

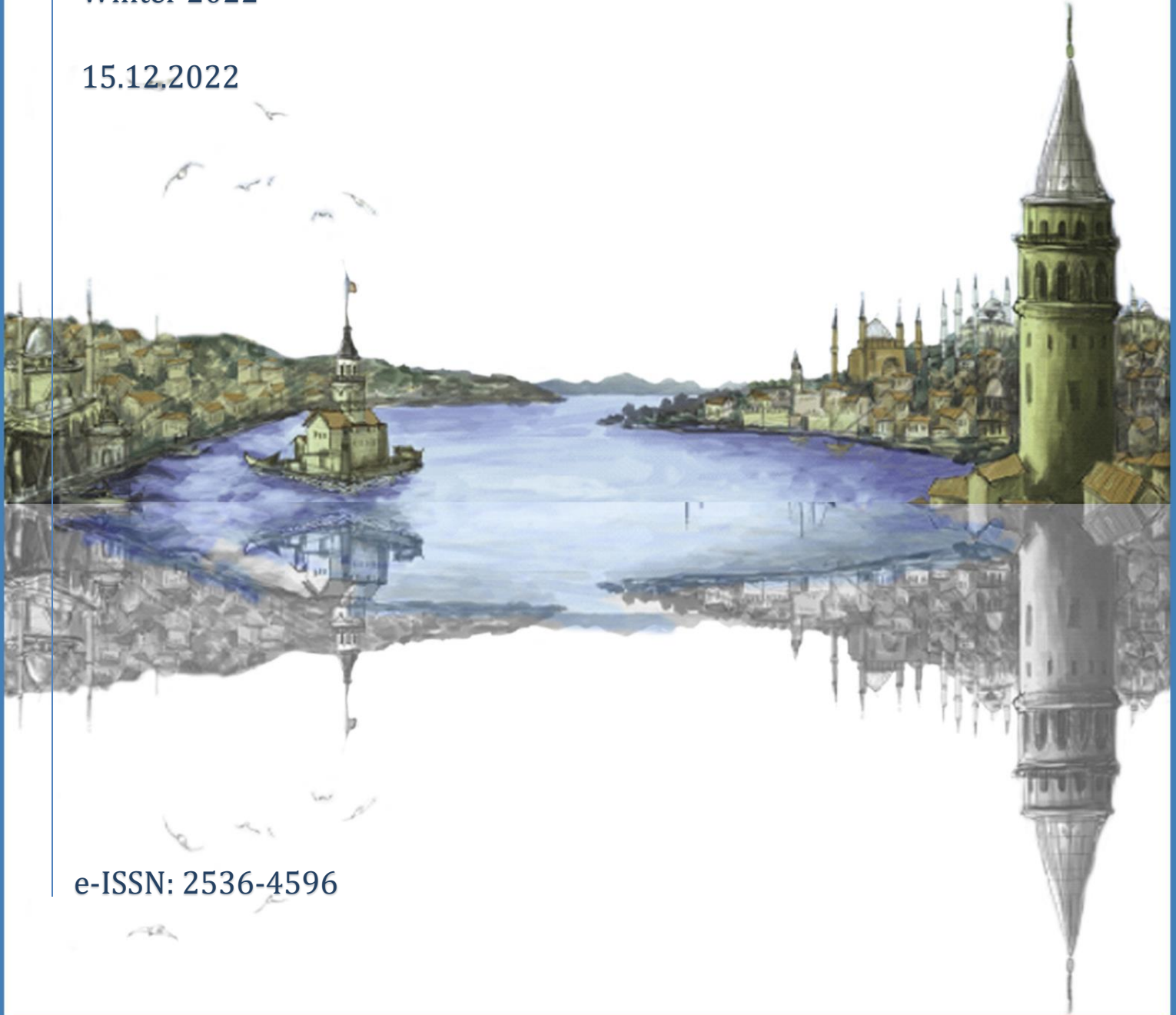


International Journal of Comparative Literature

Sayı 14
Kış 2022

Issue 14
Winter 2022

15.12.2022



e-ISSN: 2536-4596

e-ISSN: 2536-4596

KARE
Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat, Tarih ve
Düşünce Dergisi
International Journal of Literature, History and Philosophy

Sayı / Issue / 14
Kış / Winter
Yıl / Year: 2022

Yayın Tarihi / Publication Date: 15.12.2022



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

KARE
Sayı / Issue / 14
Kış / Winter
Yıl / Year: 2022

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
KARE DERGİ: Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat, Tarih ve Düşünce Dergisi

Sahibi / Publisher

Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Adına
Prof. Dr. Özen TOK Edebiyat Fakültesi Dekanı

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü/ Editor-in-Chief:
Prof. Dr. Hasan BAKTIR

Sayı Editörü/ Issue Editor
Prof.Dr. Funda KIZILER EMER
Doç.Dr. İnci ARAS

Editör Yardımcısı/ Associate Editor
Öğrt. Gör. Ahmet İPŞİRLİ
Dr. Öğr. Üyesi Kenan KOÇAK

Alan Editörleri/ Field Editors
Doç. Dr. İ. Banu AKÇEŞME
Doç. Dr. Bilal GENÇ

<https://dergipark.org.tr/en/pub/kare/board>

Sekreteryas/Secretary
Müge KALIPÇI
Çağrı ŞARLAR

KARE Dergi Uluslararası Hakemli bir dergidir.
KARE Journal is a refereed international journal.

Yayın Türü/ Publication Type

Uluslararası Süreli Yayın/ International Periodical

Dergi yılda iki kez yayımlanır (Yaz ve Kış).
The Journal is published biannually (Summer and Winter).

e-ISSN: 2536-4596

E-Posta/ E-mail: karedergi@erciyes.edu.tr / karedergieditor@gmail.com

Web adresi/ Web Address: <http://dergipark.gov.tr/kare> <https://karedergi.erciyes.edu.tr/>

Yazışma Adresi/ Mailing Address

KARE Dergi Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ahmet El Biruni Caddesi No:91 Talas/
Kayseri/TÜRKİYE

Dergi'de yayınlanan makaleler, tablolar ve resimlerin hukuki sorumluluğuyazarlarına aittir.

Yayın Tarihi / Publication Date: 15.12.2022

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Hasan Baktır Yayın Kurulu Başkanı / ERÜ İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Kırca / Çankaya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Koçak / ERÜ İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Bilal Genç / ERÜ İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Nil Korkut Nayk / Ortadoğu Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice Köroğlu Türközü / ERÜ Kore Dili Edebiyatı Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Evren Erman Rutli / ERÜ Felsefe Bölümü
Dr. Öğr. Üyesi Can Deveci / ERÜ Tarih Bölümü
Dr. Francesco DiBernardo / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Prof. Dr. Nabil Matar / University of Minnesota
Öğr. Gör. Ahmet Ipşirli / ERÜ İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü
Prof. Dr. Kemalettin Kuzucu / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. İnci Aras / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Gökçe Yükselen Peler / ERÜ Edebiyat Fakültesi Dekan Yardımcısı
Doç. Dr. Joshua Parker / University of Salzburg
Prof. Dr. Michael Jasper / University of Maryland Global Campus
Doç. Dr. Peilin Li / Taiwan National Cheng Chi University
Dr. Jin Won Chung / Dongguk University
Dr. Öğr. Üyesi Verena Laschinger / Universität Erfurt

Bilim ve Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Hülya Argunşah (KARE Dergi Bilim ve Danışma Kurulu KuruluBaşkanı)
Prof. Dr. Nevzat Özkan, ERÜ Türk Dili Edebiyatı Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Özen Tok, ERÜ Edebiyat Fakültesi Dekanı
Prof. Dr. Sevinç Üçgül, ERÜ Rus Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Hasan Ali Şahin, ERÜ Edebiyat Fakülte Yönetim Kurulu Üyesi
Prof. Dr. Göksel S. Türközü, ERÜ Edebiyat Fakülte Yönetim Kurulu Üyesi
Prof. Dr. Atabey Kılıç, ERÜ Edebiyat Fakülte Yönetim Kurulu Üyesi
Prof. Dr. A. Volkan Erdemir, ERÜ Japon Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Nabil Matar, College of Liberal Arts / University of Minnesot
Prof. Dr. Behzad Ghaderi Sohi, ERÜ İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
Prof. Dr. Arslan Topakkaya, ERÜ Felsefe Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Koray Değirmenci, ERÜ Sosyoloji Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Sultan Murat TOPÇU, ERÜ Sanat Tarihi Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Ali Selçuk, ERÜ Türk Halk Bilimi Bölüm Başkanı
Prof. Dr. Mehmet Kasım Özgen, ERÜ Edebiyat Fakülte Yönetim Kurulu Üyesi
Doç. Dr. Gökçe Yükselen Peler, ERÜ Edebiyat Fakültesi Dekan Yardımcısı
Doç. Dr. İlkay Şahin, ERÜ Sosyoloji Bölümü
Doç. Dr. Melih Karakuzu, ERÜ İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doç. Dr. Remzi Aydın, ERÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü

İçindekiler / Table of Contents
Araştırma Makaleleri / Research Articles

Prof. Dr. Funda Kızıler Emer & Doç. Dr. İnci Aras	vii-viii
Takdim Yazısı: Dünya Edebiyatı ve Öteki	
Safiye Akdeniz	1-20
Memurun Ölümü Ve Uğursuzluk Hikâyeleri Üzerine İkili Bir Okuma	
Zeynep Angın	21-30
Peyami Safa'nın Eserlerinde "biz" ve "öteki" Kavramlarına Karşılaştırmalı Bir Bakış	
Recep Bodur, Fatma Öztürk Dağabakan	31-46
Frank Wedekind'in "İlkbahar Uyanışı" Adli Eserinde Eğitim İzleği	
Cenk Barın Bora	47-56
Agamben Ve Homo Sacer	
Zehra Güven Kılıçarslan	57-65
Contextualizing the Concept of Exile and the Other: the Search for Identity in Edward W Said's Out of Place	
Fesun Koşmak	66-76
Yevgeni Zamyatin'in Distopyasında 'ben', 'biz' ve 'öteki'	
Zeynep Kösteloğlu	77-97
Emile Zola'nın Nana Eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme	
Nabil Matar	98-124
Muslim Captives in Early Modern European Sculpture	
Özlem Noman, Meryem Nakiboğlu	125-134
Günter Grass'in "solaklar" İsimli Hikâyesi İle Gabriele Wohmann'ın "Yeşil Daha Güzel" İsimli Hikâyesinde Yer Alan Ötekileştirme Olgusu	
Sibel Tuna, Hikmet Asutay	135-151
Göçmen Çocukların Edebiyatı: Öteki Kavramının İzinde Almanya Ve Bulgaristan Örneğinde Çocuk Kitaplarına Genel Bir Bakış	
Süheyla Yüksel	152-162
Birbirini Tamamlayan İki Roman Kahramanı: Mai Ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i, Nesl-i Ahîr'in İrfan'ı	

ULUSLARARASI KARE DERGİSİ 2022 KASIM-ARALIK SAYISI
KONU BAŞLIĞI: DÜNYA EDEBİYATI VE ÖTEKİ
(Editor for the Issue: Prof. Dr. Funda Kızılar Emer & Doç. Dr. İnci Aras)
TAKDİM YAZISI

Genel ve karşılaştırmalı yazınbiliminin birlikteliğinden oluşan komparatistiğin temel araştırma alanı dünya yazınıdır. Johann W. von Goethe'nin 31 Ocak 1827'de doğduğunu ilan ettiği dünyaca ünlü dünya yazını ("Weltliteratur") tasarımı, tüm dünya yazınlarının kendilerine özgü tınılarını koruyarak bir araya geldiği eşsiz bir senfonik konseri (Wellek&Warren) andırır.

Filolojilerin faaliyet alanı olan tek bir ulusal dil ve yazının sınırları aşıldığı ve öteki/ yabancı yazınlara açılım gerçekleştiği anda, komparatistiğin sahasına girilmiş demektir. Dolayısıyla onun en önemli ırsalı sınırları aşarak öteki'ne açılmasıdır. Önceki yüzyılın dünya genelinde kargaşa, vahşet ve yıkım yaratan savaştı zihniyetinin, her açıdan tekmerkezli ve monolojik bir bakış açısına dayandığı göz önüne alınırsa, en az ikiden hareket eden çoğulcu, dinamik ve diyalojik yapısıyla, öteki'ni öteki-leş-tirmeden karşılıklı etkileşimsellik ve bağlantısallık ilişkileri inşa etmeye çalışan komparatistiğin önemi daha çok ortaya çıkar. Asıl çıkış noktası olan ulusal yazınları dünya yazını ölçeğine taşıması ve 'yazın' aracılığıyla dünyadaki farklı halkları ve kültürleri birbirine yaklaştırma ve hatta "gelecekteki dünya barışına" (L. Betz) hizmet etme potansiyellerine sahip olması, onu önemli kılan başlıca unsurlardandır.

Günümüzün hızla küreselleşip "küçük bir köy"e (Mc Luhan) evrilen; farklı dil, din, düşünce ve kültür mensubu olan insanların türlü konularda işbirliği yapıp bir arada yaşamasını zorunlu kılan postmodern dünyasında, farklı kültürlerin bir arada karşılıklı saygı, hoşgörü, dostluk ve barış ortamı içinde yaşayabilmelerine katkıda bulunan; diller, yazınlar, kültürler, medyalar ve disiplinler arası nitelikteki çalışmalar bilimsel alanda gittikçe daha çok öne çıkmaya başlamıştır ki, yazın alanında bunların en başında tüm bu çalışma alanlarını kapsayan komparatistik çalışmaları gelir. Komparatistik, özellikle 20. Yüzyıl sonunda postmodern ve postkolonyal yazın bağlamında "Weltliteratur" kavramının yeniden okumalarıyla öteki'ne açıklığı bağlamında olağanüstü bir güncellik kazanmıştır. Bu nedenle konuk editörlüğünü üstlendiğimiz bu sayı için "Dünya Edebiyatı ve Öteki" konu başlığını seçtik. Eylül ayında editörlüğünü yaptığımız "Edebiyat ve Öteki(lik)" başlıklı kitabımızda da belirttiğimiz gibi, 'öteki', kabaca farklı/ yabancı/ aynı olmayan anlamına gelir. Öteki, her şeyden önce ben'in temel bileşenidir. İnsan kendi kendisini göremez, kendisini – kendisine bile – her zaman bir başkası/ 'öteki' aracılığıyla görülür ve anlaşılır kılar. Kendimizi anlamak için ötekinin gözüne, ötekinin sesine, varlığına gereksinim duyarız. Öteki, öncelikle *kendine* giden yolun kılavuzudur. Kendini Bil-me yolunun anahtarı olarak, derin semantik düzlemine 'kutsal' karışmıştır. İnsan(lık) olarak kişisel ve kolektif tarihimiz; ilk "öteki" olan anneden, dil/ kültür kurucusu "Büyük Öteki" olan babaya (Lacan) ve "tamamen öteki" olan Tanrı'ya (R. Otto) doğru, öteki ile ilişkimiz doğrultusunda biçimlenir. Yazın sanatının, öteki'ne açılan büyümlü bir kapıya benzerliği göz önüne alınırsa, temel araştırma alanı dünya yazını olan komparatistiğin, dünya yazınlarının bu özelliğinden hareketle tüm farklı renkleri, kokuları, tınılarıyla birlikte insanlığa ortak manevi bilincin gelişmesi açısından çok özel bir yeri olduğu açıktır. Biz de Uluslararası Kare Dergisi'nin bu sayısında, "Dünya Edebiyatı ve Öteki" konu başlığı başta olmak üzere, şu çalışmalara yer verdik:

Safiye Akdeniz "Memurun Ölümü ve Uğursuzluk Hikâyeleri Üzerine İkili Bir Okuma" adlı çalışmasında Çehov'un *Memurun Ölümü* hikâyesi ile Memduh Şevket'in *Uğursuzluk* hikâyesini memuriyetteki hiyerarşik düzen, yaşam şartlarının insan davranışları üzerindeki etkisi ve devlet dairelerinin işleyişi izleğinde karşılaştırmalı olarak incelemektedir, yazıldıkları dönemin şartlarına nasıl ayna tuttuklarına odaklanarak iki eserin benzerliklerini ve farklılıklarını tespit etmektedir.

Zeynep Angın "Peyami Safa'nın Eserlerinde 'Biz' ve 'Öteki' Kavramlarına Karşılaştırmalı Bir Bakış" adlı çalışmasında Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* adlı eserlerini "biz" ve "öteki" kavramları bağlamında ele almaktadır ve bu kavramların neyi temsil ettiğini, aralarındaki benzerliklerin ve farklılıkların yazarın üslubunu, dünya ve edebi görüşünü nasıl yansıttığını karşılaştırmalı bir bakış ile irdelemektedir.

Recep Bodur ve Fatma Öztürk Dağabakan "Frank Wedekind'in *İlkbahar Uyanışı* Adlı Eserinde Eğitim İzleği" adlı çalışmasında aşırılığa kaçan eğilimleri sebebiyle skandallarla dolu bir sanatçı olarak addedilen Frank Wedekind'in 19. yüzyılın sonu (Fin de siècle) ve 20. yüzyılın başındaki eğitim ve çocuk yetiştirme şekline yönelik toplumsal eleştiride bulunduğu ve toplumsal kurallara ve beklentilere uymamanın ne gibi

trajik sonuçlara sebebiyet verdiğini genç karakterler üzerinden açıkça gözler önüne serdiği *İlkbahar Uyanışı* eserini çözümlemektedir.

Cenk Barın Bora, "Agamben ve Homo Sacer" adlı çalışmasında Giorgio Agamben'in *Homo sacer* figürünün kökenine, tarihsel dönüşümüne odaklanmaktadır ve düzeni toplu vazgeçişler aracılığıyla yıkacağına inan ve bu uğurda kendini feda etmesi gereken *Homo sacer*'in egemenlik karşısında üstlendiği kurban rolü aracılığıyla tarihsel bir dizgeyi aydınlatmaya çalışmaktadır.

Zehra Güven Kılıçarslan "Sürgün Kavramı ve Öteki Bağlamında Edward W. Said'in *Yersiz Yurtsuz* İsimli Eserinde Kimlik Karmaşası" adlı çalışmasında Edward W. Said'in Hristiyan bir ailenin çocuğu olarak Arap topraklarında dünyaya gelmesinden ve dönemin siyasal koşulları yüzünden ülkesini terk edip Batı'ya göç etmesinden kaynaklı "ötekileştirme" olgusunu ve kültürel kimlik krizini yine yazarın *Yersiz Yurtsuz* adlı otobiyografik eseri aracılığıyla deşifre etmektedir ve edebi eserin bizzat yazarın hayat hikâyesine bağlı olduğu savından hareketle Said'in hayat-eser ilişkisini ortaya çıkarmaktadır.

Fesun Koşmak "Yevgeni Zamyatin'in Distopyasında 'Ben', 'Biz' ve 'Öteki'" adlı çalışmasında "distopya" ve "öteki" kavramları üzerinde durmaktadır ve Yevgeni Zamyatin'in *Biz* adlı eserini "öteki" kavramı ekseninde metne dayalı inceleme yöntemiyle çözümlemektedir ve birey olmanın ve bireyin reddedildiği bir ülkenin portresini çizen eserin odak noktasındaki ötekileştirici toplumsal yapının işleme mekanizmasını gözler önüne sermektedir.

Zeynep Kösteloğlu "Emile Zola'nın *Nana* Eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* Eserleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme" adlı çalışmasında Émile Zola'nın *Nana* eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* eserini toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkan karakterlerin ruh halleri ekseninde sosyolojik eleştiri yöntemi ile irdelemektedir ve biri Fransız diğeri Türk olan birbirine yakın dönem natüralist yazarları tarafından kaleme alınan eserlerdeki toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümünü mercek altına almaktadır.

Nabil Matar "Erken Modern Avrupa Heykellerinde Müslüman Esirler" adlı çalışmasında erken modern dönem Avrupa heykellerindeki Türk tasvirini incelemektedir ve korkutucu ve güçlü Türk imgesinin bu dönem heykellerindeki karşıt izdüşümüne odaklanmaktadır.

Özlem Noman ve Meryem Nakiboğlu "Günter Grass'ın *Solaklar* İsimli Kısa Hikayesi ile Gabriele Wohmann'ın *Yeşil Daha Güzel* İsimli Kısa Hikayesinde Yer Alan Ötekileştirme Olgusu" adlı çalışmasında Alman Edebiyatı'nın savaş dönemi sonrasını yansıtan edebi eserlerden *Solaklar*'ı ve *Yeşil Daha Güzel*'i toplum tarafından dayatılan düşünce ve güzellik algısı ve toplumsal kalıp yargılar ekseninde ve dönemin şartlarını göz önünde bulundurarak ele almaktadır ve söz konusu eserlerdeki ötekileştirme olgularını Hermeneutik Yöntem ile karşılaştırmaktadır.

Sibel Tuna ve Hikmet Asutay, "Göçmen Çocukların Edebiyatı: Öteki Kavramının İzinde Almanya ve Bulgaristan Örneğinde Çocuk Kitaplarına Genel Bir Bakış" adlı çalışmasında öteki yazın türleri olarak görülen Bulgaristan Türklerinin yazını ve çocuk ve gençlik yazını "Bulgaristan'daki Türk Çocuk Yazını" başlığında bir araya getirmektedir ve Almanya ve Bulgaristan örneğinde olmak üzere çocuk edebiyatı bağlamında Türk yazarlar ve şairler tarafından üretilmiş olan ve *öteki* kavramının izlerinin sürülebildiği Almanya'da ve Bulgaristan'da yayınlanmış 50'şer çocuk kitabının tanıtımını yapmaktadır.

Süheyla Yüksel "Birbirini Tamamlayan İki Roman Kahramanı: *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i, *Nesli Ahîr*'in İrfan'ı" adlı çalışmasında edebî eserin sanatçısının bilinçaltını da yansıttığı savından hareketle birbirine benzemekten öte birbirini tamamlayan nitelikteki *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i ile *Nesli Ahîr*'in İrfan'ını sanatçı kişilikleri ve sanatlarının toplumda uyandırdığı yankı ve duygu/düşünce dünyaları açısından karşılaştırmaktadır ve Halit Ziya Uşaklıgil'in Ahmet Cemil'in yarım bıraktığını on yıl sonra nasıl tamamladığını ve dönemin baskıcı ve sansürlü siyasal ve sosyal ortamını eserine nasıl yansıttığını ele almaktadır.

Uluslararası Kare Dergisi'nin Kasım-Aralık 2022 sayısında yer verdiğimiz bu makalelerin hepsi, öteki kavramı başta olmak üzere, farklı açılardan alana katkı sağlamaktadır. Umarız ki bu çalışmalar, içinde yaşadığımız çokdilli, çokkültürlü postmodern dünyada ulusal filolojilerde yapılan çalışmaların bile dikkat çekici ölçüde komparatistik çalışmalarına evrildiği 21. yüzyıl Türkiye'sinde, komparatistiğin hak ettiği değeri görmesi konusunda itici bir güç sağlayabilir.

Prof. Dr. Funda Kızıler Emer & Doç. Dr. İnci Aras

A DUAL READING ON THE DEATH OF THE OFFICER AND THE STORIES OF OMINOUS MEMURUN ÖLÜMÜ VE UĞURSUZLUK HİKÂYESİ ÜZERİNE İKİLİ BİR OKUMA

Yazar/Author

Safiye AKDENİZ

Doç. Dr. Ege Üniversitesi
Eğitim Fakültesi/Türkçe
Eğitimi Anabilim Dalı
safiye.akdeniz@ege.edu.tr

ORCID:0000- 0002-
8227- 9628

Abstract: Memduh Şevket Esendal, one of the important story writers of the Republican era, is also an important diplomat and politician. Between 1920-1924, he served as the ambassador in Baku. During this duty, he learns Russian and follows Russian literature. Chekhov is one of the artists that influenced Memduh Şevket. Chekhov, the creator of the story of the situation, is an important source of inspiration not only for Memduh Şevket, but also for all the world's writers. When the stories of Memduh Şevket are examined, it is possible to come across the traces of Chekhov in many respects. However, Memduh Şevket manages to reflect his own worldview and point of view in his stories, and to master the events and people of the society he lives in, while adopting the situation story.

In this study, Chekhov's story entitled *Memurun Ölümü* (*Officer's Death*) and Memduh Şevket's stories titled *Uğursuzluk* (*Ominous*) are examined comparatively. It is tried to determine the similarities and differences between the two texts in terms of the subject and the treatment of the subject. The main difference between the two stories is seen in the conclusion. Chekhov is critical and ruthless towards his protagonist. The story ends with the death of the protagonist. However, Memduh Şevket is compassionate, merciful and tolerant towards his hero from the beginning. The goodness and hope of this artist is closely related to his philosophy of life. Giving the right to life to Hayri Efendi, who is a small civil servant and whose world is quite small, not only carries the author's point of view to the content of the text, but also gives the text a more realistic quality compared to Chekhov's story. Apart from that, the two texts are similar in many respects: The way the events deal with the relations of junior civil servants with their superiors, the effect of the hierarchical order and living conditions in civil service on human behavior, and the functioning of government offices. Other remarkable similarities are that the writers witnessed a certain period by talking about the people and events of the society they live in, and that they benefited from a similar fiction and narrative techniques.

Keywords: Chekhov, M.Ş. Esendal, *Officer's Death*, *Ominous*, comparative literature.

Özet: Cumhuriyet döneminin önemli hikâye yazarlarından Memduh Şevket Esendal aynı zamanda önemli bir diplomat ve siyaset adamıdır. 1920-1924 yılları arasında Bakü'de ortaelçi olarak görev yapar. Bu görevi sırasında Rusça öğrenir ve Rus edebiyatını takip eder. Memduh Şevket'in etkilendiği sanatçıların başında Çehov gelmektedir. Durum hikâyesinin yaratıcısı olan Çehov sadece Memduh Şevket için değil tüm dünya edebiyatçıları için önemli bir ilham kaynağıdır. Memduh Şevket'in hikâyeleri incelendiğinde birçok bakımdan Çehov'un izlerine rastlamak mümkündür. Ancak Memduh Şevket durum hikâyesini benimsemekle birlikte hikâyelerine kendi dünya görüşü ve bakış açısını yansıtmayı, içinde yaşadığı toplumun olayları ve insanların ustalıklı bir biçimde işlemeyi başarır

Bu çalışmada Çehov'un *Memurun Ölümü* başlıklı hikâyesiyle Memduh Şevket'in *Uğursuzluk* başlıklı hikâyeleri karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Konu ve konunun işleniş bakımından iki metin arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmaktadır. İki hikâye arasındaki temel farklılık sonuç kısmında görülür. Çehov, başkahramanına karşı eleştirel ve acımasızdır. Hikâye başkahramanın ölümüyle sonlanır. Oysaki Esendal baştan itibaren kahramanına karşı şefkatli, merhametli ve tahammüllüdür. Bu sanatçının iyiliği ve umudu yaşam felsefesi edinmiş olmasıyla yakından ilişkilidir. Küçük bir memur olan ve dünyası da oldukça küçük olan Hayri Efendi'ye yaşam hakkı tanınması yazarın bakış açısını metnin içeriğine taşımının yanı sıra metne- Çehov'un hikâyesine göre- daha realist bir nitelik kazandırır. Bunu dışında iki metin birçok açıdan benzerlik gösterir: Olayların küçük memurların üstleriyle olan ilişkilerini işlemesi, memuriyetteki hiyerarşik düzenin ve yaşam şartlarının insan davranışları üzerindeki etkisi, devlet dairelerinin işleyişi gibi. Yazarların içinde yaşadıkları toplumun insanını ve olaylarını konu edinerek belli bir döneme tanıklık etmeleri, benzer bir kurgudan ve anlatım tekniklerinden faydalanmaları ise dikkat çeken diğer benzerliklerdir.

Anahtar Kelimeler: Çehov, M.Ş. Esendal, *Memurun Ölümü*, *Uğursuzluk*, karşılaştırmalı edebiyat

Geliş Tarihi/Received:
27.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
11.11.2022

Yayın Tarihi/Published:
15.12.2022

Giriş

Edebî metinler bir geleneğin ürünüdür ve varlıklarını kendilerinden önceki metinlere/sanatçılara borçludur. Sanatçılar için ait oldukları millî edebiyat doğal bir beslenme kaynağıdır. Tüm dünyada tercüme faaliyetlerinin ve iletişim imkânlarının artmasıyla birlikte farklı milletlere ait metinler ikinci bir esin/beslenme kaynağı olarak daha ulaşılabilir bir hale gelmiştir. Modernleşme faaliyetleri öncesi daha çok Arapça ve Farsça kanalıyla Doğu edebiyatından beslenen Osmanlılar Tanzimat'la birlikte yüzünü Avrupa'ya döner. Böylelikle Fransa/Fransızca kanalıyla Avrupa edebiyatına ve beraberinde Fransızcaya tercüme edilmiş metinlerle dünya edebiyatına ait örnekleri okuma şansı bulur. Bu dönemde Fransız edebiyatına ait birçok romantik ve realist metnin izlerini Müslüman ve gayrimüslim Osmanlı sanatçının eserlerinde görmek mümkündür.

Cumhuriyet döneminde Fransızcanın yanı sıra diğer diller de öğretilmeye başlanır ve dünya klasikleri Türkçeye tercüme edilir. Böylece Türk okuyucusu Avrupa edebiyatı dışında farklı edebiyatları da tanıma imkânı bulur. Bunlardan biri de yetiştirdiği büyük yazarlarla birçok klasik esere sahip olan Rus edebiyatıdır. Memduh Şevket'in Rus edebiyatıyla tanışması 12 Ağustos 1920 ile 31 Mart 1924 tarihleri arasında sürdürdüğü Bakü temsilciliği sırasında gerçekleşir. Bakü'de bulunduğu sırada Rusça öğrenen Esendal Çehov'un da içinde bulunduğu Rus yazarları¹ orijinal dilinden okur. Böylece iki dönem halinde değerlendirebileceğimiz² edebî hayatının ikinci kısmında (1920-1952)³ tarz açısından belirleyici unsur Çehov etkisi olur. Bakü'ye gitmeden önce yerli edebiyatın etkisinde olan sanatçı, Çehov'u tanıdıktan sonra olay hikâyesinden durum hikâyesine doğru bir geçiş yapar. O da tıpkı Çehov gibi kendi zamanının olay ve insanlarını konu edinen, kendi devrine tanıklık eden hikâyeler yazmaya başlar⁴. Bunlar ilk dönem hikâyelerinden dil bakımından da farklılık gösterir. İlk dönem metinlerinde karşılaştığımız ağır ve tamlamalı dil yerini günlük konuşma dilinin kullanıldığı sade bir Türkçeye bırakır.

Çehov'un hikâyesi ilk kez *Oskolki (Kırıntılar)* adlı derginin 1883 tarihli 27 numaralı sayısında A. Çehonte imzasıyla yayımlanır. Yazarın kardeşi M.P. Çehov'un anılarına göre *Memurun Ölümü* Moskova imparatorluk tiyatroları direktörü V.P. Begiçev'in naklettiği, Bolşoy tiyatrosunda geçen gerçek bir olaydan esinlenerek yazılmıştır⁵. Memduh Şevketin hikâyesi ise Meslek gazetesinin 25 Ağustos 1925 tarihli 37. sayısında yayımlanır.⁶ Çehov'un hikâyesi 19.yüzyılın son çeyreğinde, Esendal'ın hikâyesi ise 20.yüzyılın ilk çeyreğinde kaleme alınır. İki hikâye arasında yaklaşık kırk iki yıllık bir zaman aralığı bulunmaktadır. Çalışmamızın konusunu oluşturan İki hikâye arasındaki benzerlik, daha önce farklı araştırmacıların dikkatini çekmiş⁷ ve konu farklı açılardan ele alınmaya çalışılmıştır. Bu makalede diğerlerinden farklı olarak hikâyelerdeki benzerlik kurgunun başlıca unsurları göz önünde bulundurularak metin merkezli⁸ bir yaklaşımla analiz edilmektedir

Hikâyelerde Olay

Memurun Ölümü (1883) başlıklı hikâye bir tiyatrodan başlar. Yazı işlerinde memur olan İvan Dmitriç Çerviyakov dürbünüyle *Kornevil Çamları* adlı opereti izlemektedir. Bu sırada birdenbire hapsirir. Ön sırada oturan ulaştırma bakanlığında görevli sivil generallerden Brizjalov'un homurdanarak ensesini sildiğini fark eder. Onu rahatsız ettiğini anlar ve özür diler. Brizjalov önemli olmadığını söyler. Çerviyakov ikna olmaz, perde arasında tekrar özür diler. General unuttuğunu ifade etse de Çerviyakov

oldukça ısrarcıdır. Ertesi gün makamına giderek yeniden özür dilemeye çalışır. General kendisiyle alay ettiğini düşünerek son derece sinirlenir. Çerviyakov bununla yetinmeyip ikinci kez makamına gidince Brizjalov tarafından kovulur. Eve dönen memur üniformasını çıkarmadan divana uzanır ve ölür.

Uğursuzluk (1925) hikâyesi bir devlet dairesinde geçmektedir. Otuz otuz beş yaşlarında bir memur olan Hayri Efendi evrak imzalatmak üzere müsteşarın yanına çıkar. Evrakı imzalatırken müsteşar kendisine bir soru sorar. Hayri Efendi cevap verirken cümlesi yarım kalır. Bu durum konunun yanlış anlaşılmasına sebep olur. Bu yüzden müsteşar müdürü, müdür ise Hayri Efendi'yi azarlar. Hayri Efendi müsteşardan özür dilemek için ona mektup yazmayı ve yüz yüze konuşmayı dener. Ancak tüm girişimleri başarısızlıkla sonuçlanır. Nihayetinde yaşanan tüm bu olumsuzlukları bir hafta önce yatağının yerini değiştirmesine bağlar. Yatağını eski yerine getirerek huzur içinde uyur.

Olay Örgüsü

Memur'un Ölümü'nde olaylar zaman sırasına göre verilerek kronolojik olay örgüsü kullanılır. Çerviyakov tiyatrodan dönünce başından geçenleri eşine aktarır. Ancak bu, olayın kendisinin aktarımı değil aktarımın gerçekleştiğinin haber verilmesidir. Dolayısıyla söz konusu eylem okuyucu tarafından bir geriye dönüş olarak algılanmaz. Esendal'ın hikâyesinde de olaylar kronolojik olarak ilerler. Ancak zaman zaman geriye dönüşler yapılır. Müdürün Hayri'ye kızdığı sırada Hayri'nin müsteşarla arasında geçen diyalogu hatırlaması, müdüre suçsuz olduğunu ifade etmeye çalışırken yeniden aynı olayı hikâye etme gayreti geriye dönüş olarak değerlendirilebilir. Benzer biçimde Hayri Efendi müsteşara yazmaya çalıştığı mektupta da aynı olayı konu edinerek geçmişe dönmüş olur. Geriye dönüşler okuyucunun daha önce şahit olduğu geçmişteki bir olayın yeniden hatırlanması biçiminde gerçekleştiğinden metinlerde sıklık/tekrarlı anlatım olarak da işlev görür.

Olayların kronolojik olarak devam etmesi metnin okuyucu tarafından kolay kavranılmasını, sebep sonuç ilişkisinin çok daha rahat ve hızlı bir biçimde kurulmasını sağlar. Her iki hikâyenin fiziksel zamanın akışını taklit eden kronolojik olay örgüsüyle yazılması yazarların bir üslup kaygısı taşımakla birlikte anlatacakları konuyu da önemsediklerini göstermektedir. Hikâyelerde çatışma kahramanların karakter özellikleri, bağlı oldukları değerler sistemi ve sürdürdükleri yaşam biçimiyle dış dünyaya ait hakikatler arasında yaşanır.

Anlatıcı ve Bakış Açısı

Memurun Ölümü metin içi hikâye dışı üçüncü bir şahıs ağzından aktarılır. Hikâyenin hemen başında anlatıcı araya girerek kendini belli eder." Fakat ansızın... Bu "fakat ansızın" lara hikâyelerde çok sıkça rastlanır. Yazarlar haklı: Hayat beklenilmeyen şeylerle öylesine dolu ki... Ansızın yüzü buruştu, gözleri yuvarlaklaştı, nefesi kesildi... Dürbünü indirdi, eğildi ve... Hapşuuuu!.. Evet, hapşırması. Hapşırma hiç kimseye, hiçbir yerde yasak edilmemiştir. Mujikler de, polis müdürleri de hapşırır, hatta bazen müsteşarların bile hapşırıldığı olur. Herkes hapşırır. Çerviyakov hiç de mahcup değildi"⁹. Yazar ile anlatıcının karıştığı bu cümleleri yazar-anlatıcı aktarır. Yazar-anlatıcı bu cümleleriyle yazarlık, yazma faaliyeti, hayatın kendisi, insan davranışları hakkında kısa bir değerlendirme yapar. Söz konusu ifadeler alaysı bir ton içermesiyle okuyucuya yazarın hayata bakışı ve olaylara yaklaşımı ile ilgili bilgi verir. Ayrıca bu durum, hikâye boyunca anlatıcının takınacağı tavır açısından bir erken anlatım işlevi görür.

Anlatıcının araya girmesi metnin bir kurgu olduğu ve okuyucunun da kurgusal bir dünya içinde bulunduğu yönünde bir uyarı görevi görür. Anlatıcının yazma faaliyeti içine okuyucuyu dâhil etmesi, onunla paslaşip tekrar kurgusal dünyaya dönüşü günümüz postmodernist metinlerdeki yabancılaşma tekniklerini andırır. Anlatıcı metne dâhil olarak, kendi düşünceleri yönünde okuyucuyu yönlendirmeye çalışarak- sınırlı bir süre için olsa da- aradaki mesafeyi kaldırmış olur. Bu sözü edilen özellikler postmodernist metinlerde bilinçli olarak kullanılsa da realist metinlerde bir meziyet olarak görülmezler. Realist metinlerde anlatıcıdan beklenen genellikle kendini fazla belli etmemesidir. Bir anlatıda anlatıcı için belirlenen beş işlev bulunmaktadır: Anlatma, yönlendirme, ideolojik, bildirişim ve doğrulama¹⁰. Yukarıda anlatıcı temel görevi olan anlatma dışında araya girmek, okuyucuya bilgi vermek ve okuyucuyu etkilemeye çalışmak suretiyle yönlendirme, bildirişim ve doğrulama işlevlerini de gerçekleştirmiş olur. *Uğursuzluk* da hikâye dışı üçüncü bir şahıs tarafından aktarılır. Ancak burada anlatıcı *Memurun Ölümü*'nden farklı olarak temel işlevi olan anlatma eylemine odaklanmış görünmektedir. Anlatıcının bu tavrında hikâye boyunca pek bir değişim yaşanmaz. Hikâyelerde anlatıcılar üçüncü şahıslar olsa da diyaloglarda bu- geçici bir süre- birinci şahsa geçer. Ayrıca Çehov'un hemen hikâyenin başında yazar-anlatıcı olarak hikâyeye dâhil olduğu yukarıda belirtilmişti.

Metinleri bakış açısı bakımından değerlendirdiğimizde her iki hikâyede de hâkim bakış açısı (sıfır odaklayım) nın kullanıldığını görürüz. Hikâyelerde olaylar her şeyi gören, bilen bir anlatıcının gözünden verilir. Hâkim bakış açısı çoklu bir bakış açısı olmadığından okuyucunun kahramanların davranışlarını tek bir kişinin gözünden görmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla hikâyelerdeki farklılardan biri bu bakış açılarının içeriğinden, anlatıcıların kahramanlarını nasıl görüp değerlendirdiklerinden kaynaklanmaktadır. Okuyucu açısından yararı ise kahramanların zihninden geçenleri öğrenebilmeleridir. Hâkim bakış açısı metne anlatıcının bakışını hâkim kıldığından okuyucu da dolaylı olarak bu bakıştan etkilenmekte, olayları ve kişileri değerlendirirken tarafsız kalmakta güçlük çekmektedir. Her iki metin aynı zamanda yazarların bakış açısını da yansıtır. Çehov'un karamsar, alaycı ve eleştirel tutumuna karşın Esendal iyimser, sevecen ve tahammüllüdür.

Mekân

Kısa hikâyeler hacimleri gereği detaylı mekân tasvirlerine müsait türler değildir. Bu sebeple mekânın işlevsel/ekonomik kullanımı oldukça önemlidir. *Memur'un Ölümü* ve *Uğursuzluk'ta* mekân olayların gelişimi üzerinde etkilidir. *Uğursuzluk* hikâyesinde asıl olay, bir devlet dairesinde başlar. Devlet daireleri halkın devlet ile temas kurduğu kamusal-çoğunlukla kapalı- mekânlardır. Kamusal mekânlar tüm halkın kullanımına açıktır. Ancak bu mekânlar da tüm makamlarıyla/odalarıyla her isteyen her durumda girebileceği yerler değildir ve bu bakımdan kendi içlerinde derecelenirler. Örneğin hikâye başladığında Hayri Efendi'nin bulunduğu yer herkese açık olan koridordur. Her dereceden yönetici, memur, halk ve görevli koridorda bulunabilir. Bu haliyle koridor her türlü karşılaşmaya müsaittir ve bu özelliğiyle yeni olayların başlamasına imkân verir. Yanı sıra koridorların genel görünümü- temizliği, düzeni, kalabalık olup olmaması vb.- kurumun işleyişi hakkında bilgi edinilebilecek mekânsal unsurlardır. Hikâyede koridorlar daha çok hizmetlilerin görev alanı gibi sunulmaktadır. Metinde memurlar yerlerindeyken hizmetlilerin yerlerinde bulunmadığı ve yöneticilerinin durumundan haberdar olmadıkları görülmektedir. Hizmetlilerin yerlerinde olmayışı belli bir yeriniz yok ise bu size bir hareket

alanı veya esneklik sağlar biçiminde değerlendirilebileceği gibi kurumun işleyişiyle ilgili bir eleştiri olarak da kabul edilebilir.

Hikâyede karşılaştığımız diğer bir mekân koridora nispeten özel ancak müsteşarın odasına göre yarı özel bir görünüm arz eden, memurların gruplar halinde çalıştığı dairelerdir. Birçok kişinin aynı odada bulunması onların kıdemce daha alt seviyede olduklarını ifade etmektedir. Bu durum olası problemlere hepsinin beraberce tanık olmasına ve yöneticilerin uyarılarından kendilerine düşen payı veya dersi topluca almalarına imkân vermektedir. Ayrıca bir arada bulunmaları haber akışını ve denetlenmelerini kolaylaştırmaktadır. Koridorda olduğu gibi tasviri yapılmayan bu yer mahremiyete imkân vermez. Nitekim müdür Hayri'yi bu odada herkesin içinde uyararak Hayri'nin kendini daha kötü hissetmesine sebep olur.

Müsteşarın odası metinde öne çıkan mekânlardandır. Bu odanın kişiye özgü ve diğer odalardan büyük olması yönetici konumundaki kişinin önemini belirten mekânsal bir işarettir. Hikâyede asıl olay - çok kısa da olsa- hakkında bilgi verilen tek yer olan müsteşarın odasında, öğleden sonra gerçekleşir. Müsteşara evrak imzalatmak için gelen Hayri Efendi odada kimse olup olmadığı sorusuna hizmetlilerden net bir cevap alamaz. Bunun üzerine kapıya iki üç işitilmez darbecik vurup odaya girer. Odanın kapısı dışarıdaki lakayıt ortam ile müsteşarın makamının önemi veya ciddiyeti arasında bir sınır veya eşik görevi görür. Hayri Efendi İçeride müsteşar dışında evrak incelemek üzere gelmiş levazım müdürü ve iki de misafirle karşılaşır. Misafirler kendi aralarında sohbet etmekte müsteşar ise evraklarla ilgilenmektedir. Bu sırada müsteşar Hayri'ye bir soru sorar. Hayri Efendi önce soruyu anlamaz sonra ise eksik cevaplar. Mekânla ilgili yapılan aşağıdaki tasvirde de anlaşılacağı üzere oda sıcak ve havasızdır. "İkinci güneşi odanın içinde kaynıyor ve sigara dumanlarıyla oda hamam halvetleri gibi insanı terletiyordu. Müsteşar terini silerek Hayri Efendi'nin uzattığı kağıtları birer birer okuyup imza etmeğe başladı"¹¹. Odanın sıcak ve havasız olmasının yanı sıra müsteşarın misafirlerin sohbetine dâhil olması Hayri Efendi'nin cümlesinin yarım kalmasına sebep olur. Dolayısıyla bu yanlış anlaşılma ortamına veya mekâna ait unsurlar da etkilidir¹². Bu durum mekânı olayların gelişiminde rol oynayan elemanlardan biri haline getirmektedir.

