprülerin iki yakası ve

ihtimalinin Hayât üzerindeki yansımasıdır. Bu durum bağımsızlık sonrası Cezayir'in henüz istikrar sağlayamamış idari yapısını da simgeler. Cezayir'deki askerî yönetimin etkisi, Hayât'ın bir komutanla evlenmesiyle vurgulanır. Yazar, bu şekilde ülkenin liyakat sahibi olmayan, sadece kendi çıkarlarını düşünen kişiler tarafından yönetilmesine bir eleştiri getirir. Ayrıca Zeyyân Hayât'ın düğünü için Cezayir'e gittiğinde, orada insanların yaşadığı ekonomik zorlukları, dinî yozlaşmayı, ahlaki çöküntüyü ve şehrin ikiyüzlülüğünü gözlemler. Ülkesinin güncel durumundan habersiz yaşayan Zeyyân, gördükleri karşısında hissettiği hayal kırıklıklarıyla Paris'e döner. Her şeye rağmen sarılmaya kararlı olduğu Cezayir'le içsel bir kopuş yaşar. Çünkü Konstantin'e yaptığı bu ziyaret, zihnindeki nostaljik ve idealize edilmiş Cezayir algısını ters yüz eder. Bu durum Zeyyân'da neredeyse bir kişilik bölünmesi ve kültürel bir ikilik yaratır:

Birkaç gündür bu şehir gibi çift kişilikli bir adam oldum. Zıtlıklar dünyasında masum ve günahkâr şehirler olmadığını fark etmeye başladım. İkiyüzlü şehirler var ve sadece daha az ikiyüzlü olanlar... Yani tek yüzü ve tek yönü olan şehirler yok. Konstantin ise şehirlerin en çok yüzü ve çelişkisi olanıdır. İşte seni günaha sürükleyen bir şehir... Sonra seni cezbettği aynı güçle durdurur (Abdulkadir bû Tayyib, 2019, s. 247).

Bu duygu ve düşüncelerle Paris'e dönen Zeyyân, evinin penceresinden Sen Nehri'ne ve Mirabeau Köprüsü'ne bakarken onlarla sebepsiz yere düşmanlık ettiğini düşünerek barışmaya karar verir (Mustegânimî, 2004b, s. 385). Konstantin dönüşünde artık hafızasını ilham kaynağı olarak kullanmayı bırakır. Böylece köprülerde sıkışıp kalmayı, tüm arada kalmışlıklarını ve özellikle Konstantin ile Paris arasında asılı kalmayı bırakır. Zeyyân, romanın sonunda Konstantin'i ve ülkesini sadece işgal edilmiş ve başkaları tarafından kullanılmış bir kurban olarak değil; tüm karmaşıklığıyla sevmesi gerektiğini fark eder (Stampfl, 2010, s. 149). Ayrıca Zeyyân, Hayât'ın evliliğinin ardından annesini ve sevdiği kadını vatanla özdeşleştirmeye son verir ve kendi ifadesiyle hayalinin/ulusunun bir efsaneden başka bir şey olmadığını fark eder (Bougherira, 2020, s. 79).

“Köprüleri sevmeye ya da sevmeme teması” odak alınarak Cezayir ile olan ilişkilerin tanımlanması konusunda *Duyular Kaosu* romanında da örnekler yer alır. Bu romanda Hâlid'in köprülerden