Yukarıda adı anılan devlet dairesinin dışında hikâyede mekân olarak Hayri Efendi'nin evi ve Hayri Efendi'nin müsteşara rastladığı yol bulunmaktadır. Ev insanın kendini güvende ve huzurlu hissettiği başlıca mekân olması bakımından önemlidir. Devlet dairesinin aksine özeldir, kapalıdır ve yüksek bir mahremiyete sahiptir. Bu sebeple dairede kendini kötü hisseden Hayri Efendi mevcut durumuyla ilgili değerlendirmeyi ve çözüm arayışlarını evinde gerçekleştirir. Ev onun için kendisiyle baş başa kalabildiği bir sığınak gibidir. Hayri Efendi'nin içine kapanık bir insan oluşu onun evine atfettiği önemi bir kat daha arttırır. Nitekim zihnini meşgul eden sorunun çözümünü yine kendi evinde bulur. Hayri Efendi'nin evi adeta bir odaymış gibi aktarılır. Kahraman, bir odanın içinde döner, dolaşır, düşünür ve çözüm olmak üzere odasının düzenini değiştirir.

Metinde dikkat çeken son mekân yoldur. Yol herkese açık oluşuyla farklı özellikte insanın -geçici bir süre için olsa da - eşitlendiği bir yerdir. Şehre ait bu mekân halkın kullanımına açık olmasıyla diğer birçok kamusal mekân gibi tesadüflere imkân verir¹³. Nitekim Hayri Efendi odasına gitmeyi düşündüğü fakat bir türlü cesaret edemediği müsteşarla sabah işe giderken yolda karşılaşır. Hayri Efendi'nin

makamına gitmeye korktuğu müsteşarla konuşabilmesi yolda bir arada bulunmanın sağladığı cesaretle mümkün olur. Çünkü çoğu insan için gücü/otoriteyi temsil eden büyük ve gösterişli mekânlar, mevki sahibi kişilere ulaşmanın önündeki en büyük maddi engellerdir. Bu haliyle yol Hayri Efendi açısından yardımcı eyleyen işlevi görür. Hayri Efendi her ne kadar mekân engelini aşsa da içinde büyüttüğü otorite engelini aşamadığından müsteşara derdini anlatamaz. Hikâyede asıl kapsayan mekânın ne olduğu, olayın tam olarak hangi şehirde geçtiği belirtilmez. Genel olarak insanların zihninde hazır olarak bulunan soyut devlet dairesi imajı ve onun çağrışımlarından hareket edilir. Ancak bürokrasinin başkenti olması sebebiyle olayların büyük ihtimalle Ankara'da geçtiği düşünülebilir.

Memurun Ölümü hikâyesinde olayın gerçekleştiği ilk mekân tiyatrodur. Tiyatro kamusal bir mekândır ve bu haliyle farklı tabakadan insanların ortak kullanımına açıktır. Nitekim general ile daha düşük dereceli memurun bir araya gelmesi mekân sayesinde gerçekleşir. Dolayısıyla bu türden bir buluşmaya veya tesadüfe imkân vermesiyle mekân olayların gelişiminde önemli bir rol üstlenir. Üst dereceli bir memur olan Brizjlov kıdemine uygun olarak oyunu birinci sıradan daha düşük dereceli bir memur olan Çerviyakov ise onun arkasında ikinci sıradan izlemektedir. Önde generalin arkada ise memurun oturması onların toplum içindeki statülerinin mekânsal ifadeleridir. Çerviyakov'un hapsi ve ağzından çıkan zerrelere öndeki generalin dazlağına ve boynuna sıçraması mekânsal birliktelik/yakınlık sebebiyle gerçekleşir. Aynı mekânda arkalı önlü oturmaları bu durumu kolaylaştıran bir etkidir. En önde oturmak sahneyi yakından görmeyi sağlamakla birlikte kişiyi arkadan gelebilecek tehlikelere karşı savunmasız bırakmaktadır. Arkada oturan Çerviyakov öndeki şahsın kim olduğunu konumunun da sağladığı imkânla hemen fark eder. Çerviyakov'un tiyatrodaki bulunuşu ait olduğu toplumun kültürel özelliği ile ilişkili bir durumdur. Sanatsal bir faaliyeti takip edebilmesi Rusya'nın bu konudaki gelişmişliğinin bir göstergesidir.

Hikâyede karşımıza çıkan diğer mekân kahramanın evidir. Metinde diğer mekânlar gibi evin de tasviri yapılmaz. Ev Çerviyakov'un eşine fikrini sorduğu yerdir. Bundan sonra hikâye generalin makamı ile Çerviyakov'un evi arasında geçer. Ancak *Uğursuzluk*'tan farklı olarak eve ekstra bir önem atfedilmez. Hikâyelerin evde sonlanması bir diğer ortak noktadır. Yatak ve kanepeler/divanlar metinlerde adı geçen ve olaylara konu olan iki eşyadır. Çerviyakov'un evinde bir kanepenin üzerinde ölmesi kanepenin bir eşya olmaktan çıkıp adeta bir mezara/mekâna dönüştürmektedir. Her iki hikâyede gözlemlenen aynı mekânlar -ev ve iş- arasındaki düzenli gidiş gelişler memur olarak adlandırılan bir kitlenin sürdüğü monoton yaşam tarzını taklit eder. Hikâyelerde mekânların tasviri yapılmaz. Bu da kişilerin zihnindeki söz konusu mekânlara ilişkin algıların veya çağrışımların aktive olmasını sağlar. Bu haliyle mekânlar kavramsal boyutlarıyla hikâyeye dâhil olurlar.

Devletle ilgili algının oluşumunda devletin vitrini veya görünür yüzü olan devlet memurları ve devlet dairelerinin rolü büyüktür. Söz konusu kurumla ilgili algı her ülkede farklılık göstermekle birlikte metinlerden yola çıkarak iki ülke insanı için bunun korkunun ağır bastığı bir saygı olduğu ve bu açıdan bir benzerlik gösterdiği söylenebilir. Her iki metinde devlet kurumlarının işleyişiyle ilgili açık ve detaylı eleştiriler yapılmamakla birlikte sistemin içinde yer alan kişilerin davranışlarındaki olumsuzlukların bu işleyişten kaynaklandığı veya bunun bir sonucu olduğu ima edilir. Nitekim Çerviyakov'un, amiri olmayan üst rütbeli bir memura karşı sergilediği dalkavukluğunun gerisinde muhtemelen bundan şahsi

bir fayda göreceği öğrenilmiş bilgisi yatmaktadır. Hikâyelerde sistemin işleyişi ve insan davranışları üzerindeki etkisine dair dolaylı bir eleştiri olmakla birlikte açıkça bir çözüm önerisi getirilmez. Temelde her iki sanatçının dikkati insan davranışlarının gerisinde yatan ahlaki değerlere yöneliktir.

Kahramanlar

Hikâyelerde yer alan kahramanlar tip özelliği gösterirler. Bunlar *Memurun Ölümü* ve *Uğursuzluk*'ta devletin değişik kademelerinde görev yapan küçük veya üst dereceli memurlardır. Yanlış yapma, azarlanma veya işini kaybetme korkusu yaşayan alt dereceli memurlar varoluşlarını işlerine veya işgal ettikleri mevkiye bağlamaları sebebiyle kendilerini küçük düşürecek kimi davranışlar sergilerler. Bu Çehov'un hikâyesinde daha belirgindir. İşgüzarlıkta sınır tanımayan Çerviyakov'un ölümü adeta onun cezası gibidir. Hikâyelerde başkahramanların dışında temas halinde oldukları üst düzey yöneticiler öne çıkan diğer ortak kahramanlardır. Olaylar devlet memurları arasında geçtiği için kahramanlar hikâyelerin yazıldıkları dönemin şartları gereği erkeklerden oluşmaktadır. Çerviyakov evli olduğundan hikâyedeki tek kadın kahraman onun eşidir. Çerviyakov eşine danışmakla birlikte nihai kararı kendisi verdiği için kadın kahramanın olayların gidişatında büyük bir etkisi olmaz.

Kahramanları birinci ve ikinci dereceden kişiler olarak sınıfladığımızda *Uğursuzluk*'ta öne çıkan kahraman Hayri Efendi, *Memurun Ölümü*'nde ise Çerviyakov ve generaldir. Uğursuzluk hikâyesi başkahraman Hayri Efendi'nin tasviriyle başlar. "Beşinci şubeden Hayri geldi; otuz otuz beş yaşlarında, bekâr, üstü başı düzgün, biraz saf, gayet terbiyeli bir memur; elinde imza edilecek evrak, göğsünü ilikleyip müsteşarın kapısına yaklaştı"¹⁴. Anlatıcı kullandığı sıfatlarla Hayri Efendi'nin mesleği, adı, yaşı, medeni durumu, dış görünüşü ve kimi karakter özellikleri hakkında bilgi verir. Kullanılan sıfatlar Hayri Efendi hakkında bilgi vermenin yanı sıra anlatıcının ve toplumun kahramanı nasıl gördüğü, ona karşı nasıl bir tutum sergilediğiyle ilgili ipuçları da içerir. "Biraz saf", "gayet terbiyeli" sıfatları Esendal'ın kahramanına karşı Çehov'un aksine olumlu veya sevecen bir yaklaşım içinde olduğunu göstermektedir. İki hikâye arasındaki temel fark Esendal'ın bu yaklaşım biçiminden kaynaklanmaktadır. Hayri Efendi hakkındaki diğer bilgileri okuyucu onun davranışları yoluyla edinir.

Anlatıcı başkahramanını tanıtmayı amaçladığı hikâyenin ilk cümlesine "beşinci şubeden" diyerek başlar. Böylece okuyucuya öncelikle Hayri Efendi'nin memur olduğu bilgisini verir. Anlatıcının tercihini bu yönde kullanması kahramanın karakter özellikleri ve hikâyenin vermek istediği temel mesaj ile ilişkilidir. Hikâyede Hayri Efendi'nin şahsında küçük memur olarak adlandırılabilir bir grubun/tipin davranış biçimleri ele alınmaktadır. Dolayısıyla anlatıcı kahramanını tanıtmaya öncelikle memur olduğu bilgisini vererek başlar. Hikâyede Hayri Efendi'nin davranışları ve yaşam biçimi üzerinde işinin belirleyici bir etkisi olduğu görülmektedir. Yine hikâyeden çıkarılan bir diğer husus Hayri Efendi'nin karakter özelliklerinin onu bir küçük memur olmaya elverişli kıldığıdır. Dolayısıyla memuriyet kurumunun içeriği veya gerektirdikleri ile bu düzenin içinde yer alan kişilerin karakter özellikleri veya davranış biçimleri arasında karşılıklı bir ilişki olduğu söylenebilir.

Anlatıcı kahramanını tanıttığı hikâyenin ilk cümlesinde kahramanı ile ilgili ikinci bir bilgi olarak adını belirtir. Anlatıcı sadece bu cümlede kahramanından Hayri olarak bahseder. Efendi unvanını kullanmaması sanki anlatıcıyla kahraman arasında bir yakınlık varmış gibi bir algının oluşmasına yol

açar. Kahramana bir hayat veya kişilik kazandırmanın ilk yolu ona bir isim vermektir¹⁵. İsimler kişinin karakter özellikleriyle tamamen uyuşmak suretiyle onun hakkında doğrudan bilgi veren alegorik adlandırmalar biçiminde olabileceği gibi tam tersine ironik bir tutum izlenerek de konulabilmektedir. *Uğursuzluk* hikâyesinde anlatıcı birçok isim arasından kahramanına en uygun olduğunu düşündüğü Hayri ismini seçer. Hayri kelime olarak "Hayırla, iyilikle ilgili; uğur ve kutluluğa ait"¹⁶ anlamına gelmektedir. Kelimeler sözlük anlamları dışında farklı anlamlar da içerirler. Çağrışımsal anlam bunlardan biridir¹⁷. Hayri isminin farklı zamanlara ait okuyucu kitlesi üzerinde ne gibi çağrışımları olduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte bazı çıkarımlar yapmak mümkündür. İsimlerin konulan kişilerin karakterini yansıtmak, geleceği ve kaderi üzerinde etkili olmak, ona dair ailenin temennilerini içermek, atalarından birinin adını aldıysa onun misyonunu yüklemek ve devam ettirmek gibi çok çeşitli işlevler yüklendiği bilinmektedir. Bu açıdan bakıldığında Hayri Efendi ismini taşıyan birinden hayırlı, iyi bir evlat olmak, kurallara uymak, söz dinlemek gibi özellikler beklendiğini söyleyebiliriz. Nitekim Hayri Efendi de kurallara uyan, amirlerine saygılı bir çalışan görüntüsü verir. Dolayısıyla anlatıcının yaratmak istediği tipi canlandırmasında seçtiği ismin sözlük anlamı ve sesi dışında çağrışımları da bir vasıta olarak kullanılır.

Anlatıcı kahramanın isminden sonra onunla ilgili olarak otuz otuz beş yaşlarında, bekâr ve üstü başı düzgün bir insan olduğu bilgisini aktarır. Bunlar kahramanla ilgili yargı içermeyen bilgiler olmakla birlikte birçok özellik içerisinden seçilip belli bir sırayla aktarılmaları onların hem yazar hem de toplum açısından bir anlamı veya değeri olduğunu göstermektedir. Bu seçim ve sıralamayla anlatıcının söylemek istediklerinin -hikâyenin yazıldığı dönemi de göz önünde bulundurursak- şunlar olduğunu düşünebiliriz: Otuz beş yaşına gelmesine rağmen Hayri Efendi hâlâ bekârdır, evli olmamasına rağmen kendine bakabilmekte, üstünü başını temiz ve düzgün tutabilmektedir. Biraz daha açtığımızda ise Hayri Efendi'yle ilgili olarak girişken veya sosyal biri olmadığını veya elinden tutacak yakınlarının bulunmadığını, karşı cins tarafından ilgi görmediğini, yalnız olduğunu ancak tek başına hayatını devam ettirebildiği çıkarımlarını yapabiliriz.

Anlatıcı, Hayri Efendi'yi tanıttığı cümlesinin devamında kahramanı için "biraz saf", "gayet terbiyeli" sıfatlarını kullanarak onunla ilgi düşüncesini belirtir. Bunlar aynı zamanda uzun yıllar devletin değişik kademelerinde memur olarak görev yapmış bir bürokratin değerlendirmeleridir. Bu sıfatlar yoluyla kahraman hakkında bilgi edinmenin yanı sıra yazarın kahramanına karşı yaklaşımıyla ilgili de fikir ediniriz. Bir duygu değeri taşıyan bu ifadeler yazarın kahramanı ile empati kurabildiğini ve ona olumlu yaklaştığını göstermektedir. Bu tavır Esendal'ın yaşama dair genel bakışıyla yakından ilgilidir. Yazar bir röportajında konuyla ilgili olarak şunları söylemektedir: "İnsanlara yaşamak için ümit, kuvvet ve neşe veren yazılardan hoşlanırım. İnsanları yunmuş mutfak paçavrasına çeviren ve yeise düşüren yazılardan hoşlanmam"¹⁸. Esendal'ın bu tavrının onu Çehov'dan ayıran başlıca özelliklerden biri olduğu daha önce belirtilmişti. Anlatıcının kahramanı ile ilgili yaptığı bu nitelermelerden sonra Hayri Efendi'nin karakterine dair bilgileri okuyucu onun davranışlarından çıkarır. Hayri Efendi'nin müsteşarın kapısını çalmak yerine işitilmeyecek iki üç darbecik vurması, kendini müsteşara ifade etmede zorlanması ve bu sebeple mektup yazmayı düşünmesi, uğursuz olduğuna inandığı kimi şeylerin ve uğuruna inandığı bazı ritüellerinin olması ve nihayetinde başına gelenleri karyolasının yerini değiştirmeye bağlaması onun

yukarıda belirtilen özelliklerinin yanı sıra batıl inançları ve takıntıları olan, çekingen, içine kapanık ve gelecekle ilgili kaygılar ve korkular taşıyan bir insan olduğunu göstermektedir.

Kahraman yaptığı hatadan dolayı kendisini aptal, sersem, unutkan, işe yaramaz olarak görecekları için büyük bir keder duyar. Kendini beceriksiz ve zavallı bulur. Bütün bu sıfatlar Hayri Efendi'yle ilgili kendisinin ve çevresinin algısı hakkında ipuçları verir. Ayrıca kahramanın kendisiyle ilgili bir farkındalığı olduğunu da gösterir. Hayri Efendi'nin çekingen ve ürkek oluşu onun hem acıklı hem de gülünç olmasına sebep olur. Fakat yazar kurduğu cümlelerle kahramanını gülünç değil şefkate muhtaç biri olarak yansıtmaya çalışır. Tüm bu olaylar Hayri Efendi'nin hayatında bir çalkantıya sebep olsa da o Çerviyakov'dan farklı olarak kendi içinde düzenini yeniden kurmayı ve hayatına kaldığı yerden devam etmeyi başarır. İki eser arasındaki temel farklardan biri de budur. Esenal her şeye rağmen hayatın güzel olduğu ve devam ettiği düşüncesinden hareket ederek metnini açık bir sonla bitirir. Çehov ise ani bir ölümle okuyucuyu şaşırtır ve sarsar.

Memurun Ölümü hikâyesinde de hemen ilk cümlede okuyucu başkahramanla tanışır. "Güzel bir akşam, yakışıklılığı akşamın güzelliğinden hiç de geri kalmayan kalem memuru İvan Dmitriç Çerviyakov ikinci sıra koltuklardan birine oturmuş, dürbünle *Kornevil Çamlarını* izliyor, opereti seyrettikçe kendini zevkin doruklarına ulaşmış hissediyordu"¹⁹. Hikâyelerin başkahramanların tanıtımıyla başlaması ortak bir tavır olmakla birlikte Memduh Şevket kahramanı hakkında daha fazla bilgi verir. Anlatıcı Çerviyakov'un dış görünüşü hakkında sadece yakışıklı olduğu bilgisini aktarır. Ancak kahramanı doğrudan doğruya yakışıklı olarak nitelemez. Yakışıklılığını akşamın güzelliği ile ilintilendirerek vermeyi tercih eder. Anlatıcının dolaylı bir yol izlemesi ve daha sonra yaşanan olaylarla gecenin güzelliği, kahramanın yakışıklılığı ve opereti takip etmekten dolayı yaşadığı büyük haz arasındaki karşıtlık memurun ölümüne doğru giden acı sonun öncü işaretleri/habercileridir. Bu işaretler aynı zamanda Çehov'un yaklaşımı hakkında da ipucu vermektedir. Çehov'un kahramanını nasıl gördüğü ile ilgili bir diğer ipucu ona verdiği isimde saklıdır. Yazar onun özsayı eksikliğini ve dalkavukluğunu ifade etmek üzere adını Rusçada solucan anlamına gelen "çerviyak" kelimesinden türetir²⁰. Kahramanın karakteri ile adı arasında ilgi kurma, alegorik adlandırmayı bir kişilik kazandırma yöntemi olarak kullanma iki hikâyede de rastladığımız ortak özelliklerdendir.

Hikâyenin tümünde anlatıcı kahramanın dış görünüşüyle ilgili tek bir değerlendirmeye yetinir. Çünkü onun asıl ilgilendiği şey kahramanın davranışlarıdır. Çerviyakov Hayri Efendi'nin aksine evlidir ve fikir danışabildiği bir eşi bulunmaktadır. Ayrıca tiyatroya gitmesi onun işi dışında farklı ortamlarda sosyalleşebildiğini göstermektedir. Bu özellikleriyle Çerviyakov Hayri Efendi'den ayrılır. Bu aşamada iki ayrı ülkenin yaşam şartları, insanların genel alışkanlıkları ve kültürel farklılıklar da işin içine girer.

Memduh Şevket hikâye boyunca kahramanının iç dünyasını gözler önüne sererek okuyucunun da Hayri Efendi'yi tanınmasını, sempati beslemese de anlamaya çalışmasını sağlar. Hayri Efendi'nin kendini ifade etmek için girdiği mücadele, başvurduğu yöntemler ve bunları gerçekleştirememesi anlatıcı tarafından iç çözümleme ve iç monolog yöntemiyle okuyucuya aktarılır. Bu iki yöntem sayesinde küçük bir memur olan Hayri Efendi'nin onu diğer küçük memurlardan farklı kılan özelliklerini öğrenme, davranışlarının gerisindeki zihniyeti tanıma şansı elde ederiz. Çerviyakov'un anlatıcı tarafından mahkûm edilmesinin başlıca sebebi onun kendini küçük düşürme pahasına giriştiği dalkavukça eylemlerdir.

Çerviyakov'un eşi generalin onlarla doğrudan bir bağlantısı olmadığını öğrenince konuyu fazla önemsemeyen ancak nezaketten özür dilemesinin uygun olacağını belirtir. Benzer bir biçimde general de baştan itibaren durumdan bir rahatsızlık duymadığını ifade eder. Dolayısıyla Çerviyakov'un tavrının sebebi onun karakter özelliğiyle ilgilidir. Abartılı ısrarı yazar tarafından abartılı bir sonla cezalandırılır. Çehov kahramanına karşı alaycı ve acımasız bir tutum sergilerken Memduh Şevket kullandığı sıfatlarla kahramanının mesleğine gösterdiği özeni beğendiğini, kimi karakter özelliklerini anlayabildiğini ve onu mevcut haliyle kabullenebildiğini belli eder.

Metinlerde başkahramanlardan sonra karşımıza çıkan ve benzer özellikler gösteren diğer önemli kahramanlar Çehov'un hikâyesinde General Brizjalov, Esendal'ın hikâyesinde ise müsteşardır. Esendal'ın hikâyesinde kahraman sayısı biraz daha fazladır. *Memurun Ölümü*'nde muhatap sadece general iken *Uğursuzluk*'ta bu, müsteşar ve müdür arasında pay edilir. Müsteşar alt dereceden memurlarla doğrudan muhatap olmaz. Rahatsızlığını müdür kanalıyla iletir. Müsteşar ve general hakkında herhangi bir bilgi verilmez. Her ikisi de bu konumda bulunan yöneticilerle ilgili ortak algıya uygun bir biçimde hareket eder. Çerviyakov derdini anlatmak için generalle dört kez temas kurar. Ancak bu Hayri Efendi için geçerli değildir. Hayri Efendi müsteşara derdini anlatmak için bir girişimde bulunsa da müsteşarın uygun bulmadığını anlamasıyla hemen geri çekilir. Her iki kahramanın bu durumda aklına gelen çözümlerden biri mektup yazmaktır. Ancak her iki kahraman da mektuba neyi nasıl yazacakları konusunda bir karara varamayıp vazgeçerler. Brizjalov'un tepkisi Çerviyakov'un ısrarı karşısında aşamalı olarak artar. Bu durum okuyucu tarafından yadırganmaz tam tersine olağan karşılanır. Her iki hikâyede de üst dereceli memurları doğrudan olumsuzlayan bir ifadeyle karşılaşılmaz. Çehov'un hikâyesinde kahramanlar askerken *Uğursuzluk*'ta sivillerden oluşur. Esendal hikâyesinde sadece başkahramana isim vererek onu genelleştirdiği diğer kahramanlardan ayırır. Gerçekten de Hayri Efendi küçük memur tipine girmekle birlikte kendine özgü özelliklere de sahiptir. Türlü takıntılara sahip oluşu ve kurduğu dünyada bir başına sürdüğü hayat onu benzerlerinden ayırır.

Uğursuzluk'ta hizmetliler, Hayri'nin mesai arkadaşları ve müdür kadroyu biraz kalabalıklaştırır. Hayri'yle aynı odadaki çalışanlar anılmaya gerek olmayan bir grup olarak bulunurlar. Temel işlevleri varlıklarıyla Hayri'nin üzüntüsünü arttırmaktır. Ayrıca bir yekûn oluşturan ancak adları anılmayan bu grup devletin idaresi altındaki çalışanların çokluğunu ve beraberinde birçok kayıtlı kuşatılmış sessiz bir çoğunluk olduklarını ifade etmektedir. Bu kitleyle üst yönetim arasındaki bağı sağlayan müdür öne çıkan isimdir. Maiyetindekileri uyarmakla birlikte işi nasihate dökerek sevecen bir tutum sergiler. Bu tavır Memduh Şevket'in iyimser bakış açısının başka bir göstergesi aynı zamanda Türk toplumuna özgü bir özelliktir. Hikâyelerde rastladığımız tek kadın kahraman Çerviyakov'un eşidir. Bu durum her iki ülkenin erkek egemen bir memur kadrosu tarafından yönetildiğinin bir göstergesidir

Zaman

Memurun Ölümü hikâyesi olayın zamanının belirtildiği "güzel bir akşam" ifadesiyle başlar. Çerviyakov için yıkıcı bir etkiye sahip olan olay bu güzel akşam vakti, güzel bir oyun izlerken gerçekleşir. Akşam tiyatrodan eve dönen Çerviyakov ertesi gün ve bir sonraki gün tekrar generalin yanına gider. Dolayısıyla olay yaklaşık kırk sekiz saatlik bir zaman dilimini kapsar. Anlatıcı zamanı belirtmek üzere akşam, perde arasında, eve döndüğünde, ertesi gün, dün, evine dönerken gibi ifadelerle

başvurur. Olayın gerçekleştiği yıl, mevsim veya gün ile ilgili bir ayrıntı verilmez. Ancak hikâyenin ilk kez *Oskolki* adlı derginin 27 numaralı sayısında 1883 yılında yayımlandığı²¹ göz önünde bulundurulursa olayın 19.yüzyılın sonlarında geçtiği ve hikâyenin zamanıyla hikâye etme zamanının çakıştığı söylenebilir. Ayrıca olay Arkadiya adlı tiyatrosu da olan yazlık bir bahçede gerçekleştiğinden mevsimin ilkbahar veya yaz olduğu düşünülebilir. Çehov'un hikâyesinde eş zamanlı bir anlatıma başvurulur. Gerçekleşmiş bitmiş bir olay değil gerçekleştikçe aktarılan bir hikâye etme biçimi kullanılır.

Kırk sekiz saatlik bir zaman dilimi ve tek bir olay üzerine kurgulanmış hikâyede anlatıcı metni kısa ve anlatımı yoğun tutmak için zaman üzerinde bazı tasarruflarda bulunarak ritmi hızlandırır. Özetleme ve eksilti anlatıcı tarafından bu amaçla kullanılır. Çerviyakov başından geçenleri eşine ayrıntılı olarak aktarmaz. Bu durum için "Çerviyakov eve döndüğünde ettiği kabalığı karısına anlattı"²² biçiminde çok kısa bir cümleyle özetlemeye gidilir. Yine aynı amaçla olaylar birbirini hızlı bir biçimde takip eder. Arada kalan ve anlatıcı tarafından gereksiz bulunan olaylar eksiltiye başvurularak atlanır. Perde arasında, eve döndüğünde, ertesi gün gibi ifadeler eksiltinin işaretleridir ve bu şekilde zaman hızlandırılır. Sahne hikâyenin zamanıyla hikâye etme (kurmaca) zamanının kesiştiği anları ifade eder²³. Hikâyede bu anlar diyalogların gerçekleştiği kısımlarda karşımıza çıkar. Hikâyede kahramanların karakter özellikleri, olaylara tepkileri, içinde buldukları ruh halleri, dilleri ve üslupları bu konuşmalar sayesinde açığa çıkar. Çerviyakov daha süslü ve nazik bir üslup kullanmaya çalışırken general konumu gereği kısa ve net cümleler kurar. Hikâyede diyaloglar önemli bir yer kaplar. Anlatıcı diyalogları bazen olduğu gibi bazen de aktarmak suretiyle verir. Diyaloglar yukarıda anılan işlevlerinin yanı sıra geçici bir süre için olsa da anlatıcının değişimine ve anlatma işlevinin kahramana geçmesine yol açar.

Çerviyakov'un generalden defalarca özür dilemeye çalışması hikâyede sıklık olarak kendini gösterir. Çerviyakov'un özür dileme eylemi opereti izlerken hapsirmasının hemen ardından, tiyatroda ara verildiğinde, birer gün arayla Brizjalov'un makamında olmak üzere art arda dört kez tekrarlanır. Bu, bir kez gerçekleşmiş olayın dört kez tekrarlanması olmasa da amaç ve içerik açısından benzerlik gösteren bir olayın tekrarlanması olduğundan tekrarlı anlatıma yol açar. Hikâyede dikkat çeken temel husus da bu tekrarlanan özür dileme faaliyeti ve bunun gerisinde yatan zihniyettir. Bu zihniyetin eleştirisi tekrarlar sayesinde yaratılan vurgu ile okuyucuya hissettirilmeye çalışılır. Ayrıca kahramanın saplantılı ruh hali ve içinde bulunduğu psikolojik durum bu şekilde verilir. Hikâyedeki her bir özür dileme girişimi olayın hararetini aşamalı olarak artırır. Hapsirme olayının kendisi ve özür dileme sabit kalmakla birlikte her seferinde eklenen kimi özelliklerle birlikte olay yeniden kaldığı yerden yükünü arttırarak devam eder. Böylece hapsirme bir kez gerçekleşirken çok kez tekrarlanmış olur. Bu tekrarlar aynı zamanda yazarın amacı bakımından da önemlidir. Kahramanına karşı hayli acımasız olan yazar, söz konusu tekrarlarla okuyucuyu da Çerviyakov'un ahmak biri oluşu konusunda ikna eder. Hikâyede, olayın yavaşlamasını sağlayan ve genellikle tasvir ve tahlil kısımlarında karşımıza çıkan duraklamaya pek rastlanmaz. Anlatıcı mekân ve şahıs tasviri yapmaz. Ancak metnin hemen başında yazarın araya girerek düşüncelerini açıkladığı kısım hikâyedeki ilk duraklama örneğidir. Duraklamanın görüldüğü bir diğer yer kahramanın iç dünyasının aktarılmaya çalışıldığı kısımlardır. Hikâyede bu kısımlar olayın gidişatıyla doğrudan ilişkili olduğundan duraklama etkisi yaratmaz. Hikâyede zamanın sunuluşu görülen geçmiş zaman (-di) ile gerçekleştirilir.

Uğursuzluk'un 25 Ağustos 1925 tarihli olması hikâyenin cumhuriyetin ilanının hemen ardından yazıldığını göstermektedir. Olay her ne kadar yeni bir devletin kuruluşundan sonra gerçekleşse de bürokratik düzenin kendine özgü işleyişinin pek bir değişime uğramadan devam ettiği görülmektedir. Olayların içeriğinden ve hikâyenin yazım tarihinden hikâyenin zamanıyla hikâye etme zamanının çakıştığını söyleyebiliriz. Hem bu zamansal çakışım hem de Esendal'ın uzun yıllar devletin farklı kademelerinde görev yapmış bir bürokrat olması hikâyenin inandırıcılığına/realistiğine büyük katkı sağlar. Bürokratik düzende veya devlet dairelerinin işleyişinde büyük bir değişim yaşanmaması metni günümüz okuyucusu için de güncel kılar.

Uğursuzluk hikâyesi yaklaşık bir hafta içinde gerçekleşir. Olay ikinci güneşinin kendini bir hayli hissettirdiği bir akşam vakti başlar. Müsteşarın odasının hamam gibi sıcak olması ve müsteşarın terini silmesi mevsimin yaz olduğu izlenimini yaratmaktadır. Olayların büyük bir bölümü ve önemli kısmı aynı gün içinde gerçekleşir. Akşam vakti evrak imzalatmaya giden Hayri Efendi'nin müsteşarın "Kitapların parası gönderilmedi mi" sorusuna "Hayır efendim gönderildi " diyecekken araya söz karışınca sadece hayır deyip gerisini getirememesi ve müsteşarın bunu gönderilmedi olarak algılayıp müdürü, müdürün ise Hayri Efendi ile birlikte tüm kalemi azarlaması ve nasihat etmesi akşamüstü kalemde gerçekleşir. Günün devamı ise Hayri Efendi'nin evinde kendi başına kaldığı gece boyunca yaşanır. Hayri Efendi yatıncaya kadar durumun telafisi için neler yapabileceğini gözden geçirir. Öncelikle sabah olunca müsteşarın yanına çıkıp sözlü olarak kendini ifade etmeyi düşünür ve bununla ilgili prova yapar. Ancak daha sonra vazgeçip mektup yazmaya karar verir. Fakat nasıl yazacağını, müsteşara nasıl hitap edeceğini, nasıl bir dil ve üslup kullanacağını bilemez ve ne yapacağına sabah karar vermek üzere yatar. Ertesi sabah aklına hiçbir şey gelmez. Büyük bir korku ve üzüntüyle işine gider.

Bundan sonra hikâyede "Aradan henüz üç beş gün geçmiş idi ki" ifadesiyle bir eksiltiye gidilerek zamanda bir sıçrama yapılır. Böylece hikâye aradaki zaman atlanarak Hayri Efendi'nin sabah işe giderken birden önünde yürüyen müsteşarı fark edip onunla konuşmaya karar verdiği sahneyle devam eder. Müsteşara bir maruzatı olduğunu söyler. Ancak müsteşar "Müstacel mi? Dairede söyleseniz olmaz mı?" deyince mahcup olup bu fikrinden de vazgeçer. Anlatıcı bu sahnenin ardından yine bir eksilti yaparak hikâyeyi gece vakti Hayri Efendi'nin evinde devam ettirir. "**Ve o gece** oturup bütün bir haftadır başına gelen bu mahcubiyetlerin, bu üzüntülerin sebebini düşünmeğe başladı"²⁴. Hayri Efendi bir hafta boyunca yaşadıklarını gözden geçirir ve bütün bu başına gelenlerin bir hafta önce yatağının yerini değiştirmesinden kaynaklandığına karar verir. Odasını eski haline getirdikten sonra huzurla uyar. Anlatıcının başvurduğu bu iki eksilti hikâyeye hız kazandırarak ritmi yükseltir.

Anlatının zamanıyla anlatma zamanının kesiştiği diyaloglar metnin önemli olaylarının yaşandığı anlardır. Hemen hikâyenin başında gerçekleşen konuşmalar çok kısa ve asıl olayla doğrudan ilişkili olmamakla birlikte devlet dairelerindeki işleyiş hakkında dolaylı bir eleştiri içermesi bakımından önemlidir. Hayri Efendi müsteşarın odasına evrak imzalatmak üzere girmeden önce odada kimse olup olmadığını hizmetliye sorar. Hizmetli dışarıdan yeni geldiği için bilemez ve Hasan'a sorar. O da "ben bilmiyorum Aliye sor" diye cevap verir. Ali de ortada olmadığı için müsteşarın odada olup olmadığı anlaşılmaz. Hayri Efendi sorusuna cevap alamayınca biraz teredditle de olsa odaya girer. Müstahdemlerin yerlerinde olmaması ve Hayri Efendi'nin kendine muhatap bulamayışı bu konuşmaların

ardından müsteşar ile Hayri Efendi arasında gerçekleşecek yanlış anlamaya dayalı diyalogun habercisi veya bir mikro anlatımıdır. Sahne daha sonra Hayri Efendi ile müdür ve son kez de müsteşar ile Hayri Efendi arasında gerçekleşen konuşmalarda görülür. Bu konuşmalar hikâyenin önemli anlarını içermeleri ve gidişatı belirlemeleri bakımından önemlidir. Diyaloglar biçiminde karşımıza çıkan sahne metnin dili, üslubu ve kahramanların çeşitli özellikleri hakkında bilgi edinmemizi sağlar.

Hikâyede aynı olay -yanlış anlaşılma- birkaç kez tekrarlanarak sıklığa başvurulur. Hayri Efendi'nin müsteşarın sorusuna verdiği cevabın eksik kalışına okuyucu ilk kez müsteşarın odasında tanık olur. Ardından bu durum müsteşar tarafından müdüre nakledilir. Bu sahneye okuyucu birebir tanık olmaz ancak müdürün Hayri Efendi'yi azarlamasıyla bu aktarımın gerçekleştiğini öğrenir. Azarlanan Hayri Efendi haklılığını kendi kendine kanıtlamak için zihninde olayı tekrar hatırlar ve yaşar. Daha sonra müdüre bu olayın nasıl gerçekleştiğini anlatmaya çalışır. Müdür ona cevap verirken müsteşarla aralarında geçen diyalog bir kez daha aktarılmış veya tekrarlanmış olur. Bu tekrarlar olayın/zamanın uzamasına sebep olmakla birlikte kahramanların her birinin aynı olayı nasıl gördüğü ve algıladığını dolayısıyla bakış açıları hakkında okuyucunun bilgi sahibi olmasını sağlar. Adeta bir tekerlemeyi andıran bu durum Hayri Efendi'nin acemi tavırları ve biraz çocuksu karakteriyle uyumlu olmakla birlikte çalıştığı kurumun ciddi imajıyla karşıtlık oluşturur. Tekrarların sayıca fazlalığı devlet kurumlarında yolunda gitmeyen işleyişin eleştirisine hizmet eder. *Uğursuzluk*'ta bir kez gerçekleşen olay çok kez anlatılır.

Uğursuzluk'ta duraklamaya²⁵kişi ve mekân tasviriyle iç çözümlemelerde rastlanır. Anlatımda yavaşlamaya hizmet eden duraklama, Hayri Efendi ve müsteşarın odasının çok kısaca yapılan tasvirinden sonra asıl başkahramanın iç dünyasını tanımamıza imkân veren iç monolog ve iç çözümlemeye karşımıza çıkar. Hikâyede tasvirler çok kısa olduğundan okuyucuda duraklama etkisi yaratmaz. Bu kısımlar kahramanın davranışlarının gerisindeki zihniyeti kavramamızı sağlar.

Uğursuzluk hikâyesi Çehov'un hikâyesinden biraz daha uzundur ve daha uzun bir zaman aralığını kapsar. Her iki hikâyede de anlatıcılar ayrıntılardan kurtulmak ve zamanı hızlandırmak için eksiltiyeye başvururlar. Bu Çehov'un hikâyesinde ertesi gün ifadesiyle kendini gösterir. Esenal ise " üç beş gün geçmişti" ifadesiyle daha büyük bir ara verir. Her iki hikâye akşamüstü başlar. Ancak *Memurun Ölümün*'de hapsirme olayından sonraki özür dilemeler için gündüz vakti mesai saatleri seçilir. *Uğursuzluk* hikâyesinin kahramanı Hayri Efendi oldukça çekingen, içine kapanık bir insan olduğu için onun iç dünyasını aktarmak üzere anlatıcı gece vaktini seçer. Kahraman olayın yaşandığı günün gecesi evinde uzun uzun ne yapıp edeceğini düşünür. Hikâye yine Hayri Efendi'nin evinde yalnız kalıp, içine dönmeye, düşünmeye imkân bulduğu bir gece vakti uyumasıyla sonlanır. Hikâyede zamanın sunulduğu görülen geçmiş zaman (-dı)²⁶ ile yapılır.

Anlatım Teknikleri

Hikâyelerde kullanılan başlıca anlatım teknikleri tasvir, iç monolog, iç çözümleme ve diyalogdur. Tasvir her iki yazar tarafından da çok az başvuru alan bir tekniktir. Memduh Şevket, kahramanını ve müsteşarın odasını çok kısaca tasvir ederken Çehov mekân ve kişi tasvirine neredeyse yer vermez. Çehov'un mekân ve kişiler ile ilgili aktarımları oldukça kısadır ve bu onun üslubunun değişmez

özelliklerindedir. Kahraman yakışıklı, akşam güzel, generalin odası ricacılarla doludur. Sınırlı sayıda sıfatın kullanıldığı bu aktarımlarda amaç sadece bir özelliğe vurgu yapmaktır.

Hikâyelerde en çok dikkat çeken anlatım biçimlerinden biri diyalogdur. Her iki hikâyede de önemli anların aktarımında diyaloga başvurulur. *Memurun Ölümü*'nde diyaloglar daha fazla yer alır. *Uğursuzluk*'ta diyalog olayı başlatması sebebiyle ayrıca büyük önem taşır. Hayri Efendi ile müsteşar arasında geçen diyalogun bir yanlış anlamaya veya anlaşılamamaya dönüşmesi birbirini zincirleme olarak takip edecek olayların başlamasına sebep olur. Diyalog kuramama, kurulmaya çalışılan diyalogların sonuçsuz kalması veya bir monoloğa dönüşmesi hikâyenin bütününde gözlemlenen bir özelliktir/problemdir. Hayri Efendi kendini ne müsteşara ne de müdüre ifade edebilir. Olayların gerisindeki temel problem olan taraflar arasındaki iletişimsizlik veya kendini anlatamama hali özellikle bu diyaloglarda görünürlük kazanır. Temel işlevi iletişimi sağlamak olan diyalog her iki metinde de bu işlevini gerçekleştirmez.

Diyaloglarda kullanılan dil günlük konuşma dilidir ve kahramanlar konumlarına ve karakterlerine uygun konuşurlar. Bu özellik her iki esere de inandırıcılık katar. Yönetici konumundaki müsteşar ve general kısa, net ve üstten bir tavırla konuşurlar. Hayri Efendi sadece kendini ifade etmek ve beraberinde amirine karşı nazik olmak derindedir. Aynı gayreti Çerviyakov'da da gözlemleriz. Kahramanlar amirlerine hitap ederken günlük konuşma dilinden uzaklaşıp daha resmi ve süslü bir üslup kullanmaya çalışırlar. Bu iki dil arasındaki fark oldukça belirgindir ve metinlerin genelinde kullanılan dilin ne kadar sade ve anlaşılır olduğunu görmemizi sağlar. Diyalogların metindeki bir diğer işlevi - yukarıda da belirtildiği üzere- anlatıcı değişikliğine yol açması, kahramanların sesini ilk ağızdan duymamızı sağlamasıdır.

İç monolog ve iç çözümleme kahramanların iç dünyalarını aktarmak üzere başvurulan iki tekniktir. Çehov, evli barklı, iş sahibi, yakışıklı ve dış dünyayla bağ kurabilen, sanatsal faaliyetleri takip edebilen kahramanının zihninden geçenleri ayrıntılı bir biçimde aktarma ihtiyacı duymaz²⁷. O daha çok, kahramanın -kısaca- iç monologlarını aktarmayı tercih eder. Böylece okuyucu Çerviyakov'u davranışları, iç monologları ve anlatıcının onun hakkında kullandığı kimi sıfatlar ve kısa değerlendirmelerle tanır. Hayri Efendi insanlarla paylaşımı sınırlı, yalnız yaşayan, içine kapanık bir insan olduğundan anlatıcı onun iç dünyasını okuyucuya aktarmak için iç monoloğa ek olarak iç çözümlemeden faydalanır. İç çözümleme hikâyede geçmişte yaşanmış bir olayın yeniden gözden geçirilmesi biçiminde gerçekleştiğinden metinde bir geriye dönüş veya tekrar işlevi de görür. Ancak asıl işlevi Hayri Efendi'nin onu diğer küçük memur tipinden farklı kılan kimi karakter özelliklerini öğrenmemizi sağlamasıdır. Dolayısıyla anlatım açısından İki hikâye arasındaki en önemli farklardan biri kahramanların iç dünyalarının aktarılma biçiminde kendini gösterir. Esenal iç çözümlemeye daha çok yer verirken Çehov iç monoloğu kullanmayı tercih eder. Bu tutum farklı karakter özellikleri gösteren kahramanların karakterleriyle uyum gösterir. Diğer taraftan iç çözümleme Hayri Efendi'yi daha derinlikli bir insan haline getirir. Okuyucunun Hayri Efendi ile empati kurabilmesi veya onu tanıyabilmesi bu teknik sayesinde mümkün olur.

Dil ve Üslup

Hikâyelerde kullanılan dil oldukça sadedir. *Uğursuzluk* hikâyesindeki dilin sadeliği yazarın bilinçli gayretinin sonucudur. Sanat hayatının ilk evresinde daha çok Servet-i Fünun edebiyatçılarının etkisinde kalarak süslü bir dil kullanan sanatçı, 1920'den sonra konuşma diline çok yakın bir Türkçe ile yazar. Esenal bu tercihiyle günümüz okuyucusu tarafından da kolaylıkla okunmakta ve anlaşılmaktadır. Her iki metinde de resmi/eski dil ile günlük dil arasındaki fark memurların amirleriyle konuşmaları sırasında belirginleşir.

Çehov tarzının önemli özelliği hayattan bir kesit sunması ve hayatın devam ettiğini ima eder tarzda açık bir sonla bitmesidir. Çehov hikâyelerinde ayrıntılara girmez, gerçeği süsleme ihtiyacı duymaz, bıraktığı boşlukları okuyucunun doldurmasını bekler. *Memurun Ölümü* kapalı bir sonla bitmesiyle diğer hikâyelerinden ayrılır ve bu özelliğiyle Maupassant tarzına yaklaşır. *Uğursuzluk* daha uzun ve detaylı anlatımıyla olay hikâyesine fakat sonu itibarıyla durum hikâyesine benzer. Dolayısıyla metinler her iki tarzın kimi özelliklerini bir arada bulundurmakla birlikte daha çok olay hikâyesine yaklaşırlar. Her iki yazarın ortak noktası güzelliği basitlikte veya sadelikte bulmuş olmalarıdır. Dil ve üslupta yakalanan sadelik ve kendi ülkelerinin hakikatlerine tanıklık etmeleri her iki yazarın günümüzde de okunmalarını sağlayan özelliklerindedir.

Sonuç

Türk edebiyatının önemli hikâye yazarlarından Memduh Şevket'in Çehov'dan etkilendiği birçok araştırmacının üzerinde uzlaştığı bir husustur. Çehov'u keşfetmesi Memduh Şevket'in olay hikâyesinden durum hikâyesine geçmesini sağlar. Esenal, Çehov tarzında yazdığı hikâyelerle kendinden sonraki sanatçılara da model oluşturur. Ayrıca yazar genel eğilime paralel olarak dilini sadeleştirir ve günlük konuşma dilini kullanmaya başlar. Orta ve alt sınıftan insanları ve onların hayat içindeki farklı hallerini konu edinerek kendi çağına tanıklık eder. Esenal, hikâyelerini kaleme alırken olaylara ve kişilere iyimser bir bakış açısıyla yaklaşır. Bu aynı zamanda onun genel dünya görüşüyle ilgili bir tutumdur. Ele aldığımız ve karşılıklı olarak incelemeye çalıştığımız metinlerin her ikisinde de konu ortaktır. Metinlerde küçük memurların karakter özellikleri, davranış biçimleri ve bunun gerisinde yatan zihniyet amirleriyle olan diyalogları çerçevesinde işlenir. Esenal, dünya görüşüne uygun olarak kahramanına iyimser bir bakış açısıyla yaklaşır ve hikâye hayatın devam ettiğini ima eder biçimde açık sonla biter. Çerviyakov'un davranışları abartılı olduğu gibi cezası da abartılıdır. İşgüzarlığı ve dalkavukluğu ölümle cezalandırılır. Bu sebeple hikâye Çehov'un diğer hikâyelerinin aksine kapalı sonla biter. Bunun gerisinde Çehov'un özellikle ilk dönem metinlerinde görülen karamsar bakış açısının etkisi olduğu düşünülebilir. İlk etapta sonlarıyla birbirlerinden farklılaşan metinlerden *Uğursuzluk* daha inandırıcı veya realist bir özellik sergiler. Her iki eser realizme bağlı olarak kaleme alınır. Çehov daha çok eleştirel realizme bağlı kalır. Sanatçılar açıktan eleştiri yapmak ve çözüm önerisi sunmak yerine davranışların gerisindeki değerler sistemine dikkat çekmeye çalışırlar.

Uğursuzluk'ta yalnız ve içine kapanık bir insan olan Hayri Efendi'nin iç dünyası iç konuşma ve iç çözümlemeye başvurularak daha ayrıntılı bir biçimde aktarılır. Bu sayede okuyucu küçük memur tipine giren Hayri Efendi'nin tipik olanın dışında ne gibi özellikler taşıdığını görebilir. Takıntılı ve çok çekingen biri olan Hayri Efendi'nin tek kişilik yaşamını ve her şeye rağmen sistem içinde nasıl var olabildiğini bu sayede öğrenir. Ayrıca Çerviyakov'un dalkavukluğu ve ısrarcı yapısı ile Hayri Efendi'nin daha munis ve

mülayim tavırları arasındaki fark da bu şekilde görünür hale gelir. Hikâyelerde anlatıcıların yükledikleri işlevlerde kimi farklılıklar görünür. Çehov metnin hemen başında kendini açıkça belli ederek anlatma işlevi dışında bilgi verme, etkileme, ikna etme gibi görevler de üstlenirken Esendal hikâyeye boyunca anlatma eylemine odaklıdır. Hikâyelerdeki kimi benzerlikler ise içerik açısından değişiklik gösterir. Her iki kahraman da amirine mektup yazmayı düşünür. Ancak Çehov mektup konusunu detaylandırmaz. Esendal ise süreci aşamalarıyla vererek kahramanın mektup yazmaktan neden vazgeçtiğini okuyucuya aktarmış olur.

Metinlerde dikkati çeken ilk benzerlik olayların küçük memurlar ile amirleri arasında geçmesidir. Yanlış anlaşılma ve beraberinde özür dilemeye çalışma her iki hikâyede de ortak özelliklerdir. İki hikâyenin kurgusu da mübalağa ve tekrar sanatları üzerine kuruludur. Tekrarlı anlatım olayları abartılı biçimde yaşayan kahramanların ruh hallerinin ve davranışlarının ifadesine yarar ve kendi içinde de bir abartı/mübalağa taşır. Çehov'un hikâyesinde abartı Çerviyakov'un ölümüyle daha katmerli bir biçimde karşımıza çıkar. Başlıklar her iki hikâyeye için de erken anlatım işlevi görür ve bu sebeple önemlidir. Çehov'un seçtiği başlık en baştan itibaren memurun öleceğini ihtar etse de okuyucu böyle bir ihtimali aklına getirmez. Başlığa rağmen son, okuyucu için şaşırtıcıdır. Hikâyelerin yazarları ülkelerindeki büyük değişimlere tanıklık etmeleri bakımından da benzeşirler. Kahraman kadrosunun sınırlı olması, mekân tasvirlerine yer verilmemesi, olayların hikâyeye dışı üçüncü şahıslar tarafından aktarılması, hâkim bakış açısının kullanılması, kronolojik olay örgüsüyle yazılmaları metinlerin diğer dikkat çeken ortak özelliklerdir.

Esendal *Uğursuzluk* hikâyesini kaleme alırken her ne kadar Çehov'dan etkilense de sonuç olarak eserinde kendi coğrafyasını, kendi insanını ve problemlerini sade bir Türkçeyle dile getirir. Bu haliyle *Memurun Ölümü* sanatçı için bir ilham kaynağı, kendi gözlem ve deneyimleri ise önemli bir rehber işlevi görür. Mevcut haliyle Esendal'ın hikâyesi daha ayrıntılı ve inandırıcı oluşuyla *Memurun Ölümü*'ne göre daha üst bir aşamayı ifade eder.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

¹ Esendal'ın Çehov haricinde etkilendiği diğer Rus hikâyeci yirminci yüzyıl Rus edebiyatının en önemli mizah ve hiciv yazarlarından birisi olan Mihail Zoşçenko (1894-1958)' dur. Memduh Şevket kendisiyle çağdaş Zoşçenko'yu Çehov kadar önemsemiş ve ondan etkilenmiştir. Ona göre Zoşçenko, Sovyet Rusya'nın o dönemdeki ictimai hayatını eserlerine yansıtan adamdır.

Yasin Beyaz, *Gölgedeki Adam Memduh Şevket Esendal*, İstanbul: Pınar Yayınları, 2018, s.135

² Memduh Şevket Esendal'ın edebi hayatı iki devre halinde değerlendirilmektedir: Birinci devre (1908-1920) ve ikinci devre (1921-1952). Birinci devrede yerli edebiyatın ikinci devrede ise Rus ve Avrupa edebiyatının etkisi görülür.

İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.61.

³ Feridun Andaç aşağıda künyesi verilen çalışmasında İsmail Çetişli'den farklı olarak Esendal'ın hikâyeciliğini üç döneme ayırır: Öyküsünün kuruluş evresi (Meşrutiyet ve Mütareke Dönemi 1906-1922), yenilikçi arayışın ortaya çıkışı (1923-1926) ve öyküsünün gelişim dönemi (1926-1952).

Feridun Andaç, *Romanda ve Öyküde Gerçekçilik Arayışları, Edebiyatımızın Yol Haritası*, İstanbul: Varlık Yayınları, 2011, s.74

Gülsün Nakıboğlu aşağıda künyesi verilen yazısında Esendal'ın *Gurbet Ellerde* adlı hikâyesinden yola çıkarak yazarın edebi hayatının Çetişli ve Andaç'ın yaptığı sınıflamadan farklı olarak bir dördüncü evreyi içerebileceğini belirtir. Çünkü söz konusu metnin Maupassant ve Çehov tarzından farklı olarak modernist özellikler taşıdığını ifade eder.

Gülsün Nakıboğlu, Memduh Şevket Esendal'ın Gurbet Ellerde Adlı Öyküsünün İncelenmesi, *5.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin Kitabı*, www.anadolukongre.org, 2020, s.1001

⁴ Çehov'un eserleriyle ülkesine ve insanına tanıklığı aşağıdaki cümlelerle çok daha iyi ifade edilmektedir: "Eğer 19.yy ve 20.yy'ın Rusya toprakları yeryüzünden aniden silinseydi Çehov'un eserleriyle küllerinden yeniden doğardı"

İmge Alpay, Anton Çehov'un Kısa Öykücülüğü, *International Journal of Social Sciences and Education Research*, 2(1),http://dergipark.gov.tr/ijsser, s.158.

⁵ Anton Çehov, *Hikâyeler*, Çev. Nuri Yıldırım, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990, s.7.

⁶ İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.58

⁷ İki metin arasındaki benzerliğe dikkat çeken çalışmaları aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991, s.97-100

İsmail Çetişli bu çalışmasında Çehov'un Esendal üzerindeki etkisini örneklendirmek üzere iki yazarın kimi açılardan benzerlik taşıyan hikâyelerinin adlarını sayarak *Memurun Ölümü ve Uğursuzluk* başlıklı hikâyelerin konu ve işleniş bakımından ortak özellikler gösterdiğini belirtir.

Elif Bilge Aktaş, Aynı Tarzın İki Başarılı Temsilcisi Mar Bacıyev ve Memduh Şevket Esendal, *Türk ve Dünya Edebiyatında Etkileşimler Sempozyum Bildirileri*, Haz: Betül Mutlu-Metin Turan, Ankara: UEM Matbaacılık, 2012, s.193-200.

E.B. Aktaş bu yazısında Mar Bacıyev, Memduh Şevket ve Çehov arasındaki etkileşimi üç hikâye üzerinden aktarmaya çalışır.

Nükhet Eltut Kalender, A.P.Çehov'un "Memurun Ölümü" ile M.Ş.Esendal'ın "Uğursuzluk" Adlı Öykülerinde Memur Tiplemesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma, *Doğu ile Batı Arasında Zarif Bir Köprü:Türk ve Rus Edebiyatları Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Sarıyıldız Matbaacılık, 2015, s.67-84.

N. Eltut Kalender adı geçen çalışmasında metinlerin oluşma şartları ve yazarlar hakkında bilgi vermektedir. Bizim çalışmamızın yukarıda anılan çalışmalardan farkı metin analizi üzerine yoğunlaşmasıdır.

⁸ Bu yöntemi *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* adlı eserinde Gürsel Aytaç şu şekilde açıklamaktadır: “ Eserin kendini esas alan yöntemlerin başlıcalarından biri metne bağlı incelemedir. Bu inceleme edebi eseri bir metin olarak görüp öz ve biçim bakımından irdelemeyi amaçlar” (s.88).

⁹ Anton Çehov, *Hikâyeler*, Çev. Nuri Yıldırım, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990, s. 7.

¹⁰ Gerard Genette, anlatıcı için beş işlev belirler: Anlatma, yönlendirme, ideolojik, bildirişim ve doğrulama. *Anlatının Söylemi*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.279-281.

¹¹ Memduh Şevket Esendal, *Sahan Külbastısı* Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008, s.80.

¹² Mehmet Kaplan, *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul Dergah Yayınları, 1986, s.110

¹³ Aşağıda künyesi belirtilen çalışmada Mihail Bahtin konu ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “ Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir, herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir” (s.297).

Bahtin, Mihail, *Karnavaldan Romana*. “Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar”, Çev. Sibel İrzkı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017, s.297.

¹⁴ Memduh Şevket Esendal, *Sahan Külbastısı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008, s.80.

¹⁵ R. Welck- A. Warren, *Edebiyat Teorisi*. Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi, 1993, s.194.

¹⁶ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2011, s.400.

¹⁷ Kelimelerin dolaşımında buldukları yıllar içinde türlü sahalarda çeşitli biçimlerde kullanılmaları/işlenmeleri sayesinde kazandıkları anlamlardan birisi de çağrışımsal anlamdır. Çağrışımsal anlamın hem bireysel hem de toplumsal bir kaynağı bulunmaktadır. Toplumun benzer etkilere maruz kalması onda ortak bir bellekle birlikte ortak bir çağrışımsal alanın/anlamın oluşmasına katkı sağlamaktadır. Özellikle sanat dünyası (müzik, edebiyat, sinema, tiyatro, diziler, fotoğraf vb.) bu konuda hayli belirleyici olmaktadır. Aslında dini bir içeriğe sahip olan şaban kelimesinin Kemal Sunal'ın oynadığı Şaban serisindeki rollerle kazandığı anlam bunun için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Sinemanın isimler üzerinde yarattığı etkilere bir diğer örnek Kezban ve Recep İvedik filmlerinde de gözlemlenmektedir. Şaban ismi filmlerde uğradığı olumsuz yüklemelerle günümüzde tercih edilmemekte dini bir içerik taşımaya rağmen aileler tarafından çocuğa verilmesi konusunda tereddüt yaşanmaktadır. Benzer bir durum üç kutsal aydan birini ifade eden recep kelimesi için de geçerlidir.

¹⁸ Muzaffer Uyguner, *Memduh Şevket Esendal, Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*, Ankara: Bilgi Yayınevi,1991, s.33 Muzaffer Uyguner bu alıntıyı aşağıdaki kaynaktan aktarır: M. Sunullah Arsoy, Memduh Şevket Esendal'la Bir Konuşma, *Varlık* 1 Haziran 1952, s.383.

¹⁹ Anton Çehov, *Hikâyeler*, Çev. Nuri Yıldırım, İstanbul: Cem Yayınevi, 1990, s.7

²⁰ İmge Alpay, "Anton Çehov'un Kısa Öykücülüğü", *İnternational Journal of Social Scienses and Education Research*, <http://dergipark.gov.tr/ijsser>, 2(1), 2016, s.156.

İmge Alpay bu bilgiyi aşağıda künyesi belirtilen kaynaktan aktarmıştır:

E. Vagemens, *Russkaya Literatura of Petra Velikovo do Naşey dney*, Moskva: Rossiyskiy gosuderstvenniy gumaniterniy fakultet, 2002, s.220

İmge Alpay, aynı çalışmasında Çehov'un *Kadınlar* başlıklı hikâyesinde de aynı yolu izleyerek karakterin ezik halini belirtmek için sürünme "polzti" fiilinden türeyen sürünge (polzuhin) soyadını seçtiği bilgisini aşağıdaki kaynağı referans göstererek verir (s.157).

A.B Yesin, *Printsipi i priyömi analiza literaturnogo proizvedeniya*, Moskva: Flinta,1999, s.69

Ancak çeviri metinlerde kahramanların adlarının anlamı ek bir bilgi olarak çoğunlukla belirtilmediğinden Türk okuyucusu Çehov'un bu özelliğinden ve bu bilgiden habersiz olarak metni okumakta ve yorumlama kısmı bu sebeple eksik kalmaktadır

²¹ Anton Çehov, *Hikâyeler*, s.9

²² Anton Çehov, *Hikâyeler*, s.9

²³ Zeynel-Ayşe Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Ankara: Seçkin Yayınevi, 2000, s.208.

²⁴ Memduh Şevket Esendal, *Sahan Külbastısı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008, s.86.

²⁵ “Duraklama anlatıda hiçbir olayın olmadığı, olayların akışını kesen anlatıcının yorumlarına ya da betimlemelerine yer veren bölümdür”. Zeynel-Ayşe Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri*, s.208.

²⁶ Seçil Dumantepe aşağıda künyesi verilen kaynakta konuyla ilgili şu bilgilere yer vermektedir: "Türkçede hikâye etme metinlerinde kullanılan zamanlara genel olarak baktığımızda, anlatımda kullanılan temel fiil zaman sisteminin hikâye ve rivayet kiplerine bağlı olarak geliştirildiğini görebiliriz. Bu iki tip etrafında kurulan fiil zaman sistemi, Türkçede anlatısal metinlerde (roman, hikâye, masal vs.) olayların anlatımında, tasvirlerde, anlatıcının yorumlarında, özet anlatımlarında, diyaloglarda, birinci plan ve arka plan yaratmada belli formlar içinde kullanılmaktadır".

Seçil Dumantepe, *Roman ve Öyküde Zaman Yöntem ve Uygulama*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018, s.211.

²⁷ Aslına bakılırsa bu, kısa hikâyenin hacmi sebebiyle daha ekonomik bir biçimde çözülmesi gereken bir problemdir.

Kaynakça

- Aktaş, E. B. Aynı Tarzın İki Başarılı Temsilcisi Mar Bayciyev ve Memduh Şevket Esendal, *Türk ve Dünya Edebiyatında Etkileşimler Sempozyum Bildirileri*, Haz: Betül Mutlu-Metin Turan, Ankara: UEM Matbaacılık, 2012, s.193-200.
- Alpay, İ. Anton Çehov'un Kısa Öykücülüğü, *International Journal of Social Sciences and Education Research*, <http://dergipark.gov.tr/ijsser>, 2(1), 153-161.
- Andaç, F. *Romanda ve Öyküde Gerçekçilik Arayışları*, *Edebiyatımızın Yol Haritası*. İstanbul: Varlık Yayınları, 2011.
- Aytaç, G. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- Bahtin, M. *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, "Romanda Zaman ve Kronotop Biçimlerine İlişkin Sonuç Niteliğinde Kanılar", Çev. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Beyaz, Y. *Gölgedeki Adam Memduh Şevket Esendal*. İstanbul: Pınar Yayınları, 2018, s.135
- Çehov, A. *Hikâyeler*. Çev. Nuri Yıldırım. İstanbul: Cem Yayınevi, 1990.
- Çetişli, İ. *Memduh Şevket Esendal*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.
- Devellioğlu, F. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları, 2011.
- Dumantepe, S. *Roman ve Öyküde Zaman Yöntem ve Uygulama*, İstanbul: Derg Eltut Kalender, Nühket. A.P. Çehov'un
- Eltut K, Nühket. A. P. Çehov'un "Memurun Ölümü" ile M.Ş. Esendal'ın "Uğursuzluk" Adlı Öykülerinde Memur Tiplemesi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma, *Doğu ile Batı Arasında Zarif Bir Köprü: Türk ve Rus Edebiyatları Sempozyum Bildirileri*, Ankara: Sarıyıldız Matbaacılık, 2015, s.67-84.
- Esendal, M. Ş. *Sahan Külbastısı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 2008.
- Genette, G. *Anlatımın Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.
- Kaplan, M. *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1986.
- Kıran, Z. & Kıran, A. *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi, 2000.
- Nakıboğlu, G. Memduh Şevket Esendal'ın Gurbet Ellerde Adlı Öyküsünün İncelenmesi, *5.Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Bildirileri Tam Metin Kitabı* (www.anadolukongre.org), 2020, s.992-1006.
- Uyguner, M. *Memduh Şevket Esendal Yaşamı Sanatı Yapıtlarından Seçmeler*. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1991.
- Wellek, R. & Warren, A., *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, İzmir: Akademi Kitabevi, 1993.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

PEYAMI SAFA'NIN ESERLERİNDE “BİZ” VE “ÖTEKİ”
KAVRAMLARINA KARŞILAŞTIRMALI BİR BAKIŞ¹

A COMPARATIVE LOOK AT THE CONCEPTS OF “US” AND “OTHER” IN
THE WORKS OF PEYAMI SAFA

Yazar/Author

Zeynep ANGIN

Eskişehir Osmangazi
Üniversitesi,
İnsan ve Toplum Bilimleri
Fakültesi,
Karşılaştırmalı Edebiyat
Bölümü,
E-Posta:
orhan.zeynep@gmail.com
ORCID: 0000-0002-
2083-004x

Abstract: Peyami Safa's works named So-called Girls, Mahşer and Fatih-Harbiye, which were determined to be examined, will be tried to be evaluated in the context of the concepts of "us" and "other". The purpose here is to specify what these concepts that make up the two poles in the works represent and to examine how the similarities and differences between them reflect the author's style, world and literary view with a comparative perspective. When we look at Peyami Safa's works, we see the author's understanding of east-west and Turkish and European style; It is seen that the concepts of "us" and "other" are frequently used to convey the old and the new, and even the good and the bad to the reader. The meaning of "we" used by the author is Turks, Muslims and the East; The counterpart of the "other" is the Europeans, the Turks who emulate the West and the Europeans and forget their own identity. At this point, the author's attitude towards the Turks who were fans of Europe and misinterpreted westernization in the Turkish society of that period is also clear. In fact, wrong westernization and the dilemmas created by it are a frequently used subject in the examples of novels in the Western sense, the first examples of which are given in the Tanzimat Period Literature. For this reason, in the fictions of the novels of that period, the snobby type who admires the west and the more modest types who represent their own values are always confronted, and the female characters who hesitate between these two types choose the Turkish side after the crises of hesitation. In the fictions of the works to be examined, such a distinct "us" and "other" pole draws attention. In particular, the concept of "other" is used by Peyami Safa to show the reader the right way and to explain the pathetic state of the types who represent the wrong side.

Key Words: Peyami Safa, Mahser, Sözde Kızlar, Fatih-Harbiye, the other.

Özet: Peyami Safa'nın incelenmek üzere belirlenmiş olan *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* adlı eserleri, "biz" ve "öteki" kavramları bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. Buradaki amaç, eserlerdeki iki kutbu oluşturan bu kavramların neyi temsil ettiğinin belirtilmesi ve aralarındaki benzerlik ve farklılıkların yazarın üslubu, dünya ve edebi görüşünü nasıl yansıttığını karşılaştırmalı bir bakış ile irdelemektir. Peyami Safa'nın eserlerine bakıldığında, yazarın doğu-batı anlayışını, alaturka ile alafranga; eski ile yeni ve hatta iyi ile kötüyü okura iletmek için "biz" ve "öteki" kavramlarının sıklıkla kullanılmış olduğu görülür. Yazarın kullandığı "biz" in karşılığı Türkler, Müslümanlar ve Doğu'dur; "öteki" nin karşılığı ise Avrupalılar, Batı ve Avrupalılara özenip kendi kimliklerini unutan Türklere karşı takındığı tavır da açıktır. Esasında Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nda ilk örnekleri verilen Batılı anlamda roman örneklerinde yanlış batılılaşma ve onun yarattığı ikilemler sıklıkla kullanılan bir temadır. Bu nedenle o dönem romanlarının kurgularında batı hayranı züppe tip ile kendi değerlerini temsil eden daha mütevazı tipler hep karşı karşıya getirilir ve bu iki tip arasında tereddüt yaşayan kadın karakterler, yaşadıkları tereddütün buhranlarının ardından gelenekseli temsil eden tarafı seçer. İncelenen eserlerin kurgularında bu tarz belirgin bir "biz" ve "öteki" kutbu dikkati çekmektedir. Özellikle "öteki" kavramı Peyami Safa tarafından okura doğru yolu göstermek ve yanlış tarafı temsil eden tiplerin acınası hallerini anlatmak amacıyla kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, *Mahşer*, *Sözde Kızlar*, *Fatih-Harbiye*, öteki.

Giriş¹

Türk edebiyatının önemli isimleri arasında yer alan Peyami Safa'nın kaleme almış olduğu *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* adlı romanlarındaki "biz" ve "öteki" kavramları, romanların kurgularında yer alan karakterler ve mekânlar aracılığıyla sosyolojik eleştiri yöntemi bağlamında irdelenmeye çalışılacaktır. Sosyolojik eleştiri yönteminin seçilme amacı,

Geliş Tarihi/Received:

15.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:

05.10.2022

Yayın Tarihi/Published:

15.12.2022

her üç romanın kurgusunda yer alan ana karakterler ve yine sıklıkla vurgulanan mekânlar aracılığıyla yazarın “biz” ve “öteki” arasındaki tezadı ve yine bu kavramlara yüklemiş olduğu anlamları temsil etmeleridir.

Moran’ın ifadesine göre sosyolojik eleştiri; “edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğduğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder”². Bu bağlamda seçilen eserlerde değerlendirilecek olan noktalar, o dönem toplumda yaşanan gelişmeleri ve değişimleri yansıtmaları açısından oldukça önemlidir. Peyami Safa eserlerinin kurgusunda yer alan “öteki” ile okuruna “biz”in değerini ve “biz”in ahlaki açıdan ne kadar kıymetli olduğunu anlatmak istemektedir. Sözlük anlamıyla; öbür, diğer ve benzer iki nesneden önem ve konum bakımından daha uzakta olanın³ karşılığı olan öteki, edebiyatta ve imgebilim çalışmalarında sıklıkla kullanılan bir kavram olup, esasında “biz”in karşısında yer alan tarafı işaret etmesi açısından oldukça önemlidir. “Öteki” kavramı bir gruba ait olmayı işaret eden, farklı olarak algılanan kişi, nesne veya daha genel bir ifadeyle varlıklar olarak tanımlanabilir. “Ötekilik” genellikle “biz” ve “ben” olarak tanımlananlar tarafından işaret edilir. “Öteki” olarak tanımlananlar için gerçek veya hayali bir farkı belirtir. Belirtilen bu fark da bireylerin “biz” veya “onlar”ın parçası olmasına neden olur.⁴

“Öteki” kavramı, “biz”in değerinin anlaşılması için oldukça önemli bir etkidir. Çünkü “öteki” ile yapılan mukayese sonrası “biz” kavramı ya da temsil ettiği değerler önem kazanır. “Bir düşman sahibi olmak sadece bizim kimliğimizi tanımlamakla kalmaz aynı zamanda kendi değer sistemimizi ölçebilmek ve o düşmanla karşı karşıya kalındığında kendi değerimizi göstermek açısından da oldukça önemlidir”⁵. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Peyami Safa’nın seçilmiş eserlerinde batı hayranı züppe tip ile yaratılan “öteki” imgesi, “biz”in değerlerine sıkı sıkı bağlanma, ahlaklı ve erdemli olma gibi özellikleri vurgulamak için yaratılmıştır.

Safa’nın 1923, 1924 ve 1931 yıllarında kaleme aldığı bu romanlarında ağırlıklı olarak yanlış batılılaşma ve bunun sonucunda yaşanan bozulmuşluk yer alır. Peyami Safa’nın sıklıkla eserlerinde işlediği bu konular, Tanzimat döneminden başlayarak Cumhuriyet dönemini de içine alan geniş bir dönemin temel sorunları arasında yer alır. “Esasen Ahmet Mithad Efendi’nin *Felâhî Bey ile Rakım Efendi* romanıyla edebiyatımızda ilk örneği görülen biri alaturka, öteki alafranga iki karakter arasındaki tezatlık, edebiyatımızda oldukça fazla kullanılmış olup, hemen hemen dönemin bütün romanlarında Batılı olmak için milli değerleri hiçe sayan, ahlaksızlaşan, akılsızlaşan bu tip yeniden yazılmıştır”⁶. Tanzimat Fermanı ile başlayan Batı’ya açılma, Batılılaşma hareketi günlük yaşamın olduğu kadar edebiyatın da içine hızlıca girmiştir. Batı’dan her şeyi olduğu gibi taklit etme eğilimi, edebiyatta kendini genellikle roman türünde gösterir. Edebiyatımıza batılılaşma hareketlerinin bir sonucu olarak gelen roman türü, esasında bizde Batı toplumundaki gibi sınıflı bir toplum yapısı olmadığı için Batı’daki gelişim sürecini hiçbir şekilde yaşayamamış, bu nedenle de Batılılaşma hareketlerinin bir parçası olarak edebiyatımızda yer almıştır. Tanzimat Fermanı’nın ilanından yaklaşık yirmi yıl kadar sonra “Batılılaşma” ya da “Modernleşme” anlayışına uygun bir bakış açısı gelişebilmiştir. Bu bakış açısıyla da roman ve tiyatro gibi türlere ait olan eserler Batı’dan çevrilerek ya da adapte edilerek ilk örnekleri verilmiştir. Bu ilk örneklerin ardından Batı hayat tarzının temsili olarak “öteki” edebiyatımızda sıklıkla kullanılan bir kavram olmuştur. Bu bağlamda; “Tanzimat döneminden Cumhuriyet Dönemine kadar roman, genel olarak batılılaşmanın ortaya çıkardığı sorunları, geleneğin toplum içerisindeki çözülmesini ve yenileşmenin zaruretlerini ve yollarını konu edinmiştir”⁷. Peyami Safa’nın özellikle ilk dönem eserlerinde sözü edilen konular yer alır. Osmanlı İmparatorluğu’nun son günlerinin tanığı olan yazar, bu son günlerde doğu ve batı medeniyetinin çatışmasını bire bir yaşar. Yaşadığı şehir olan İstanbul, batılı orduların işgali altındadır ve Batı medeniyetinin etkisi gitgide artmaktadır.⁸

Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* romanlarında, batılılaşmanın yanlış anlaşılması nedeniyle toplumda oluşan Batı hayranı kahramanlarla, geleneklerine bağlı kahramanları karşı karşıya getirir. Bu nedenle yazarın bu romanlarında saflarını belli eden iki kutup oluşur. Bu kutuplardan biri "biz", yani doğu; geleneksel, muhafazakâr, ahlaklı ve alaturka olan; diğeri 'öteki', yani batı; batı özentisi, ahlaksız ve dejenere olmuş, alafranga olandır. "Yazarın ilk romanlarını kaleme aldığı zamanlarda İstanbul'daki sosyal çevresinin içerisinde bahsi geçen iki kutupla ilgili gözlemleri bulunmaktadır. Bir yanda köklerinden kopmuş, ahlaki açıdan değişikliğe uğramış, para ve zevk için yaşayan bir grup varken; diğeri yanda kendi milli ve manevi değerlerine bağlılığını sürdüren, İslami geleneklerle yetişmiş, daha muhafazakâr bir grup vardır. Yazarın gözlemlediği bu iki grup ilk dönem eserlerine Doğu-Batı çatışması ve doğru olan tarafın Doğu olduğu ile ilgili bir bakış açısının yerleşmesine neden olmuştur."⁹

Sözde Kızlar romanında Mütareke döneminde babasını aramak için İstanbul'a gelen Mebrure'nin başından geçenler, Şişli'deki konak yaşantısı, bu konaktakilerin farklı dünya görüşü ve zengin tabakadaki ahlaki çöküş anlatılır. *Mahşer* romanında, Çanakkale cephesinden gazi olduktan sonra ayrılıp İstanbul'a dönen Nihad'ın ayakta kalmak için yaşadığı sıkıntılar, çalışmaya başladığı Beyoğlu'ndaki apartman dairesi, bu dairede yaşayan sakinlerin farklı yaşamı ve Nihad'ın yaşadığı hayal kırıklıkları anlatılır. *Fatih-Harbiye* romanında ise, Batılılaşmak ya da diğeri bir ifadeyle modernleşmek fikrinin büyümesine kapılan Neriman'ın yaşadığı semt olan Fatih ile yaşamak istediği Harbiye'deki hayat arasındaki ikilem, Doğu-Batı arasında yaşadığı gel-gitlerin ardından doğuyu, yani Fatih'i, ailesini, nişanlısını seçmesi anlatılır. Her üç romanda "biz" ve "öteki" kavramlarını iki alt başlık açarak incelemek olasıdır. Bu alt başlıklar mekân ve karakterler arasındaki "biz" ve "öteki"ni incelemek için açılabilir. Çünkü yazar özellikle bu öğeler bağlamında iki kutbu belirlediği noktalara konumlamıştır. Safa'ya göre "biz"i temsil eden mekânlar ve karakter özellikleri belli bir noktada yer alırken, "öteki"ni temsil eden mekân ve karakter özelliklerinin de tam zıt istikamette olduğu vurgulanmaktadır.

Sözde Kızlar, Mahşer ve Fatih-Harbiye Romanlarında "Biz" ve "Öteki"ni Temsil Eden Mekânlar

Bu üç romandaki mekânlara bakıldığında genel olarak "biz"i Fatih, Cerrahpaşa, Beyazıt gibi semtler, "öteki"ni ise Beyoğlu, Şişli, Harbiye gibi semtlerin temsil ettiği görülür. Ama bu semtler arasında en fazla öne çıkan semt, Beyoğlu'dur. "Safa'nın romanlarında batı tarzı yaşam biçimini seçen kişiler alafranga yaşayışı görmek için sık sık Beyoğlu'na gider"¹⁰ Beyoğlu'ndaki hareketli, müzik seslerinin yükseldiği ve modern tarzda olan mekânlar bu semte olan bakış açısını bu yönde etkilemiştir. Ancak Beyoğlu, yalnızca Peyami Safa tarafından değil, Tanzimat döneminden itibaren pek çok yazar tarafından yanlış batılılaşmayı gösteren mekân olarak seçilmiştir:

Apartmanları, caddeleri, mağazaları ve eğlence yerleriyle Tanzimat'tan beri devamlı insanımızın kafasını meşgul etmiştir. Tanzimat'tan itibaren tüm hedeflerin Batı'ya yönelmesi, Beyoğlu'na olan ilgiyi arttırmış, Beyoğlu'nda oturmak veya Beyoğlu, özellikle şehrin kenar semtlerinde geleneğe bağlı hayat tarzını sürdüren Türk insanının gözünde, yaşanılması, hissedilmesi gereken bir hayatın merkezidir. Çünkü Beyoğlu'nda hayat daha kolay ve zevklidir. İnsanı "sonsuz saadete" ulaştıracak her şey burada mevcuttur. Beyoğlu'nda yaşayan azınlıkların ve yabancıların temsil ettikleri Batılı hayata özenen Türk insanı bu yolda her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdır.¹¹

Sözde Kızlar romanına bakıldığında "biz"i temsil eden mekânın Cerrahpaşa; "öteki"ni temsil eden mekânın ise Şişli olduğu görülür. Cerrahpaşa, namuslu Türk ve Müslüman ailelerin yaşadığı bir semttir. Şişli ise zenginler sınıfının yaşam sürdüğü, Batılı yaşam tarzını benimseyen, ancak batılılaşmayı yanlış algılayan ailelerin yaşadığı

semttir. Birinde, geleneklerine bağlı aileler ön plana çıkarılırken, diğesinde yenileşme çabasındaki ailelerin yaşadıkları yanlış hayat tarzı ön plana çıkarılır. Bu bağlamda, romanda yer alan Cerrahpaşa'da yaşayan aile babasının söylediği şu sözler dikkat çekicidir:

Diplomatlığın lüzumu yok. Bu ev apartman değil, han hiç değil... Burası Cerrahpaşa, bu evde oturanlar da dini bütün Müslüman, mü'min adamlardır. Ben külhanbeylik, züppelik sevmem, şıllıklardan nefret ederim. ¹²

Cerrahpaşa demek; Müslümanların yaşadığı, ahlaklı bir hayat tarzının olduğu, geleneksel çizgilere sahip semt demektir. Şişli'deki apartman ile ilgili söylenenler ise "öteki"ni anlatır. Şişli, zengin insanların yaşadığı köşklerde türlü eğlencelerin yapıldığı, toplumsal ve dini kuralların hiçe sayıldığı semttir. *Sözde Kızlar* romanında, Yunanlıların Batı Anadolu'yu işgal etmesi üzerine Mebrure İstanbul'a, uzaktan akrabası Nafi Beylerin Şişli'deki konağına gelir. Mebrure'nin bu konak hayatı ile ilgili düşünceleri aslında yazarın anlatmak istediği "öteki"ni açıklar niteliktedir. Eserde "Mebrure konakta yaşayan herkesin yalnızca zevk ve eğlence için bir araya gelmiş insanlar olduklarını ve bu uğurda başkaları tarafından kutsal sayılan her şeyi hurafe olarak niteleyip, korkusuzca çiğneyebileceklerini düşünmektedir". ¹³

Mahşer romanında "ötekini" temsil eden semtler Beyoğlu, Galata ve Nişantaşı'dır; "biz"i temsil eden semtler ise Fatih, Sirkeci ve Beyazıt'tır. Bu mekânları I. üçgen ve II. üçgen olarak ayıran Mehmet Tekin, bu üçgenler ile ilgili şunları söyler:

I. üçgeni oluşturan semtler, vurguncu tüccarların, suistimalci bürokratların, dejenere sosyete kesiminin oturduğu yerlerdir. Burada, para ve refah, fakat buna paralel olarak da ahlaki çöküntü vardır. Bu çevrelerde oturan bazı Türk aileleri, ecnebilerle iş birliği halindedir. II. üçgeni temsil eden çevreler ise, sefalet ve yokluk içindedir. Muhafazakârlık ve vatanperverlik, buralarda oturan insanların en açık niteliğidir. ¹⁴

Mahşer romanın kahramanı olan Nihad, cepheden İstanbul'a dönünce arkadaşı Faik'in babası ile birlikte Fatih'te yoksulluk içinde yaşadıkları evlerinde kalır. Fatih semtindeki bu yoksul yaşamın bir parçası olan Nihad'ın Beyoğlu ile ilgili düşünceleri yazarın okuruna yanlış olarak işaret ettiği "öteki"yi anlatır niteliktedir:

Burnuna bir şarap ve bira kokusu doluyordu. Bir an içinde, o dükkândan gelen ecnebi nağmeler, bu bir kasa içi gibi kapkaranlık sokak, bu taş binalar arasında Nihad, kendi memleketinde olduğunu unuttu; Beyoğlu'nun birçok sokakları gibi, burada da aykırı bir yabancılık, ecnebi memleketlerin sokaklarına mahsus, bir Türk'e mülayim gelmeyen sahte ve başka bir seciye vardı. Bir Türk'e, Türkiye'de, Türk olduğunu unutturan bu gizli ve galip ruha karşı, milli bir kin duydu. ¹⁵

Fatih-Harbiye romanında ise adından da anlaşılacağı üzere "biz"i Fatih, "öteki"ni ise Harbiye temsil eder. *Burada Fatih semti doğu toplumunu, Beyoğlu ise batı toplumunu simgelemektedir.* ¹⁶ Bu romanda Peyami Safa, Neriman karakteri aracılığı ile iki medeniyet arasındaki farkları okura gösterir. Neriman, gördüğü bu farklar nedeniyle seçim yapmakta bocalamış olsa da sonunda Fatih'i, yani doğuyu seçer. Doğu ile Batı arasında sıkışıp kalan Neriman'ın bu iki semt ile ilgili düşünceleri bu noktada ilginçtir: "Neriman, Fatih meydanından geçerken meydan kahvelerinde oturan bir sürü işsiz ve softa makulesi adamları eleştirir. Biraz temizce giyindiğinde insanın arkasından fena bir şekilde baktıklarını ve bütün gün tek yaptıklarının kahvede ya da caminin önünde oturmak olduğunu söyler. Kendi semti ile ilgili bu olumsuz görüşlerinin ardından Beyoğlu ile kendi semtini kıyaslar ve Beyoğlu'ndaki esnafın bile zevk sahibi olduğunu, her mağazanın camekânlarının çiçek gibi olduğunu ve insanın kendisini bir bahçede geziyormuş gibi hissettiğini ve yürümesini, giyinmesini bilen halkının da kimseye bakmadığını dile getirir." ¹⁷

Sözde Kızlar, Mahşer ve Fatih-Harbiye Romanlarında "Biz" ve "Öteki"ni Temsil Eden Karakterler

Bu üç romanda "biz" ve "öteki" için yapabilecek bir diğer gruplama karakterler üzerinden olabilir. Her üç romanda "biz"i temsil eden erkek karakterler vardır; bunlar erdem sahibi, namuslu, geleneklerine bağlı Türk ve Müslüman erkeklerdir. Yine bu üç romanda "öteki"ni temsil eden erkek karakterler vardır; bunlar da Batı özentisi, sahtekâr, Müslüman Türk kızlarını kandıran erkeklerdir. Yazar, bu karakterler aracılığı ile doğu ve batı arasındaki farkı göstermeye çalışır. Romanlarındaki karakterler arasındaki bir diğer benzerlik de kadın karakterlerin doğu-batı arasında yani batıyı temsil eden erkek tipi ile gelenekseli temsil eden erkek tipi arasında tereddüt yaşadığından sonra, nihai karar olarak "biz"i, yani doğuyu seçmeleridir.

Cumhuriyet sonrasında roman yayınlayan yazarlar da, tıpkı kadına birçok hak veren Atatürk gibi, kadının toplumdaki gerçek yerini almasını isterler. Ancak kadının, bu hürriyet ortamı içerisinde ve modernleşmeyi yanlış anlayarak ahlaki çöküntüye uğraması endişesini de sürekli taşırlar. Yakup Kadri, Peyami Safa ve Reşat Nuri gibi önde gelen romancılar başta olmak üzere kadının batılı eğilimini ve batılılaşma çabalarını eleştirir ve hatta kınarlar. Cömert, eşine ve ailesine bağlı, namuslu ve itaatkâr kadın tipi ön plana çıkarılır. Aile kurumu ve ahlak (cinsel ahlak), tehlikede görülür. Çalışmayan, evine ve ailesine de özen göstermeyen, sadece tüketen, giyinip kuşanıp boy gösteren kadınlar eleştirilir.¹⁸

Gülendam'ın ifade ettiği şekilde Peyami Safa'nın milli değerleri ön planda tutan bakış açısı, romanlarının kurgularındaki kadın karakter üzerinde yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Yazarın batıya özenen, bu bağlamda geleneksel değerlerinden uzaklaşan kadın karakterlere karşı tavrı oldukça serttir, yoğun bir eleştiri ile bu karakterleri eserlerinde irdeler. Öyle ki zaman zaman bu eleştiri alafranga erkek tiplerine getirdiği eleştiriden bile daha serttir. Kadınların Batıya özenip, kendi öz değerlerinden uzaklaşmasıyla ahlaksızlık arasında doğru bir bağlantı kurulur eserlerde. *Sözde Kızlar* romanında Şişli'deki konaktaki bir davete hazırlık esnasında Nevin'in yapmış olduğu makyaj ile ilgili olarak eserde şu cümleler yer alır:

O halde ki, bütün bu taze kadın vücudunda, bir iğne ucu kadar tabii bir yer, suni vasıtaların hücum ve istilasına uğramayan hiçbir cilt noktası kalmadı; tepeden tırnağa kadar bedeninin her tarafında tabiat ricat etti; boyalar, rayihalı suların altında kendi parlaklığı, kokusu ve rengi uçtu, silinip gitti.¹⁹

Eserde Nevin'in yapmış olduğu ağır, abartılı ve suni makyaja karşılık Mebrure doğallığını koruduğu makyajı ve giyimiyle zarafeti temsil etmektedir; "Ne olursa olsun, Mebrure kendi tabii rengini, cildinin parlaklığını muhafaza etti. Nevin'in az giyilmiş, tanınmamış bir esvabı da Mebrure'ye pek yaraştı".²⁰ Nevin'in davet için hazırlanıp makyaj yapması, kendini davete gelecek erkeklere beğendirmek için yaptığı yolunda imalar ve onun bu makyaj sonrası doğallıktan uzaklaşması esnasında yazarın sürekli altını çizdiği "biz" yerine yanlış olan "öteki"ye özenilmesi işaret etmektedir. Romanda, Mebrure bu "sözde kızlar"a karşılık olarak "Türk ve Müslüman kızı", "halis Anadolu kızı" olarak yer almaktadır.²¹ Yazarın eleştirmiş olduğu bu özentilik kadını hem doğallığından uzaklaştırmakta hem de "iffetsiz" kılmaktadır. *Mahşer* romanında Nevin'de oluşturulan imaja benzer bir imaj Seniha Hanım için yapılmıştır. Seniha Hanım'ın uzun uzun tasvir edilen dış görünüşünün detayları ile "ahlaksız" tarafta olduğu okura şu şekilde aktarılır:

Nihad Seniha Hanım'ın, bu sabahlık haline ilk bakışında onun için hükmünü verdi: Orta halliler arasında zekâsıyla sınırlarak daha yüksek bir hayata çıkmış fakat alışmamış bir mahlûk. Erkekler üzerindeki tesirine inanmış ve bu imanı ile erkeklere hakikaten tesir yapmış, biraz güzel, manasız ve şehvi güzel bir kadın. Kaşları ince, uzun ve yuvarlak. Burnu biraz yassı, ucu kıvrık, pembe, kanatları oynak, ağzı çok kırmızı, çok küçük ve yuvarlak. Açıldıkça tam bir daire oluyor. Dili çok canlı, ağzının içinde yayılıyor, toplanıyor, bazı küçük bir kırmızı balık gibi daralıp uzanıyor (...). Bütün bu vücudunda, adi erkek behimelerini gıcıklayan bir et şaşaası var.²²

Seniha Hanım eserde, eşiyle birlikte sahtekârlık yaparak paraya kavuşup, zengin olmuş bir kadındır. Genel görünümü ve konumu ile Muazzez'in tam karşısındaki bir noktada yer alan bu karakteri, yazar yine ahlaki açıdan olumsuz bir şekilde tasvir etmektedir. *Fatih-Harbiye* romanında ise Neriman, Macit ile tanışıp değişmeye başlamadan önce romanda yazarın tam olarak beklentisi olan kadın tipi olarak anlatılır. "Siyah gömleği ve siyah baş örtüsüyle, liseden çıkıp Süleymaniye'nin köşesinde başı öne eğilmiş, gözlerinde korku ile Şinasi'yi bekleyen"²³ Neriman, Macit ile tanışıp kafası karışmadan önce Müslüman bir Türk kızına yakışır şekilde tasvir edilir. Kıyafeti, sevdiği erkek yanına gelinceye kadar olan utangaç ve ürkek hali, yazar tarafından olması gereken kadın imajı olarak aktarılmaktadır. Bu noktada yazarın erkek karakterlere yüklemiş olduğu temsile benzer bir durumu kadın karakterlere de yüklemiş olduğunu söylemek mümkündür. Ancak aralarındaki fark "biz"i temsil eden kadınların, muhakkak "öteki" karşısında kafalarının karışması ve "biz" ile "öteki" arasında yaşadıkları ikileme esasında iki kültürü, iki anlayışı kıyaslamak için kullanılmış olmaları ve kadına toplumsal cinsiyet rolleri açısından biçilen "ahlaklı olma" baskısının da yapılmasıdır. Burada hem "öteki"nin ahlaki bozduğunu, hem de bu ahlaklı olup-olmama durumunda kadınların erkeklere göre daha yoğun bir baskı ve eleştiri altında oldukları da dikkat çekmektedir.