nefret ettiğine birden fazla vurgu yapılır (Mustegânimî, 2003, s. 118). Onun bir gazeteci olarak ülkede kendini güvende hissetmemesi ve basın çalışanları üzerindeki ölüm tehditleri düşünüldüğünde Cezayir'i temsil eden köprüleri sevmemesi ülkesine karşı hissettiği içsel bir uzaklaşmaya işaret edebilir. Aynı zamanda köprülerin iletişimi sembolize etmesi bağlamında Hâlid'in köprüleri sevmemesi, iletişime kapalı olmasının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. *Üçleme* 'de Hâlid, Zeyyân'dan sonra gelen Cezayirli genç kuşağı temsil eder. Bu kuşağın vatanla olan ilişkisinin devrim kuşağındakiler kadar koşulsuzca bağlılık niteliği taşımadığı, ülkeden uzaklaşma ve kopmaya daha yakın oldukları yorumu da bu romanlar üzerinden yapılabilir. Örneğin *Bedenin Hafızası* romanında Zeyyân Hayât'tan kendi isteğiyle vazgeçmeksizin ona delice ve hatta saplantılı bir şekilde âşıktır. Aklına onunla ilgili şüpheler gelse de bunlarla baş edip Hayât'la ilgili olumsuz düşüncelerini her zaman silmeye çalışır. Hatta Hayât onu kendi düğününe çağırıp ilk gecesini hayali olarak onunla yaşayacağını söylediğinde bu gerçekliği olmayan teklifi bile kabul edip onun düğününe gider. Ancak Hâlid, başından beri evli olduğunu bildiği -ve bunu sorun olarak görmediği- Hayât'la kurduğu ilişkiden zamanla uzaklaşır ve bir gerekçe göstermeksizin onunla olan ilişkisini keser. Bu, Cezayir'in özgürlük savaşı günlerinde ve hemen sonrasında düşünmeden canını feda eden nesilden sonra vatansever olmakla birlikte ülke yönetimine daha eleştirel yaklaşabilen ve yanlış uygulamalar karşısında tavır alabilen bir neslin ortaya çıkışını simgeler. Çünkü bu yeni nesil, postkolonyal ülkelerinin gerçeğiyle yüzleşir ve karşılaştıkları hak ihlalleriyle, özgürlüklerinin kısıtlanmasıyla, ekonomik olarak zayıflatılmalarıyla mücadele etmek zorunda kalırlar.

Hâlid gibi Hayât karakteri de Zeyyân'dan sonraki genç kuşağı temsil eder. Onun da ülkeyle olan ilişkisi Zeyyân'inkinden daha farklıdır. Hayât'ın Cezayir'le olan ilişkisi de köprüleri sevmek üzerinden ele alındığı için Zeyyân *Bedenin Hafızası* 'nda onun köprülerle bağ kurmasını çok önemser ve âdeta roman boyunca ona köprüleri sevdirmek ister. Çünkü Hayât'ın köprüleri sevmesi Cezayir'in özüne dönüşüne dair umutları temsil eder. Bu yüzden *Bedenin Hafızası* 'nda Hayât'ın bir askerle evlenmesiyle Cezayir'in yönetimindeki yanlış kişilere vurgu yapılsa da Hayât yine de köprüleri sevdiğini söyler. Bu şekilde romanda postkolonyal dönemdeki Cezayir'in mevcut idaresinin bozuk oluşu, halkın yoksulluğu, eğitimin kalitesizliği ve insanların yaşadığı değersizlik hissi yansıtılırken bu ülke için umudun devam ettiğine köprüleri

sevme sembolüyle işaret edilir. Ancak dikkatleri çeken nokta ilk romanda Hayât'ı ideal kadın olarak yücelten ve köprülerle ilişkisini kurmak isteyen öznenin Zeyyân olmasıdır. Onun dilinden yazılan hikâyede vatanını sevmeye ikna edilen bir Hayât varken bir sonraki romanda konuşma sırası Hayât'a geldiğinde bu konu ile ilgili fikirlerinin net olmadığı görülür. Hatta daha önce ele alındığı gibi köprünün sembolik anlamını reddedip onu gerçek bir köprü olarak sevmediğini itiraf eder. Böylece *Duyular Kaosu*'yla ilk roman anlatısının ters yüz edilmesine bu temanın işlenme biçimi de bir örnek oluşturur. Yazar, *Bedenin Hafızası*'nda eril tahakküme boyun eğen ve köprülere/vatana dair algılarının yönetilmesine izin veren bir kadın portresi çizerken ikinci romanında kendi fikirlerinin arkasında duran bağımsız ve güçlü bir kadın sesi ortaya koyar. Bu romanda Hâlid ile benzer fikirler taşıyan Hayât, ülke idaresine eleştirel bir yaklaşım sergiler.