Sözde Kızlar romanına bakıldığında burada "biz"i temsil eden erkek karakter Fahri'dir. Vefa semtinde oturan Fahri, yoksul ama namuslu ve dürüst bir insandır. "Öteki"ni temsil eden karakter ise Behiç'tir. Yakışıklı, zengin ve fırsatçı Behiç, köşke gelen diğer kızlar gibi Mebrure'yi de elde etmek ister. Romanın başlarında köşke yeni gelmiş Mebrure'yi bir bahaneyle odasına götüren Behiç, ona zorla sarılıp öpmek istediğinde Mebrure: "Siz fena adamsınız, odanıza geldiğime bin kere pişman oldum, pek adi, pek çocukça bir hareket... Yazık size!"²⁴ diye tepki göstermiş ancak Behiç roman boyunca Mebrure'yi hep oyunlarıyla tuzağa düşürmek istemiştir. Mebrure, diğer incelenen romanlarda olduğu gibi alafanga ve alaturka tarafı temsil eden iki erkek arasında bir süre kaldıktan sonra, Behiç ile ilgili gerçekleri öğrenince yaşadığı tereddütten pişman olarak Fahri'yi seçer. Dikkat edileceği gibi bu romanda Peyami Safa "biz" ile iyi ve ahlaklı karakterleri; 'öteki' ile kötü ve düzenbaz karakterleri kullanır. Bu noktada Herkül Millas *Türk Romanı ve Öteki* adlı eserinde bir tespitte bulunur:

Peyami Safa romanlarında "Batı'yı belirlemek için Rum/Yunan ve Beyoğlu simgesini çok sık kullanır. 1923-1931 yılları arasında yazdığı romanlarda olumsuz Batı hayranı kahramanlar doğrudan Beyoğlu ile ve Rumlar'la ilişkilidirler. *Sözde Kızlar* (1925) romanında 'Batılılaşan' Belma'yı kurtarmaya çalışan ağabeyi Salih "Bugünden itibaren Şişli, Beyoğlu yok. Sana Galata Köprüsünü geçmek yasak" der (81). Hizmetçi Evdoksiya (139 vb.), peşine takılan 'palikarya'(45), şüpheli randevuları ayarlanan Madam Panayota (46), külhanbeyvari terzi kalfası Lefter (101), düzenbazlara para bulan sarraf Vasil (88) hep bu kötü semtte bulunurlar.²⁵

Mahşer romanındaki karakterler de *Sözde Kızlar* romanı ile benzerlik gösterir. Romanda Çanakkale'den gazi olarak İstanbul'a dönen Nihad 'biz'i temsil eder. Nihad, sadece çalışarak hayatını idame ettirmek isteyen dürüst bir gençtir. Beyoğlu'nda bir apartman dairesinde yaşayan Mahir Bey ise 'öteki'ni temsil eder. Mahir Bey romanda, savaş vurguncusu bir düzenbaz olarak gösterilir. Eşi Seniha Hanım'ı aracı olarak kullanarak yaptığı yasadışı anlaşmalarla para kazanmaktadır. Romanda, evlerinde misafir olan mebus Alaaddin Bey'in hep birlikte oldukları bir sırada eşi Seniha Hanım'a karşı olan çirkin tavırlarını bile görmezden gelecek bir yapısı vardır: "Nihad mebusa bakarken, Mahir Bey'i de gözlerinden ayırmıyor, çok geçmeden bu adamın uzandığı kanepeden fırlayarak mebusun üstüne yürüyeceğini sanıyordu. Hâlbuki Mahir Bey gık bile demedi."²⁶ Romanda Mahir Bey'in evinde alıştığı konforlu yaşam ile Nihad'ın Fatih'deki mütevazı evinde yaşadığı sıkıntılı hayat arasında Muazzez kararsızlık yaşarsa da sonunda Nihad'ı seçer.

Fatih-Harbiye romanına bakıldığında ise, romanın iki ayrı dünyanın karşılaştırılması fikri üzerine kurulduğu görülür. İki ayrı dünya görüşü olan Doğu ile Batı, Fatih ile Harbiye'de iki yaşayışı, iki karakter üzerinden canlandırır. Doğu'yu temsil eden Şinasi, Batı'yı temsil eden ise Macit'tir. Böylece yazar iki ayrı medeniyete birer şahsiyet kazandırarak canlı iki tablo haline getirmiştir. ²⁷ Şinasi "biz"i ifade ederken, karşısında yer alan Macit, yanlış batılılaşma fikrine kapılmış olan "öteki"ni ifade etmektedir. Hazırlıksız, kulaktan dolma bilgilerle ve başkalarının yönlendirmesiyle ortaya çıkan batılılaşma arzusunun gerçekleşmesi mümkün olamaz ana fikri üzerine kurulmuş olan bu romanda Peyami Safa, tipleri uyumlu bir şekilde kullanmıştır.²⁸ Darülelhan'ın alaturka bölümünde okuyan Şinasi oldukça saygılı, sakin, yaşadığı muhit olan Fatih'de çok sevilen bir gençtir. 'Öteki'ni temsil eden Macit ise Darülelhan'ın alafranga bölümünde okuyan sık sık Beyoğlu'ndaki kahvelere giden, oldukça bakımlı, hareketli, Batılı yaşamı taklit eden biridir. Romanda Neriman Macit'i düşünürken: "Macit'in ince uzun elleri, hafif manikürlü parmakları sık sık gözünün önüne geliyordu. "İnce bir adam!" diye düşünüyor ve Macit'te tenkit edilebilecek hiçbir şey bulamıyordu".²⁹

Nişanlısı Şinasi ile Macit arasında büyük bir ikilem yaşayan Neriman akrabalarına ait bir köşkte dinlediği acıklı aşk hikâyesinden sonra, kendisi ile ilgili büyük bir farkındalık yaşayarak nişanlısı Şinasi'ye geri döner. Bu romanda da iki erkek arasında tereddütler yaşayan kadın karakter, doğru tarafı seçerek büyük bir yanlıştan geri döner. Bakırcıoğlu, Neriman'ın bu seçimiyle ilgili olarak şu tespitite bulunur:

Fakat Peyami Safa, yalnızca bu insanları ve İstanbul'un iki semtini karşı karşıya getirmekle kalmaz, Neriman'ı bir köprü gibi kullanarak iki medeniyet, iki kültür, iki hayat tarzı, iki kadın anlayışı, musiki, mimari ve dekor arasındaki tezaadı da ortaya koyar. Demek oluyor ki roman, milli değerlerle, kozmopolit çevreler ve değerler arasındaki çatışmayı ortaya koymak maksadıyla yazılmıştır.³⁰

Seçilen üç romanın kurgusunda yer alan 'biz'i ve 'öteki'ni temsil eden karakterlerin genel özelliklerine değinildiğinde:

Doğu tipi erkek, dürüstlüğü nedeniyle zar zor geçinen bir küçük burjuva aydınıdır. Buna karşılık Batılı tip ya Osmanlı bürokrasisinin üst tabakasından zengin bir ailenin halktan kopmuş oğlu ya da vurguncu tüccar sınıfındandır. (...) Ne budaladırlar ne de gülünç. Batı zihniyetinin ürünü olan kişilikleri ve dolayısıyla onları güçlü kılan yetenekleri vardır. Hırslı, atılgan, iradeli, tuttuğunu koparan adamlardır, ama aynı zamanda bencil, çıkarıcı, yalancı ve sahtekârlardır. Bunların romandaki rakipleri Fahri, Nihat, Şinasi (...) ise idealist, yurtsever, dürüst, geleneklerine bağlı, duyarlı gençlerdir, ama hırsları yoktur, mütevekkil, hayalci, içlerine dönük ve beceriksizdirler.³¹

Peyami Safa yarattığı bu iki ayrı grup ile aslında Doğu-Batı arasındaki farkı göstermeye çalışmaktadır. Ve bu iki grup arasında yazar olarak her zaman doğunun yanında yer almaktadır.

Sonuç

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* adlı romanlarına bakıldığında; romanların kurgusunda yer alan karakter ve mekânlar aracılığıyla "biz" ve "öteki" kavramlarının yazar tarafından okuruna iletmek istediği mesaj için kullanılmış olduğunu söylemek mümkündür. İncelenen romanların, yazarın sahip olduğu milli ve ahlaki değerleri içerdiği ve okura bu kurgu doğrultusunda adeta "doğru" tarafı göstermek için çaba sarf ettiği söylenebilir. Peyami Safa'nın roman anlayışı değerlendirildiğinde; yazarın eserlerinde ve başka yazarlar ile girdiği kalem kavgalarında yazarın duruşunun daha muhafazakâr ve milli değerlere olan bağlılığı göze çarpmaktadır. Yazarın farklı tarihlerde yazmış olduğu *Sözde Kızlar*, *Mahşer* ve *Fatih-Harbiye* adlı romanlarında "biz" ve "öteki"nin temsil ettiği iki kutup dikkatleri çekmektedir. Bu kutuplar dönemin edebi

anlayışına paralel olarak yanlış batılılaşmayı temsil eden züppe tipin karşısına yerli ve milli değerleri gözetilen tiplerin işlenmesiyle ortaya çıkmaktadır. Yazarın seçmiş olduğu karakterler, tipler ve mekânlar bu iki kutbun anlayışına uygun olarak seçilmiştir. Bu noktada Tanzimat dönemi edebiyatından beri kullanılan yanlış batılılaşma, modern olmak için kendi öz değerlerini hiçe sayan bakış açısı Peyami Safa'nın edebi anlayışında da açığa çıkmaktadır. Her üç romanda "biz" in karşılığında erdem ve ahlak sahibi insanlar, Müslüman Türklerin oturdukları semtler ve Doğu vardır. Her üç romanda "öteki" nin karşılığında medenileşme çabasında kimliklerini yitirmiş ve geleneklerinden uzaklaşmış insanlar, genellikle yüksek tabaka ve gayri Müslim vatandaşların oturduğu semtler ve Batı vardır. Ve yine her üç romanda 'biz' ve 'öteki' arasında kadın karakterler aracılığı ile yaşanan bir ikilem söz konusudur. Esasında kadınların yaşadığı bu tereddüt oldukça dikkat çekicidir, zira yazar hep kadın karakterler üzerinden böyle bir tereddüdü okura yansıtır. Erkek karakterler çok keskin bir biçimde ya "biz" kutbundadır, ya da "öteki". Ama kadın karakterler öncelikle hep "öteki" nin, Batı'nın cazibesine kapılıp, o renkli hayatın içinde yer almak istedikten sonra, yazarın bakış açısıyla doğru yolu bulup kendi toplumunun değerlerine sahip olan "biz" kutbundaki erkek karakterlerin yanında yer almaktadır. Kadın karakterler eserlerde Doğu-Batı arasında adeta bir köprü vazifesi üstlenmişlerdir. Bu hususta dikkati çeken bir nokta, iki kültür arasında tereddüt yaşayan kadınlara biçilen ahlaklı olup – olmama rolüdür. Kadınlar eserlerde ahlak kemeriyle sürekli olarak belirli bir kalıbın içinde kalmaya zorlanmıştır ki bu zorunluk yazar için doğru ve mutlaka olması gereken bir durumdur. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rolleri açısından yazarın seçilmiş olan bu eserleri başka bir çalışmanın konusu olabilir.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

¹ Bu makale, 2009 yılında III. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresinde sunulan "Peyami Safa'da Biz ve Öteki" başlıklı bildirinin genişletilmiş ve düzenlenmiş halidir.

² Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001, s.83.

³ bkz. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (t.y.). Erişim: 12.07.2022. <https://sozluk.gov.tr/>

⁴ bkz. Zehra Güven Kılıçarslan, "The Concept Of "Otherness" In The Book Of Dede Korkut And The Lais Of Marie De France", *International Social Sciences Studies Journal*, Vol:7, Issue:76: 209.

⁵ bkz. Umberto Eco, *Düşman Yaratmak*, İstanbul: Doğan Egmont, 2014, s. 16.

⁶ bkz. Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 142.

⁷ bkz. Mehmet Narlı, *Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2007, s. 22.

⁸ Ergun Göze, *Peyami Safa*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları:750, 1993, s. 22.

⁹ bkz. Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008, s. 219.

¹⁰ bkz. Nana Lee, *Peyami Safa'nın Romanlarında Doğu-Batı Meselesi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1997, s. 90.

¹¹ Ali Şükrü Çoruk, *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*, İstanbul: Kitabevi, 1995, s. 350.

¹² Peyami Safa, *Sözde Kızlar*, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007, s. 75.

¹³ bkz. Safa, *Sözde Kızlar*, s. 62.

- ¹⁴ Mehmet Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999, s. 98
- ¹⁵ Peyami, Safa, *Mahşer*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999, s. 123.
- ¹⁶ Nana Lee, *Peyami Safa'nın Romanlarında Doğu-Batı Meselesi*, s. 79.
- ¹⁷ bkz. Peyami Safa, *Fatih Harbiye*, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004, s. 25.
- ¹⁸ Ramazan Gülendamlar, *Türk Romanında Kadın Kimliği*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2006, s. 29.
- ¹⁹ Safa, *Sözde Kızlar*, s. 35-36.
- ²⁰ Safa, *Sözde Kızlar*, s. 36.
- ²¹ bkz. Çetin Yetkin, *Türk Edebiyatında Batılılaşma ve Kimlik Sorunu*, İstanbul: Salyangoz Yayınları, 2008, 184.
- ²² Safa, *Mahşer*, s. 65-66.
- ²³ bkz. Safa, *Fatih-Harbiye*, s. 10.
- ²⁴ Safa, *Sözde Kızlar*, s. 31.
- ²⁵ Herkül Milas, *Türk Romanı ve "Öteki" Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınevi, 2000, s. 98.
- ²⁶ Safa, *Mahşer*, s. 117.
- ²⁷ bkz. Osman Nuri Ekiz, vd. *Peyami Safa*, İstanbul: Toker Yayınları, 1984, s. 110.
- ²⁸ Gıyasettin Aytaş, *Tematik Roman İncelemeleri Hayata Ayna Tutan Romanlar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2008, s. 70.
- ²⁹ Safa, *Fatih-Harbiye*, s. 18.
- ³⁰ N. Ziya Bakırcıoğlu, *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001, s. 102.
- ³¹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, s. 221-222.

KAYNAKÇA

- Aytaş, G. *Tematik Roman İncelemeleri Hayata Ayna Tutan Romanlar*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- Bakırcıoğlu, N. Z. *Başlangıcından Günümüze Türk Romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001.
- Belge, M. *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Çoruk, A. Ş. *Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu*. İstanbul: Kitabevi, 1995.
- Eco, U. *Düşman Yaratmak*. İstanbul: Doğan Egmont, 2014.
- Ekiz, O. N.; Erül, M.; Kabahasanoğlu, V.; Nikbay, Z.; Toker, Y.; Yayım, A. (Derleyen). *Peyami Safa*. İstanbul: Toker Yayınları, 1984.
- Göze, E. *Peyami Safa*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları:750, 1993.
- Güendamlar, R. *Türk Romanında Kadın Kimliği*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2006.
- Güven Kılıçarslan, Z. "The Concept Of "Otherness" In The Book Of Dede Korkut And The Lais Of Marie De France" *International Social Sciences Studies Journal*, (e-ISSN:2587-1587) Vol:7, Issue:76 (2021); pp: 209-214.
- Lee, N. *Peyami Safa'nın Romanlarında Doğu-Batı Meselesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1997.
- Millas, H. *Türk Romanı ve "Öteki" Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınevi, 2000.
- Moran, B. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Moran, B. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Narlı, M. *Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.

Safa, P. *Mahşer*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.

Safa, P. *Fatih-Harbiye*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2004.

Safa, P. *Sözde Kızlar*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2007.

Tekin, M. *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.

Yetkin, Ç. *Türk Romanında Batılılaşma ve Kimlik Sorunu*. İstanbul: Salyangoz Yayınları, 2008.

Elektronik Kaynaklar

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (t.y.). Erişim: 12.07.2022. <https://sozluk.gov.tr/>

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support



FRANK WEDEKIND'IN "İLKBAHAR UYANIŞI" ADLI ESERİNDE EĞİTİM İZLEĞİ

EDUCATION THEME IN THE WORK "SPRING AWAKENING" OF FRANK WEDEKIND

Yazar/Author

Recep BODUR

Dr., 12 Haziran Anadolu
Lisesi, Amasya/Türkiye,
recepbodur@windowslive.
com, ORCID: 0000-0002-
4362-2403

Fatma ÖZTÜRK DAĞABAKAN

Prof. Dr., Atatürk
Üniversitesi, Alman Dili
ve Edebiyatı,
Erzurum/Türkiye,
fatmajale@atauni.edu.tr,
ORCID: 0000-0001-
9688-2295

Abstract: Frank Wedekind (1864-1918) is one of the most famous writers and theater figures of the German Empire, who profoundly influenced the end of the 19th century and the beginning of the 20th century with his different personality and colorful thoughts, revealing the extremes, quirks and adventurous aspects of life. Because of his extremist tendencies, he is considered a scandalous artist by some of his contemporaries as well as the German Empire. Wedekind, who is extremely open to interpretation and has a versatile artist personality, is considered among the pioneers of the period due to the innovations he brought to the theater and the modern ideas he advocated. He criticizes society in general in his works. In his work "Spring Awakening", for the first time, he writes about a tragedy that occurs from the problems of children. The essence of this tragedy is the unconscious education of children as a result of wrong education, the backward norms of the school system, the petty world of the bourgeois class that is not open to innovations, and particularly the sexuality that has been turned into taboo. In this work, Wedekind expresses the way of education and child-rearing, which he disliked and criticized constantly, the indestructible taboos of the period, that he remained an old society as a society and that no steps were taken towards enlightenment. To this end, he tries to show how the social norms of his time appear from the outside in the conversations between teenagers and in the interaction between parents and children. Using social criticism skillfully, Wedekind reflects the social discourse of the period on the stage through the dominant education understanding both in the family and in the school. Thus, it makes this discourse transparent, looks at it from an outside perspective, and makes its dark sides visible. At the point of making inferences, it clearly reveals the tragic consequences of not obeying social rules and expectations through young characters. These young people suffer seriously from the attitudes and behaviors of their parents, who are constantly waiting for success and who want to raise themselves within the framework of bourgeois morality, as well as from the attitudes of the educators in the school and the traditional methods they apply in terms of education. These young people, who cannot bear the social pressures under the name of education, become victims of this wheel created by their families, schools and teachers, knowingly or unknowingly. The aim of our study is to shed light on this work, within the framework of these issues, at the end of the 19th century (Fin de siècle) and the beginning of the 20th century.

Keywords: Frank Wedekind, Spring Awakening, Education, Tragedy, Taboo.

Özet: Frank Wedekind (1864-1918), yüzyıl dönümünü farklı kişilik yapısı ve renkli düşünceleriyle derinden etkileyen, hayatın uç noktalarını, acayipliklerini ve maceralı yanlarını gözler önüne seren, Alman İmparatorluğu'nun en ünlü yazar ve tiyatro adamlarından biridir. Aşırılığa kaçan eğilimleri sebebiyle hem kimi çağdaşları hem de Alman İmparatorluğu tarafından skandallarla dolu bir sanatçı olarak addedilir. Yoruma son derece açık, derin ve çok yönlü bir sanatçı kişiliğine sahip olan Wedekind, tiyatroya getirdiği yenilikler ve savunduğu modern fikirler sebebiyle dönemin öncüsüdür. Eserlerinde genel olarak topluma yönelik eleştirilerde bulunmaktadır. "İlkbahar Uyanışı" (Frühlings Erwachen) adlı eserinde de, ilk kez çocukların sorunlarından meydana gelen bir trajedi kaleme alır. Bu trajedinin özünü, çocukların bilinçsizce yetiştirilmesi sonucu ortaya çıkan yanlış eğitim, okul sisteminin geri kalmış düzgüleri, dar kafalı burjuva sınıfının küçük dünyası ve özellikle tabu haline getirilmiş cinsellik gibi konular oluşturmaktadır. Wedekind bu eserinde, yaşadığı dönemin beğenmediği ve sürekli eleştirdiği eğitim ve çocuk yetiştirme şeklini, dönemin yıkılmaz tabularını, toplum olarak eskide kalındığını ve aydınlanma yolunda hiçbir adım atılmadığını dile getirir. Bunun için gençler arasındaki sohbetlerde ve ebeveynler ile çocuklar arasındaki etkileşimde zamanının sosyal normlarının dışarıdan nasıl görüldüğünü göstermeye çalışır. Toplumsal eleştiriye ustaca kullanan Wedekind, hem ailedeki hem de okuldaki egemen eğitim anlayışı üzerinden döneminin toplumsal söylemini sahneye yansıtır. Böylece bu söylemi şeffaf hale getirir, ona dışarıdan bir bakış açısıyla bakar ve onun karanlık yanlarını görünür kılar. Çıkarım yapma noktasında toplumsal kurallara ve beklentilere uymamanın ne gibi trajik sonuçlara sebebiyet verdiğini genç karakterler üzerinden açıkça gözler önüne serer. Bu gençler, sürekli başarı bekleyen ve kendilerini burjuva ahlakı çerçevesinde yetiştirmek isteyen ebeveynlerinin tutum ve davranışlarından, ayrıca okuldaki eğitimcilerin yaklaşımlarından ve eğitim anlamında uyguladıkları geleneksel yöntemlerden ciddi acılar çekerler. Eğitim adı altındaki toplumsal baskıları kaldıramayan bu gençler, bilerek ya da bilmeyerek, bu çarkın - aile, okul, öğretmenler - kurbanı olurlar. Çalışmamızın amacı, bu konular çerçevesinde 19. yüzyılın sonuna (Fin de siècle) ve 20. yüzyılın başına ışık tutmaktır.

Anahtar Kelimeler: Frank Wedekind, Eğitim, Trajedi, Tabu.

Geliş Tarihi/Received:
02.02.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
19.08.2022

Yayın Tarihi/Published:
15.12.2022

Giriş¹

Çalışmamız, 19. yüzyılın sonu (Fin de siècle) ile 20. yüzyılın başında meydana gelen ve Yüzyıl Dönümü (Jahrhundertwende) diye tabir edilen eğitim sistemindeki sorunları ele almaktadır. Sadece okulda verilen eğitim sorunlarını değil, aynı zamanda eğitimin ilk başladığı yer olan ailedeki sorunları da içermektedir. Bu sorunlar, toplumun içinde bulunduğu dönemle ilintili bir şekilde verilmektedir. Okuldaki ve ailedeki egemen eğitim zihniyeti, adeta toplumun ve iktidar erklerinin düşünce yapılarını yansıtmaktadır. Alman yazar Frank Wedekind de (1864-1918) eğitime yansıyan bu sorunsalı, bir çocuk trajedisi olan *İlkbahar Uyanışı* adlı eserinde sosyal ilişkiler, tabular, aydınlanma sorunları, otoriter eğitim, sorumsuz eğitimciler çerçevesinde ergenliğe adım atmış gençler üzerinden şiddetli bir şekilde eleştirmektedir.¹ Wedekind bu tutumuyla yüzyıl dönümünde artık karşılığını bulamayan eğitim şeklini ve yüzyıllardır toplumda kök salmış tabuları yıkmak ister.

Çalışma için hem Almanca hem de Türkçe kaynaklardan oluşan bir literatür taraması yapılmış olup eserin orijinalinde kavram ve anlam bakımından önem arz eden bazı kelimeler Almanca olarak kullanılmıştır. Yüzyıl dönümünde var olan eğitime dair sorunların panoraması ele alınıp Frank Wedekind ve eseri *İlkbahar Uyanışı* ile ilgili bilgiler verilmiştir. Eser, hem ailede hem de okuldaki yanlış eğitimin kurbanları olarak iki bölümde incelenmiştir. Araştırma sürecinde metin odaklı ve yorum bilimine dayalı inceleme yöntemlerine başvurulmuştur.

Yüzyıl Dönümünün Alman Toplumuna Eğitsel İzdüşümü

Alman toplumunda eğitim, 19. yüzyıla kadar tamamen kilise tekelinde şekillenmiştir, bilim de bu çerçevede belirli kıstaslar içinde yorumlanmak zorunda bırakılmıştır. Bu zamana kadar toplum, bu dini doğmalar dünyasında bir şeyler istemeye hakkı olmayan insanlar topluluğu olarak görülmüş ve insanlar bütün uğruna ferdin ve ferdiyetçiliğin feda edilmesine mahkûm edilmiştir. İnsanın gerek bedeni gerek ruhu sürekli din adamlarının baskısı altında tutulmuştur.²

Bu davranış şekli, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarına kadar, bir diğer ifadeyle “reformcu eğitim akımları”³ ortaya çıkana kadar, Almanya’da fikir ve eğitim dünyasının sürekli kilise ile çatışma halinde olduğuna işaret etmektedir. Antik Yunan’da başlayan eğitim ideali, 19. yüzyıla kadar çeşitli yöntem ve metotlarla uygulanmıştır.⁴ Kilise monopolünde uygulanan “eğitim yöntemleri (yasaklama, korku ve azarlama, dayak) ve eğitim hedefi (yetinme, tevazu, alçakgönüllülük, çalışkanlık) Ortaçağ’ın feodal toplumundaki insanın başkaları tarafından belirlenen eğitimini göstermektedir.”⁵

Bu bağlamda 19. yüzyıl, Alman toplumu için hem kültürel hem de politik ve sosyo-ekonomik gelişmeler açısından önemli bir yere sahip olan endüstri çağıdır. Alman toplumu bu yüzyıla kadar hem özgür bir birey olamamış hem de Hristiyanlığın dini dogmaları altında yaşamıştır, ancak bu yüzyılla birlikte toplum, eğitim de dahil olmak üzere tüm alanlardaki baskılardan kurtulma

¹ Bu araştırma, Kocaeli Üniversitesi tarafından 28-29 Mayıs 2021 tarihinde düzenlenen 1. Lisansüstü Sosyal Bilimler Sempozyumunda özet metin olarak yer alan bildirinin genişletilmiş halidir.

mücadelesine girmiştir. Alman toplumu teknoloji ve endüstrileşmenin getirmiş olduğu şehir hayatı ile kendini bulma arayışına girmiş ve yüzyıllardır kabul gören normlara karşı çıkmış, dolayısıyla Hristiyanlık dininin inançları ile çatışmıştır. Bu yüzyılda yeni nesil, devletin ve kilisenin etkisinde olan eğitime tabi tutulmak istenmiştir, bu sebeple okul ve eğitim arasında büyük sorunlar boy göstermiştir. Toplum çözüm yolunda eğitim ve okuldan beklediğini bulamamış, her ikisi de toplumun yanında yer almamıştır. Bu da beraberinde sanayileşmenin getirdiği kapitalleşmeyle birlikte daha da tepkisel savlara sebebiyet vermiştir. Denenen bu tepkisel savlar, sorunları daha da karışık bir hale getirmiştir. Sonuç olarak otoriter devlet, kilise ve okul iş birliğiyle eski düşünce tarzından devam edip, eğitimi dindar ve iyi vatandaş olma üzerine kurulu geleneksel eğitim yönteminde sürdürmüştür. Bu eğitim tarzıyla burjuva eğitim ahlakı, toplumda ağırlığını korumaya devam etmiştir. Ancak kapitalist dönemde yeni neslin beklentilerini karşılayamamıştır.⁶ Dolayısıyla nesiller arası bir kopukluk meydana gelmiştir.

Burjuva ahlakında çocuk yetiştirme en büyük amacı, ergenleri ahlaki olgunluğa ve erdeme ulaştırmaktır. Çocuk, sonradan oluşabilecek ayartılmalara, yoldan çıkarılmalara ve şeytani durumlara karşı koyabilmek için erken yaşta bilinçli bir hale getirilir. Çocukların doğal içgüdüleri olabildiğince baskı altında tutulur.⁷ Ergenlere bu içgüdüleri bastırarak kendilerine hakim olmaları öğretilir. Çocuklar ve yetişkin adayları, ahlaksız düşüncelerden korunmak için cinsellikten ve cinsi konularda konuşmaktan mümkün olduğu kadar uzak tutulur.

Burjuva eğitim ahlakında cinsiyet rolleri ön plandadır. Ebeveynler çocuklarına -özellikle erkekler- daha sonraki mesleki yaşamlarında ve toplumda iyi bir konum elde edebilmeleri için mümkün olan en yüksek eğitimi vermeye çalışırlar. Zira eğitim ile itibar eş değerdir. Eğitim, gelecekte ailenin reisi olacak erkekler için çok daha önemlidir. Kadınlar ise genel itibarıyla erkeklerin himayesi altındadır. Kadının rolü, eşinin denetimi altında ona hizmet etme, bağlılığıyla erkeğin mirasını, yani soyunun devamını sürdürme, iyi bir anne (Mutter) ve ev hanımı (Hausmütterchen) olma üzerine kuruludur. Bu bağlamda genç kızlar için var olan eğitim idealleri, hünerli, ağırbaşlı ve utangaç olmak iken, erkekler için okuyup iyi bir iş ve konum elde etmektir.⁸ Başka bir ifadeyle, erkekler gücün, azmin ve etkinliğin temsilcisiyken kadınlar zayıflığın, pasifliğin, tevazunun ve fedakarlığın temsilcisidir.⁹ Toplumda, bilhassa ergenlerin üzerinde hissedilen bu baskıları doğru bulmayan Frank Wedekind, dönemin tüm bu sosyo-ekonomik ve eğitsel izdüşümünü *İlkbahar Uyanışı* adlı eserine yansıtarak çağı ve toplumu eleştirmiştir.

Frank Wedekind ve Çağa Aykırı Düşünceler

Frank Wedekind, Alman edebiyatı tarihinde 1890-1920 yılları arasını kapsayan dönemin - Yüzyıl Dönümü Edebiyatı'nın- önde gelen temsilcilerindendir. Sanatın çeşitli dallarında eser veren Wedekind, özellikle tiyatro yazarlığı ve aktörlüğü konusunda ön plana çıkar. Her ne kadar hantal ve ağır bir oyunculuk sergilese de, eleştirilenlerce oyunlarını en iyi kendi yorumlayabildiği, metinlerde geçen duygu ve düşünceleri izleyiciye en iyi kendi aktarabildiği görüşü hakimdir.¹⁰

Çok yönlü bir sanatçı kişiliğine sahip olan Wedekind, birçok yönden çağdaş yazarlardan ayrılır. 19. yüzyılın sonunda çoğu yazar, eğitsel ve toplumsal sorunları dile getirmekten imtina ederken, Frank Wedekind eğitim sisteminde ve toplumda vuku bulan yanlış normları ve tabuları dile getirme cesaretini göstermiştir. “Wedekind sahne üzerinde toplumsal analizler yaptığı gibi; toplumda değişmez kabul edilen ahlak değerlerini tartışmaya açmış, tabularla alay etmiş ve üstün yetenekle kullandığı sahne diliyle yeni önerilerde bulunmuştur.”¹¹

Wedekind, savunduğu düşünceler sebebiyle şiddetli eleştirilere uğramıştır. Wedekind’in eserlerine yansıyan düşünceler, Wilhelm burjuvazisinin bozulmuşluğundan ve onun toplumdaki hayatı yok eden tavırlarından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden Wedekind, *İlkbahar Uyanışı* adlı eserini, darkafalılığın (küçük burjuvazinin) sembolü olarak gördüğü Alman realizmine (Realismus) karşı kasıtlı bir şekilde yazmıştır.¹² Wedekind eserde bireyler üzerindeki trajik etkilere değinmiştir ve kökleşmiş tabuları eleştirerek Alman İmparatoru II. Wilhelm dönemindeki katı cinsel ahlaka karşı çıkmıştır.

Burjuva toplumunun ahlaki tabularını ihlal eden Wedekind, Wilhelm iktidarının uyguladığı sansüre maruz kalmıştır. *İlkbahar Uyanışı* adlı oyununu sergilemek için çeşitli girişimlerde bulunsa da başarılı olamamıştır. Yirmi altı yaşındayken yazdığı oyununu on altı yıl sonra, yani 1906 yılında, icra etme fırsatı bulmuştur. Bu süreçte dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. Yüzyıl dönümünden önce ve sonra, Avrupa’da yaşamın her alanında, en azından eğitimliler arasında farkındalık yaratan köklü değişiklikler meydana gelmiştir, insanlar eski bir dönemin sonunda, “Fin de siècle”da ve yeni bir çağın, “Modernite”nin başlangıcında yaşamışlardır.¹³

Frank Wedekind, sansürün getirdiği kısıtlamalardan ciddi bir şekilde etkilense de, 1906-1914 yılları arasında dönemin en çok rağbet gören oyun yazarlarından biri olmuştur. Çünkü artık rüzgar tersten esmeye başlamıştır. “Kamuoyunda iklim değişmişti. Yüzyıl dönümünden bu yana gençlik hareketleri, gençlerin problemlerinin (cinsellik ile ilgili olanlar da dahil) alenen gündeme getirilmesine zemin hazırlamıştı. 1906 yılı, halkın belleğinde bu problemlerin açığa çıkarıldığı yıl olarak kabul edilmektedir.”¹⁴ Wedekind, bu yıl itibarıyla sansasyonel başarılarla imza atmıştır. Kendisinin de ‘Maskeli Bay’ karakteriyle boy gösterdiği *İlkbahar Uyanışı* adlı tiyatro oyunu, repertuvarda yirmi yıl kalarak Wedekind’i ünlendirmiştir.¹⁵

Wedekind, geleneksellik ya da doğallık karşıtlığının temsilcisi olmuştur. Eserlerinde natüralizm üslup açısından değil, öz bakımından kendini hissettirmektedir.¹⁶ Naturalizmi aşmayı hedefleyen Wedekind, natüralizmi çıkış noktası olarak görür. Hayatın gerçeklerini, olduğu gibi, itici yanlarını da alarak, kriminal, patolojik yanlarıyla ve temele inerek konu edinir.¹⁷ İnsanı öncelikle bir tabiat yaratığı, yani biyolojik bir varlık olarak görmesi, onun natüralist yönünü öne çıkarır. Ancak üslup söz konusu olduğunda eserlerinde verimli olan anı, etkinin en yoğun sağlandığı manzaraları sahneye koyar. Natüralistlerin derli toplu ve ölçülü çizgilerine karşılık, Wedekind, açısını belli yönler çevirmiştir. Natüralistlerin aksine hayatın bir kesitini değil, hayatın uç noktalarını, garipliklerini ve zirvelerini sergilemeyi sever.¹⁸ Bu yönüyle eserleri “doğallığın tüm tuhaflıkları sanki uçup gitmiş”¹⁹ gibi bir his uyandırır. Özellikle bu tiyatro oyunu, “kendisini Naturalizm’den ayıran edebiyat bağlamında çığır

açıcı bir eser²⁰ olarak kabul edilmektedir. Aşırılığı seven Wedekind için, ekspresyonizmin temellerini atmış ve ekspresyonist yazarların öncüsü olmuş denilebilir.

İlkbahar Uyanışı

İlkbahar Uyanışı, "1890 sonbaharıyla 1891 Paskalyası arasında yazılmıştır."²¹ Başlık ilk okunduğunda insanda ilkbahar ile ilgili olumlu çağrışımlar yaratır, insanı yaşamaya teşvik eder. Ancak içerik okundukça aslında eserin bir çocuk trajedisi (Kindertragödie) olduğu anlaşılır.

Üç perdeden ve toplamda on dokuz sahneden oluşan bu eser, "açık biçim"²² tarzında sahnelenen bir nesir trajedidir. Bu oyunun tipik özelliği, tek bir ana hikâyenin olmamasıdır. Bölümler arasındaki bağlantı ancak dikkatli bir analizle kavranabilir. Hikâye farklı zaman dilimlerinde ve yerlerde gerçekleşir. Yine, çok sayıda insan olması bu tarz tiyatro oyununun karakteristik bir özelliğidir. Bu tiyatro oyunu "açık biçim esnek, oynak, değişkendir. Parçalar ve öğeler yer değiştirebilir, kimi kez sonsuz sayıda olanaklar taşıyabilir, [...]"²³ Tüm bu özellikleri *İlkbahar Uyanışı*'nda görmek mümkündür. Ayrıca eserin başından itibaren fantezi ağırlıklı ve humor bir anlatım şekli kendini gösterir.²⁴

1891 yılında tamamlanan bu eserde gelişen cinsellik, okul baskısı ve her şeyden önce yetişkinler tarafından bu sorunlarla yalnız bırakılma duygusu gibi ergenlik sorunları ve deneyimleri sahnelenir. Bu eser, yazarın gerçek yaşam deneyimlerinden oluşan otobiyografik bir eserdir. Wedekind, bu eseri yazma ilhamını kendisinin ve sınıf arkadaşlarının lisede yaşadığı olaylardan alır. Bunu da şu şekilde ifade eder: "Yazmaya herhangi bir plan yapmadan, hoşuma giden şeyleri yazma niyetiyle başladım. Plan üçüncü sahneden sonra oluştu ve bunlar kendi deneyimlerimden ya da okul arkadaşlarımdan deneyimlerinden bir araya getirildi. Hemen hemen tüm sahnelerdeki hadiseler gerçektir."²⁵

Bu çocuk trajedisi "bireyselliğin [...] Prusya-Alman eğitim sisteminde nasıl yok edilmeye çalışıldığını"²⁶ ele alır, ayrıca 1890'larda yaşayan çocukların ergenlik problemlerini, onların kendilerini anlamayan anne-baba ve öğretmenlerin elinden çektiklerini işler.²⁷ Eserde özellikle, eğitimin gençlere, yani yeni nesle aktarılması, eğitim yoluyla aktarılan kültürün onları ne derecede tatmin ettiği ve nesiller arasındaki bağın eğitsel seviyede ne kadar sağlam olduğu araştırılmaktadır. Yazar, aile ve okul gibi iki başat toplumsal kurumu ön plana çıkarıp onların gençlere ne verdiği ve onları ne derecede gerçek yaşama hazırlayabildiği noktasında irdeleyip okulun ve eğitim kadrosunun içinde bulunduğu durumu hicivli bir şekilde ortaya koyar.²⁸

İlkbahar Uyanışı adlı tiyatro oyunu, temelde 14 yaşında olan üç gençteki – Moritz, Wendla ve Melchior- ilk cinsellik intibahını sergiler ve toplumdaki yıkılmaz sanılan tabuları yok etmeye çalışır. Oyun sadece bu üç karakterin hayatına odaklanmaz, aynı zamanda ergenlik sorunlarını da anlatır. Üç genç, verilen yanlış eğitimin kurbanıdır. Bahsi geçen eğitim, sadece okulda verilen eğitim değildir. Wendla, Wilhelm dönemindeki burjuva ailelerinin cinselliğe düşmanca bakması ve ailesinin cinsi konulardaki eksik ve yanlış bilgilendirmesi karşısında yaşadığı bir olay sonucunda kürtaj olur ve yaşamını yitirir. O dönemki egemen eğitimin sert görev anlayışı karşısında çok zorlanan, ürkek ve

melankolik yaradılışlı Moritz, sadece okul başarısına odaklanan ailesinin baskılarına dayanamayarak intihar eder. Annesi tarafından rasyonalist ve toleranslı bir şekilde yetiştirilen, problemsiz bağımsız çocuk Melchior ise ıslahevine gönderilir.²⁹ Eser, bu üç karakterin üzerine kuruludur.

Ailedeki Yanlış Eğitimin Kurbanları

Oyunun ilk sahnesi, anne-kız arasında geçen bir konuşmayla başlar. Wendla daha on dört yaşında bir kız çocuğudur ve doğum günü gelmiştir. Annesi Bayan Bergmann, doğum günü hediyesi olarak kızına uzun bir elbise diker. Ancak Wendla elbisenin daha kısa olmasını ister. Çocuğunu dış dünyadan gelebilecek tehlikelere karşı korumak isteyen anne, elbiseyi uzatarak kızını yetişkinler dünyasına hazırlamak istemez ve toplumun kısıtlayıcı adetlerinden kurtulmak isteyen kızına karşı tolerans göstermez.³⁰ Bayan Bergmann burada adeta doğa kanunlarına ve gelişim evrelerine karşı gelerek masum kızının çocuk olarak kalmasını arzular. “Ne diyeceğimi bilemiyorum. Şu halinle kalmanı bende çok isterdim çocuğum.”³¹ Ancak Wendla hediye edilen gecelik bozuntusundan hiç memnun değildir.

WENDLA: Bu kadar uzun yapacağımı bilseydim, hiç bile on dört yaşına basmazdım [...]

BN. BERGMANN: [...] Senin yaşındaki kızların hemen hepsi sopa gibi, hantal, hiç gelişmemiş. Ama sen, tam tersi. – Hele ötekiler gelişmeye başladığında, kim bilir sen ne olacaksın.

WENDLA: Kim bilir belki de artık hiç olmayacağım.³²

Wendla daha 14 yaşında olmasına rağmen, son cümlesiyle ölüme atıfta bulunmaktadır. Bayan Bergmann, kızının sarf ettiği son cümleden korkar ve bunun üzerine kızını öper, ona sevgi gösterisinde bulunur. Burada Wendla'nın hormonal ve fiziksel değişiklikleri ile ergenlik çağında meydana gelen olgunlaşma süreci hakkında hiçbir fikri olmadığı da ortaya çıkar.

Wendla, ergenlik süreci ile birlikte artık cevabını bulamadığı soruların peşine düşer. Bu durumda en iyi arkadaşı, ona kılavuzluk edecek kişi annesidir. Wendla annesiyle artık sadece yakın duyguları üzerine konuşmayı değil, aynı zamanda kafasındaki tüm soruların tamamen aydınlığa kavuşturulmasını ister. Aydınlatılmayan her an, onun için büyük bir eksiklik. Wendla'nın ablası üçüncü çocuğunu doğurmuştur ve Wendla bunun nasıl olduğunu ısrarla annesi Bayan Bergmann'dan öğrenmek ister. Bayan Bergmann ise bunu 14 yaşına gelmiş kızına, büyüklerinden gördüğü ve kendisine miras olarak kalan anlayışla, yani 'leylek hikâyesi' ile açıklar. Wendla saftır, lakin küçük çocuklar için olan bu hikâyeye inanacak yaşı çoktan geçmiştir.

BN. BERGMANN: Wendla, dün gece leylek İna'nın yanındaymış, ona küçük bir oğlan çocuğu getirmiş.

[...]

WENDLA : [...] – İki buçuk yıldır evli bir ablam var, ben de işte üçüncü kez teyze oluyorum, ama bütün bunların nasıl olduğu hakkında en ufak bir bilgim yok... Kızma anneciğim, kızma! Bu dünyada senden başka kime sorabilirim ki bunu! Lütfen sevgili annem, söyle bana! Anlat güzel anneciğim! Kendimden bile utanıyorum. Ne olursun anne konuş! Böyle şeyler sordum diye azarlama beni. Yanıt ver bana - nasıl oluyor? – Herhalde on dört yaşında hala leyleklere inanmamı ciddi ciddi bekleyemezsin benden.³³

Tüm bu ısrarlara rağmen Bayan Bergmann cinsi konulardaki aşırı utangaçlığını yenemez. O zamanlar burjuva toplumunun ahlaki yapısında, kişinin kendini özgürce ifade etmesi ağır bir ahlaki suç olarak görülmektedir. Bayan Bergmann kızının ısrarı üzerine, istemsizce, kızının hazin sonunu hazırlayacak korkunç yöntemlerden birini kullanmaya karar verir. Bunun için bile kendisiyle, toplumun yıkılmaz tabularıyla ve Tanrı ile bir mücadele içine girer ve sonunda cinsi konu üzerine şu yanlış ve içi boş açıklamayı yapar:

BN. BERGMANN: İnsanın bir çocuğu olması için- önce erkeği- evlendiği erkeği... aşkla sevmesi gerekir, sevmesi dedim ya, yani bir erkeği sevebileceği kadar sevmesi gerekir! Onu tüm kalbiyle öyle çok sevmesi, öyle çok sevmesi gerekir ki, sözle anlatılamaz bu, senin bu yaşında henüz seveyeceğin bir şekilde erkeğini sevmesi gerekir Wendla... Artık biliyorsun işte.³⁴

Wendla, "Peki hepsi bu mu?"³⁵ diyerek hayal kırıklığına uğradığını annesine belli eder. Her ne kadar annesi onu istediği gibi aydınlatmasa da annesinin sözleri onun için kutsaldır ve konuyu kapatır, bu konuyla ilgili başka bir soru sormaz ve cinsellik üzerine var olan bilgiler içerisinde bilgisiz kalmaya devam eder. Ergenlik dönemin getirdiği erotik duyguları ve cinsel uyanışı zaten hisseden çocuksu Wendla, evlenmeden bir samanlıkta Melchior tarafından iğfal edilerek hamile bırakılır. Annesinin içi boş sözlerle yaptığı açıklamayı esas alan Wendla'nın istemeden ve bilgisizce hamile kalması, okları, tamamen gerekli ve doğru bilgilendirmeyi yap(a)mayan annesine çevirir. Ayrıca bu durum anne-kız arasındaki ilişkinin boyutunu da gözler önüne serer. İşin özüne indiğimizde bu olayın müsebbibi, kızına gerekli ve doğru bilgilendirmeyi yap(a)mayan Bayan Bergmann'dır. Bayan Bergmann da buna, kendisinin uydurduğu iyi niyetli bir yalanın sebep olduğunu anlar.

WENDLA: Ama böyle bir şey olamaz ki anne. Henüz evli değilim ben...

BN. BERGMANN: Tanrım, ulu tanrım – mesele de bu ya, sen evli değilsin! İşin korkuncu da bu ya!- Wendla, Wendla, ne yaptın Wendla!

WENDLA: Tanrı bilir ya, ne olduğunu bilmiyorum! Samanlıkta yatıyorduk... Anneciğim, yeryüzünde senden başka hiç kimseyi sevmemişim ki ben.

BN. BERGMANN: Canım benim –

WENDLA: Anne, neden bana her şeyi söylemedin?!³⁶

Wedekind, Bayan Bergmann figürünü, tipik küçük burjuva toplumunun temsilcisi olarak canlandırmaktadır. Bu toplumda Wendla'nın gayri meşru bir çocuk beklemesi, tüm aile için utanç ve hor görülme anlamına gelir. Dolayısıyla Bayan Bergmann'da burjuva ahlakı ağır basar ve kızını kürtaja zorlar. Wendla kürtaj sonrası kan kaybından ölür. Bu zor durum, hâkim olan ahlakın nasıl kolayca ahlaksızlığa dönüştürülebildiğini göstermektedir. Bayan Bergmann, kızı Wendla'nın hem hamileliğinden hem de ölümünden sorumludur. Çocuksu saf Wendla, annesinin kurbanıdır, daha doğrusu gençlerin mümkün olduğunca uzun süre cinsellik ile ilgili bilgisiz kalmalarına sebep olan tüm toplumun kurbanıdır. Öldükten sonra bile, Wendla hala yalanların kurbanı olmaya devam eder, mezar taşında "ölüm nedeni kansızlık"³⁷ yazar.

Toplumda ahlaki değerlere verilen önem, eserin her bölümünde ortaya konmaktadır. Bu bağlamda özellikle küçük burjuva toplumunda kız çocukları üzerinde çok büyük bir baskı mevcuttur.

Wendla'nın ölümü bu tezi fazlasıyla doğrulamaktadır. Hatta yan karakterler Martha ve Thea ailelerinin baskıcı tavırlarından o kadar bunalırlar ki, mevcut eğitim yöntemlerine karşı çıkarak, bir gün çocuk sahibi olurlarsa ailelerinin kendilerine uyguladıkları tutum ve tavırları onlara sergilemeyeceklerini, onları daha özgür bırakacaklarını ifade ederler.

MARTHA: [...] - Eğer günün birinde çocuklarım olursa, onları bahçemizdeki yabani otlar gibi büyümeye bırakacağım. Kimse uğraşmaz yabani otlarla, onlar da öyle büyük, öyle kalın oluyolar ki.- Oysa güller, özel bölümlerde, özel ilgiyle, zar-zor çiçek açıyorlar.

THEA: Çocuklarım olursa, onları baştan aşağı pembe giydireceğim. Pembe şapkalar, pembe elbiseler, pembe ayakkabılar. [...] Gezmeye çıktığımda da, onların önüm sıra koşuşturmalarına izin vereceğim.³⁸

Bu düşünceler aile baskısının, çocukluklarını ve gençliklerini yaşayamayan genç insanlar üzerinde ne kadar etkili olduğunu gözler önüne sermektedir. Ancak her birey bu baskıları kaldırma noktasında aynı güçte olmağı için kimi intihar ederek kimi de evi terk ederek ailelerine bir tepki göstermiştir. Toplumda kök salmış tabular, gencecik insanların kendi ruh ve bedenlerinden kopmalarına sebep olmuştur.

Okuldaki Yanlış Eğitimin Kurbanları

Eserin yazıldığı dönem (1890-1891) itibari ile eğitim, saygınlığın ve refahın temsilcisi sayılmaktadır. Kapitalist hayatın gereği olarak aileler çocuklarını eğitime yönlendirmişlerdir ve dolayısıyla çocuklardan beklentiler üst seviyeye çıkmıştır. Çocuklar da bu beklentilerin farkında oldukları için kendilerini zorlayarak derslerine sıkı sıkıya sarılmışlardır. Zira o dönemler Alman gençlik eğitiminin amacı, "özgür aydınlar değil, yaşamı tam bir netlikte idrak edebilmek için yaşamın uzağında duran bilginler, bilim insanları yetiştirmektir."³⁹ Bu eğitim felsefesi de beraberinde ezber dayalı ve otoriter bir eğitimi getirmiştir. Okullar kuru bilgilerin yüklendiği eğitim kurumları olarak görülmüş, görevi de, gençleri gerçek hayata hazırlamak yerine, onlara yarış atı özellikleri kazandırmak olmuştur.

Eserde Wendla Bergmann'ın yanı sıra Melchior ve Moritz Stiefel adında iki ana kahraman daha bulunmaktadır. Bu iki genç, yazar tarafından zıt karakterler olarak donatılmıştır. Melchior, çok iyi ilişkileri olan, özgür hayat tarzını benimseyen bir ailede yaşamaktadır. Özgür yetiş(tiril)me sayesinde, ayakları yere sağlam basan ve hayatını deneyimleyerek kazanmaya çalışan bir realisttir. Okul başarısı gayet iyidir, ama hayata susamışlık bakımından aynı şeyleri söylemek pek mümkün değildir. Bu da yaşının getirmiş olduğu dürtülerden kaynaklanmaktadır. Wedekind bu karakter üzerinden kendi fikirlerini ve doğrularını okura aktarır. Bu açıdan Melchior için bir nevi Wedekind'in fikirlerinin savunucu ve hamisi diyebiliriz. Moritz Stiefel ise özgür düşünen Melchior'un aksine, son derece kaygıları olan bir genci canlandırmaktadır.

MELCHIOR: Neden dünyaya geldiğimizi bilmek isterdim doğrusu!

MORİTZ: Okula gitmektense, yük beygiri olsam daha iyiydi! – Ne için okula gidiyoruz?- Bizi sınav edebilmeleri için!- Peki niçin sınav ediyorlar bizi? Sınıfta kalalım diye. – Yedi kişinin sınıfta kalması gerek; çünkü bir üst sınıf yalnızca altmış kişi alıyor. – Noel'den beri öyle tuhaf oldum ki... Lanet olsun, hani babam olmasa, hemen bugün pılımı pırtımı toplar Altona'ya giderdim!⁴⁰

Moritz'in bu eğitim kurumunda zorla kaldığı aşıkardır. Ruhuna ve aklına ters düşen bu kurum, "geleneksel kitap okulu ya da ezber okulu"⁴¹ olarak faaliyet göstermektedir. Moritz okulda uygulanan eğitim sisteminin ezbercilikten başka bir şey öğretmediğini ve bunu bir yük olarak gördüğünü vurgular. Bu ezbere dayalı ve otoriter eğitim, ayrıca içinde yetiştiği baskıcı aile tutumu, Moritz'in pasif, kendine güveni olmayan bir kimlik geliştirmesine sebep olur. Ancak Melchior da aynı eğitime tabi olmasına rağmen, ailedeki yetişme şekli, ailesinin ona toleranslı davranması onu diğer arkadaşlarından - Moritz'den - farklı kılar. Burada annesinin etkisi Melchior üzerinde son derece hissedilmektedir. Wedekind, Melchior'un annesi aracılığıyla kendine güvenen, özgür ve bilinçli bir birey yetiştirmenin eğitsel yolunu göstermektedir.

Melchior, Moritz'den yalnızca zihinsel olarak daha ileri seviyede değildir, aynı zamanda fizyolojik (hormonal anlamda) olarak da daha olgundur. Bir gün Melchior hem ödevlerini yapmak hem de cinsi konularda - üreme konusunda - konuşmak için Moritz'i evlerine davet eder. Ancak söz konusu cinsellik olduğu zaman Moritz kendini o kadar gergin ve utangaç hisseder ki yakın arkadaşıyla bile bu konuları yüz yüze konuşamaz. Melchior'dan bunu kâğıda yazmasını ister.

MORİTZ: [...] "Eğer bir iyilik yapmak istiyorsan, anlatacaklarını yazıp da ver bana. Ne biliyorsan yaz. Olabildiğince kısa ve açık yaz ama; sonra da yarın, beden eğitimi dersinde kitaplarımın arasına koyuver. Böylece kağıdı, yanımda olduğunu bilmeksizin eve götürürüm. Sonra da beklenmedik bir şekilde buluveririm. O zaman da yorgun gözlerle şöyle okumaktan kendimi alamam tabii... Eğer çok gerekliyse, bir iki şekil de çizebilirsin."⁴²

Moritz, Melchior'un cinsi konulardaki bilgilendirme isteğini, derslerine konsantre olması gerektiğini sebep göstererek şu şekilde reddeder.

MORİTZ: Hayır! - - İyisi mi bugün bana hiçbir şey söyleme Melchior. Orta Amerika'yla, on beşinci Ludwig bekliyor beni daha. Üstüne üstlük bir de Homeros'dan altmış mısra, yedi denklem ve Latince kompozisyon yarın yine çuvallayabilirim. Başarıyla inekleyebilmek için, öküz gibi kalın kafalı olmam gerek.⁴³

Wedekind, o zamanki okul sistemini ve bu sistemin gençler üzerindeki olumsuz etkilerini Moritz Stiefel karakterine yansıtır. Gençlerin maruz kaldığı şartlar ve Moritz Stiefel'in üzücü kaderi için toplum üzerinden eleştirilerde bulunur. Öğrenciler derslerden ve ev ödevlerinden o kadar bunalmışlardır ki, artık kimi öğrenci çözümü intihar etmekte bulur. Rektör Sonnentisch de bir toplantıda "intihar salgını"ndan⁴⁴ dem vurmuş ve bu salgının gençler arasında yayılmaya başladığını, buna karşı dikkatli olmaları gerektiğini dile getirmiştir. "Son olarak da baylar, tüm itirazları yok edecek ve en önemli sayılabilecek bir sebep var ki; o da, kurumumuzu, çoktandır pek çok lisede patlak veren bir intihar salgınıyla zedelenmekten korumamız gerekliliğidir."⁴⁵

Ailelerin başarı beklentisi ve uygulanan eğitim yöntemleri, öğrencilerde kaygıya ve strese yol açar. Çocuklar geceleri bile sık sık ders çalışmak zorunda kalırlar. Moritz gibi zayıf karakterli olanlar, her yıl sınıftaki yerleri için çabalamak ve savaşmak zorundadırlar. Sistemin gerektirdiği gibi, Moritz de ezber yöntemiyle kendini başarılı olmaya zorlar. Bu sistem çocukları gerçek hayata hazırlamaz, aksine derslere ve okuldaki başarılarının sonuçlarına göre değerlendirilen birer insan haline getirir.

MORITZ: Ernst Röbel tatilden bu yana tam altı kez zayıf aldı; üç kez Yunanca'da, iki kez Knochenbruch'un dersinde, son olarak da edebiyat tarihinde. Bense beş kez o acınası duruma düştüm. Ama bugünden öte kesinlikle böyle bir şey olmayacak artık – [...] Ama ben sınıfta kalırsam, babama inme iner, annem de tumarhaneye girer. Yoo, böyle bir şey olmayacak! – Sınavdan önce Tanrıya yakardım; dilerse verem illetini sarsın başıma, yeter ki şu badireyi atlatayım diye.⁴⁶

Okul korkusu ve ailesini hayal kırıklığına uğratma endişesi Moritz'de öyle bir hal alır ki, uzun süre olmak ya da olmamak arasında gidip gelir. Hem ergenlik dönemindeki problemleri hem de okuldaki başarısızlığı yüzünden bunalıma giren Moritz, tüm çabalara ve arkadaşı Melchior'un yardımına rağmen artık baskıları kaldıramaz. Ölüm özlemi benliğini o derece kaplar ki, son adımı atmak için cesaretini toplar ve kendini vurarak intihar eder. “- Bu topluma, bu düzene uymuyordum zaten. İsterlerse hep birlikte amuda kalksınlar. – Ben kapıyı arımdan çekip, özgürlüğün açıklığına çıkıyorum. - Kendimi ezdirecek değildim ya.”⁴⁷ Moritz bu cümlelerle yaşadığı topluma, içinde bulunduğu sisteme artık topyekün isyan eder. Wedekind de bu cümlelerde, karakterlerin duygularını daha iyi sergilemek için, insanın o anki ruhsal durumunu gösteren iç monolog (innerer Monolog) konuşma biçimine başvurur.

19. yüzyılın sonunda okulun, doğal olan şeylerin antitezi olarak resmedilmesi, özellikle üçüncü perdede doğrulanmaktadır. Kuruldaki profesörlerin komik isimleri* bir yandan onların hangi yöntemlerle eğitim verdiğini diğer yandan da onların ironik bir tarzda kaleme alındığını göstermektedir. Bu dar kafalı, kendini beğenmiş müşkülpesentler, duygusuz ve katı yürekli dirler. Her şeye kayıtsız davranırlar, hatta okulun refahını öğrencilerin geleceğinden üstün tutarlar. Yazar, bu “kültür filisterlerin”⁴⁸ olumsuz yönlerini, ele alacağımız şu iki sahnede özellikle vurgulamaktadır.

Moritz'in ölümü okulda olay olur. Bu intihar olayının diğer öğrencilere sirayet etmesinden korkan rektör Sonnenstich, kurum olarak, başlarına gelen bu felaketten kurtulmak ister, bunun için de bir günah keçisi arar. Moritz öldükten sonra babası, oğlunun eşyalarını karıştırırken “ “Cinsel İlişki” adını taşıyan, büyük resimlerle donatılmış, iğrenç müstehcenliklerle dolu, yirmi sayfa uzunluğunda, yazılı bir açıklama”⁴⁹ bulur. Araştırmalar sonucu yazıyı Melchior'un kaleme aldığı tespit edilir. Baskıcı ve ezberci eğitim sisteminin, toplum ve aile baskısının kurbanı olan Moritz'in ölümünden, Melchior'un yazdığı bu yazı, “içinde bulunduğu ahlaki çöküntüyü belirlemesi açısından, ne yazık ki, yeterli bir açıklama”⁵⁰ olarak görülür ve böylece Melchior, Moritz'in ölümünden sorumlu tutulur. Aslında Moritz'in ölümünden yukarıda saydığımız bileşenler sorumlu iken bu yazı ile birlikte oklar Melchior'a çevrilir ve günah keçisi bulunmuş olur. Daha sonra Melchior'un toplantı salonunda sorgulaması yapılır. Ancak burada asıl üzerinde durulması gereken, yargıç görevini üstlenen profesörlerin içinde

buldukları vahim durumdur. Sorgulamayı yapacak olan profesörlerin konuyla alakaları yoktur, onlar soruşturmayla ilgilenmek yerine salonda açılması gereken bir pencere üzerine tartışırlar.

SONNENSTICH: Bir pencere açın! Çok şükür ki dışarıda yeterince hava var.- Beylerin içinde söyleyecek bir şeyi olan var mıydı?
 FLIEGENTOD: Eğer meslektaşlarım bir pencere açtırmak istiyorlarsa, şahsen ben buna itiraz edecek değilim. Yalnızca tam benim arkama gelen pencereyi açtırmayı istememelerini rica edecektim.
 SONNENTISCH: Habebald!
 HABEBALD: Emriniz rektör bey!
 SONNENSTICH: Öteki pencereyi açın!- - Beylerin içinde söyleyecek bir şeyi olan var mıydı?
 HUNGERGURT: Bir münakaşaya yol açmak niyetinde olmamakla birlikte, pencerenin geçen sonbaharda tuğla ile örüldüğü gerçeğini hatırlatmak istiyorum.
 SONNENSTICH: Habebald!
 HABEBALD: Emriniz rektör bey!
 SONNENSTICH: Bırakın o pencere kapalı kalsın! – Beyler, durumu oylamaya sunmak ihtiyacını hissediyorum. Söz konusu olabilecek tek pencerenin açılmasını isteyen sayın meslektaşlarımın ayağa kalkmalarını rica edeceğim. (Sayar) bir, iki, üç. Bir, iki, üç. Habebald!
 HABEBALD: Emriniz rektör bey!
 SONNENSTICH: Öteki pencere de kapalı kalsın! - [...].⁵¹

Kurul, pencere tartışmasına, Melchior'un eğitime devam edip etmeme konusundaki kararından daha çok önem verir. Bu sahnenin asıl trajedisi ise, Melchior'un sorgusu sırasında daha da belirir. Melchior, kendini haklı çıkarma şansı olmadığı için, kurula sunacağı en iyi delillerin bile tamamen faydasız kalacağını anlar. Sorulara cevap olarak sadece 'evet-hayır' denmesine izin verilir.

SONNENSTICH: Masaya yaklaşın! [...]
 MELCHIOR: Ben...
 SONNENSTICH: Size henüz söz vermedim! [...]
 MELCHIOR: Ben...
 [...]
 SONNENSTICH: Size açık ve keskin sorular yöneltilecek. Ardı-ardına sıralayacağım bu soruları, en basit kelimeler olan "evet" ya da "hayır" kelimeleriyle cevaplayacaksınız.- Habebald!
 [...]
 SONNENSTICH: Bu yazının muhtevasını biliyor musunuz?
 MELCHIOR: Evet.
 SONNENSTICH: Bu kağıttaki yazı, sizin elyazınız mı?
 MELCHIOR: Evet.
 SONNENSTICH: Bu müstehcen yazı, kaleme alınışını size mi borçlu?
 MELCHIOR: Evet. – Yazının neden müstehcen olduğunu belirlemenizi sizden rica ediyorum rektör bey.
 SONNENSTICH: Size açık ve kesin sorular yöneltilmektedir. Ardı ardına sıraladığım soruları, en basit kelimeler olan "evet" ya da "hayır" ile cevaplayacaksınız!⁵²

Wedekind, Moritz'in defnedilmesinin canlandırıldığı üçüncü perdenin ikinci sahnesinde, hem profesörlerin hem de ruhani sınıfının temsilcisi olan Papaz Kahlba'nın yok olan hislerine ve duygularına odaklanır. "Ancak kim ki, herkese acıyan ulu tanrının, günahları yüzünden kendisine bahsettiği haçı, cinayet suçu olarak işleyerek, kendisinden uzaklaştırır; o kişi gerçekten, ama gerçekten

sonsuz bir ölümlle yok olacaktır.”⁵³ Ölü Moritz’in arkasından iyi tek bir cümle söylenmez, kendi babası bile belki de papazın söylediklerinden etkilenip oğlunu reddeder. “(Gözyaşları yüzünden zor konuşarak mezara bir kürek toprak atar) Benim çocuğum değildi o! Benim çocuğum değildi o! Küçüklüğünden beri hoşlanmazdım ondan!”⁵⁴

Bu sahnede dikkat çekici başka bir olay, yine okulun, derslerin ve ödevlerin ön plana çıkartılmasıdır. Okul ve ev ödevlerinin vermiş olduğu baskı, cenaze töreninde bile gençlerin peşini bırakmaz.

ERNST: Kompozisyon ödevini yaptın mı Otto?

OTTO: Yalnızca girişini.

ERNST: Ne yazacağımı hiç bilmiyorum.

GEORG: Affenschmalz bize planı verirken, sen yok muydun?

H. RÍLOW: Ben Demokrit’ten bir şeyler araklayacağım.

ERNST: Bakalım ben de Meyer Ansiklopedisinden bir şeyler bulabilir miyim?

OTTO: Sen Vergilius’u yarına mı hazırlayacaktın?

(Öğrenciler çıkar. – MARTHA ve ILSE mezara gelirler.)

ILSE: Çabuk çabuk!- Arka taraftan mezarlıklar geliyorlar.⁵⁵

Görüldüğü gibi, okul-eğitim baskısı, yer ve zaman fark etmeksizin, genç bireyleri baskı altına almıştır. Okulda verilen yanlış eğitim ve döneme hâkim olan eğitim zihniyeti, genç insanları mutsuzluğa ve umutsuzluğa sevk etmiş, hatta içlerinden kimilerini çaresizce intihara sürüklemiştir. Tüm bunlardan yola çıkarak egemen eğitim felsefesinden ne tür bir neslin yetişeceğine dair çıkarım yapılabilir.

Sonuç

Günümüz dünyasından bakıldığında, yüzyıl dönümü belirli tabular ve normlarla karakterize edilmiştir. Bunlara uymayan bireyler, bir şekilde toplum tarafından dışlanmıştır. Frank Wedekind de toplumda geçerli olan bu tabulara, normlara ve baskılara kendine has tarzıyla cesurca meydan okumuştur. Özellikle bu eserinde gençlerin (ergenlerin) hayatını doğrudan etkileyen eğitim konusundaki yanlışları, yaşadığı çağın üstünde bir zihniyetle okura sunmuştur.

Gençler, ebeveynlerinin ve okuldaki öğretmenlerinin uyguladığı eğitim altında ciddi acılar çekmişlerdir. Adeta onların yaptıkları hataların kurbanları olmuşlardır. *İlkbahar Uyanışı*’nda da böyle hatalar yapan, çocukların sürekli başarılı olmasını bekleyen ve onların dünyasını göz ardı edip onları kendi dünyalarına göre yetiştirmek isteyen bir kitle mevcuttur. Ancak bu kitle şunu unutmamıştır; her çocuk okulun ve ebeveynlerin, en önemlisi de toplum denen çarkın baskısını kaldıramaz. Bu baskıyı kontrol altına alamayan, aile ve okul ikileminde aradığını bulamayan çocuk, kurtuluşu intihar etmekte bulur. Eserde de Moritz Stiefel adlı öğrenci okul sisteminin ve aile baskısının kurbanı olmuştur.

20. yüzyıl döngüsünde tabulaşmaları eleştiren ve onlara şiddetle karşı çıkan Wedekind için bir diğer kritik nokta, burjuva ahlak eğitimidir. Birer eğitimci olan ebeveynler – iyi ya da kötü -, bu kemikleşmiş eğitimi ergenlerin yetiştirilmesine uyarlamışlardır. Bu uyarlama, gençlerin temel bilgilere

(örnek olarak cinsellikle ilgili) sahip olamamalarına sebep olmuştur. Bunun en iyi örneğini, annesinin insan üremesiyle ilgili sağlıklı bilgiler vermemesi sonucu hayatını kaybeden Wendla karakterinde görmekteyiz. Topluma karşı sorumluluk ve utanç duygusu, burjuva toplumunun yansıyan yüzü Bayan Bergmann için kızının bilmesi gerekenlerden daha önemli bir hal almıştır. Bilhassa sosyal konunun yitirilmesi ve utanç duygusu toplumda öyle bir duruma gelmiştir ki, ebeveynler şereflerini ve toplumdaki statülerini kaybetmemek için çocuklarını feda etmişlerdir.

Eğitim teması günümüze kadar farklı şekillerde gelmiştir ve asırlar boyunca da devam edecektir. Toplumsal normların ve iktidar sahiplerinin değişmesiyle eğitim alanındaki yaklaşım yöntemleri de değişmektedir. Dolayısıyla burada, ilk eğitimin alındığı yer olan aileye –bu eğitimi veren ebeveynlere– toplumsal bir kurum olan okula ve gelecek nesilleri inşa edecek olan öğretmenlere büyük görevler düşmektedir.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

¹ Nejdet Keleş, Frank Wedekind'in *Frühlings Erwachen* Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1993, s. 1.

² Keleş, *Frank Wedekind'in Frühlings Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, s. 5.

³ 19. yüzyılın sonlarından itibaren, farklı amaçlarla eğitimde yeni istekleri ileri süren sosyal politika ve kültür felsefesi esasındaki yenileştirme hareketlerini, ayrıca okulu, iç ve dış yapısındaki reformlar yoluyla değiştirmek isteyen eğitsel-didaktik yöndeki reform uygulamalarını temele yerleştiren reformcu eğitim akımları, mevcut eğitimi köklü bir şekilde değiştirmeyi amaçlamıştır. Kemal Aytaç, *Çağdaş Eğitim Akımları*, (4. Basım), Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2019, s: 15. Bu akımlar eğitimde geleneksel olan her şeye ve özellikle de eğitimde tutucu olan anlayışlara bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Aytaç, *Çağdaş Eğitim Akımları*, s.15.

⁴ Keleş, *Frank Wedekind'in Frühlings Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, s. 5.

⁵ Friedrich Arnold Brockhaus, "*Brockhaus Enzyklopädie*" (Band 6), Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH, 1998, s. 569.

⁶ Keleş, *Frank Wedekind'in Frühlings Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, s. 6-7.

⁷ Miriam Leidreiter, *Hermeneutische Analyse des Werks „Frühlings Erwachen“ von Frank Wedekind*, München: Grin Verlag, 2012, s. 5.

⁸ Hikmet Asutay, *Gençlik Edebiyatı: "Ergen Roman"*, 3. Baskı, İstanbul: Paradigma Akademi, 2020, s. 21-22.

⁹ Günter Häntzschel (Hg.), *Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986, s. 6-7.

¹⁰ Frank Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, (Çev.: Nesrin Kazankaya), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 1997, s. 17.

¹¹ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 16.

¹² Hartmut Vinçon, *Frank Wedekind*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1987, s. 43.

¹³ Klaus D. Bertl, & Ulrich Müller, *Vom Naturalismus zum Expressionismus; Literatur des Kaiserreichs*, Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag, 1984, s. 10.

¹⁴ Günter Seehaus, *Frank Wedekind: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1974, s. 48.

¹⁵ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 7.

¹⁶ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 5. Baskı, Ankara: Babil Yayıncılık, 2005, s. 89.

¹⁷ Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, s. 89.

- ¹⁸ Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, s. 89-90.
- ¹⁹ Volker Meid, *Metzler Chronik Literatur: Werke deutschsprachiger Autoren*, 3. Auflage, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006, s. 478.
- ²⁰ Ingo Leiß, & Hermann Stadler, *Deutsche Literaturgeschichte, Band 8, Wege in die Moderne 1890 1918*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, s. 247.
- ²¹ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 219.
- ²² Metin And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, Birinci Baskı, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970, s. 71.
- ²³ And, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, s. 72.
- ²⁴ Keleş, *Frank Wedekind'in Frühlings Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, s. 23.
- ²⁵ Seehaus, *Frank Wedekind: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, s. 47.
- ²⁶ Stefan Schank, *R.M Rilke Kalbin İşi-Yaşamöyküsü*, 1.Baskı, (Çev.: Kamuran Şipal), İstanbul: Cem Yayınevi, 2009, s. 18.
- ²⁷ Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, s. 90.
- ²⁸ Keleş, *Frank Wedekind'in Frühlings Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, s. 22.
- ²⁹ Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, s. 90.
- ³⁰ Keleş, *Frank Wedekind'in Frühlings Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, s. 31. Friedrich Rothe, *Frank Wedekinds Dramen; Jugendstil und Lebensphilosophie*, Stuttgart: Metzler, 1968, s. 13.
- ³¹ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 221.
- ³² Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 221.
- ³³ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 248-250.
- ³⁴ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 251.
- ³⁵ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 251.
- ³⁶ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 287-288.
- ³⁷ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 292.
- ³⁸ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 232.
- ³⁹ Friedrich Nietzsche, *Zamana Aykırı Bakışlar – 2: Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, 5. Basım, (Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 82-83.
- ⁴⁰ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 223.
- ⁴¹ Aytaç, *Çağdaş Eğitim Akımları*, s. 86.
- ⁴² Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 229.
- ⁴³ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 228.
- ⁴⁴ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 267.
- ⁴⁵ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 267.
- ⁴⁶ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 242-243.
- ⁴⁷ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 259.

* “Okuldaki profesörlerin adları, grotesk ve komik etki yapacak anlamlar taşımaktadır. Örneğin Sonnenstich (Güneş ve sokma ya da tahtası eksik anlamına gelebilecek iki sözcüğün birleşmesiyle oluşmuştur), Zungenschlag (Dil darbesi diyebiliriz, zaten Zungenschlag oyunda kekemedir) anlam olarak ruhsal ve bedensel bozuklukları ifade etmektedir. Knochenbruch (Kemik kırma diyebiliriz), Knüppeldick (Kalın

sopa diyebiliriz) adları ise kaba güç yolunda anırtırma yapmaktadır." Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 300. Profesörlerin isimleri, geleneksel ve otoriter eğitim yöntemlerinin kullanıldığını ima etmektedir.

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Zamana Aykırı Bakışlar – 1: David Strauss, İtirafçı ve Yazar*, 2. Basım, (Çev: Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 7. Eski Ahit'te geçen bir kavmin adı. Darkafalı, küçük burjuva ve kültür düşmanı anlamında kullanılıyor (ç.n) Nietzsche, *Zamana Aykırı Bakışlar – 1: David Strauss, İtirafçı ve Yazar*, s. 7.

⁴⁹ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 270.

⁵⁰ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 270.

⁵¹ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 268.

⁵² Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 270-272.

⁵³ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 273.

⁵⁴ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 273.

⁵⁵ Wedekind, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, s. 276.

Kaynakça

Birincil Kaynaklar

Wedekind, Frank, *Lulu-İlkbahar Uyanışı*, (Çev.: Nesrin Kazankaya), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, 1997

İkincil Kaynaklar

And, Metin, *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*, (Birinci Baskı), İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1970.

Asutay, Hikmet, *Gençlik Edebiyatı: "Ergen Roman"*, 3. Baskı, İstanbul: Paradigma Akademi, 2020.

Aytaç, Gürsel, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, 5. Baskı, Ankara: Babil Yayıncılık, 2005.

Aytaç, Kemal, *Çağdaş Eğitim Akımları*, 4. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2019.

Bertl, Klaus D. & Müller, Ulrich, *Vom Naturalismus zum Expressionismus; Literatur des Kaiserreichs*, Stuttgart: Ernst Klett Schulbuchverlag, 1984.

Brockhaus, Friedrich Arnold, *"Brockhaus Enzyklopädie"*, Band 6, Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH, 1998.

Häntzschel, Günter, (Hg.) *Bildung und Kultur bürgerlicher Frauen 1850-1918*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.

Keleş, Nejdet, *Frank Wedekind'in Frühling's Erwachen Adlı Eserinde Eğitim Sorunsalı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1993.

Leidreiter, Miriam, *Hermeneutische Analyse des Werks „Frühling's Erwachen" von Frank Wedekind*, München: Grin Verlag, 2012.

Leiß, Ingo & Stadler Hermann, *Deutsche Literaturgeschichte, Band 8, Wege in die Moderne 1890-1918*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Meid, Volker, Metzler Chronik Literatur: Werke deutschsprachiger Autoren, 3. Auflage, Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2006.

Nietzsche, Friedrich, *Zamana Aykırı Bakışlar – 2: Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası*, 5. Basım, (Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.

Nietzsche, Friedrich, *Zamana Aykırı Bakışlar – 1: David Strauss, İtirafçı ve Yazar*, 2. Basım, (Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.

Rothe, Friedrich, *Frank Wedekinds Dramen; Jugendstil und Lebensphilosophie*. Stuttgart: Metzler, 1968.

Schank, Stefan, *R.M Rilke Kalbin İşi-Yaşamöyküsü*, 1.Baskı, (Çev.: Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi, 2009.

Seehaus, Günter, *Frank Wedekind: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1974.

Vinçon, Hartmut, *Frank Wedekind*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1987.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

AGAMBEN VE HOMO SACER AGAMBEN AND HOMO SACER

Yazar/Author

Cenk Barın
BORA

Muğla Sıtkı Koçman
Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Felsefe Tezli Yüksek Lisans
Öğrencisi,

e-posta:

c.barinbora@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2328-
2277.

Geliş Tarihi/Received:

29.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted:

14.09.2022

Yayın Tarihi/Published:

15.12.2022

Özet: Giorgio Agamben'in siyaset felsefesine kazandırdığı *homo sacer* kavramı, geçmişten günümüze siyasetin çözümlenmesinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. O nedenle bu çalışmada, kutsal insanın kutsallığını denetleyip, tarihi okumalardan hareketle, bu esrarengiz figürün tüm yanlarına bir açıklama getirilmeye çalışılmıştır. Öncelikle, terim olarak nasıl ortaya çıktığından başlayarak, tarih içerisinde anlamını nasıl kazandığına ve nasıl değiştiğine odaklanılmıştır. *Homo sacer*'in başına gelenler doğrultusunda oluşan istisna halinin, modern siyaseti nasıl biyosiyasetle özdeş kıldığına, ortaya çıkan siyasi platform irdelenerek, *homo sacer*'in egemenlik karşısında, nasılda çıplak bir hayata sürüldüğü gözler önüne sunulmuştur. Çıplak hayatın içerisinde kurban olarak sıfatlanan *homo sacer*'in, benzer figürler ile kıyaslanması sonucunda bir netlik kazandırılmıştır. Agamben'in teolojik yanları ile *homo sacer*'in çelişkileri gözlemlenmiş, sonuç olarak bu figür ile ortaya konan geniş bir tarihsel dizge aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Giorgio Agamben, Homo sacer, İstisna, Biyosiyaset, Egemenlik, Çıplak Hayat, Kurban.

Abstract: The concept of homo sacer, which Giorgio Agamben brought to political philosophy, has played a very important role in the analysis of politics from past to present. Therefore, in this study, it has been tried to control the sanctity of the holy man and to provide an explanation for all aspects of this mysterious figure, based on historical readings. First of all, it has been focused on how it emerged as a term, how it gained its meaning and how it changed in history. By examining the political platform that emerged, how the state of exception, which emerged in line with what happened to homo sacer, identifies modern politics with biopolitics, how homo sacer was put into a bare life in the face of domination was presented. As a result of comparing homo sacer, who is described as a victim in naked life, with similar figures, a clarity has been gained. The theological aspects of Agamben and the contradictions of homo sacer have been observed, and as a result, a wide historical sequence revealed by this figure has been tried to be illuminated.

Keywords: Giorgio Agamben, homo Sacer, Exception, Biopolitics, Domination, Bare life, Sacrificial.

Giriş

Agamben'in siyaset felsefesinin temelinde, eski Roma hukukunda yer alan *homo sacer* (kutsal insan) olarak adlandırılan figür yer almaktadır. Kutsal insan en basit hali ile vatandaşlıktan çıkarılmış bir kişidir. Daha derinlemesine bir bakış attığımızda ise, kutsal insanın dini ritüellerce öldürülmesi yasaklanan ancak başka her tür durumda öldürülmesine karşı bir yaşağın olmadığı insan figürü olduğunu görmekteyiz. Siyasi olan bu figürün egemenlik tarihindeki rolü ile ilgili incelemelerimize geçmeden önce, özelden egemenlik tarihine genelde ise siyasi tarihe Agamben perspektifinden bakmamız gerekmektedir. Egemenlik tarihini Antik Yunana kadar götüren Agamben, öncelikle bizi iki kavram ile karşı karşıya bırakmaktadır. Her iki kavramda yaşam ile ilgili olmasına karşı terimlerin anlam farklılıkları mevcuttur. İlki *Zoe* ikincisi ise *Bios* kavramıdır. Agamben bu kavramları şöyle tanımlar;

Zoe kavramı, tüm canlı varlıkların yani insanların, hayvanların hatta Tanrıların bile ortak özelliği olan, yalnız yaşama/ canlılık olgusunu ifade ederken, *Bios*, bir birey ya da grubun bir özelliğine, yaşama biçimine (hayat tarzına) işaret etmektedir.¹

Birden çok anlamda ele alınan yaşam, *homo sacer* perspektifine geldiğinde, bu iki kavramdan hareketle ele alınan bir yaşama, yani dışlanmış bir vatandaşlığa ait görülmektedir. Bu kavram “Agamben için, egemenliğin kökeninde yatan siyasi ontolojinin tilsimini çözecek olan anahtardır.”² Yani, egemenlik tarihinin başlangıcından günümüze kadar gelmiş ve insanları etkilemiş olan edimlerin aydınlanmasını sağlayacak ve siyasi tarihin gidişatında toplumların egemenlik kültürünü anlamasını sağlayacak olan kavram olarak görülmektedir.

Kutsal Yani Sacer

Sacer yani kutsallık ilk olarak “De Verborum Significatu”³ adlı çalışmada ‘*sacer mons*’ yani kutsal dağ ifadesiyle karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma sayesinde,

Eski Roma hukukunda yer alan bir figür, insan hayatına ilk kez kutsallığın girmesiyle boy göstermiştir.⁴ Pompeius Festus’a⁵ göre, *homo sacer* Roma hukukunda ‘kurban edilemeyen ama öldürülebilen’ kişi anlamına gelmektedir.⁶

Öldürülmesi cezaya tabi tutulmayan bu kişinin, törensel uygulamalar dahilinde kurban edilemeyeşine dikkat edildiğinde, buradaki çelişkinin belirginleştiği görülmektedir.

Homo sacer, hem dini hukuka hem de ceza hukukuna gönderimlerde bulunan bir ifade olmasından ve her iki hukuk biçiminde de farklı şekilde el çektirilmesinden dolayı, çelişkili bir anlama sahip olduğu görülmektedir. “Ne var ki, *homo sacer* üzerine yapılan her yorum, ilk bakışta çelişkili görünen özellikler üzerinde yoğunlaşmak zorunda kaldığı için karmaşık bir hal almaktadır.”⁷ *Homo sacer*, bir yandan bir insanın kutsallığına parmak basarken, bir yandan da bu insanın öldürülmesine olanak sağlamaktadır.

“Başka bir deyişle, onun hayatı hem dinin hem hukukun hem de ahlakın askıya alınmasını simgelemektedir.”⁸ Bu askıya alınma, *homo sacer*’in Tanrı’ya havale edilircesine adandığı anlamına geldiği gibi, aynı zamanda hala daha insan olmasından kaynaklı topluma veya toplumsal yapıya da dahil olduğunu gösterir niteliktedir.

Roma ceza hukukunda yer alan en eski cezalardan biri olan *sacratio*, kutsal olan değerlere karşı işlenen suçlara da uygulanmıştır. Bu cezaya çarptırılanlara ise *homo sacer* denilmiştir.

Sacratio’yu, henüz dinsel hukukun ceza hukukundan ayrılmadığı ve ölüm cezasının tanrılara kurban adamak olarak görüldüğü daha eski bir dönemin zayıflamış ve sekülerleşmiş bir kalıntısı olarak görenler bulunmaktadır.⁹

Diğer bir ifadeyle, toplumsal tabuya benzer bir arketip olduğunu düşünmek mümkündür. Bu arketip’in tabulaştırılmasının nedeni, *homo sacer*’in kutsanırken lanetlenen bir figür olmasıdır. Kutsal olması nedeni ile saygı gören ancak dışlanmış olması nedeni ile teolojik olarak korkutucu görülen bir karakterdir. Bu ikilikler onun sınırlarını daralttığından, *homo sacer*’e ait olan tüm sıfatları da tıpkı bir tabu gibi, bilgilerinin değiştirilmesi ve eleştirilmesi özelliklerinden men edilmiştir.

Bu görüşler bağlamında *Sacratio* cezasına çarptırılan kişinin, fiziki olmasa da zümreye bağlı bir şekilde sürüldüğünü, ötekileştirildiğini, dini hukuk bağlamında Tanrı’ya ait kılındığını, dolayısıyla ölüm ritüellerinden azat edildiğini görmekteyiz. Ceza hukuku bağlamındaysa, adanmış ruhundan geriye kalan bedeninin öldürülebileceği anlamı ortaya çıkmaktadır. Kurban etmek, bir nesneyi profanlıktan kutsallığa geçirmek anlamına gelmektedir. *Homo sacer* baz alındığında kişi, dini hukuk alanına dahil edilmeden insani hukukun dışarısında bırakılmaktadır. *Homo sacer* ile kendini feda eden bir kurban arasındaki tüm benzerliklerin dışında bırakılması sorunu çözmekte aksine daha da karmaşıklaştırmaktadır. Buna ek olarak öldürmenin bir sorun teşkil etmemesi, uygulanan şiddetin dinsel bir saygısızlık olmadığı anlamına gelmektedir.

“Resmi söylemlerin, mistik tarih yazımlarının ve hukuki temsillerin ötesinde duruma bakıldığında görülecektir ki, egemenlik çıplak hayat üretmekten başka bir şey değildir.”¹⁰ Daha açık bir ifadeyle anlatırsak, aralarındaki farklara rağmen, egemenlikler bir noktada buluşmaktadır, o da vatandaşlarını çıplak hayat derecesine indirgemektir.

İstisna

İstisna, normal durumlarda yürürlükte olan hukuki yaptırımları askıya aldığından dolayı, hukuksuz bir alanı temsil etmektedir.

“İstisna bir tür dışlamadır.”¹¹ Bir şeyin istisna tarafından dışlanması onun toplumsal kurallarla arasında bir ilişki bulundurmadığı anlamına gelmez. Aksine istisnaya maruz kalmak, maruz kalan şeyin bağlı olduğu kurallarında askıya alınması olarak görülmektedir. Kural adı altında, toplumsal normları ve yaşamın sistemli bir biçimde işleyebilmesi için oluşturulan genel ilkeleri anlamak gereklidir. O halde, istisnaya maruz kalarak dışlanan şeyin (insan veya bir değer) bağlı olduğu toplumsal kurallarında hiçe sayılarak dışlandığı anlamına gelmektedir.

Bu nedenle istisnaya dahil olan kişilerin hukuksuz bir alanın içerisinde bulduklarını da söyleyebiliriz. Bu bulunma durumu ile sahip oldukları tüm haklardan da mahrum bırakılmışlardır.