Köprülerin iki yaka arasındaki bağlantıyı sağlaması ya da bazen bunu zorlaştırmasının *Üçleme*'deki bir diğer yansıması, kişiler arasındaki ilişkileri mümkün ya da imkânsız kılmasıdır. Örneğin Zeyyân'ın Hayât'la yaşadığı aşkta onlara göre pek çok engel vardır. Bunların ilki, Zeyyân ile Hayât'ın babasının geçmişteki ilişkisidir. Bu yüzden burada köprü Tâhir Bey'dir; ikiliyi birbirine yaklaştıran ve bir ilişki kurmalarına aracılık eden köprü görevini üstlenir. Ancak aynı zamanda birlikte olmalarına engel olan bir figür olarak aşılması gereken ve buna rağmen aşılamayan bir köprü hâline gelir (Mustegânimî, 2004b, s. 102). Hayât ve Zeyyân arasındaki yaş farkı da onlara göre bu ilişkiyi zorlaştıran etkenlerden biridir. Bu yüzden aralarında bir köprü kurulsa bile iki karşı yakadaki âşıkların kavuşamayacağı, bu köprünün bağlantıyı sağlayamayacağı düşüncesi Hayât ve Zeyyân'da hâkimdir. Hatta Zeyyân ilk defa Hayât'ı ağlarken gördüğünde içinde taşıdığı bu fikirle onu teselli etmek için adım atmaktan geri durur ve okura iç monologla şunlar aktarılır: “O an seni tek kolumla kucaklamak istedim, daha önce bir kadına ve bir hayale hiç sarılmamışçasına... Ama aralarında özlem ve tutkudan ibaret gizli bir köprü olan, başı dumanlı iki büyük dağ gibi ikimiz de öylece karşılıklı olarak yerimizde kaldık.” (Mustegânimî, 2004b, s. 116). Her ikisi de güçlü olan karakterler dağa benzetilerek köprüyle bile olsa bir araya gelemeyecekleri vurgulanır. Dağların kavuşamayacağına dair Zeyyân ayrıca şunları söyler:

Sadece dağlar bir araya gelemez diyen kişiler hata ettiler. Dağlar başlarını eğmeden tokalaşsın diye

aralarına köprüler yapanlar doğanın kanunları hakkında hiçbir şey bilmiyorlar. Dağlar sadece büyük depremlerle bir araya gelir. Ama o an geldiğinde tokalaşamaz aksine tek bir toprağa dönüşürler (Mustegânimî, 2004b, s. 198).

Bu yönüyle, karakterlerin arasında bir köprü kurulsa dahi sağlıklı bir bağlantı kurmanın ve ilişkiyi yürütmenin imkânsızlığı ortaya konulur. İki insan arasındaki bu romantik ilişki denklemi insan ve ulus arasında kurulduğunda ise bunun, Zeyyân'ın aidiyet sorunlarını yansıttığı yorumu yapılabilir. Nihayetinde yüzleştiği ve tüm gerçekliğiyle kabul ettiği Cezayir'le bağının eskisi gibi olamayacağını farkındadır.

Köprü'nün simgelediği bağlayıcılık ve birleştiricilik en temelde Cezayir ve Cezayirliler arasındaki ilişkiyi kurmada kendini gösterir. Uzun yıllar süren sömürge yönetiminde ve bundan sonra gelen “özgürleşme” Cezayirliler Arapçaya ve kültürlerine yabancılaşmışlardır. Yaşadıkları kimlik krizleri, tarihlerinden kopmaları, sürgün yaşamları ve içine çekildikleri ikilikler gibi tüm güçlükler, Cezayirlilerin hem ülkelerinden hem de birbirlerinden kopmalarına neden olur. Dolayısıyla burada köprü sembolü, sürgündekiler de dâhil olmak üzere eski ve yeni kuşaktan tüm Cezayirlilerin ihtiyaç duyduğu bir arada olma ve yakınlaşmalarına olan umuda ışık olur (Elhajibrahim, 2007, s. 105).

Sonuç

Ahlâm Mustegânimî'nin *Üçleme*'sindeki köprüler, sadece mekân olarak gerçeklik taşıyan Konstantin'in asma köprüleri olmanın ötesinde sembolik anlamlarla yüklüdür. Bunları bireysel ve toplumsal boyutta ele almak mümkündür. Öncelikle köprü resimleri yapan Zeyyân'ın iç dünyası köprü sembolü aracılığıyla yansıtılır. Karakterin kimlik krizleri, bedensel eksikliğine bağlı savaş travması, hayata tutunma çabaları asma bir köprüye benzetilir. İki yakayı birleştirirken havada, boşlukta kalan asma köprüler gibi o da iki ülke, iki kıta, iki hafıza arasında asılı kalır. Mülksüzlük duygusuyla başa çıkmak için Cezayir'in nostaljik günlerini hatırlatan köprü resimleri yaparak iyileşmek ister. Fakat bu tekrarlayan resimler, onun için iyileştirici olmaktan ziyade travmalarının tetikleyicisi olur.

Zeyyân, Cezayirli genç bir kız olan Hayât ile karşılaştığında ise ulusuna ilişkin tüm hayallerini ona bağlar. Cezayir için kurulan hayaller ve bunların karşılık bulamayışının ulustaki yansımalarına

Hayât ve Zeyyân arasındaki romantik ilişkiyle işaret edilir. Zeyyân'ın Hayât'ı köprüler ve dolayısıyla Cezayir ile özdeşleştirmesi üzerinden romanın siyasi eleştirisine yer verilir. Cezayir'in yanlış yönetilmesi ve askerî idarenin yönetimdeki etkisi, Hayât'ın sevmediği hâlde bir komutanla evlenmesiyle somutlaştırılır.

Annesinin ölümünden sonra Hayât'ı hem annesi hem vatani olarak konumlandıran Zeyyân üzerinden Cezayir edebiyatındaki eril zihniyete ışık tutulur. *Bedenin Hafızası* romanında erkek sesi kullanılarak ataerkil düşünme biçimleri bu şekilde yansıtılır. *Duyular Kaosu*'nda ise anlatıcı karakter rolü Hayât'a geçer ve kadın sesiyle ataerkil kabullere meydan okunur. Yazar, Hayât'ı köprüyle sembolize ederek, mekânların ve ülkelerin kadın bedenleriyle özdeşleştirilmesini eleştirir. Kadınlara yüklenen sembolik değerler, onları kutsallaştırmak amacıyla yapılırken aynı zamanda onları marjinalleştirir. Ahlâm, *Üçleme*'sinde bu tür sembolik anlamları reddeden feminist bir eleştiri yöneltir.

Sonuç olarak köprü sembolü incelendiğinde bu izleğin karakterlerin psikolojik durumlarını yansıttığı görülmektedir. Köprülerle kurulan bağlantılar bireyde ve toplumda karşılık bulurken; onların içsel kopuşları yine bu sembol aracılığıyla okura aktarılır. Ahlâm, Cezayirlilerin karşılaştıkları sorunlara ve bunlarla baş etme süreçlerine tekrarlayan köprü sembolüyle ışık tutar. Cezayirli yazarların ülkelerindeki kolonyal ve postkolonyal süreçlere ilişkin yazmaları yaygın olarak görülmektedir. Ahlâm Mustegânimî ise sosyal ve siyasi konulara odaklanırken kadınların Cezayir toplumundaki yerine vurgu yaparak kadın meselelerini özellikle öne çıkarır. Bu makale yazarın *Üçleme*'sindeki köprü sembolüyle sınırlı olduğu için romanlardaki diğer temalar arka planda tutulmuştur. Yazarın bu çalışmada ele alınan romanları dâhil olmak üzere sonraki yayınları postkolonyal edebî çalışmalar için verimli bir alan oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Abdulkadir bû Tayyib, H. bû T. (2019). Eş-Şahsiyyât beyne'l-Vâkı'î't-Târîhî ve'l-Mutehayyili's-Serdî fî Sulâsiyye Ahlâm Mustegânimî. *Câmi'a 'Ayni's-Şems*, (47), 237-255.
- Abdulkadir, M. (2019). Tehşîmu'l-Fuhûle fî Merâya's-Serdî'l-Unseviyyi. *Dirâsât Lisâniyye*, 3(1), 189-205.
- Baaqeel, N. (2015). An Interview with Ahlam Mosteghanemi. *Women: A Cultural Review*, 26(1-2), 143-153.
- Baaqeel, N. (2016). Representation of Gendered Art Through Gendered Memories in Ahlam Mosteghanemi's Memory in the Flesh and Chaos of the Senses. *Internatinal Journal of English and Literature*, 7(6).
- Baaqeel, N. (2017). *The Kaleidoscope of Gendered Memory in Ahlam Mosteghanemi's Chaos of the Senses and Memory in the Flesh* (Doktora Tezi). University of Sussex, İngiltere.
- Bougherira, M. (2020). *Restor(y)ing the Postcolonial Algerian Na(rra)tion in the Fiction of Ahlam Mosteghanemi*. Faculty of Humanities, University of Manchester, İngiltere.
- Caruth, C. (Ed.). (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Chattarjee, P. (2013). Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm. İçinde A. G. Altınay (Ed.), & E. Tilki (Çev.), *Vatan Millet Kadınlar* (5. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elhajibrahim, S. S. (2007). *Beyond Orientalism: A Study of Three Arabic Women Writers* (Yüksek Lisans). Texas Woman's University, Texas.
- Freud, S., & Muradoğlu, D. (2021). *Rüyaların Yorumu* (8. bs). İstanbul: Say Yayınları.
- Gardin, N., Olorenshaw, R., Gardin, J., & Klein, O. (2014). Larousse Semboller Sözlüğü. İçinde Ö. F. Harman & İ. Taşpınar (Ed.), & B. Akşit (Çev.), *Köprü*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