Bu noktada anahtar faktör, olağanüstü hâl ilan edebilme kudretidir. Neyin olağan (hukuki) neyin olağanüstü (istisna) olacağına karar vermek egemenliğin bizzatı kendisidir. Dolayısıyla, olağanüstü hâl olarak ortaya konan durum, egemenin, kimin *homo sacer* olup olmayacağına karar verdiği andır.¹²

Bu noktada altını çizmemiz gereken bir durum mevcuttur. Her ne kadar egemenin belirli bir kişi veya zümrenin *homo sacer* olacağına karar verdiğini söylesek de egemen olanın potansiyel olarak herkesi *homo sacer* yapma gücüne sahip olduğunu unutmamak gereklidir. O halde egemen, karşısında duran herkesin, *homo sacer* olduğu bir güç haline gelecektir. Şu ana kadar *homo sacer* olmamış kimselerin, ilerleyen zamanlarda birer *homo sacer*'e dönüşmeyeceğinin garantisi yoktur. Bu bağlamda egemenliğin çalışma biçiminden kaynaklı olarak, başkalarını da *homo sacer* yapacağını söylemek mümkündür.

Biyosiyaset

Herkesin *homo sacer* haline gelebilme potansiyeli, Agamben'in de vurguladığı biçimde modern siyasetin kondüktörü olarak görülen biyosiyaset ile mümkün kılınmıştır. Siyasetin bugüne dek olmadığı kadar tiranlaşmış hale gelmesini mümkün kılan yegâne şeyin biyosiyasete dönüşen siyaset olduğunu görmekteyiz. Michel Foucault'nun yaratılmasında önemli rol oynayan biyosiyaset kavramı, biyolojiyi, siyasal kontrol mekanizmalarına uyarlayarak çıplak hayatı¹³ siyasetin merkezi haline getirmiştir.

Modern toplumlar, resmi söylemlerinin aksine, *homo sacer*'i korumak, kollamak ve böylelikle de insanları kutsal-insan olmaktan kurtarmak yerine, *homo sacer*'i siyasetin merkezi yapmıştır.¹⁴

Biyosiyaset kavramı insanları çıplak hayata doğru itmeye ve egemenlik kültürünü ilerletmeye devam etmektedir. Modern siyaset, haklar ve özgürlükler vaadi ile kamuoyuna sunulmuş ancak totaliter rejimlerin sınırlandırılmasına hizmet etmiştir. Biyosiyaset söz konusu olduğunda kişiler, devlet ve devlet organları tarafınca kontrol edilmektedir. Modern siyaset bu noktada devreye girerek kontrol altına alınmış bu hayatın

yeniden şekillenmesi için ortaya çıkmıştır. Ancak devlet veya iktidarın koyduğu kurallar ile yaşam arasında tam bir denetim sağlayamadığı ve aralarındaki ayrıştırmayı yapamadığından, yaşamı tekrardan egemenliğin kollarına teslim etmiştir. Tabii ki burada ifade edilmek istenilen şey modern iktidarın egemenliği feodal bir yapıya bıraktığı değildir. Çıplak hayatı meşru kılan yapılanma, modern iktidar bağlamında bürokratik bir mekanizmaya devredilmiştir. Feodal dönemdeki şeyhler ve otoriteler yerlerini günümüzde doktorlara psikologlara ve hukukçular gibi yüksek statü sahibi mesleklere bırakmışlardır.

Yukarıda aktardığımız, modern iktidarın biyosiyaset ile yönlendirilmesi mevzusunu, tarihsel olarak görebilmemiz için Agamben tarihin içerisinde yer alan olağanüstü hâl ve istisna durumlarına dikkat çekmektedir. Yirminci yüzyıla bakıldığında, çağın büyük bir çoğunluğunun olağanüstü hâl uygulamalarından geçtiği görülmektedir. Bu nedenle bizlerin, olağanüstü hallerin olağan hallere dönüştüğünü düşünmemize neden olmuştur. Agamben, her ne kadar karamsar bir tablo çiziyor gibi görünse de gelecek adına pozitif düşüncelerinin olduğunu görmekteyiz. Bu noktada, olağanüstü halin evrensel bir niteliğe yükselmesi sonucunda, siyaseti oluşturan ikiliklerin (hukuk-anarşi, düzen-kaos, yaşam-ölüm) ortadan kalkması, bunun sonucundaysa yeni bir siyaseti müjdeleyecek, eski tüm hukukları yıkan bir Mesih'in gelmesi öngörülmektedir. Çıplak hayatı egemenliğe ait kılan bu siyasetin ortadan kalkması sonucunda, yeni bir siyasete sahip olmak mümkün olacaktır. Agamben'in, daha sonra bahsedeceğimiz Mesihçi Teolojisi, genel olarak insani egemenliğin bitmesini sağlayarak, kültürün, toplumun ve bizzat insanların ferahlamasına yol açacaktır. Tabii ki bunun dini bir ideolojiden hareketle söylendiğini, Mesih'in ve kehanetlerinin doğru olduğunun kabulü çerçevesinde işlediğini görmekteyiz. İnsani yaratımlar yine insan üstü bir kurtarıcı tarafından bize armağan edilmektedir.

Genel olarak özetleyecek olursak eğer; siyasetin ve hukukun temelinde *homo sacer* yer almaktadır. *Homo sacer*'in oluşumu her iki tarafı da etkileyen bir etkinlik olarak görünmektedir. Bu oluşumu sağlayan egemenlik, *homo sacer*'i oluştururken aynı zamanda egemenlik öğretisini meşrulaştırmakta ve yerini sağlamlaştırmasını sağlamaktadır. Bu noktada *homo sacer*, hukukun bulunmadığı bir düzleme itilmektedir. İstisna olarak ele aldığımız bu düzlem, olağanüstü hallerin oluşumunu da sağlamaktadır. Yukarıda bahsettiklerimizden hareketle istisna ve olağanüstü halleri oluşturan egemenlik, yalnızca modern öncesi dönemlerde görülmemektedir. Aynı zamanda, modern siyasetin emellerini gerçekleştirememesinden kaynaklı olarak günümüzde de aktif şekilde rol aldığını söyleyebiliriz.

Sacer'in Tarihi Özellikleri

Agamben'in *sacer*'liği, egemenlik karşısında yer alan tüm insanlara ait bir özellik olarak gördüğünden bahsetmiştik. Bunun sonucunda Agamben'in *sacer*'i kurban olmaktan kurtarıp kurtaramadığına bakmak gereklidir. Bu noktada Agamben, *homo sacer* ile eski Roma tarihinin bir figürü olan *devotus*¹⁵ arasında kurduğu benzerliklere dikkat çekmektedir. *Devotus* kendini adayan kişi anlamına gelmektedir. Agamben M.Ö 340 yıllarında yaşanmış bir *devotus* olayını ele almış ve *homo sacer* ile olan ortak noktalarına değinmiştir. Yaşanmış bu olayda, Latinler tarafından mağlup edilmek üzere olan Roma ordusunun konsüllerinden birisi Pontif'ten¹⁶ *devotus* töreninde kendisine yardım etmesini istemiştir. Titus Livius¹⁷ ise, *devotus* olmak için kendisini adayan bu konsülün, tören tamamlandıktan ve muharebe alanına döndükten sonra, her iki ordunun askerleri içinde sıradan bir insan olmaktan uzaklaştığını, daha önemli bir kişi olduğunu hatta değer yerindeyse yücelmiş bir kimse olarak görüldüğünü söylemiştir.¹⁸

Bu ifadelerden hareketle Agamben, kurbanlığından ve kurban olmasından dolayı sahip olduğu kutsallıktan şüphe duymadığımız *devotus* kavramı ile *homo sacer* arasında bir benzerlik görmektedir. Buradaki benzerlik, her iki figürün de ölüm ile bağdaştırılmasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar kurban edilmemiş olsalar da Tanrı'ya ait kılınmaları, kutsallık bakımından aynı kefedele alınmalarını sağlamaktadır. Agamben'in de ifade ettiği üzere her iki figürde kutsallık alanından menedilmemiştir, menedilmiş olsalardı tanrılara ait olmalarından söz edemezdik.

İki karakterin benzer olmasını sağlayan temel nokta, *devotus*'un kendini feda etmesi olarak görülmektedir. Kendini feda eden yani adayan *devotus* ölürse her şey olağan kabul edilecektir.¹⁹ "Ölmediği takdirdeyse, kişiyi simgeleyen bir putun yerin altına gömülmesi ve kefaretin ödenmesi için birinin kurban edilmesi gerekli olacaktır."²⁰ Bu noktada Agamben'in tezini doğrulayabilmek adına, *homo sacer* ve *devotus* bağlantısını koparması gereklidir çünkü, kutsallığından ve kurbanlığından emin olunan *devotus*'un *homo sacer* ile ortak kabul edilmesi, *homo sacer*'in de kutsal alanın içine dahil edilmesi anlamına gelecektir. Bu iki figürün ayrıldığı nokta ise, *devotus*'un ölümünden sonra açığa çıkmaktadır. Sembolik olarak ölüm töreni yapılan *devotus*, tıpkı *homo sacer* gibi *polis*'ten dışlanmış, çıplak hayat haline getirilmiştir. Ancak *homo sacer*'den farklı olarak *devotus* öldürülebilirlik mahiyetine sahip değildir. Bu örnekte olduğu gibi çıplak hayatın aslında çok da çıplak olmadığı görülmektedir. "Açıkcası, çıplak hayatın kaderi sembolik ve kültürel bir rejimin dolayısıyla şekillenmektedir."²¹ Agamben'in *homo sacer* ve egemen arasında gördüğü benzerlikler sayesinde durum daha da dramatik bir hal almaktadır. Agamben için *homo sacer* ve egemen iki zıt kutbu işaret etmektedir. Ancak, aralarındaki yakınlığı sağlayan şey ikisinin de çıplak hayata içkin olmalarıdır. *Homo sacer*'i öldürmek cinayet olarak görülmez, aynı şekilde bir hükmedenin öldürülmesini, basit bir cinayet olarak ele almamızı sağlayan bir hukuki düzen gözükmemektedir. Ancak, egemenin öldürülmesi cinayet dışı bir kabule sahip değildir. Egemenin kültürü, siyaseti ve metafizik durumları simgelediğini düşünürsek, egemenin çıplak hayata dahil olmadığını, böylelikle egemeni öldürmenin normalden daha ağır veya farklı yaptırımlarının olacağını, bu nedenle normalden bile daha çok cinayet sayılacağını çünkü, simgelediği şeylerin de cinayete kurban gittiğini söylemek mümkündür.

Homo sacer'in izlerini Antik Yunan'a kadar götüren Agamben, daha önce kısaca değindiğimiz *Zoe* ve *Bios* kavramları üzerinde de durmaktadır. *Zoe*, yalın yaşamı işaret eden biyolojik bir varlık veya bir var oluş biçimiyken, *bios* siyasal ve kültürel değere sahip bir yaşama işaret etmektedir. *Zoe* terimi Agamben'in öğretisindeki çıplak hayata karşılık gelmektedir. *Bios* ise, toplumsal yaşamın içerisindeki düzene gönderimde bulunur. Aynı zamanda *Bios*, yaşamın sosyal yanlarına da değinmektedir. Agamben'e göre bu iki kavram birbirlerinden ayrı değildir. Hatta homojen bir yapıya sahip olduklarını söylemek mümkündür. *Zoe*'nin her varlığın salt yaşama olgusu olduğunu ise önceden belirtmiştik. Kurallı veya sosyal yaşam olan *Bios*, yaşam olması bakımından *Zoe*'nin içerisinde yer almaktadır. O halde *Zoe*'yi tümel bir kavram gibi varsayarsak, *Bios*'un *Zoe*'ye içkin bir tikel olduğunu söyleyebiliriz. Çıplak yaşam olarak "*zoe*", "*bios*" içerisinde potansiyel varlığıyla eşanlı biçimde konumlanır. Dolayısıyla istisnanın kendisi de siyasal matrisin içkin bir bileşenidir."²²

Agamben'e göre *polis*, *zoe*'nin *bios* tarafından egemenlik altına alınmasından ibarettir. *Zoe*, hukuki ve kültürel temellerinden ayrılmış biyolojik bir varoluş halidir. O halde *zoe*, çıplak hayatın kendisidir. Bu bağlamda, çıplak hayat ve *homo sacer* arasındaki bağlantının, *zoe* ve *homo sacer* arasında da var olduğunu söyleyebiliriz. Çıplak hayatın istisnaya maruz kalmasıyla oluşan egemenlik, aynı biçimde *polis*'in *zoe*'yi dışlamasıyla da meydana gelmektedir. Buradaki önemli nokta ise, *zoe* olarak kavradığımız çıplak hayatın, *bios*'un tekeline itilerek, tıpkı *homo sacer* gibi, cinayet işlemeksizin öldürülmesini mümkün kılmasıdır. Bu mümkünlüğün sonucunda ise *polis* meydana gelmektedir. Yani, çıplak hayata egemen olan *bios*'un *zoe*'yi ötekileştirmesi sonucunda şehir ve

şehirleşme mümkün olmaktadır. Şehir hayatı, çıplak hayatı dışlayarak içine dahil etmektedir. Bu dışlanma ile yaşamın istisnaya dahil olması, daha sonra öldürülebilir olma durumu ile şehre yani *polis*'e dahil olacaktır. Peki *zoe*, Agamben'in ifade ettiği şekliyle, çıplak hayat olarak mı ele alınmalıdır? Bu soruya yine Agamben'in dikkat çektiği, Antik Yunan'ın temel ayrımlarından biri ile cevap vermek gereklidir: *Polis* ve *Oikos*. "*Oikos* yani ev hanesi, *polis*'ten farklı olarak egemenin keyfiyetine bırakılmış bir sahaya işaret etmektedir."²³ Bu noktada ağır basan kısım egemenin sınırsız otoritesidir. *Oikos*'daki varlıklar, egemenin kontrolünde, kurban edilemeyen ancak öldürülebilir objelere evirilmektedir. Duruma Aristoteles'in *Politika*'sından baktığımızda, Agamben'in iddia ettiği gibi olmadığını, *oikos*'un *polis* karşısında dışlanmadığını, kamusal alan ile ev yaşantısı arasında bir ilişki olduğunu görmekteyiz.

Agamben'in çıplak hayat olarak ele aldığı ev yaşantısı, hukukun dışında bırakılmış bir yer değil, aksine hukukun birebir olarak işlenmesini sağlayan roller ve davranışlarla şekillenmiş bir alan olduğunu görmekteyiz. Ev yaşantısındaki gücün sahibi yani evin lideri, sahip olduğu gücü kullanarak ev içerisinde bir çok yaptırım meydana getirme kudretine sahiptir. Sahip olduğu güç nedeniyle eylemlerini baskı temelli bir şekilde meydana getiren lider, bu şekliyle bir despot olarak görülebilmektedir. Ancak evin liderinin de eylemlerinin hukuk tarafından denetlendiğini unutmamak gerekir.

O halde ev halkının da çıplak hayata dahil olmadığını söylemek mümkündür.

Agamben'in Mesihçi Öğretisine Doğru

Yapılan okumalar neticesinde, Agamben'in kurban ve *homo sacer* arasında net bir ayrım oluşturmadığını görmekteyiz. Oluşan bu belirsizlik, okumalarımızı *homo sacer*'in hukuksuzluk karşısındaki durumuna indirgemiş, bu nedenle de egemenlik ile ilgili belirsizliklerin veya çelişkilerin oluşmasına sebep olmuştur. Agamben'in hukuki düzlem ve yaşam arasında var kabul ettiği ayrılık, insanın *homo sacer* olmasını sağlamaktadır ki bunun Ahmet Mithad Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi* da temel nedeni sözüne ettiğimiz ayrılıktan kaynaklanan istisnadır. İstisna halinin, yaşamı bir egemenliğe muktedir kılmaması nedeniyle, yeni ve düzenleyici bir siyaset ihtiyacı meydana gelmektedir. Ancak, hukukun yeniden inşa ettiği modern siyaset, yine egemenlik temelli olacağından, bu siyasetinde egemenliğin boyunduruğundan kurtulamayacağını söylemek mümkündür. Bu nedenle Agamben, istisnanın önemini çokça vurgular. Yapılmakta olan istisnalar yaşam içerisinde kolayca gözden kaçabilmektedir. Günümüzde, insan haklarının varlığından bahsetmek istisnanın olmadığını kanıtlama konusunda yeterli değildir. Egemenlikler (devletler, rejimler, şirketler vb.) olağanüstü hâl uygulamaları ile insanları istisnai durumlara sokabilmektedirler. Bu da kişilerin kolayca *homo sacer*'e dönüşebilme ihtimallerinin olduğunu bizlere gösterir. Bu durum Agamben'in egemenlikten çıkış olarak sunduğu çözümlerde de kendisini göstermektedir. Agamben, *homo sacer*'den kurtulmanın yolu olarak bizlere, *homo sacer* olmayı teklif eder. Agamben'e göre egemenliği muktedir kılan şey çıplak hayatın oluşmasını sağlayan şiddettir. Bu şiddet temellerini Antik Yunan ve Roma'da göstermiş, sonrasında modern siyasetin temel ögesi haline gelmiştir. Yakın geçmişimizde istisna hali, ezkaza rastlanan veya fark edilen bir dışlanma olmaktan uzaklaşarak, münferit ve belirsiz bir alan haline gelmiştir. Dünya tarihinin önemli dönüm noktalarından olan I. ve II. Dünya Savaşlarıyla sözü geçen münferitliğin yavaşça ilkeleştiğini söyleyebiliriz. İstisna, eşine az rastlanan bir şey olmaktan çıkmış, siyasal ve sosyal yaşamın bizzat içerisinde olan bir eyleme dönüşmüştür. "Artık, egemen tarafından hukukun dışlanarak içlenmesi sonucu oluşturulan bu yasadışı boşluk eşliğinde herkes *homo sacer*'dir."²⁴ Bu ifadeyle de görmekteyiz ki, toplumsal hukuk normlarından bağımsız olarak işleyen istisna, bireysel hukuk

anlayışında insanların kendi kendilerine ve topluma uyguladıkları birer eylem olmaktadır. Hukukun işlemediği veya istisnaya dur denmediği bu durumda herkesin *homo sacer* olma ve herkesin bir başkasını *homo sacer* haline getirmesinin mümkün olduğunu söyleyebiliriz.

Yapılan gözlemler sonucunda, Agamben'in düşüncesinin bir fasit daire içerisinde olduğunu söylemek mümkündür. Ona göre, insanı *homo sacer* yapan iktidarın karşısında gösterilen her türden tepki, siyasi veya hukuki düzlemde *homo sacer*'i istisna yaratmaktan alıkoymayacaktır. Kısacası *homo sacer* istisnanın oluşumunu sağlayan hukuka hizmet etmektedir. *Homo sacer*'i kurtarmaya veya egemenliği sınırlandırmaya yönelik yapılan etkinliklerin hepsi, onu biyosiyasetin nesnesi konumuna getirecektir.

Modern siyasetler, bireyin *homo sacer* olmasını engellemek amacıyla istisnayı ortadan kaldırmak ve bireyi korumak gibi emellerle ortaya çıkmıştır. Ancak her ne kadar istisna ile mücadele ederek yeşermiş olsalar da istisnayı ortadan kaldırmanın neticesinde biçim değiştirmiş versiyonlarını yarattıklarını da söyleyebiliriz. O halde *homo sacer*, hem mağdur hem kurtarılmayı umut eden bir ideal olarak karşımıza çıkmaktadır. Agamben, *homo sacer*'i mağdur olarak ele aldıktan sonra, hukukla bağlarını koparmış bir varoluşu, kurtuluş olarak sunmaktadır. Bu da *homo sacer*'i idealize etmek anlamına gelmektedir. *Homo sacer*'in vardığı bu ideal formun sonucunda artık, egemenlikten kaynaklanan bir istisnaya, egemenliğin nesnesi olmaktan uzaklaştığını söyler.

Eğer istisna, *homo sacer* üreten hukuki ve siyasi bir durum ise, istisnanın daimî hale gelmiş olması, şu anlama gelecektir: modern öncesi keyfi egemenliğin geride bırakıldığına kani olduğumuz günümüzde, siyasal iktidar ölüm makinesine dönüşmüştür.²⁵

Tam olarak bu yapı, Agamben'in siyasi görüşlerinde iki farklı yapının ve iki farklı Agamben'in ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Ölüm ve yaşamın yüceltilmesi kıstasında farklılaşan Agambenlerden ilki, mağdur olan *homo sacer* karşısında ölümü referans almaktadır. Ona göre çıplak hayatın ölümden başka pratiği yoktur. Hukuk dışında olanın ölüm ile bağdaştırılması, hukuk sınırları dışında kalan her siyasi etkinliği *homo sacer* konumuna getirecektir. Bu olumsuz görüşe sahip olan Agamben'in dışında bir de olumlu olan bir Agamben görmekteyiz. Hukukun tekelden çıktığında elde kalan çıplak hayat, yeni bir siyasetin oluşumunu temellendirme görevini üstlenecektir. Bu siyasetin, eskisinden ayrılmasını sağlayacak özelliği ise, egemenliğin istisna durumları yaratmak suretiyle, öldürülebilirlik niteliğine tabi olmayacak olmasıdır. Farklı görüşlere sahip bu Agambenler bize kurtuluş için iki kutup arasında bırakılmaktadırlar. Ödenmiş kefarete sonucunda oluşan kurtuluş veya ölüm. Bu iki kutubun arasında kalan herhangi bir perspektifte, hukuki ilişkilerin tekrar kurulması ihtimali mümkün olduğundan, egemenliğin tekrardan üretilebilmesi durumu söz konusudur.

Agamben'in bu tavrının temelinde mesihçi bir teolojinin yattığını söyleyebiliriz. Agamben, *homo sacer*'in kurtulması için gelecek olan Mesih'e kendimizi feda etmemiz gerektiğini öğütlemektedir. Agamben'in yok saymaya çalıştığı kurban, Mesihçi bakış açısıyla, farklılaşmış bir biçimde tekrardan oyuna girmektedir. Agamben'in on beşinci yüzyıldan kalma bir minyatürü incelemesi Mesihçi bakış açısını nasıl koruduğunu bizlere gösterir.²⁶ Mesih'in gelip insanlığı kurtarması ve dini bir düzen kurabilmesi için minyatürde olduğu gibi açık olan kapıların kapanması gerekmektedir. Ancak Mesih o zaman görevi kapalı Kudüs kapılarını açmak olduğu için gelebilecektir. Ancak burada kapıyı kapatmakla görevli olanlar insanlardır. Agamben'e göre bize düşen sorumluluk, hukukun ve adaletin göstermelik olduğunu, hukukun gerçek kimliğinin hakları engelleyen bir istisna olduğunu göstermektir. Agamben'in tahlilinde bu sorumluluk, Mesih'in gelmesi için insanlığa düşen kapıyı kapatma eylemine denk gelmektedir. O halde Agamben'in öğütlediği şey hepimizin birer *homo sacer* olması gerektiğidir. Bu şekilde, hukukun ömrünün sonuna gelmesini sağlayacak, böylelikle de işlevini bitirerek

Mesih'in gelmesine ortam hazırlamış olacağız. Bu, Mesih uğruna kendimizi kurban etmek anlamına gelir ki bu da kurbanlığın yeniden gündeme gelmesine sebep olmaktadır.

Mesih'in gelmesiyle gündelik hayat ve normal şartlarda geçerli olan hukuk, işlevsiz kılınacaktır. Bu sayede, hayatlar üzerinde herhangi bir siyasi ve hukuki kayıt bulunmaksızın, insanlar biricikliklerini yaşayacaklardır. Biricik olmaları, biriciklik halinde yaşamaları, kendi dışlarında başka bir şey için olmadıkları, kendi dışlarında başka bir şeyin projesi haline gelmedikleri anlamına gelecektir.²⁷

SONUÇ

"Liberal temsillerin tersine sözleşme, bireyin hak ve özgürlüğünü garanti altına aldığı bir kurum değildir, o daha çok bireyi en çıplak hali ile, otoriteye tabi kılan bir mekanizmadır."²⁸ İstisnanın hayatın içerisine iyiden iyiye sinmiş olması, herkesin her an *homo sacer* olabileceği anlamına gelmektedir. Bu durum tarihimize tekrardan bakmamızı ve yeni gözlemlerle tekrardan değerlendirmemizi gerekli kılar. Gerek modern toplumlar gerekse modern öncesi toplumların yaşamlarını, Antik Yunan'dan günümüze değin uzanan bir esaretin veya dışlanmanın tarihi olarak görmek mümkündür.

Şu ana kadar aktardıklarımız doğrultusunda Agamben'in, *homo sacer*'liğin insanlık tarihinin başından, günümüze dek uzandığını ifade etmek istediğini anlamak mümkündür. O halde, Agamben'in *homo sacer*'liği insanlık tarihinin tamamına ait kıldığını, tabiri caiz ise bir Arkhe'ye dönüştürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Egemenliğin ve iktidarın olduğu her yerde ve her zamanda, *homo sacer*'lerin olacağını söylemesi, bunu destekler niteliktedir. Ancak, *homo sacer*'e yaklaşımındaki çelişkili yanlar bize, bu figürün birden çok ifadeyi kapsadığını, o nedenle de çelişiklere düştüğünü göstermektedir. Agamben'in ideal olarak ortaya koyduğu *homo sacer* ve mesihçi teolojisi, problemin siyaset felsefesi temelinden kalkarak, teolojinin ve inancın alanına girdiğini gösterir. Bu durumda yapmış olduğu öznel yorum, inancını barındırdığından söylenebilecek çok bir şey yoktur. Felsefi bir dizge olarak ele aldığımızda ise, siyasal iktidarı yıkması gereken *homo sacer*'in, anarşizm çerçevesinde şekillendiği söylemek de mümkündür. Ancak yıkılan iktidarın yerine dini bir iktidar bilinci kurulacağından eylemlerin başlangıcının anarşist bir yıkıcılıkta olduğunu devamında ise ilahi bir yaratım olduğunu görmekteyiz. Agamben, egemen kültürünün yok olması ve yerine istisnaya tabi tutulmayan bir siyasetin geçebilmesi için, iktidar karşısında *homo sacer* olan tüm insanlığın kurban edilmesi gerektiğini söylemektedir. Düzeni, toplu vazgeçişler aracılığıyla yıkacağına inan ve bu uğurda kendini feda etmesi gereken *homo sacer*, kaybedilmiş bir insanlığı işaret etmektedir. Bir çok çelişkisinden bahsetmiş olsak da Agamben'in iktidar ilişkilerini çözümlenemeye yaptığı katkıyı da unutmamak gereklidir. Özellikle insan haklarının hikmetinden sual edilmediği bu çağda, mutlak bir adaletin veya eşitliğin olup olmadığını sorgulamamız konusunda oldukça işe yarar ipuçları barındırmaktadır. Ancak stratejik olarak görüşünde ortaya koyduğu muğlaklıklar nedeniyle daha dikkatli bir biçimde incelenmelidir. Son tahlilde, egemenlik karşısındaki kurbanların, günümüzde de var olduğunu görmek, bu durumu en optimal ve objektif biçimde çözmeyi hedeflemek herkesin yararına olacaktır.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

- ¹ Agamben, Giorgio, *Kutsal İnsan, Egemen, İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, 4.Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2020, 9.
- ² Aksoy, M. U., *Kutsal İnsan: Giorgio Agamben'in Egemenlik Anlatısında Kurbansak Durum*, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:22, 2016, 17.
- ³ Sextus Pompeius Festus'un "*Sözcüklerin Anlamı Üzerine*" adındaki eseri.
- ⁴ Agamben, Kutsal İnsan, 89-90.
- ⁵ Festus olarak bilinen Sextus Pompeius Festus, muhtemelen MS 2. yüzyılın sonlarında, belki de Galya'daki Narbo'da gelişen bir Roma gramercisiydi.
- ⁶ Aksoy, Kutsal İnsan, 17.
- ⁷ Agamben, *Kutsal İnsan*, 90.
- ⁸ Mocan, F. G., Agamben: Tanığın İzini Sürerken, Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi, Sayı:7, 2021, 92
- ⁹ Agamben, *Kutsal İnsan*, 91
- ¹⁰ Aksoy, Kutsal İnsan, 18
- ¹¹ Agamben, *Kutsal İnsan*, 28
- ¹² Aksoy, *Kutsal İnsan*, 19
- ¹³ Burada, *homo sacer*'leşmiş bir toplumsal hayat anlamında kullanılmaktadır. Agamben'in kendisi de kitabında bu anlamda kullanmaktadır.
- ¹⁴ Aksoy, *Giorgio Agamben: Mesihçi Bir Siyaset Felsefesinde Kutsal İnsan ve İstisna*, Kaygı Dergisi, Sayı:7, 2016, 47
- ¹⁵ *Devotus* olma ya da *Devito*, bir Roma generalinin savaş sırasında, zafer uğruna kendini tanrılara ve karşı tarafa kurban etmeye söz verdiği aşırıya kaçan bir oylama biçimidir.
- ¹⁶ Eski Roma'daki en yüksek din görevlisine verilen isim.
- ¹⁷ Daha çok 'Livy' olarak tanınan tarihçi ve yazardır. *Ab Urbe Condita* adındaki en ünlü eseri Roma tarihinin kuruluşundan Augustus'un krallığı boyunca devam eden Roma tarihini anlatmaktadır.
- ¹⁸ Hikâyenin tamamı için Bkz. Agamben, *Kutsal İnsan*, 119- 120
- ¹⁹ Kendini kahramanca feda eden kişinin ölmesi, anın gidişatı bağlamında olması beklenen mutlak bir sonuç olarak kabul görmektedir.
- ²⁰ Agamben, *Kutsal İnsan*, 120
- ²¹ Aksoy, *Kutsal İnsan*, 24
- ²² Kahveci, T. ve Aras, K., *Hukuk-İktidar İlişkisi Üzerine Tarihsel ve Kuramsal Bir Soruşturma: Carl Schmitt, Walter Benjamin ve Giorgio Agamben'de Hukuk-İktidar İlişkisi*, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:22, 2021, 41
- ²³ Aksoy, *Kutsal İnsan*, 26
- ²⁴ Yağbasan, E. B., *İstisnalar Kaideyi Bozar Mı? Agamben ve Çıplak Hayat*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü e-Dergi, Cilt:1, Sayı:1, 2017,15
- ²⁵ Aksoy, *Giorgio Agamben*, 47
- ²⁶ Bkz. Agamben, *Kutsal İnsan*, 73-76
- ²⁷ Aksoy, *Kutsal İnsan*, 34.
- ²⁸ Aksoy, *Giorgio Agamben*, 47.

Kaynakça

- Agamben, G. *Kutsal İnsan, Egemen, İktidar ve Çıplak Hayat*, Çev. İsmail Türkmen, 4.Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.
- Aksoy, M. U. *Kutsal İnsan: Giorgio Agamben'in Egemenlik Anlatısında Kurbansal Durum*, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:22, ss.16-40, 2016.
- Aksoy, M. U. *Giorgio Agamben: Mesihçi Bir Siyaset Felsefesinde Kutsal İnsan ve İstisna*, Kaygı Dergisi, Sayı:7, ss.43-58, 2016.
- Kahveci, T. ve Aras, K. *Hukuk-İktidar İlişkisi Üzerine Tarihsel ve Kuramsal Bir Soruşturma: Calr Schmitt, Walter Benjamin ve Giorgio Agamben'de Hukuk-İktidar İlişkisi*, Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı:32, ss.21-48, 2021.
- Mocan, F. G. *Agamben: Tanığın İzini Sürerken*, Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi, Sayı: 7, ss.88-109, 2021.
- Yağbasan, E. B. *İstisnalar Kaideyi Bozar mı? Agamben ve Çıplak Hayat*, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler e-Dergi, Cilt:1, Sayı:1, ss.9-16, 2017.

Uluslararası İndeksler/International Indexes

Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

CONTEXTUALIZING THE CONCEPT OF EXILE AND THE OTHER: THE SEARCH FOR IDENTITY IN EDWARD SAID'S OUT OF PLACE

SÜRGÜN KAVRAMI VE ÖTEKİ BAĞLAMINDA EDWARD W. SAID'IN
YERSİZ YURTSUZ İSİMLİ ESERİNDE KİMLİK KARMASASI

Yazar/Author

Zehra GÜVEN
KILIÇARSLAN

Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir
Osmangazi Üniversitesi,
Karşılaştırmalı Edebiyat
Bölümü,

zgkilicarslan@ogu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-2784-

0715

Abstract: The autobiographical work, *Out of Place*, sheds light on the identity crisis by presenting sections from the author's life. The East and West conflict experienced by Edward W. Said is a crisis of cultural identity caused by the problem of not belonging as being 'the other'. The fundamental differences in the perspective of the two communities on life determine the extent of this conflict. This identity crisis of being 'the other', which has deepened the sense of rootlessness and uncertainty in cultural memory, prompted Edward W. Said to write his autobiography. Said, in his work, successfully presented the crisis of identity and the sense of (un)belonging that he aroused because of both the effect of the displacement he experienced due to the conditions of the period and the effect of living in Palestine, Lebanon, and Egypt as an Arab-Christian American citizen with a British name and living in America as an Arab since his childhood. The subject of this study is the identity crisis that Edward W. Said experienced as result of his birth in Arab lands as a child of a Christian family and then leaving his country and immigrating to the West due to the political conditions of the period and eventually his becoming 'the other' in wherever he stayed. It is the main purpose of this study to determine whether Said's exile life and his identity problem as being 'the other' influenced the author's personality and work; if any, what kind of effect it has. The author's identity problem of being the other and his perspective against this problem will be examined by doing context analysis with direct quotations from the work. Furthermore, in this study, autobiographical work of Said, who is stuck between the "clash of civilizations" seeking an answer to the question "Who am I?", will be analyzed by using the positivist method focusing on the concept of immigration, exile and othering throughout his work *Out of Place*. This article aims to explore the relationship between life and work of Edward Said, considering the literary work is a product created depending on the life story of the author himself.

Keywords: 'the other', exile, immigration, identity crisis, lack of belonging.

Özet: Edward W. Said'in Hristiyan bir ailenin çocuğu olarak Arap topraklarında dünyaya gelmesinin, ve ardından dönemin siyasal koşulları yüzünden ülkesini terk edip Batı'ya göç etmesi sonucunda yaşadığı 'ötekileştirme' ve bunun sonucunda ortaya çıkan kimlik krizi bu çalışmanın konusunu oluşturur. *Yersiz Yurtsuz* adlı otobiyografik eser, yazarın yaşamından kesitler sunarak yaşanan bu 'öteki' olma durumuna ve bundan doğan kimlik bunalımına ışık tutmaktadır. Edward W. Said'in yaşadığı doğu-batı çatışması, ait olamama probleminin neden olduğu kültürel bir kimlik krizidir. İki toplumun yaşama bakış açısındaki temel farklılıklar, bu çatışmanın boyutunu belirler. Kültürel bellekte köksüzlük ve belirsizlik hissini gittikçe derinleştiren bu ötekilik ve kimlik krizi, Edward Said'i bu otobiyografiyi yazmaya yönlendirmiştir. Said, eserinde gerek dönemin şartlarından ötürü yaşadığı yer değiştirmelerin etkisiyle gerekse aynı anda hem İngiliz isme sahip olup Arap kökenli Hristiyan Amerikan vatandaşı olarak Filistin, Lübnan, ve Mısır'da hem de bir Arap olarak Amerika'da yaşamının, küçüklüğünden bu yana onda bıraktığı etkinin sonucu olarak kendisinde uyandırdığı kimlik bunalımını ve aidiyetsizlik hissini eserinde başarılı bir şekilde işlemiştir. Said'in yaşadığı sürgün hayatının, kimlik sorununun ve ötekileştirilmenin, yazarın kişilik ve eseri üzerinde bir etkisi olup olmadığını, eğer varsa; ne tür bir etkisi olduğunu tespit etmek bu çalışmanın asıl amacıdır. Yazarın kimlik problemi ve bu soruna karşı bakış açısı içerik çözümlemesi yöntemiyle ve eserden doğrudan alıntularla incelenecektir. Ayrıca, çalışma, göç ve sürgün kavramına değinecek ve çatışan kültürlerin arasında sıkışıp kalmış ve bu durumdan ötürü "ben kimim?" sorusuna cevap arayan Said' in *Yersiz Yurtsuz* adlı otobiyografik eserini pozitivist yöntem kullanarak analiz edecektir. Bu yöntemde, edebi eserin bizzat yazarın hayat hikayesine bağlı olarak ortaya konan bir ürün olduğu düşünülerek hayat-eser ilişkisini keşfetme amacı güdülmektedir.

Anahtar Kelimeler: 'Öteki', sürgün, göç, kimlik bunalımı, aidiyetsizlik.

Geliş Tarihi/Received:

06.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:

17.08.2022

Yayın Tarihi/Published:

15.12.2022

Introduction

Identity, in its most basic definition, is the defining features that distinguish an individual or group from others. This concept exists in communication with cultural components, traditions, and environment. In the formation of an exile and self-stuck between conflicting

cultures, the individual constantly asks who or what she/he is and failing to provide logical answers to these questions, there appears a kind of conflict within herself/himself, resulting in so called the concept of identity crisis.

When we take this identity crisis away from individualism and treat it as a social problem, it is clearly observed that this problem manifests itself in conflict environments where radical social changes continue or in distressed atmospheres where different cultural groups have to live together. In this context, the subject of this study is the identity crisis experienced by Edward W. Said, one of the well-known writers, comparatist, and intellectuals of the twentieth century, who was born as a child of a Christian family in Arab land and then left his country and immigrated to the West due to the political conditions of the period. For this reason, the autobiographical work *Out of Place (Yersiz Yurtsuz)* sheds light on this identity crisis by presenting sections from the author's life. It is the main purpose of this study to determine whether Said's exile life and identity problem influenced the author's personality and work; if any, what kind of effect it has. The author's identity problem and his perspective against this problem will be examined by doing context analysis with direct quotations from the work.

As Angin mentions in literary texts of the modern world created by the narrator there are numerous traces which comes from the author's own personal experiences.¹ In his autobiographical work, the author clearly reveals the ambiguities he experiences between the two identities and that he is trying to develop a sense of belonging to the society he is in, to adapt, in short, to find out who he is. In this study, autobiographical work of Said, who is stuck between the "clash of civilizations" seeking an answer to the question "Who am I?", will be analyzed by using the positivist method focusing on the concept of immigration, exile and othering throughout his work *Out of Place*. This article aims to explore the relationship between life and work of Edward Said, considering the literary work is a product created depending on the life story of the author himself. The focus of the positivist method of investigation is the author's life story, the period he lives in, the environment and the effects of these factors on the work.

Migration and exile are simply defined as physical mobility in the form of displacement from one place to another. Paul Allatson and Jo McCormack define exile as the prohibition and expulsion of people and groups, who are generally perceived as threats by the state or the regime, in order to prevent their efforts to change the government.²

The "other," on the other hand, as Güven Kilicarlan states, "is someone or something that is perceived by the group as not belonging or as being different in some fundamental way or ways. The other, for example, may be someone who of a different race, nationality, sexual orientation, origin, religion, social class, etc."³ She mentions that "this difference results in individuals being part of either "us" or "them." However, being part of the dichotomy of "us" or "them" often renders the latter inferior because they lack qualities such as the identity that the former (i.e., "the self" or "us") possesses."⁴

It can be said that migration is a process caused by many other factors and variables in addition to socio-economic reasons, and this process naturally also has different cultural consequences. These cultural results focus on the concepts of identity and belonging. The individual forced to migrate has to adapt to the new society s/he enters, but this is not an easy process. Immigrants who have adaptation problems cannot adopt the new environment they live in and have a sociocultural integration problem.

The individual who has to leave homeland for differing reasons, might try to protect the cultural values gained so as not to disappear in the newly attended culture. On the other hand, in an effort to adapt to the new culture, an individual is unwittingly dragged into an identity crisis and a problem of belonging. The individual is neither herself/himself nor the other anymore, s/he is an exile with a hybrid identity and an inclusion issue.

It is generally forgotten that someone who "immigrated to a foreign country" first immigrated from his own country. This is not an ordinary detail, the immigrant is really two people, and he sees himself that way. It belongs to two different societies and does not have the same status in both societies. For example, someone with a diploma who succumbs to a low-level job in the city he is exiled may be a respected person in his homeland. A Moroccan worker who speaks timidly, always looking down on the northern construction sites, can turn into a storyteller with self-confident movements, speaking loudly and softly, when he returns to his relatives with pride.⁵

Edward Said summarizes the situation of exile and the identity crisis as follows in his book:

There is a widespread but completely false assumption that being in exile means being completely disconnected, isolated, desperate from where we were born. If only this simple distinction were true, because then we would have the comfort of knowing that what we left behind is in a way unthinkable and in no way reversible. The truth is that for most exiles the difficulty is not just being forced to live away from the nest; [...] That is why the exile is in a state of coexistence, can neither merge with its new environment, nor be completely detached from the old, neither their attachment nor the detachment is nostalgic and emotional at one level, a skilled imitator on another level, or someone who has been secretly ostracized on another level.⁶

It can be said that the exile, which disrupts the normal course of the individual's life and drives the displaced person away from the life and society of the place where they live influences time, space, and language issues. Geographical change and departure from homeland trigger the language problem causing a deep jolt to the individual's ego. As a result, the phenomena of "homeland" come to the fore in exile literature. These experiences cause the exiled person to question the concepts of nation, homeland, language, geographical boundary, and self, but the trauma of being uprooted remains constant and traces of these oppositions are seen in the works of the exiled people.

The east-west conflict experienced by Edward Said is a crisis of cultural identity caused by the problem of not belonging. The fundamental differences in the perspective of the two communities on life determine the extent and duration of this conflict. The identity crisis, which deepened the sense of rootlessness and uncertainty within the cultural memory, led Edward Said to write his autobiography.

Edward W. Said, of Palestinian origin, was born on November 1, 1935, to a Christian family in Jerusalem, which was under British occupation at that time. His father, an American citizen, names Said the eighth king of England Edward. Due to the fact that English is spoken at home, Said tends to speak English instead of Arabic.

In 1948, due to the political events of the period, he immigrated to Egypt with his family temporarily and started to study at Victoria College, a colonial school, where speaking a language other than English is prohibited in Cairo. But in 1951, he was removed from this school, where he felt like the "other", for disciplinary reasons and sent to America by his father for education.

Said gets the opportunity to travel around the world in Massachusetts; however, he cannot adopt the places he travels or his school of study. Said, who started to think more independently and liberally by meeting people from different cultures in the American school, which has much more flexible rules than Victoria College, graduated from Princeton University in 1957, and completed his education in 1964 by completing his master's and doctorate at Harvard University.

Having succeeded in attracting attention with his academic achievements, Said began teaching at Columbia University in New York in 1963. He succeeded in becoming an assistant in 1965, associate professor in 1968 and professor in 1970.

In 1967, with the effect of the Arab Israeli War and the Vietnam War, he participated in the Palestinian Nationalism operation. This movement caused Said's backlash and criticized him for being anti-Jewish in the United States.

Said, who served as the Palestinian representative in the Palestinian Parliament for 14 years, started to write his autobiographical work *Out of Place*, which consists of his childhood and youth, after he fell ill with leukemia at the end of the 90's. He passed away on September 25, 2003, in New York after a long and difficult treatment period.

Said, in his autobiographical work *Out of Place*, deals with the identity crisis he experienced as a result of the influence of identities which are stuck between the conflicting East-West cultures, having a British name and being an American citizen of Arab origin, living in Palestine, Lebanon, and Egypt as an Arab in America. This crisis of identity, which does not feel a sense of belonging to the societies in which he lives, leads him to write this autobiographical work which consists of ten parts, and Said qualifies this work as "the tally of a landless, largely lost or forgotten World."⁷

The first thing that drives Said to this identity crisis is his name and surname written on his identity card. Drawing attention to the contradiction between the Arabic surname "Said" and the British name "Edward", he expresses how these two contrasts put him in a difficult position as the following:

That is why it took me about fifty years to get used to the foolish English name "Edward", whose Arabness is indisputably attached to the surname Said, or rather, to become less strange. ... Over the years, depending on the situation at the time, I chose to roll "Edward" in my mouth and emphasize "Said" or vice versa. In some, I was bringing these two in a row so quickly that neither one nor the other was understood.⁸

He states that the confusion experienced by the people he just met at Said's name-surname discrepancy was an intolerable situation for him.

Said continues to clearly emphasize that his identity crisis is not only name and language centered in the following parts of his work. According to him, it is not normal for his family to come from different origins, he even sees this as a disadvantage for him and complains that having multiple origins increases his ambiguous sense of identity. Having a troubled school life, Said is sent by his father to the very strict Jazeera Preparatory School to be disciplined. However, in this environment, Said's identity crisis increases, and he feels himself as the other:

I did not have any contact with British children outside of school; an invisible wall hid them behind another world whose doors were closed to me. Although I remember that one of them spoke specifically about "home", in my eyes home meant "them", and "home" in the deepest sense of the word was a place where I was left out. ... Some of the GPS students thought we were Egyptian, but we (especially me) had something "wrong", "disgusting", and I couldn't quite understand what it was.