- Gökgöz, T. (2019). *Modern Cezayir Edebiyatı* (1.). İstanbul: Akdem Yayınları.
- Güngör, B. (2018). *Postkolonyalizm ve Edebiyat* (1. bs). Ankara: Hece Yayınları.
- Kâdeviye, Y. (2022). Şi'riyyetu't-Tasvîri's-Serdiyyi fî Sulâsiyye Ahlâm Mustegânimî. *Dirâsâtu'l-Mu'âsıra*, 6(2).
- Kasapoğlu, A. (2006). *Carl Gustav Jung'un Kehf Sûresi Tefsiri* (1. bs). Malatya: Mengüceli Yayınları.
- Kurayzim, R. M. (2015). *'Âlem Ahlâm Mustegânimî er-Rivâi* (1. bs). Ürdün: Dâr Zehrân li'n-Neşr ve't-Tevzî'.
- Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm* (1. bs; M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McLarney, E. (2002). Unlocking the Female in Ahlam Mustaghanami. *Journal of Arabic Literature*, 33(1).
- Mustafa, K. (2017). Remziyyetu'l-Mer'e fî Kitâbâtî'l-Mer'e Zâkiratu'l-Cesed li-Ahlâm Mustegânimî Enmûzecen. *Mecelletu'l-Âdâb ve'l-Lugât*, (20), 238-243.
- Mustegânimî, A. (2003). *Fevda'l-Havâs* (12. bs). Beyrut: Menşûrât Ahlâm Mustegânimî.
- Mustegânimî, A. (2004a). *'Âbir Serîr* (3. bs). Beyrut: Menşûrât Ahlâm Mustegânimî.
- Mustegânimî, A. (2004b). *Zâkiratu'l-Cesed* (10. bs). Beyrut: Menşûrât Ahlâm Mustegânimî.
- Nagel, J. (2013). Erkeklik ve Milliyetçilik: Ulusun İnşasında Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik. İçinde A. G. Altınay (Ed.), & A. Bora (Çev.), *Vatan Millet Kadınlar* (5. bs). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Seb'a'l-Hazrecî, İ. İ. M., & el-'Ubeydî, Z. R. 'Umer. (2018). El-Mer'e fî Rivâyât Ahlâm Mustegânimî. *Mecelletu'l-Âdâb ve'l-Lugât ve'l-'Ulûmî'l-İnsâniyye*, 2(1), 13-37.

- Siczî, Z. N. (2016). Remziyyetu'l-Mer'e fî Rivâyât Ahlâm Mustegânimî. *Mecelle Havliyyâtî't-Turâs*, (16), 135-144.
- Stampfl, T. (2010). The (Im)possibility of Telling: Of Algeria and Memory in the Flesh. *College Literature*, 37, 129-158.
- Tally Jr., R. T. (2020). *Mekânsallık* (1. bs; E. Aras, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.
- Youssef, L. (2018). The Embodiment of Algerian Trauma as Injury in Literature and Film: Two Female Voices from Memory in the Flesh and Rachida. *International Journal of Language and Literature*, 6(2), 6-10.

Structured Abstract

The French colonial rule in Algeria, which lasted 132 years since 1830, significantly impacted the lives of Algerians. One of the most visible areas of influence is language and literature. Ahlam Mosteghanemi, an Algerian writer, adopts a socialist realist approach in her novels and mirrors her country's social and political realities with her works. However, she avoids a didactic style while reflecting on these realities. On the contrary, she deals with the love stories she fictionalizes by attributing their political and social symbolic meanings. In addition, she prefers to use poetic language in her novels. In her Trilogy, and especially in the first book of this series, *Memory in the Flesh*, the bridge is at the center of the narrative. In the novels, the historical suspension bridges in the Algerian city of Constantine are symbolically highlighted through the paintings of a painter. Bridges, whose function is to connect the two sides, are presented with various symbolic meanings in the Trilogy.

One of these symbolic meanings is the protagonist Zayyan's likening of the bridges to Hayat, with whom he is in love. Hayat is likened not only to bridges but also to Constantine and Algeria. In literary works, it is common to symbolize cities and countries with women. Ahlam also uses this common usage through a male protagonist narrator. By using a symbol in this way, she opens the issue of objectification of women to the discussion. Because within the patriarchal social structure, a woman is a figure that needs to be protected in wars and is feared to be captured. In parallel to this idea, the female body symbolizes countries conquered in the colonial period. Cynthia Enloe argues that this reduction of women to symbolic roles is evident in nationalist movements and conflicts. According to Enloe, women are symbolized as icons to be protected for the nation or as spoils of war to be captured and shamed. In both cases, women are reduced to secondary roles, and men are defined as protective subjects.

In the first novel, the author uses Zayyan, a male voice, as the narrator character. This is not just a voice but a manifestation of the masculine mind in Algeria. Through Zayyan, Ahlam reveals this reactionary connection between the homeland and women, which has been a tradition in Algeria since the first postcolonial novels. In these narratives, women are abstracted from being individuals, objectified, and marginalized. In the novel *Memory in the Flesh*, the objectification of women begins when Zayyan replaces his love for his mother with his passion for the homeland after he loses his mother. Homeland becomes the mother after this loss, and after Hayat appears, Zayyan assigns the role of homeland and mother to the woman he loves.

An example of the objectification and symbolization of Hayat can be found in the novel *Memory in the Flesh*. Hayat asks Zayyan to draw a picture of herself, and instead of drawing her, Zayyan draws a picture of a bridge. He explains the reason as follows:

This bridge may not be you, but I see you in it. You have a piece of this city's curves, the arches of its bridges, its heights and dangers, the caves in its valleys. You carry something of the frothy rivers that cut through the city's body, something of its femininity, secret seduction, and dizziness.

In this quote, the country is assumed to have a body, and Algeria is presented to the reader by equating it with the female body. Any mention of Hayat would thus be considered as talking about Algeria. Hayat is surprised and disappointed when she sees that a painting of a bridge represents her while she is waiting for her own painting to be painted. Hayat objects to this degree of objectification by Zayyan, even if it is his own homeland in question. Because she wants to exist in people's minds as a woman with all her reality and independence, even though Zayyan makes this identification in order to glorify her, Hayat is determined not to accept her existence reduced to a city.

Zayyan, on the other hand, perceives the realistic portrayal of women with their bodies and faces as a devaluation of their worth and a stain on their honor. For this reason, he draws Catherine, with whom he has only sexual relations, with a woman's body, while he draws Hayat, whom he truly loves and respects, as a bridge. By concealing her sexuality, he prevents her femininity from being seen and avoids revealing her body with the idea of protecting and glorifying her. In the tradition of classical Arabic poetry, to preserve the honor of women and their families, the beloved's body was depicted in metaphors such as camel, antelope, and lightning, and the explicit mention of her name was avoided. In this novel, Ahlam portrays Zayyan as the lover who protects the honor of women through both social and traditional literature. However, according to the author, this form of representation reflects outdated social values and undermines the role of women in society.