9

As a result of both family and school pressure, Said cannot escape punishment by assuming an increasingly uneasy character.

In the fourth part of the book, Said criticizes his family emphasizing that the cultural complexity he experienced is reflected in his identity development. Said criticizes his family on this matter. Speaking of his memories in the photographs, Said, despite all the uncertainty of his family and their lives, complains about how unnatural and factitious they are and that they ignore the uncertainties and difficulties. He expresses his disappointment with the fake family photographs and thinks that his family is nothing but Arabs trying to pretend to be Europeans:

That smile on everyone's face, the unrealistically joyful, even almost robust images of my mother (I remember her as a slimmer, sader person) made it clear how artificial we were: A family determined to pretend to be European, which you cannot certainly attribute to Egypt and Arab lands. If it wasn't a camel, a gardener, a palm tree, a pyramid, or a fez driver who momentarily entered the focus of the camera, steadily focused on the children and various relatives.¹⁰

In the fifth chapter of his book, Said talks about the memories of the American High School in Cairo, which he started in the autumn of 1946. Seeing that he is very different from the other students in this school triggers his identity conflict. In the school, where there is a cosmopolitan student group, everyone is prohibited from speaking their mother tongue, and this prevents Said from having a certain language affiliation. In addition to the difficulties he has with American students, the reprimands of his teacher named Miss Clark and the whole process of adaptation cause Said to question his identity repeatedly.

Increasingly I hated this identity, and ironically, I had no choice but to this. I had become such a dangerous person that I was inevitably sent to Miss Willis, an elderly Midwestern in her own right, gray-haired who seemed more inconclusive than angry with my bad progress.¹¹

Later in the work, Said talks about another incident that hurts the development of identity as much as Miss Clark. In early July 1948, he sailed to New York to treat his father. During part of their time here, Said is decided to be sent by his family to Maranacook camp in Maine, and the day after this decision, he finds himself in the camp.

Said states that he got into a difficult situation and learned his lesson once again because of his identity which he describes as "foreign, insecure and transitory" of an incident that is not important in the camp. In an incident with someone named Murray, Said says he can't get used to American food, so he is seen and humiliated by Murray while eating one of the sausages left over from dinner because of hunger. Stunned, Said repeatedly apologizes to Murray at the threat of sending him back home from the camp, and begins begging him not to be returned, fearing the treatment he will be subjected to by his family. This incident, which left a very negative effect on Said, causes him to hate his ambiguous identity and confronts him with the fact that wherever he goes in the world, he will not be able to escape from this feeling of homelessness and find peace anywhere:

I felt like I was a wholly foreign disgrace to the world that Miss Clark and Murray wanted to kick me out of. My nationality, my background, my true origins, and what I have done in the past were all at the heart of my problem. No matter what school I went to, which group I entered, whatever situation I fell into, I could not find a suitable way to banish these ghosts from the past that haunted me.¹²

The author reflects the events in his life chronologically from the seventh part of the work to the reader, and he expresses how this feeling of unbelonging has been effective in the formation of his identity since childhood, and that he has not been able to get rid of this effect throughout his life; that the reasons for the identities he creates and the identity conflicts he experiences in order to have a sense of belonging have been migrating since his childhood as follows:

The sub-themes that were decisive in my story are the emergence of a second self that has long voluntarily concealed itself beneath the social characteristics that I often craft and use and that belongs to the self that I sometimes refer to as "Edward", which my parents tried to construct as well as the increasing number of migrations have disrupted my life since my childhood.¹³

However, Said also emphasizes that the drift he has experienced since his childhood, although painful, has become an indispensable part of his life:

As I know nothing more painful than being dragged from country to country, city to city, house to house, language to language, environment to environment, nothing else could summarize my life better than this nomadism, which for some reason I could not do without it.¹⁴

Complaining about this life of exile, the feeling of homelessness and identity ambiguity that he lived from the very beginning of his work, Said, while finishing his autobiography, confesses to his reader that, despite all the incompatibilities he has experienced throughout his life, he now accepts "not being exactly what it should be, preferring to be out of place (rootless)."¹⁵

As it is clearly stated, Edward Said, as an individual who was born in Arab lands and had to migrate due to the conditions of the period, openly conveys the identity ambiguity he experienced in his autobiographical work.

The self is the sum of the positive or negative responses that an individual develops with the effect of the events around him, his own characteristics, abilities, value judgments, wishes and ideals. In this context, self-development is a social phenomenon that is largely determined by the environment. Because the individual perceives his self by seeing himself with other people's eyes and the result he deduced from their reactions, attitudes, and behaviors towards him. These, in turn, are interpreted by the individual through self-perception and form the core of the self-concept and a system of values.¹⁶

While Geçtan says that "when the clarity of reference points which guides his behaviors is disrupted, his perception of identity becomes blurred", he emphasizes that a person who is displaced from his homeland, who is detached from his own culture, will experience an identity crisis and will not realize his existence at the conscious level.¹⁷ This is the reason why Edward Said was dragged from place to place throughout his life, unable to root out, unable to feel belonging, unable to find his identity and experience an identity crisis. Based on the experiences conveyed by the author, it can be said that the reasons for Said's identity conflict are language, religion, foreign-centered education, having to leave the country and having different origins.

His surname, which does not match the author's first name at birth, is the first conflict in his life. Besides the name problem, another situation that is equally difficult for Said is the language problem. The author expresses his situation in "The Mind of Winter: Reflections on Life in Exile (*Kış Ruhü*)" as follows:

Even worse, my native language, Arabic, and English, my school language, were inextricably intertwined: I never knew which was my first language, and although I was dreaming in both, I did not feel fully at home in either. Whenever I say an English sentence, its Arabic echoes inside me and vice versa.¹⁸

Said emphasizes that when speaking both languages, he does not feel fully at home and that he cannot fully embrace both languages. In addition to the language conflict the author is experiencing, he also has a conflict of religion. Being born as a Christian in Arab lands, which are mostly Muslims, creates a great uncertainty in terms of Said's identity.

One of the reasons for Said's identity ambiguity is his family roots. When the family background of the author is examined, it is seen that there is no unity due to the family members' coming from different cultures and a strong bond cannot be established between the family members. Human beings always want to be attached to one and belong somewhere. This belonging first begins with the family, then continues with the society, the nation, and the homeland. The fact that Said calls his life "the tally of a lost or forgotten world" is a clear proof that he sees this identity ambiguity as a difficult and exhausting situation.

Conclusion

In this study, as being born in Arabian lands as a child of a Christian family and later immigrated to the West, what kind of identity crisis Said has was determined with quotations from his own works. The difficulties he had to face as an Eastern individual living in the West were emphasized and it was seen that these problems greatly influenced the author's concept of identity.

The author clearly stated in his work the ambiguities he lived between the two identities and that he was trying to develop a sense of belonging to the society he was in, to adapt, in short, to find out who he was. In the study, the concept of immigration and exile was emphasized, and after giving brief information about the life of the author who was stuck between the conflicting cultures and was looking for his identity because of this situation, his autobiographical work called *Out of Place* was examined using a positivist method.

In his work, Edward W. Said has successfully expressed the crisis of identity and the feeling of belonging as a result of the influence he had on him since he was young. This is the consequence of his mixed identity which consists of an individual living in Palestine, Lebanon, Egypt as a Christian American citizen of Arab origin with a British name and living in America as an Arab.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

¹ Zeynep Angın, "Le Horla ve Beyaz Kale'de Horla İkiz Öteki" in *Gölgenin Edebiyattaki İz Düşümleri* ed. Fesun Koşmak, Zeynep Angın, Veysel Lidar, Arzu Yetim (İstanbul: Kriter Yayınları, 2020), p. 27.

² Paul Allatson & Jo McCormack, "Introduction" in *Exile Cultures, Misplaced Identities* ed. Paul Allatson & Jo McCormack (New York: Editions Rodopi, 2008), p. 10.

³ Zehra Güven Kilicarslan, The Concept of "Otherness" in *The Book of Dede Korkut and The Lais of Marie de France*, "SSSJ, 2021, Vol:7, Issue:76; p. 209.

⁴ Zehra Güven Kilicarslan, The Concept of "Otherness" in *The Book Of Dede Korkut and The Lais of Marie de France*, "SSSJ, 2021, Vol:7, Issue:76; p. 209.

⁵ Amin Maalouf, *Çivisi Çıkış Dünya, Uygarlıklarımız Tükendiğinde*. Trans. by Orçun Türkay, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009), p. 179.

⁶ Edward W. Said, *Entelektüel*. Trans. By Tuncay Birkan (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013), p. 54.

⁷ Edward W. Said, *Out of Place*, Vintage, 2000, p. 13.

⁸ Ibid, 21.

⁹ Ibid, 70.

¹⁰ Ibid, 111.

¹¹ Ibid, 125.

¹² Ibid, 189.

¹³ Ibid, 290.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid, 389.

¹⁶ Uçar, G. "Barbara Frischmth'un Eserlerinde Amy'den Mela'ya Kadar Uzanan Kadının Benlik Serüveni" Ed. Ali Gültekin T.C Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü 1. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi Eskişehir: ESOGÜ Yayınları, 2005, p. 286.

¹⁷ Engin Geçtan, *Zamane* (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), p. 24.

¹⁸ Edward. W. Said, *Dünyalar Arasında*. Translated by Tuncay Birkan in *Kış Ruhü: Edward W. Said'den Seçme Yazılar*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), p. 16.

Bibliography

- Allatson, P. & McCormack, J. "Introduction" in *Exile Cultures, Misplaced Identities* ed. Paul Allatson & Jo McCormack, New York: Editions Rodopi, 2008.
- Angın, Z. "Le Horla ve Beyaz Kale'de Horla İkiz Öteki" in *Gölgenin Edebiyattaki İz Düşümleri*. Ed.: Fesun Koşmak, Zeynep Angın, Veysel Lidar, Arzu Yetim, İstanbul: Kriter Yayınları, 2020.
- Geçtan, E. *Zamane*, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Güven Kilicarslan, Z. "The Concept of "Otherness" in *The Book of Dede Korkut* and *The Lais of Marie de France*," *SSSJ*, 2021, Vol:7, Issue:76; p. 209-214.
- Maalouf, A. *Çivisi Çıkmış Dünya, Uygarlıklarımız Tükendiğinde*. Translated by Orçun Türkay, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Said, E. W. *Entelektüel*. Translated by Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Said, E. W. *Dünyalar Arasında*. Translated by Tuncay Birkan *Kış Ruhü: Edward W. Said'den Seçme Yazılar*, İstanbul: Metis Yayınları, 2016.
- Said, E. W. *Yersiz Yurtsuz: Anılar* Translated by Aylin Ulçer, İstanbul: Metis Yayınları, 2017.
- Uçar, G. "Barbara Frischmth'un Eserlerinde Amy'den Mela'ya Kadar Uzanan Kadının Benlik Serüveni" Ed. Ali Gültekin T.C Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü 1. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi Eskişehir: ESOGÜ Yayınları, 2005.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

YEVGENİ ZAMYATIN'IN DISTOPYASINDA 'BEN', 'BİZ' VE 'ÖTEKİ' 'ME', 'WE' AND 'THE OTHER' IN YEVGENİ ZAMYATIN'S DISTOPIA

Yazar/Author

Fesun KOŞMAK

Doç. Dr., Eskişehir
Osmangazi Üniversitesi,
Karşılaştırmalı Edebiyat
Bölümü,

fkosmak@ogu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-0157-

1238

Özet: Toplumda görülen değişimler ve aksaklıklar, eserlere malzeme olur ve eserlerde gerçek ile kurgu aynı zeminde buluşur. Bahsedilen bu zemin özellikle yazarların kalemiyle haritalarda yer almayan Antik çağlarda sitelerin, kentlerin, krallıkların, ülkelerin, modern dönemlerde ise toplulukların, adaların anlatılmasıyla vücut bulur. Hayatın olumsuzluklarına, bilim ve teknolojinin hızına, durdurulamaz gelişimine yetişemeyen ve gölgesinde sıkışan insan, mevcut hayattan daha karamsar ve karanlık düşüncelere yönelir. Bu yönelmelerin sonucunda yazın, 20. yüzyıldan itibaren ivme kazanan distopyalarda hayat bulur. Distopya, mevcut hayatın olumsuzluklarının karşıtlarıyla aktarılmasına, daha kötümser bir dünya portresinin çizilmesine, mevcut hayatın eleştirilmesine, yazarların hayali yerlere yolculuk etmelerine ve aynı şekilde okurlarını da bu yolculuğa eşlik ettirmelerine neden olur.

16. yüzyılda Thomas More'un *Ütopya* adlı eseri ile yazın hayatında yerini alan 'ütopya' kavramı, 20. yüzyılda Yevgeni Zamyatin'in *Biz* adlı eseriyle distopya kavramına evrilir. Bu nedenle çalışmada önce 'distopya' kavramı üzerinde durulacak ve ardından 'öteki' kavramına açıklık getirilecek, daha sonra ise çalışmanın ana gövdesini oluşturan Yevgeni Zamyatin'in *Biz* adlı eseri 'öteki' kavramı ekseninde ele alınacaktır. Çalışma metne dayalı inceleme yöntemiyle incelenecek ve eserde dikkat çeken 'öteki' kavramı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yevgeni Zamyatin, Ben, Biz, Öteki, Distopya

Abstract: Changes and disruptions seen in a society become material for works, and reality and fiction meet on the same ground in literary materials. The mentioned ground is embodied by the descriptions of sites, cities, kingdoms, countries in ancient times, and communities and islands in modern times, which are not included in the maps but with the pen of the authors. A person who cannot keep up with the speed and unstoppable development of life's negativities, science and technology, and is stuck in its shadow, tends to be more pessimistic and has dark thoughts than the current life. As a result of these trends, it comes to life in dystopias that have gained momentum in literature since the 20th century. With dystopian literature, conveying the negativities of the current life with its opposites and drawing a more pessimistic portrait of the world cause the current life to be criticized, the writers to travel to imaginary places and also to accompany their readers on this journey.

The concept of 'utopia', which took its place in the literary life with Thomas More's work called *Utopia* in the 16th century, evolved into the concept of dystopia in the 20th century with Yevgeni Zamyatin's work called *We*. For this reason, in the study, first the concept of 'dystopia' will be emphasized and then the concept of 'other' will be clarified. The study will be examined with the text-based analysis method and the concept of 'other', which draws attention in the works, will be underlined.

Keywords: Yevgeni Zamyatin, Me, We, The Other, Dystopia

Yevgeni Zamyatin'in Distopyasında 'Ben', 'Biz' ve 'Öteki'

Ütopyanın dikotomisi kabul edilen distopya, kelime olarak 18. yüzyılda ilk defa kullanılmış olsa da 20. yüzyılda yazın hayatında yerini alır ve ütopyanın önüne geçer. 20. yüzyılda yaşanan iki dünya savaşının, Adolf Hitler Dönemi'nin, Yahudi soykırımının, Bolşevik İhtilali'nin, Joseph Stalin Dönemi'nin ardından ütöpik bir dünyanın var olamayacağını ön

Geliş Tarihi/Received:

06.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:

16.08.2022

Yayın Tarihi/Published:

15.12.2022

gören yazarlar distopya yazınına yönelirler. Ütopyanın karanlık yüzünü okuyucuya aktaran distopya gelecek hakkında bilgilendirmelere yer verir ve uyarılarda bulunur hem de gelişen teknolojinin yanlış yorumlanmasının eleştirisine değinir. "İkinci Dünya Savaşı'ndan bu yana teknolojik gözetim, bu kontrol mekanizmasını elinde bulunduran egemen ideolojiyi anlatan distopik romanlar ve onların çizdikleri dünya düzeni, özellikle 'gözetim' temasıyla tekrar gündeme gelmiş ve bu romanlara yenileri eklenmeye başlamıştır. Böyle bir ortamda oluşturulan distopyalar, bu sorunları görünür kılmak ve var olan yapıya farklı açılardan bakılmasını sağlamak amacıyla oluşturulan kurgulardan çok gerçeklere dönüşmeye başlamıştır."¹ Bilim ve gelişen teknoloji özellikle distopyada kontrol ve gözetim mekanizması ile birlikte kullanılır ve bu uygulama, insanların benliklerini yitirmelerine kadar uzanır.

Ütopyanın 20. yüzyıldaki kötü ikizi kabul edilen distopya, Gordin, Tilley ve Prakash'ın da ifade ettiği gibi ütopya benzer bir biçimde meyvelerini bilimkurgunun bereketli topraklarında vermekte, George Orwell'in 1984'ü, Yevgeni Zamyatin'in *Biz*'i ve Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sında olduğu gibi siyasi kurmaca içinde de (özellikle de Sovyet Karştı kurmaca yazınında) serpilir.² Toplumda görülen aksaklıkları tespit eden ve sorunlara yönelen distopya yazarları, siyasal, sosyal, dinsel yaşamda görülen değişimleri dikkate alarak eserlerini oluştururlar ve dünyanın daha da kötüleşeceğine dair ipuçlarına eserlerinde yer verirler. "Distopik eserin genel olarak yazıldığı toplumdaki sıkıntılara ışık tuttuğu, toplumun aksayan yönlerini eleştirdiği, var olan sorunların düzeltilmezse nelere yol açabileceğini gösterdiği; öngörü sağladığı, empati, patos ve katarsis gibi duygular uyandırdığı ve okuyucuya deruni murakabe ve derin bakış açısı sayesinde kendi toplumuna eleştirel bakış açısı getirdiği kabul edilir."³ Toplumsal sorunlara ve aksaklıklara vurgu yapan distopya yazını mevcut hayatın sorunlarını dile getirmekle kalmaz, gelecek ile ilgili karamsar tablolar çizer ve okuyucuyu sarsarak gelecek ile ilgili uyarılarda bulunur.

Yevgeni Zamyatin'in *Biz* eseri, İkiyüzyıl Savaşı'nın ardından milattan sonra 26. yüzyılda yeşil duvarlarla çevrili ve benlik duygusunun yok edildiği, yerine 'biz' ifadesinin kabul gördüğü bir ülkenin kapılarını açar ve ütopya anlayışına farklı bir yön kazandırır. "Yazıldığı yıl itibariyle Birinci Dünya Savaşı'nın yeni bittiği, yaşanan yıkımın toplum üzerindeki etkisinin halen hissedildiği bir dönemi anlatmaktadır. Bireyin devlet aygıtı tarafından çevrelendiği, özgür iradesinin yok sayıldığı, düşünme yetisinin boğulmak istendiği bir dönemi resmetmektedir. Bununla birlikte, toplumun dizayn edilme çabası beraberinde 'yaratıcı' bir mühendislik getirmiştir. Bu 'yaratıcılık' insanları baskılamak adına onları camdan yapılmış evlere hapsederek, onları birey olarak değil de toplu bir şekilde hareket ettirme amacı gütmektedir."⁴

Eser, her bir kişiye verilen numaraları ve matematiksel yapı üzerine kurulu bir sistemi dile getirir ve eserin başlığında yer alan 'biz' ifadesiyle bireyselliğin tamamen yok sayıldığı yani 'ben' algısının tamamen ortadan kaldırıldığını vurgular. "Öteki kavramı bir gruba ait olmayan veya bazı temel şekillerde farklı olarak algılanan kişi, nesne veya daha genel anlamda varlıklar olarak tanımlanabilir. Örneğin, 'öteki' farklı bir ırk, milliyet, cinsel yönelim, köken, din, sosyal sınıf veya toplumsal cinsten biri olabilir. 'Ötekilik' genellikle 'biz' veya 'ben' olarak tanımlananlar tarafından inşa edilir. 'Onlar' veya nihayetinde 'öteki' olarak tanımlananlar için gerçek veya hayali bir farkı belirtir. Bu fark, bireylerin 'biz' veya 'onlar'ın parçası olmasına neden olur. Bununla birlikte, 'biz' veya 'onlar' ikileminin bir parçası olmak, genellikle ikincisini daha aşağı kılar çünkü birincisinin (yani 'ben' veya 'biz') sahip olduğu kimlik gibi niteliklerden yoksundurlar. Aşağı olan ötekileştirmenin en bilinen yolu olsa da, ötekinin değerli kılındığı örneklere de rastlamak mümkündür."⁵ Zamyatin'in bahsettiği bu ülkede toplum huzuru

bireysellik anlayışından arındırılmış, kişisel özgürlüklerden uzaklaştırılmış olarak aktarılır. “Her şeyin daha tam şekillenmediği, tek ses ve tek tip yönetimine geçilmediği, hazırlıkların yapılmaya başlandığı, totalitarizmin ayak seslerinin duyulduğu bir dönemde yazılan bu eser olacağı haber verircesine büyük bir öngörü içermektedir.”⁶ Yaşamın her alanına sızmış matematiksel yapı ve teknoloji, toplum düzeninin oluşmasına ve toplumun temelini ifade eder. Eserin başlarında büyük bir buluş olarak kabul edilen bilim ve teknolojinin ilerlemesi, daha sonraki sayfalarda kimliksizliği ön plana çıkarır.

Biz, yazar tarafından Rusça yazılır, ancak eser yasaklı listesinde yer aldığı için ülkesinde yayınlanması ancak 1988 yılında gerçekleşir. Eser, “[...] 1920’de yazılmış, Rusya’da yasaklanmış, 1924’te İngilizce olarak yayımlanmıştır.”⁷ Yazıldığı dilde yayınlanması için altmış sekiz yıl beklemek zorunda kalan eser, distopya yazınında örnek oluşturur ve genel özellikleri bakımından distopik yazına yönelen birçok yazara ilham verir. Eser, Rusça yazılmasına rağmen özgün dilinde yayınlanamaz ve farklı ülkelerde yayımlanır ve ün kazanır. Zamyatin’in eseri kendi ülkesinin dışında farklı ülkelerde farklı dillere çevirileriyle ön plana çıkar ve örnek metin olarak kabul görür.

Zamyatin’in kurguladığı toplumun her alanında gözetim ve denetim merkezli bir hayat vücut bulur. Bahsedilen bu gözetim tek bir kişi tarafından yapılır ve toplum sürekli denetim altında tutulur. “Duvarın içinde Tek Devlet, başkan Velinimet’in mutlak önderliğinde kusursuz matematik bir anlayışa göre büyük ve hatasız bir makineye benzetilerek şekillendirilmiştir. İnsanların çalıştığı ve yaşadığı tüm binalar camdan yapıldığından tüm kent büyük bir Panopticon’a benzemektedir.”⁸ Eserde her yerin ve herkesin gözetim altında tutulmasının sağlanabilmesi için evler ve tüm yaşam alanları şeffaf olarak yapılandırılır. Yazarın kurguladığı bu binaların biçimsel yapısı 18. yüzyılda İngiliz ahlak filozofu, yasa reformcusu Jeremy Bentham ve mimar kardeşi Samuel tarafından planları çizilen Panoptikon’dan esinlenerek inşa edilir. Dönemin İngiltere’indeki hukuk ve ceza teorisinin yetersizliğinin farkında olan Jeremy Bentham, yaşanan bu problemlere kayıtsız kalmayarak binanın tasarımı Samuel Bentham’a, tasarımın içinde yer alacak sistemin temelleri ise Jeremy Bentham’a ait, tamamı şeffaf olan ve gözetimi kolaylaştıran bir hapisane planlar. “Panoptikon kelimesi ‘pan’ ve ‘opticon’ olarak bilinen iki farklı sözcükten türetilmiştir. ‘Pan’ kelimesi bütün anlamına gelirken, ‘opticon’ kelimesi ise gözlemlemek anlamına gelir. Bu nedenle yapı yerine getireceği göreve uygun olarak “Bütünü Gözetlemek” anlamına gelen Panoptikon adını alır.”⁹ Bentham kardeşlerinin hapisane olarak tasarladıkları bu bina anlayışı daha sonraki çalışmalarında Jeremy Bentham’ın belirttiğine göre “[...] çok sayıda insanın gözetim altında tutulmasının amaçlandığı binalar marifetiyle çevrelenemeyecek ya da denetlenemeyecek kadar geniş mekâna sahip olmayan, istisnasız bütün kurumlara uygulanabilir”¹⁰ Jeremy Bentham özellikle denetim ve gözetim altında tutulması gereken ortamlarda bu mimari yapı anlayışının çok uygun olabileceğini ve gerekliliğini savunur.

Edebi bir eserde ise Zamyatin’in *Biz* eserinde ilk defa dile getirilir. Her yerin ve herkesin gözetildiği bir yapının içinde matematiksel bir düzenin izlerine rastlanır ve izin / yasak üzerine kurulu bir düzen ön plana çıkar. “[...] ‘panoptikon’ kavramı, akıllı alanların tasarımında kullanılan akıllı teknolojilerin, insan hakları ve özgürlüklerini nasıl sağladığı ya da kısıtladığı açısından değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Gerçekten de, kamusal alanların hesaplama aracılı teknolojilerle katmanlaştırılmasının sonuçlarının ne olduğu daha da önemli hale gelmektedir.”¹¹ (Kaygısız, 2017: s.2076). *Biz* eserinde de bilim ve sürekli ilerleyen teknoloji camlarla örülü binalar içinde yaşanan hayatlarla birlikte gözler önüne serilir. Büyük bir fanusun içinde yaşam süren toplum, hiçbir şeyin hiç kimseden gizlenmediği, bireysel farklılıkların kabul görülmediği bir dünya ile

anlatılır. Bahsedilen toplumda herkes aynı düşünceye sahip ve hiç kimse yöneticilerin belirlediği kuralların dışına çıkmaz. Toplumda cinsel hayat, devlet tarafından verilen pembe biletlerle kontrol altında tutulur ve hayat, kapanmayan pencerelerin ve camdan duvarların izlenmesiyle anlatılır. Panoptikon'a benzetilen ülke, büyük bir hapishane hayatının yansıması olarak aktarılır, denetim ve gözetim ise eserin merkezine konumlandırılır.

Zamyatin'in eserinde dikkat çeken farklı anlatım tekniği ilk sayfadan itibaren dikkat çeker. Günlük niteliğinde yazılan kayıtlardan oluşan eserde kahramanların isimlerinin yerine rakamlar, sayılar, matematikte kullanılan belirli semboller, matematiksel işlemler kullanılır. Bu özelliklerin yanı sıra soyut ifadeler ya da duygular da yine aynı şekilde matematik terimlerle açıklanır. Eserin anlatıcısı kayıtları kaydeden D-503 ve Integral'i inşa eden başmühendis. "Ben, İntegral'i inşa eden D-503, Tek Devlet'in matematikçilerinden sadece biriyim. Benim sayılara alışık kalemim uyumlu seslerin ve kafiyelerin şarkısını yazmaya muktedir değildir. Ben yalnızca gördüklerimi, düşündüklerimi, daha doğrusu bizim düşündüklerimizi (tam da öyle: biz, hem izin verin kayıtlarımın başlığı da bu "BİZ" olsun) yazmayı deneyeceğim. Ama bu kayıtlar, ne de olsa bizim yaşamımızın, Tek Devlet'in matematiksel mükemmel yaşamının bir türevi olacaktır."¹² Eserde ana kahraman çok yönlü bir kişi olarak dikkat çeker ve şiir, felsefe, edebiyat gibi sanatın her alanı ile ilgilenir, tarihsel geçmiş ile ilgili bağını koparmayan biri olarak da sürekli atalarından bahseder ve özellikle geçmişte yapılan hataları dile getirir. "Atalarımız sonunda büyük bir bedel ödeyerek açlığın üstesinden geldiler: Büyük İkiyüzyıl Savaşı'ndan, şehir ile köy arasındaki savaştan bahsediyorum. Belki de vahşi Hıristiyanlar dini önyargılarından dolayı 'ekmekleri' için inatla savaşmışlardır. Ancak 35. yılda (Tek Devlet'in kurulmasından önce) şimdi yediğimiz petrol bazlı gıdamız icat edildi. Aslında yeryüzü nüfusunun sadece 0,2'si sağ kalabildi. Ama bu sayede bin yılların pisliğinden temizlenen dünyanın yüzü nasıl da parlamıştı."¹³

Eserin ilk sayfalarında D-403'ün kayıtlarından yola çıkarak toplumun refah ve huzur içinde bir hayat yaşadığı düşüncesi ortaya çıkar. "En yerleşik yaşam tarzının (bizimki) aynı zamanda en mükemmel yaşam tarzı (bizimki) olduğu sonucunu çıkartmak gerekmiyor mu? Ulusların, savaşların, ticaretin ve çeşitli Amerika'ların keşfinin yapıldığı tarih öncesi zamanlarda insanlar bir uçtan diğer uca koşuşturup dururlardı. Ama şimdi buna ne gerek var?"¹⁴ Yaşadığı toplumun kusursuzluğuna inan D-403, daha sonraki kayıtlarda toplumda görülen eksiklikleri art arda sıralanmasıyla dikkat çeker. Bahsedilen toplumun her alanına 'daire', 'kenar', 'eşkenar', 'çarpım', 'orantı', 'doğal sonuç' gibi matematik terimleri nüfuz eder ve duygular arka plana itilir. Matematikte görülen doğrular hayatın tamamında kabul edilir ve tek doğru vardır anlayışı hayatın dengesini oluşturur. "Her zaman olduğu gibi, Müzik Fabrikası bütün borazanlarıyla Tek Devlet Marşı'nı çalıyordu. Mavimsi üniformaların göğüslerine devletin bütün kadın ve erkeklere verdiği numaraları gösteren altın rozetlerini takmış olan Numaralar, yüzlerce, binlerce Numara, dörder kişilik sıralar halinde aynı tempoyla, müziğin ahengine uygun olarak yürüyordu. Ve ben, biz, dördümüz, bu kudretli insan seli içindeki sayısız dalgadan biriyim, biriyiz."¹⁵ Tek devletin 'biz' ifadesi altında birleştirdiği kişiler, itaatkâr biçimde komuta edilir. "Bu devlette herkes aynı üniformaları giyen birer numaradır, isimleri yoktur. Belirli bir düzen çerçevesinde hareket eden numaralar seri üretimden çıkmış robotlara benzer, birey olma özelliklerini yitirmişlerdir. Hiçbir farklılığı ve hareketi kabul etmeyen, herkesin herkesle aynı ve eş olduğu, matematiksel düzenin hüküm sürdüğü bir yaşamdır Tek Devlet'in sunduğu ve devam etmesini istediği."¹⁶

Rus yönetim biçimini gözlemleyen ve eleştiren Zamyatin, Amerikan makine mühendisi ve endüstriyel idare uzmanı Frederick Winslow Taylor'in çalışmalarından etkilenerek Taylorculuğu eserinde yer verir. "Taylor

hiç şüphesiz eski insanların en dâhisiydi. Aslında yöntemin tüm yaşama, her adıma, yirmi dört saate yayılmasını düşünememişti, kendi sistemini bir saatten yirmi dört saate kadar bütünleştirememiş. Kant adında biri hakkında kütüphaneler dolusu yazarken, on yüzyıl sonrasını görebilen, o kâhin Taylor'ı zar zor fark edebilmişler."¹⁷ Endüstriyel verimliliği artırmak için sistematik bir çalışmanın gerekliliği üzerinde duran Taylor'a göre, üretim süreci niteliksiz işçiler tarafından da yapılabilecek kadar küçük parçalara bölünerek hep aynı iş parçasını yaparak robotlaşacakları için yüksek verimle çalışabilir. Bu anlayıştan hareketle Zamyatin eserinde sürekli, aynı işleri yapan ve Tek Devlet tarafından belirlenmiş saatlerde hayatını dengeleyen insanları var eder.

Tek Devlet tarafından belirlenmiş saatte kalkan, belirlenmiş saatte evde olan ve yatan, aynı kıyafetleri giyen, ön görülen işlerde çalışan insanların aile olmalarına izin verilmez, uygun bulunan kişiler hamile kalabilir ve doğan çocuklar devlete ait olduğu için doğumdan hemen sonra anneden koparılır. "Kesinlikle bilimsel değil, vahşi hayvanlar gibi. Ve aynen vahşi hayvanlar gibi rastgele çocuk doğurdular. Bahçeciliği, tavukçuluğu, balıkçılığı (tüm bunları bildiklerine dair kesin verilere sahibiz) bilip de bu mantıksal merdivenin son basamağı olan çocuk yetiştiriciliğine ulaşmayı başaramamış olmaları, bizim kullandığımız Anelik ve Babalık Standartlarını akıl edememeleri komik değil mi?"¹⁸ Anelik ve babalık duygularının tamamen körleştirildiği toplum, eserde eski dönemde yaşayan kişilerin hayatları ile karşılaştırılarak sunulur ve şimdiki hayat örnek olarak görülür. Aile olma hakkının ellerinden alınmasının yanı sıra cinsel hayat da denetim altında tutulur.

Eve varınca çabucak büroya gittim, pembe biletimi nöbetçiye uzattım ve storları kapatma hakkı belgemi aldım. Bu hak sadece seks günleri için verilir. Yoksa bizler adeta panlıdayan havayla örülmüş gibi ve ilelebet ışıkla yıkanan şeffaf duvarlarımızın arasında her zaman herkesin görebileceği şekilde yaşarız. Birbirimizden saklayacak hiçbir şeyimiz yoktur. Bu durum Koruyucuların ağır ve yüce emeklerim kolaylaştırır. Başka türlü olursa, her şey olabilir. Antik çağdaki insanların açması hücre psikolojini o garip ve şeffaf olmayan evlerinin yaratmış olması mümkündür.¹⁹

Duyguların tamamen yok edildiği toplumda insanlar da makineleşir ve cinsel hayat kurallara bağlı kalınarak gerçekleştirilir. D-403, tarihsel bilgilere dayanarak eski dönemde yaşamış toplumları olumsuz yönde eleştirir ve eskide var olan anlayış ve düzeni yanlış olarak yorumlar. Mevcut hayatın yönetim biçimini diğer toplumlara bakarak üstün gören ana kahraman, eski ve yeni düzeni karşılaştırarak ele alır.

Bize kadar ulaşan anlatılara bakacak olursak, eski insanlar o zamanlarda 'dini törenlerinde' buna benzer bir deneyim yaşamışlardı. Ancak o insanlar saçma sapan, bilinemez tanrılarına taparlarken biz hiç de saçma olmayan, net bir şekilde bildiğimiz tanrıya tapıyoruz: onların tanrıları sonsuz, ıstıraplı arayışlardan başka hiçbir şey vermemiştir: onların tanrıları neden kendini kurban vermen gerektiğinden daha akılcasını düşünememiştir. Biz kendi Tanrımıza, Tek Devlet'imize, sakin, üzerinde etraflıca düşünülmüş, akılcı kurbanlar veriyoruz. Evet, bu Tek Devlet'e adanmış törensel bir liturji, İkiyüzyıl Savaşı'nın cefa dolu günleri ve yıllarının, tümün tekile, bütünün bireye galip gelişinin anıldığı çok büyük bir bayram.²⁰

Eserde ana kahraman yaşadığı toplumu çok yönlü ele alır ve eski ile yeni toplum düzeni hem siyasal yani yönetim biçimine açıklık getirir hem de dinsel yaşamına da değinir.

Eskilerin Tanrı'sı ve biz, bir masaran etrafında yan yanayız. Evet! Şeytan'ın kesin olarak hakkından gelme konusunda biz Tanrı'ya yardım ettik, ne de olsa insanlar yasaklan çiğnemeye ve zararlı özgürlüğün tadına bakmaları için teşvik eden oydu, yılan dilli olan o oldu. Biz ise çizmelerimizle başını ezdik: cart! Ve yine cennet hazır. Ve bizler yeniden Âdem ile Havva gibi saf ve günahsız. İyilik ve kötülük konusunda hiçbir karışıklığa yer yok. Her şey çok basit, cennetteki gibi, çocukçasına basit. İyilikçi, Makine, Küp, Gaz Çara, Koruyucular, tüm bunlar iyilik, tüm bunlar azametli, muhteşem, asil, yüce, kristal gibi berrak. Çünkü özgür olmamızı, yani mutluluğumuzu bunlar koruyorlar.²¹

Ana kahraman tuttuğu kayıtlarda eskiye ait olan tüm değerleri ve toplum yaşam biçimini eleştirel bir yaklaşım ile ele alırken kendi toplumundaki tüm değerlerini doğru olarak kabul görür, bunu yaparken de eskiye ait her şeyi ötekileştirir. "Çelik paslanır, antik çağlardaki Tanrı hata yapabilecek eski inşam yarattı, bununla da kendi hata yaptı. Çarpım tablosu antik çağdaki Tanrıdan daha bilge ve daha mutlaktır, hiçbir zaman, anlıyor musunuz, hiçbir zaman hata yapmaz. Çarpım tablosunun düzenli ve sonsuz yasalarına göre yaşayan numaralardan daha mutlusu da yok. Ne tereddüde ne de hataya yer vardır."²² Yeni düzen ile hayatın her alanının değiştiğine işaret eden ana kahraman, eski ile yeni düzen ile yaptığı karşılaştırmaları ilk kayıtlarında yoğun olarak yaparken daha sonra bu konudaki görüşleri farklılaşmaya başlar ve düşünceleri karmaşık bir hal alır.

D-403, eserin başında geçmişe bakarak yaşadığı hayatın mükemmelliğinden bahseder, ancak I-330 ile tanışmasıyla birlikte hayata bakış açısı değişir ve topluma ötekileşir. Kendi doğrularını sorgulamaya başlayan ana kahraman, hayatın bir matematiksel işlem den ibaret olmadığını savunmaya başlar. "Orijinal olmak diğerlerinin arasından sıyrılmak demektir. Buna göre orijinal olmak eşitliği ihlal etmektir... Eski çağlardakilerin aptal dilinde 'orijinal olmak' demek bizim dilimizde sadece görevini yerine getirmek demek."²³ Tek devletin belirlediği kuralların dışına çıkmayan D-403, aşkı, duygu ve hayal gücünü sorgulamaya başlar. "Fonksiyonun gerçek anlamını belirleyebilmek için limitini esas almak gerektiği ortada. Ve dünkü şu saçma sapan 'kâinatın içinde erimenin' limitinin ölüm demek olduğu da açık. Çünkü ölüm benim kâinatın içerisinde tam anlamıyla erimem demek. Buradan yola çıkarak eğer aşkı 'A' ile, ölümü de 'Ö' ile gösterirsek $A=f(\ddot{O})$, yani aşk ve ölüm..."²⁴ Kendini bulmaya ve yaşadığı hayata yabancı olamaya başlayan ana kahraman, şimdiye kadar sürdürdüğü hayatını sorgular ve yanlışları görmeye başlar, ancak bu duruma hemen alışamadığının da farkına varır ve benliğini sorgular. "Cam gibi oldum. İçimi, içimdekileri gördüm. İki tane ben vardı. Birincisi eski ben, yani D-503 diye bir numara, öteki ise..."²⁵ D-403, geçmiş, mevcut hayatı ve kendini sorgulaması kendi kendine kaldığı zamanlarda gerçekleştirir, ancak bunu yaparken de kayıtlarına devam eder ve düşüncelerini ve yaşadığı ikilemi okurlarıyla paylaşır. "Yalnızım. Daha doğrusu öteki 'ben' ile yalnızız. Koltuğa oturmuş, bacak bacak üstüne atmışım, 'oradan' bir yerden merakla benim -yine benim- yatakta nasıl kıvranıp durduğuma bakıyorum."²⁶ Kendini sürekli yalnız ve çaresiz hisseden ana kahraman benliğini bulmayan, bir kimlik kazanma çabası içerisinde toplumda gördüğü aksaklıklarıyla mücadele etmeye çalışır. "Yalnızım. Akşam. Hafif bir sis var. Gökyüzü altınimsı süt rengi bir dokuyla kaplanmış, orada, daha yukarıda ne olduğunu kim bilir? Ya benim kim olduğumu, ne olduğumu bir bilen var mı?"²⁷

Eserin birçok yerinde ana kahramanın sorgulamaları yer alır ve sonunda kimin ne olduğuna karar veremediği görülür, "Peki kim 'onlar'? Ve ben kimim: 'onlar' veya 'biz', sanki ben biliyor muyum?"²⁸ 'Ben', 'biz', 'onlar', 'öteki' kavramları eserde iç içe geçerek açıklanmaya çalışılır, ancak ana kahramanın düşüncelerin karışık olması yine bu kavramların açık bir şekilde açıklanmamasına neden olur. Eserin başında 'biz' olarak kabul edilen ana kahraman, eserin ortalarında 'ben'in sorgulanmasına ve daha sonra ise 'öteki' olarak kabul edilmesine neden olur. Ana kahramanın her zaman baktığı aynada kendini farklı olarak algılaması kendi kendisine ne kadar yabancı olduğunu açıklar.

Aynanın karşısındayım. Hayatımda ilk kez, gerçekten de hayatımda ilk kez kendimi böylesine açık-seçik, net, bilinçli olarak ve şaşırarak herhangi 'biri' gibi dışarıdan görüyorum. İşte o ben: siyah, kalemlle çizilmiş gibi düz kaşlar ve aralarında (adeta bir yara gibi) dikine bir çizgi (eskiden var mıydı, bilmiyorum). Uykusuz geçen gecenin gölgesi düşmüş çelik gibi gri gözler ve

o çeliğin ardında... Meğerse, orada ne olduğunu hiçbir zaman bilmemişim. Ve 'orada'dan (bu 'orada' aynı zamanda hem burası hem de sonsuz uzaklıktaki) kendime, o'na bakıyorum, kalemle çizilmişçesine düz kaşlarıyla 'o' bir yabancı, benim tanımadığım ve hayatımda ilk defa karşılaştığım biri olduğundan kesinlikle eminim. Ben gerçekmişim, ben 'o' değilim...²⁹

'Ben', 'o' ve 'biz' kavramları arasında sıkışan D-403, hayatını değiştirmek ister, ancak toplum dışına itilerek 'öteki' olacağı düşüncesiyle çaresizliğin içinde mücadele eder. Şeker'in de ifade ettiği gibi burada ayna objesi sembolik ve ilk ben'in farkına varılma nesnesi olarak kabul görür. Ancak farkına varılan ben aynı zamanda kendisine yabancılaşan ben olarak da dikkat çeker. Aynada, fiziksel özelliklerin farkındalığı bütünlüklü ben'i fark etme gibi görünse de kahramanın kendisine yabancılaşmasını ortaya koyar.³⁰ Eserde özellikle 'ben' duygusu yok edilerek toplu halde hareket etme ve 'biz' olgusunun oluşması ön plana çıkartılır. Buradaki amaç, totaliter ve matematiksel bir düzen içerisinde kişileri bireysellikten ve özgürlükten uzaklaştırmak ve birey olmasını engellemek olarak görülür. Kişi bireysellikten ne kadar hızlı koparsa, insan olmaktan da o kadar uzağa düşer ve eleştirmeyen ve sorgulamayan bir kişiye dönüşür.

Eserde bir toplumda olması gereken tüm değerler ortadan kaldırılır ve bu durum olumlu olarak gösterilmeye çalışılır. Kişilerin anne-baba olma, aile olma, âşık olma, birey olma, özgür olma, karar verme hakkı ellerinden alınır ve birey 'ben' olma duygusundan uzaklaştırılıp 'biz' olmaya yaklaştırılır. Herkesin eşit olarak gösterildiği toplumda özgürlüğün ve benliğin silindiği dikkat çeker. Bu durum özellikle eserde insanların ruhsuz olmaları ya da ruhlarının çekilmesiyle ifade bulur. Bireyin toplumda farklı görüşlere ve duygulara sahip olması ise ruhun oluşması olarak aktarılır.