The other prominent meaning of the symbol of the bridge is Zayyan's post-war trauma and his relationship with Algeria. Zayyan's loss of his arm in Algeria's war of independence and his long years of exile in Paris create a deep sense of dispossession in the character over time. While the loss of his arm represents the severing of his connection with Algeria's present, his life in exile makes him feel incomplete as an Algerian. The loss of an arm also partially severs Zayyan's relationship with the people around him. To overcome this sense of emptiness and dispossession, he takes up painting and becomes obsessed with the bridges that symbolize Algeria, constantly painting the bridges of Constantine. By reflecting on his inner struggle and memory in his bridge paintings, Zayyan ascribes deep meaning to them. He connects the bridges, symbolically binding, to his past and old self.

When Zayyan, who paints only Constantine bridges, travels to Algeria for Hayat's wedding, he observes the city's economic hardship, religious corruption, moral decadence, and hypocrisy. Unaware of the current

situation in his country, Zayyan returns to Paris disappointed by what he sees. He experiences an internal rupture with Algeria, which he is determined to cling to despite everything because this visit to Constantine overturns the nostalgic and idealized perception of Algeria in his mind.

In the Trilogy, the symbolic meanings attributed to bridges are reflected differently. The characters' attachment to or detachment from their homeland is expressed through the theme of "loving or not loving bridges". Here, the difference in the perceptions of Zayyan, representing the old generation, and the new generation of Khaled and Hayat about the country is addressed through the love-hate for the bridges. It can be interpreted through these novels that the latest generation's relationship with the homeland is not as unconditionally loyal as that of the revolutionary generation and that they are closer to distancing and breaking away from the country.

In conclusion, when the symbol of the bridge is analyzed, it is seen that it reflects the characters' psychological states. While the connections established through bridges find a response in the individual and society, this symbol also conveys their internal ruptures to the reader. Ahlam sheds light on the problems faced by Algerians and the processes of coping with them through repetitive images of bridges. It is common for Algerian writers to write about the colonial and postcolonial processes in their country. Ahlam Mosteghanemi, on the other hand, focuses on social and political issues, emphasizing the place of women in Algerian society and highlighting women's issues in particular.

¹ Divanın adı 'Alâ Merfei'l-Eyyâm (Günlerin Limanında)'dır. 1973 yılında Cezayir'de yayımlanmıştır.

² Romanların her biri kendi içinde bir roman barındırmaktadır. Karakterler de gerçekte var olmalarıyla birlikte bir önceki iç romanda kurgu isimleriyle yer almaktadırlar. Zâkiratu'l-Cesed romanında karakterin adı aslında Hâlid olarak geçmektedir. Ancak devam romanı Fevdal-Havâs'ta gazeteci olan ana erkek karakter Hâlid b. Tûbâl ismini takma ad olarak kullanmakta ve karakterin asıl adı bilinmemektedir. 'Âbir Serîr romanında ise ilk romanda ele alınan karakterin gerçek isminin Zeyyân olduğu bildirilmekte, Hâlid ismi kurgunun bir parçası olarak kullanılmaktadır. Bu isim karmaşasının önüne geçebilmek için ilk romanda Hâlid olan karakter için Zeyyân ismi tercih edilecektir. Hâlid ismi ise kendisine bunu takma ad olarak seçen gazeteci için kullanılacaktır.

³ Haddâd, 5 Temmuz 1927'de Konstantin'de doğmuştur. Şair ve romancıdır. Konstantinlilerin mücadelelerini, umutlarını ve hayal kırıklıklarını edebî eserlerinde öner çıkaran yazar, aldığı felsefe eğitimi edebiyatına yansır. Detaylı bilgi için bkz. (Gökgöz, 2019, ss. 316-318).

⁴ Burada bahsi geçen tablo, Konstantin'deki Sidi Müseyyid Köprüsü'nün resmidir.

⁵ *Bedenin Hafızası* romanında bu karakterin adı Catherine'dir.

⁶ Tam adı Eugène Delacroix olan, 1798-1863 yılları arasında yaşamış Fransız ressam.

⁷ Tam adı Jean Michel Atlan olan, 1913-1960 yılları arasında yaşamış Fransız ressam. Doğum yeri Konstantin'dir.