-Durumunuz kötü! Galiba içinizde bir ruh oluşuyor. Ruh mu? Garip, çok eski, çoktan unutulmuş bir sözcük. Bazen 'ruh ruha', 'ruhsuzluk', 'ruh yok edici' deyimlerini kullanırsınız ama ruh oluşması... - Bu... çok mu tehlikeli, - diye mırıldandım. - Tedavi edilemez, - diye açılıp kapandı makas. - Ama... aslında, bunun özünde ne var? Bir türlü... anlamıyorum. [...] -Anlıyor musunuz, soğuk ayna yansıtır, kendinden uzaklaştırır, bu ise emer ve her şeyin bir izi kalır, sonsuza kadar. Bir zamanlar birisinin yüzünde zar zor seçilen çizgileri şimdi sonsuza kadar sizin içinizde; bir zamanlar sessizlikte bir damlama duymuştunuz, şimdi de... duyuyorsunuz.³¹

Ana kahramanın kendine özgü düşüncelere sahip olmaya başlaması ve yönetim tarafından belirlenmiş kuralları sorgulamaya başlaması yeniden ruhuna kavuşması ve 'ben' olmaya başlamasıyla anlatılırken diğer bir yandan ise toplum kurallarının dışına çıktığı için toplumdan uzaklaştırıldığı için 'ötekileştirilir'. Bahsedilen 'ötekileştirme' ise bireyin cezalandırılması olarak eserde vücut bulur. "Ve eğer Ameliyat Bölümü'nde benim adımla verirsem - bırakın versin: son anda İyilikçi'nin cezalandırıcı elini hürmet ve şükranla öperim. Benim Tek Devlet'e karşı bu hakkım, cezalandırılma hakkım var ve bu hakkımdan feragat etmeyeceğim. İçimizden hiçbiri, hiçbir Numara bu tek (bu anlamda da en değerli) hakkından feragat etmemeli, buna cesaret bile etmemelidir."³²

Ana kahraman ruhuna kavuştuktan sonra hem kendini farklı hissetmeye başlar hem de toplumda artık bir yere sahip olamayacağını bildiği için ikileme düşer. Dünyayı sayılarla, matematiksel işlemlerle kavrayan biri olarak yeni bir hayata nasıl bakacağını ve yaşayacağını karar vermekte zorlanır.

İnsanlık tarihi aero misali spiraller çizerek yükselir. Daireler farklı farklıdır, altın olanlar, kanlı olanlar var, ancak hepsi de aynı biçimde, 360 dereceye bölünmüşlerdir. İşte sıfırdan ileriye: 10, 20, 200, 360 derece, sonra yeniden sıfır. Evet, sıfıra geri döndük, evet. Ama benim matematiksel düşünen aklım için açık olan bir şey var: bu sıfır, hepten başka ve yeni. Biz sıfırdan sağa gittik, sıfıra soldan geri döndük, çünkü artı sıfır yerine bizde eksi sıfır var.³³

Ana kahraman hayatını sorgularken yine alışık olduğu şekilde yeni hayatını rakamlarla açıklamaya çalışır. Toplumun dışında kaldığının bilincinde olmasıyla birlikte alacağı cezayı düşünmektense kendini ve toplumu sorgular, kendisine yabancı olan hayatı kavramaya çalışır. "Aslında tam da bizimle, şimdiyle ilgili. Evet! Bir düşünün. Cennet'teki iki kişiden bir seçim yapmaları istenir: ya özgür olmadan mutlu olmaları ya da mutlu olmadan özgür olmaları; üçüncü bir seçenek sunulmaz. Budalalar özgürlüğü seçerler, sonra ne oldu, yüzyıllar boyunca zincirlerini özlediler. Zincirlerim, anlıyor musunuz, dünyanın yazgısını. Yüzyıllar boyunca! Ve ancak biz mutluluğun nasıl geri getirilebileceğini tahmin ettik..."³⁴ Kendisinden önce yaşamış kişilerin aldığı kararları ve özellikle de yaşadığı toplumun yöneticilerin belirlediği kurallar çerçevesinde bir hayat yaşamak zorunda kalan ana kahraman bu durumun değişmesi gerektiğini düşünmeye başlar ancak ne yapacağı konusunda herhangi bir bilgiye sahip olmadığı için kendini hayatın içinde sıkışmış hisseder. Ana kahramanın ve yaşadığı toplumdaki kişilerin hayatı Tek Devlet anlayışı altında yöneten Velinimet adındaki tek karar vericiye tabii olduğu için Velinimet'in aldığı kararlar ve kurallarının boyunduruğu altında bir ülkede hayatın tüm alanın birden bire değişmesinin mümkün olmadığını düşünür. Bu düşünce altında ana kahraman D-403, çaresizlik içerisinde ona verilecek cezayı bekler ve eserin sonu okuyucunun görüşüne bırakılarak sonlandırılır.

Sonuç

Sonuç olarak Yevgeni Zamyatin *Biz* adlı eseriyle birey olmanın ve bireyin reddedildiği bir ülkeyi anlatarak kendi yaşadığı toplumun eleştirisini daha karamsar bir dünyanın kapılarını açarak okura sunar. Anlatılan ülkede her şey toplum içindir ve bahsedilen toplumda 'ben' kavramına yer yoktur. Farklılıkları, istek ve arzuları, insana dair ne varsa ortadan kaldırıp makineye dönüştürmeyi amaçlayan sistem, kendi belirlediği kuralları çerçevesinde bir hayatı emreder ve belirlenen yasaların dışına çıkıldığı zaman ağır cezaların işleneceğini ön görür. Bu cezaların ağırlığı altında ezilen toplum, belirlenen kurallara bağlı ve çizginin dışına çıkmayan olarak gösterilir.

Anlatılan ülkedeki insanların hayatı tıpkı makinelerin çarkı gibi işler ve bu nedenden dolayı kuralların dışına çıkan biri olduğu zaman çarkın bir parçası zarar görebileceği düşüncesiyle hemen toplumun dışına itilir ve ötekileştirilir. Çünkü insanlar robotlaştıkları oranda sistem başarılı sayılır ve sistemin başarısız olması kabul edilmeyecek bir durumdur. 'Ben' ifadesinin tamamen yok edildiği eserde 'birlik olmak', 'birlikte hareket etmek' ön plana çıkartılır. O nedenle kitabın başlığında yer alan 'Biz' ifade okur için daha etkili bir durumu oluşturur. Bu başlık ile eserde anlatılan kişiler, bireysel farklılıklarıyla değil biz olarak algılanır ve öyle de yaşamalıdır. Bahsedilen toplumdaki herkes bir makinenin parçası gibi olmalı ve hareketleri birbiriyle uyumlu bir şekilde olmalı. Bunu sağlayan bir toplumda ancak istediği her kuralı kişilere sorgulamadan kabul ettirebilir ve düşünmeyen bir toplum yaratılabilir.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

- ¹ Gürdal Ülger, "Ütopyadan Distopyaya". Editör: Gürdal Ülger, *Distopya: Hayal ile Gerçek Arasında - Distopik Yaşam Temsilleri*, (İstanbul, Aya Kitap: 126, Aya Kitap, 2018) ss. 9-27.
- ² Bkz. D. Michael Gordin, - Helen Tilley - Gyan Prakash. "Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya". Derleyenler: Michael D. Gordin - Helen Tilley - Gyan Prakash. *Ütopya / Distopya: Tarihsel Olasılığın Koşulları*. Çevirenler: Esmâ Kartal - Cem Kayalığıl - Ayşegül Turan, (İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları: 144, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017) s. 7.
- ³ Emrah Atasoy, "Ütopyacılık, Ütopya ve Distopya Üzerine Genel ve Eleştirel Bir Bakış". Yayına Hazırlayan: Taşkın Takış, *Distopya, Doğu Batı - Düşünce Dergisi*, Ankara, Yıl: 20, Sayı: 80, Doğu Batı Yayınları, Şubat / Mart / Nisan 2017, s. 61.
- ⁴ Kadir Sarıaslan, "Yevgeny Zamyatin'in Biz ve George Orwell'un Bin Dokuz Yüz Seksen Dört Adlı Romanlarındaki Metinlerarası İlişkiler". *Social Science Studies*, Cilt: 6, Sayı: 1, 2018, ss. 289-290.
- ⁵ Zehra Güven Kılıçarslan, "The Concept of 'Otherness' in the Book of Dede Korkut and the Lais of Marie de France", *International Social Sciences Studies Journal*, Volume: 7, Issue: 76, 2021, s. 209.
- ⁶ Hüseyin Kandemir, "Gelecekte Notlar: Yevgeniy Zamyatin ve Biz". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 21, 2009, s. 139.
- ⁷ Michéle Riot Sarcey, - Thomas Bouchet - Antoine Picon. *Ütopyalar Sözlüğü*. Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul, Sel Yayıncılık: 201, Sel Yayıncılık, 2003, s. 132.
- ⁸ Deniz Kurtyılmaz, *Ütopya, Karşı-Ütopya ve Modernite*. İstanbul, Dün Bugün Yayın Yayınları, 2020, s. 56.
- ⁹ Gizem Özdel, "Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve 'Panoptikon' ile 'İktidarın Gözü' Göstergeleri". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Volume: 2, Issue: 1, Ocak 2012, s. 23.
- ¹⁰ Jeremy Bentham, *Panoptikon - Gözün İktidarı*. Çevirenler/Hazırlayanlar: Zeynep Özarıslan, Barış Çoban, İstanbul, Su Yayınları, 2016, s. 12.
- ¹¹ Ümmühan Kaygısız, "Panoptikon: Demokrasi Ekseninde Realiteden Kurgusala Doğru Bir Bakış". Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, Cilt: 22, Sayı: 15, Özel Sayı, 2017, s. 2076.
- ¹² Yevgeni İvanoviç Zamyatin, *Biz*. Çevirenler: Fatma Arıkan - Serdar Arıkan, İstanbul, İthaki Yayınları: 786, Dördüncü Basım, İthaki Yayınları, 2015, s. 12.
- ¹³ Ibid, s.30-31.
- ¹⁴ Ibid, s. 21.
- ¹⁵ Ibid, s. 15.
- ¹⁶ Cengiz, Emine. "Zamyatin'in "Biz" (Mıy) Adlı Eseri Üzerine Bir İnceleme". Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences, Sayı: 19 (4), 2021, s 260.
- ¹⁷ Ibid, s. 42.
- ¹⁸ Ibid, s. 23.
- ¹⁹ Ibid, s. 28.
- ²⁰ Ibid, s. 53-54.
- ²¹ Ibid, s. 69-70.
- ²² Ibid, s. 74.
- ²³ Ibid, s. 37-38.
- ²⁴ Ibid, s. 141.
- ²⁵ Ibid, s. 64.
- ²⁶ Ibid, s. 71-72.
- ²⁷ Ibid, s. 72.
- ²⁸ Ibid, s. 152.

²⁹ Ibid, s. 67.

³⁰ Bkz. Özgü Şeker, "Distopya ve Posthümanizm: Zamyatin'in Biz Adlı Romanında Ben, Biz ve Ötesi". Editörler: Metin Toprak - Güvenç Şar. *Ütopya Edebiyat - Edebiyatta Ütopya*. İzmit, Umuttepe Yayınları: 278, Felsefe Dizisi: 6, Umuttepe Yayınları, 2019, ss.162-163.

³¹ Ibid, s. 94-95.

³² Ibid, s. 120.

³³ Ibid, s. 122.

³⁴ Ibid, s. 69.

Kaynakça

- Atasoy, E. "Ütopyacılık, Ütopya ve Distopya Üzerine Genel ve Eleştirel Bir Bakış". Yayına Hazırlayan: Taşkın Takış, *Distopya, Doğu Batı - Düşünce Dergisi*, Ankara, Yıl: 20, Sayı: 80, Doğu Batı Yayınları, Şubat / Mart / Nisan 2017, ss. 55-71.
- Bentham, J. *Panoptikon - Gözün İktidarı*. Çevirenler/Hazırlayanlar: Zeynep Özarslan, Barış Çoban, İstanbul, Su Yayınları, 2016.
- Cengiz, E. "Zamyatin'in "Biz" (Mıy) Adlı Eseri Üzerine Bir İnceleme". Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, *Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences*, Sayı: 19 (4), 2021, ss. 259-274.
- Gordin, D. M. & Tilley, H. & Prakash, G. "Mekân ve Zamanın Ötesinde Ütopya ve Distopya". Derleyenler: Michael D. Gordin - Helen Tilley - Gyan Prakash. *Ütopya / Distopya: Tarihsel Olasılığın Koşulları*. Çevirenler: Esmâ Kartal - Cem Kayalığıl - Ayşegül Turan, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları: 144, Koç Üniversitesi Yayınları, 2017, ss. 7-22.
- Güven Kılıçarslan, Z. "The Concept of 'Otherness' in the Book of Dede Korkut and the Lais of Marie de France", *International Social Sciences Studies Journal*, Volume: 7, Issue: 76, 2021, ss. 209-214.
- Kandemir, H. "Gelecekte Notlar: Yevgeniy Zamyatin ve Biz". *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı: 21, 2009, ss. 137-144.
- Kaygısız, Ü. "Panoptikon: Demokrasi Ekseninde Realiteden Kurgusala Doğru Bir Bakış". *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 22, Sayı: 15, Özel Sayı, 2017. ss. 2073-2094.
- Kurtyılmaz, D. *Ütopya, Karşı-Ütopya ve Modernite*. İstanbul, Dün Bugün Yayın Yayınları, 2020.
- Özdel, G. "Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve 'Panoptikon' ile 'İktidarın Gözü' Göstergeleri". *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Volume: 2, Issue: 1, Ocak 2012, ss. 22-29.
- Sarcey, M. R. & Bouchet, T. & Picon, A. *Ütopya Sözlüğü*. Çeviren: Turhan Ilgaz, İstanbul, Sel Yayıncılık: 201, Sel Yayıncılık, 2003.
- Sarıaslan, K. (2018). "Yevgeniy Zamyatin'in Biz ve George Orwell'un Bin Dokuz Yüz Seksen Dört Adlı Romanlarındaki Metinlerarası İlişkiler". *Social Science Studies*, Cilt: 6, Sayı: 1, 2003, ss. 288-301.
- Şeker, Ö. "Distopya ve Posthümanizm: Zamyatin'in Biz Adlı Romanında Ben, Biz ve Ötesi". Editörler: Metin Toprak - Güvenç Şar. *Ütopya Edebiyat - Edebiyatta Ütopya*. İzmit, Umuttepe Yayınları: 278, Felsefe Dizisi: 6, Umuttepe Yayınları, 2019, ss. 157-182.
- Ülger, G. "Ütopyadan Distopyaya". Editör: Gürdal Ülger, *Distopya: Hayal ile Gerçek Arasında - Distopik Yaşam Temsilleri*. İstanbul, Aya Kitap: 126, Aya Kitap, 2018, ss. 9-27.
- Zamyatin, Y. İ. *Biz*. Çevirenler: Fatma Arıkan - Serdar Arıkan, İstanbul, İthaki Yayınları: 786, Dördüncü Basım, İthaki Yayınları, 2015.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

EMİLE ZOLA'NIN NANA ESERİ İLE HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR'IN MÜREBBİYE ESERLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

A COMPARATIVE STUDY ON EMİLE ZOLA'S NANA AND HÜSEYİN RAHMI GÜRPINAR'S MÜREBBİYE

Yazar/Author

Zeynep
KÖSTELOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir
Osmangazi Üniversitesi,
Karşılaştırmalı Edebiyat
Bölümü,
zeynepkosteloglul@hotmail.c
om, ORCID: 0000-0002-
0753-1811

Özet: Toplumlarda cinsiyet rollerinin dağılımı geçmişten bugüne geleneksel yapısını korumaktadır. Bireyler tarafından cinsiyet rollerinin algılanışı sosyolojik yapının getirdiği gibi, özümlenen bu roller bireylerin psikolojik yapılarını da ilgilendirmektedir. Bu çalışmada Émile Zola'nın *Nana* eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* eseri mercek altına alınacaktır. Metinlerdeki bilinen toplumsal cinsiyet rollerinin dışına çıkan karakterlerin, sosyolojik yapının etkisi altında kalan ruh halleri irdelenecektir. Toplumsal cinsiyet faktörünün tersine karakterlerin olaylar karşısındaki tutumları erkekleri ötekileştiren bir yaklaşımla okuyucuya aktarılır. Bu açıdan bakıldığında eserlerde kadın olan ana karakterlerin aynı mekânda bulunduğu erkeklere karşı olan yaklaşımı bilinenin aksine bir durumu gözler önüne sermektedir. Bu nedenle çalışmada eserlere, daha çok sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılarak yaklaşılabilecektir.

Çalışmanın sınırlılığını, *Nana* ile *Mürebbiye* oluşturmaktadır. İki eser de birbirine yakın dönemde yaşamış ve natüralist olan yazarlar tarafından kaleme alınmış olmakla beraber, bilindik toplumsal cinsiyet rollerine uymayan karakterlerin arasındaki ilişkileri ve gücün el değiştirmesi fikrini içermektedir. Zola, Fransız toplumunun modernleşme sürecindeki buhranını *Nana*'da, toplumsal cinsiyet rollerinin, bireyselliğin de ön plana çıkmasıyla kökten değişimi üzerinden aktarırken, Gürpınar, *Mürebbiye*'de yine benzer şekilde Türk toplumunun modernleşmeyi batılılaşmak olarak ele almasını ve bu durumun yarattığı mevcut toplumsal değerlere yönelik bir yabancılaşma halini ve toplumsal cinsiyet rolleri açısından değişimini göstermektedir. Çalışmada, eserlerin geçtiği dönemlerde, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine bir başkaldırısının söz konusu olduğu ve bunun yalnızca kadının değişimi değil, erkeğin de değişimini içermekte olduğu sonucuna ulaşılabilecektir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Cinsiyet, *Mürebbiye*, *Nana*, Karşılaştırmalı Yöntem, Sosyolojik Eleştiri Yöntemi, Kadın.

Abstract: The division of gender roles in societies has preserved its traditional structure from past to present. As the perception of gender roles by individuals is the outcome of the social structure, these internalized roles also concern the psychological conditions of individuals. In this study, Émile Zola's *Nana* and Hüseyin Rahmi Gürpınar's *Mürebbiye* will be analyzed. The moods of the characters who go beyond the known gender roles in the texts, which are under the influence of the social structure, will be examined. In this study, the works will be approached with an eclectic analysis method, using sociological criticism and psychoanalytic criticism methods, as the psychological state of the characters in the face of events will be expressed and the gender factor.

The limitation of the study is *Nana* and *Mürebbiye*. Although both works were written by naturalist writers of the same age, they include the relations between characters who do not conform to the usual gender roles and the exchange of power. In *Nana*, Zola conveys the crisis of the French society in the modernization process through the radical change of gender roles with individualism coming to the fore while Gürpınar, in *Mürebbiye*, similarly describes the Turkish society's approach of modernization as pure westernization and alienation towards the existing social values. The study will conclude that there was a revolt of individuals against gender roles during the periods in which the works were set, and this situation includes the change of not only women and but also men.

Keywords: Gender, *Mürebbiye*, *Nana*, Comparative Method, Sociological Criticism Method, Psychoanalytic Criticism Method

TOPLUMSAL CİNSİYET

Türkçede cinsiyet kelimesi iki farklı kavramın tanımı için kullanılmaktadır. Bu durum yer yer karışıklıklara sebebiyet vermektedir. Bu nedenle cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının farklı olduğu önceden açıklanmalıdır. Biyolojik anlamda, iki cinsiyet vardır: kadın ve erkek. Üreme sistemleri, bu cinsiyetleri ayıran özelliktir. Biyolojik ve fizyolojik

Geliş Tarihi/Received:
07.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
06.09.2022

Yayın Tarihi/Published:
15.12.2022

cinsiyetten (sex) farklı olarak toplumsal cinsiyet (gender), kimi feminist kuramcılara göre toplumun ve kültürün yarattığı bir olgu iken, kimilerince bireyin yaşamında zamanla geliştirdiği bir kimliktir¹. İki düşünce de aynı çatı altında toplandığında toplumsal cinsiyet, bireyin içinde bulunduğu topluluğun dayattığı kuralları içselleştirilmesiyle oluşturduğu kimliğin ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal cinsiyet, ilkel çağlardan bu yana gelen sosyolojik bir kavramdır. Karşılaştırmalı etnografyaya göre cinsiyet, bireylerin cinsel organlarına bağlı değildir. Cinsel organın giyilen kıyafetler altında kalmasıyla gizlendiği ve kromozom yapılarıyla şekillenen hormonların dışarıdan gözle tespit edilemeyeceği gerçeği temeline dayanır. O nedenle cinsiyet, aslında bireyin ortaya koyduğu görsellik ve davranış kalıplarıyla nitelendirdiğimiz toplumsal cinsiyettir². Toplumsal cinsiyet rollerinde bir standart var gibi görünse de bu rollerin dağılımı sonucu oluşan ve “kültürel açıdan yapılandırılan stereotiplerin”³, içinde bulunulan topluma veya zamana göre değişkenlik gösterdiği de görülebilmektedir.

TOPLUMSAL CİNSİYETTE KADININ SOSYOLOJİK KONUMU

Toplumda kadının yerinin kapalı mekân olduğundan daha önce bahsedilmiştir. Toplumu oluşturan esas bireyler erkektir. Bu sebeptendir ki toplumu ilgilendiren mevzularda kadının söz sahibi olması uzunca bir süre gerekli görülmemiştir. Toplumu yöneten ve toplumda yaşayan kesim erkek olduğu için kadını birçok noktadan uzak tutmak olağan bir durumdur. Bu durum kadının uzun bir dönem ona söylendiği şekilde yaşamasına neden olmuştur⁴. Ayrıca günümüzde bulunan kalıplaşmış düşünce ve normlardan sıyrılmak tam da bu sebepten oldukça zorlaşmıştır.

19.yüzyılda kadının toplumda bulunamama durumu yüzünden Simone de Beauvoir⁵ “Kişi kadın doğmaz, kadın olur” derken tamda kadın olmanın, kadının içine giremediği toplumun, bireye yüklediği normlardan bahsetmektedir. Luce Irigaray “Kadının cinsiyeti yoktur”⁶ derken kadın erkek arasındaki farklılığa farklı bir pencereden bakar ve kadının erkeğe göre bir sınıflandırma çabası içinde olmaması gerektiği savını ortaya atar. Julia Kristeva “Doğrusunu söylemek gerekirse, kadınların var olduğu söylenemez”⁷ sözü ve Lacan⁸ “Kadın yoktur” yorumuyla birlikte kadının dildeki yerinden bahsetmişlerdir. Bu düşüncelere göre kadın, dilde görünmez olma durumuyla sıkça yüzleşmektedir. Türkçede cinsiyetler arası ayırım İngilizce, Fransızca, Almanca gibi dillerde olduğu kadar görünmediği için dilin toplumsal cinsiyeti yansıtması hali fark edilmez. Çünkü Türkçede kadın ve erkek için cinsiyetsiz zamir kullanılır. Aynı zamanda Almanca ve Fransızca dillerinde cansız varlıkların dahi cinsiyeti varken, Türkçede yoktur. Türkçe cinsiyet tarafsızlığı olan bir dildir.

Kadın edebi eserlerde sembol olarak da kullanılmaya başlamıştır. Kadın, erkeğin arzularının, iç dünyasının somut örneği olarak sembollere dönüşmüş biçimindedir. “Erkek, önünde esas öteki olarak öne sürdüğü ideali dişileştirir, çünkü kadın başkalarının somut figürüdür; bu yüzden dilde ve ikonografide neredeyse tüm alegoriler kadındır.”⁹ Kadınlara şiirlerde ve romantik yazında düzülen methiyelerin de aslında, erkeklerin birbiri arasında açıkça ortaya koyamadığı homososyal ilişki arzularının, şiirsel değiş tokuş nesnesi olarak kadınlar üzerinden yansıtılma biçimi olduğu da savunulabilir¹⁰.

Tarihte dilin kurallarını koyanların da yine erkekler olduğu düşünüldüğünde, dilin hiyerarşik yapısında da erkekliğin temel olması kaçınılmaz bir durum olarak görülebilir. Nitekim Somay’a göre insanlık denilen şey

de erkektir, çünkü insanlık kavramını ilk tanımlayanlar erkeklerdir. Bunun sonucu olarak da insan ve erkek kavramları eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Bu açılardan dilin nitelediği her şey “erkekler için ve erkekler tarafından”¹¹ olmuştur. Dilde insanın erkek, kadınınsa bir “öteki”¹² veya “adlandırılmayan- belirlenemeyen”¹³ konumunda olması, kadının varlık olarak da dışlanmasına yol açabilmektedir. “İnsanlık erkektir ve erkek kadını olduğu haliyle değil, erkeğe göre tanımlar; kadın bağımsız bir varlık olarak görülmez.” ve “Erkek Öznedir, o Mutlak olandır, kadın Ötekidir”¹⁴ sözlerinden de anlaşılacağı üzere kadın, erkeğin onunla ilişkilendirdiği ne biçim varsa ona bürünür ancak kendisiyle ilişkilendirilene kabul etse de etmese de öteki konumuna yerleşerek toplum tarafından bir nesne olarak ele alınır. Kadın olmak “bir başka deyişle, hem (heteroseksüelleştirilmiş) eril arzusunun nesnesi, Ötekisi olmaktır, hem de o arzuyu temsil etmek veya yansıtmaktır”¹⁵.

Kadının tarihte fiziksel bir nesne olarak konumlanışına bakılacak olursa bunu en iyi örnekleyecek sosyal kurum evlilik kurumudur. Politik ekonomi çerçevesinde evlilikte kadınlar, bir değiş tokuş nesnesi olarak değerlendirilmiş, bu süreçte yalnızca bir baba soyunun diğer baba soyuna, ilişkileri pekiştirmek amaçlı verilen hediyesi olarak yer almışlardır¹⁶. Bu açıdan bakılınca aslında tarihte evliliğin kadınla erkek arasındaki birlikteliğin pekişmesini sağlayan bir kurum değil, iki grup erkek arasında olan ilişkinin resmileşmesini sağlayan bir yapı olduğu ve kadının bu yapıyı sağlamak amaçlı kullanılan bir araç, bir nesne olduğu görülebilir^{17,18}.

Kadının sosyal konumda aynı zamanda erkeğin onaylanma arzusuna cevap verebilecek bir yargıç haline geldiğini de söylemek mümkündür. Kadın, nesne konumunu içselleştirerek yalnızca o çerçeve içinde değer kazanmaya çalışmaktadır ve bu açıdan erkeklerin kavgalarında değer yargılarının hükmünü belirleyen taraf olarak kazananı da o belirler. Erkeğin nihai hedefi kadının onayına sahip olmak olduğu için kahramanlara, maceracılar, savaşçılara hediye olarak takdim edilenler kadınlardır ve bununla beraber kazandığı “şan ve şöhret kavramları da kadındır”¹⁹. Nitekim bu noktada erkek kadını yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil aynı zamanda bir onay mekanizması olarak kendi yüceliğini gösteren bir nesne olarak da kabul etmektedir. Kadın bir hazine, av, oyun, risk, ilham perisi, rehber, yargıç, ara bulucu, ayna, kısaca ötekidir. Varlığın özgürce kendisi olabilmesi ve aşmasını sağlayan yardımcıdır; bir diğer deyişle birey olmak hariç her şeydir. “Ve bu yüzden kadın, erkeğin hazları ve zaferleri için o kadar gereklidir ki eğer var olmasaydı bile erkeklerin onu icat etmesi gerekecekti”²⁰.

SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ

Edebiyatta sosyolojik eleştiri, toplumun yazarı nasıl şekillendirdiğine değinmektedir. Sosyolojik eleştiride bir eserin neden yazıldığı ve ne sonuçlar doğurduğu toplumsal bazda incelenir. Bu eleştiri yönteminde eser hakkında yapılabilecek iyi-kötü gibi kesin ve öznel yargılar uygun bulunmaz, onun yerine esere durum tespiti ve değerlendirme odaklı yaklaşılr. Sosyolojik eleştiriye göre edebiyat, toplumsal alandaki niteliklerin birleşimi sonucunda şekillenerek ortaya çıkmıştır. Eleştirmenlere göre, sosyolojik eleştirinin başlangıcı Vico'nun *La Scienza Nuova* (1725) adlı eserinde görülür. Daha sonra Madam de Stael, Fransa'da oldukça popüler hale gelecek olan sosyolojik eleştirinin temellerini atmıştır ancak yöntemin tam anlamıyla ilk defa kullanımı *Histoire de la Littérature Anglaise* adlı eseriyle Hippolyte Taine tarafından gerçekleştirilmiştir²¹.

On dokuzuncu yüzyılda bilimin yükselişe geçmesi ve neden-sonuç ilişkisi bazlı metodsall yöntemlerin rağbet görmeye başlaması, sosyolojik eleştirinin de yöntem itibarıyla öznel olandan uzaklaşan kararlı yapıyla

ilgi çekmesine sebep olmuştur. Sosyolojik eleştiride eser, içinden geldiği toplumun iklim, coğrafya, ulusal özellikler, gelenekler ve siyasi yapısıyla bağlantılı bir biçimde açıklanmaya çalışılır. Hippolyte Taine incelenmesi gereken toplumsal sebepleri üç ana başlıkta toplamıştır; ırk, ortam ve dönem. Irk, Taine'ın ortaya koyduğu bağlamda genetiğe bağlı kökenleri değil, ulusların karakteristik yapısını temsil etmektedir. Her toplumun kendisine has bir zihniyeti, duyarlılığı ve dünyaya bakışı bulunmaktadır ve ırk başlığında bunlara yoğunlaşılır. Dönem ise, eserin yer aldığı belli bir dönemi temsil etmektedir. Bu başlıklar arasında en önemli rolü oynayan ise ortamdır. Ortam, iklim, toprak, coğrafi durum ve toplumsal koşulların birleşiminden oluşur. Bahsedilen detaylar insanların yapısına ve karakterine yön vermektedir. Taine'ın bakış açısına göre güneşsiz, yağmurlu kuzey iklimi melankolik bir edebiyata yol açarken, güneşli güney iklimi ise neşeli bir edebiyata yol açmaktadır²².

Günümüzde daha sistematik bir biçimde gerçekleşen sosyolojik eleştiri, büyük çoğunlukla edebiyat eleştirisi yönüne kıyasla tarihsel bilgi edinme amaçlı kullanılmaktadır. Sanatın ve edebiyatın toplumu yansıttığı düşüncesinden hareketle, özellikle de tarihsel açıdan yeterli bilgi bulunmayan dönemlere ait eski eserlere, geçmişteki toplumların yaşayış biçimlerini çözümlemeye yarayan birer kaynak gözüyle de yaklaşılabilmektedir. Sosyolojik eleştiri, toplum bazlı eleştirilere genel bir başlık olmuştur²³.

ESERLERDE KADININ CİNSELLİĞİ

Zola'nın romanında Nana'nın cinselliği kendisini iki farklı boyutta göstermektedir. Biri, saygı görmek isteyen ancak insanların saygısını kazanmak adına hiçbir şey yapmayan, sokakların basit kızıdır; diğeri ise erotik aşk tanrıçasını temsil eden ve aşırı cinsellik kavramını bünyesinde barındıran sembolik Nana'dır. Basit Nana, kötü bir ailede büyümüştür. Babası alkolizmden ve annesi de açlıktan ölmüştür. Paris'in kenar mahallelerinin bir ürünüdür ve çevresi, roman boyunca eylemlerini etkilemektedir. Geldiği ortamdan asla uzun süre uzak kalamadığı görülmektedir. Etrafında ne kadar lüks veya zarafet olursa olsun, sırf can sıkıntısından kurtulmak için düzenli olarak sokaklara rastgele adam toplamak için geri döner. "Ha banker olmuş, ha başkası, ne çıkar bundan?"²⁴ dediğinde erkeklere olan bakış açısı rahatlıkla görülebilmektedir. Bu Nana'nın, dış güzelliği haricinde göze çarpan hiçbir özelliği bulunmamaktadır.

Gürpınar'ın Anjel'inin sahip olduğu insanı çözümleyip idare etme yeteneği veya zekâ Nana'da yoktur. Anjel gibi hedeflerinde kararlılık gösteremez ve anlık isteklerine göre düşüncesizce, kendisini felakete sürükleyecek eylemlerde bulunabilir. Anjel'in planlama ve organizasyon yeteneğinin Nana'da bulunmaması, onun, tamamen anlık heves, ruh hali ve zevklerine göre spontane biçimde hareket etmesinden kaynaklanmaktadır. Bazen, Georges Hugon'a sadık kalmaya çalıştığında olduğu gibi, aşka gerçekten yanıt verebilir veya Fontan'ın acımasızlığına rağmen ona bağlı kaldığında olduğu gibi bir sadakat duygusuna sahip olabilir. Nana biriyle sadece istediği için birlikte olabilmektedir. Onun için uzun vadeli planlarla gelebilecek yüklü miktarlarda para her zaman önemli değildir. Fontan ve Georges Hugon'la olan ilişkisi Nana'nın bu plansız programsız saf yönünü de okuyucuya tanıtmıştır. Nitekim belli zaman sonra hep özünde olduğu düşüncesiz ve umarsız kişiye geri döndüğü görülmektedir. Nana, yalnızca bir tesadüf eseri çağın en muhteşem ve şehvetli vücuduna sahip olmuş olan, Paris'in kötü yüzünü yansıtan basit bir kız olarak nitelendirilebilir. Nana ile aynı hedefleri paylaşmakta olup, ondan çok farklı bir yol izleyen Anjel'in ise isteyerek beraber olduğu tek kişi Sadri iken, eserin sonlarına doğru kısa bir süre Sadri ile beraber olmuşsa da yine sonunda duygularının önüne ideallerini koymuş olduğu görülmektedir. Hedeflerini gerçekleştirebilmek için evin en güçlü ve asıl paraya sahip

olan erkeği Dehri Efendiyi seçmiştir. Ünlü olan Nana, fiziksel bedeninin erkekteki en temel şehvet dürtülerini uyandıracak şekilde olmasıyla, toplumun idealize ettiği Nana'dır. Cinsellik vücudunun her yerinden fıskırmakta ve karşı cinsteki hayvani içgüdülere hitap etmektedir. Erkeklerdeki bastırılmış ve aşağı kabul edilen arzulara hitap ederek aşkın yozlaşmasını sağlar. Nana, çevresinin bir ürünü olarak, o çevrenin aslında değersiz olan değerlerini de benimsemiştir. Roman boyunca Zola, Nana'nın her türlü ahlaksızlığından bahsetmiştir. Kimseye karşı dürüst olamaması, ilişki kurduğu herkesi durmadan aldatması, hiçbir kişi ve kuruma saygısının olmaması, her an herkesle sevişip, onunla yakınlaşan herkesi kendi seviyesine çekmesi en çok dillendirilip göze çarpan örneklerdir. Karakterine olan ilgi ise, zaman zaman kaprisli, cömert, nefret dolu, spontane ve tasarlayıcı olabilmesinden, kısacası tahmin edilemez ve kontrol edilemez olmasından kaynaklanmaktadır. Cinselliğinin gücünü ve güzelliğini takdir etmektedir ve bunu tüm avantajı için kullanmaktadır. Son olarak, belirli bir yaşın değerlerini temsil eder. Abartılı para harcadığında, kaprisli davrandığında, kendisine tapan erkeklerden çok şey istediğinde, erdemleri zevklere feda eden çağın simgesi haline gelmiştir. Anjel'in, konağa fahişeliğini gizleyerek girmiş olduğu için Nana gibi kartlarını açık oynamadığını ve ulaşmayı hedeflediği kişileri inceleyerek, onların idealize ettiği kadın figürü ne ise o role büründüğünü görmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Nana'nın, kim olduğunu topluma yansıttığı biçimi konusunda Anjel'e göre daha dürüst bir karakter olduğunu söyleyebiliriz. On sekiz yaşındaki Nana ile yirmi yaşındaki Anjel'in, birbirinin neredeyse aynısı çevrelerde yetişip benzer geçmişleri paylaşıyor olmalarına rağmen karakter gelişimleri oldukça farklı olmuştur. Yaşadıklarının Anjel'i erken olgunlaştırıp hayata maddiyatçılık ve mantık çerçevesinde bakmasına sebep olduğu, geçmişinin Nana'yı ise tam aksi yönde vurdumduymazlığa itmiş olduğu görülebilmektedir. Bununla birlikte Anjel, erkeklere olan negatif bakış açısı sebebiyle kendini sağlama almak için para, güç ve nüfuz sahibi olma dürtüsüyle planlarını yaparken, Nana'nın burjuvazi ve oraya ait erkeklere olan negatif bakış açısının, zengin erkekleri ve onların temsil ettikleri her şeyi yok ederek intikam almaya çalışmasına yol açtığı görülmektedir. Nana ile Anjel'in bunca farklılıklarına rağmen paylaştıkları çok çarpıcı bir nokta vardır ki bu da fiziksel güzellikleri üzerinden yaratmış oldukları narsisizmdir. Eserlerde iki kadının da kendi dış görünüşlerine dair tutkulu bir bakış açısına sahip olduğu göze çarpmaktadır. Anjel'in kendi görseline duyduğu hayranlık, eserde "aynada çıplak kollarını, teknil endamını suyun yüzünde şeklini görüp de kendine âşık olan peri kızı gibi derin bir tutkuyla seyretti. Omuzlarından aşağı beline doğru çözüp salıvermiş olduğu kumral saçları içinden başını alınganlıkla birkaç defa salladı"²⁵ olarak ifade edilmiştir. Aynı şekilde dış güzelliğin üstünlüğü ve her türlü başarıyı yanında getirmesi gerektiğine olan inancı, oldukça güzel bir yüze sahip olmasına rağmen, "bu hoş endamına kaderinin göstermiş olduğu insafsızlığa karşı şikâyet ediyordu"²⁵ olarak kendini narsist bir biçimde kurban rolüne atfetmesinden görülmektedir. Nana'nın kendi güzelliğine duyduğu hayranlık ve narsist eylemleri Anjel'e kıyasla roman boyunca kendini açık biçimde göstermektedir;

Nana'nın zevk aldığı şeylerden biri de aynalı dolabın karşısına geçip soyunmaktır. Aynanın içinde kendisini baştan ayağa kadar, olduğu gibi görebiliyordu. Gömleğine varncaya kadar çıkarıyor, sonra da çınlıplak kalarak kendinden geçiyor, aynada uzun uzun bedenini seyrediyordu. Kendi bedenine kendisi de âşık sanki; ipek gibi tenine, belinin o çevik, hoş çizgisine bayılıyordu. Ciddi bir tavır takmıyor, dikkat kesiliyor, kendine karşı beslediği sevgiye dalıp gidiyordu. (...) Bunun üzerine Muffat kızıyor, Nana da onun bu haline şaşırıyordu. Ne oluyordu ona sanki? Başkaları için yapmıyordu ki bunu, kendisi için yapıyordu²⁶.

Kendi değerini yalnızca doğuştan sahip olduğu bir etmen üzerinden belirleyen Nana, başka bir niteliğe sahip olmadığının bilinciyle, dış görünüşünü hayatının merkezine yerleştirmiş ve Anjel'in aksine garantici davranmadan, fiziksel narsisizminin ona sağlayabileceği her şeye karşı doyumsuzca sahip olma eğilimi

göstermiştir.

ÉMİLE ZOLA VE HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN KADIN CİNSELLİĞİNİ YANSITIŞI

Hem Émile Zola hem Hüseyin Rahmi Gürpınar, eserlerde kadın kahramanlarına natüralist bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Bununla birlikte eserlerde yer yer sembolik anlatımlar bulunmakta ve kadınlara dair görsellik içeren (kadınlara ait özel mekânlar, kadınların dış görünüşü gibi) sahnelerde yoğun ve detaylı betimlemelere başvurulmuştur. Gürpınar, eserinin daha önsöz kısmında okuyucuya seslenerek, Anjel'in cinsel kimliğine karşı sahip olduğu tutumu açıkça ifade etmektedir; Mürebbiyelere kadınlıkları itibarıyla saygı, çocukları yetiştirdikleri için de şükran borçluyuz. Fakat bu hikâyemize başlığını veren mürebbiye Matmazel Anjel yalnız ismen mürebbiye, dolayısıyla ne saygıya ne de şükrana değeri olmayan bir fahişedir. Paris'te hovarda kucağından başka terbiye okulu, Histoires grivoises (açık saçık hikâyeler) denilen edep dışı eserlerden başka öğrenim görmemişken, İstanbul'da her nasılsa namuslu bir ailenin aymazlığından faydalanarak oraya kendini mürebbiyeliğe kabul ettirmiştir²⁷. Sahip olduğu olumsuz bakış açısının yanı sıra Gürpınar, Zola'nın natüralist yapısını benimseyerek bireylerin yaşamının soya çekim ve çevreden etkilendiğini savunmuş, Anjel'in fahişe olmasını, zamanında annesinin de fahişe olmasının doğal bir sonucu olarak göstermiştir²⁸. Gürpınar'ın Anjel'in fahişe oluşunu, annesine çekmesiyle birlikte bir baba figürüne sahip olamayışına bağladığı görülmektedir. Bu yüzden Anjel'in geldiği konumun, yetişme biçiminin doğal bir sonucu olduğu açıktır. Bununla birlikte Gürpınar yine de Anjel'in kimliğini onaylamadığını okuyucuya aktarmaktadır.

Gürpınar'ın eserinde Anjel'i gösterdiği mekânlar başta Paris ve İstanbul sokakları olmuştur. Eserin geri kalanında ise Anjel sadece Dehri Efendinin konağında görülmektedir. Eserde tüm detaylarıyla anlatılan tek mekân ise Anjel'in yatak odasıdır. Anjel'in odasına gösterilen sıra dışı özen, okuyucuya Dehri Efendinin ona baştan ne kadar önem vermiş olduğunu iletmek açısından önemlidir. Bunun yanında eserin beklenmedik finali olan Dehri Efendiyle Anjel'in birlikteliğine dair eserde ipucu veren tek noktadır. Odanın bu kadar süslenmiş olmasına karşılık olarak Eda Hanım, "Efendi'nin niyeti Mürebbiye'yi odalık cariye almak"²⁹ lafını mümkün olduğunca etrafa yayarak, hane içinde Anjel'in cinselliğinin ön planda olduğunu belirtmiştir. Yatak odasının ilk önce içindeki "Uşak halısı, bir kanep, iki koltuk, bir şezlong, bir ceviz yazı masası, kameriyeli, tül cibinlikli bir yaldızlı karyola, bir aynalı dolap, bir lavabo (...) uzun ayaklı, pembe karpuzlu, al atlas abajurlu lambası"³⁰ ile biçimsel olarak tasvir edildiği görülmektedir. Bu oda kısa zaman sonra Anjel'in cinselliğiyle bütünleşen ve onun dişiliğini göz alıcı hale getiren mekân olarak yansıtılmıştır;

Karyolanın başucundaki pembe karpuzlu lambadan, bahar günbatımlarında güneşin büyüleyici bir kızılıkla yüce âlemlerden her tarafa aşk rengi yağdırmasını andırır şekilde yayılan renkli, saf, sevdalı bir ışık, abajurun al ipek dantelli saçaklarından süzülüp tül cibinliğin ince deliklerinde bir ikinci defa damıtıldıktan sonra, beyaz çarşaf ve dantelli yastıklar içinde -aşkla aydınlanan ayın su yüzeyine düşürdüğü pembe ışıkların uçağında gezmekten yorulup da bitkin düşmüş gibi-yatan Anjel'in dört köşe bir yastığa dayadığı nazlı başından aydınlığa karanlık atıldığını gösterir bir güzellikle omuzlarından aşağı dağılan saçlarını, gömleğin dantelleri içinde kabarmış göğsünü, hayal gözüne peri masallarından bir tablo gösterir gibi aydınlatmıştır³¹.

Burada yatak odasının niteliklerinin, Anjel'in şehvetini yansıtan bir yardımcı olarak gösterilmiş olduğu görülmektedir. Gürpınar eserinde Anjel'in cinsel kimliğini ön plana çıkarmak amacıyla eser boyunca, yatak odasının anlatımında olduğu gibi, cinselliği çağrıştıran betimlemelere sıkça yer vermiştir. Gürpınar, Anjel'in dış görünüşünü de eserinde arzu uyandıran kısımlarıyla aktarmıştır. Yirmi yaşında olduğu belirtilen Anjel'in, yüz

güzelliğine dair bir şey belirtilmemektedir. Onun yerine erkeklere neden çekici geldiği anlatılmaktadır. Gürpınar'ın sabit güzellik hatları kullanmadan Anjel'in görünüşünü aktarma sebebinin, tüm erkeklerin arzulayabileceği cinsten bir kadın yaratma çabasından olduğu düşünülebilir. Fiziksel özellik olarak sadece Anjel'in yüzünün, boynunun ve ellerinin tımbul, vücudunun ise zayıf olduğu belirtilmiştir. Bu birleşim Gürpınar'ın onu gerçekten birçok erkeğin zevkine uyabilecek bir kadın olarak yaratmasını sağlamıştır, nitekim "O vücut, şişman veya narinden hoşlanan iki türlü zevk sahibinin de arzularını uyandırabilir. İşte kızın bu hoş yapısından dolayı Amca Bey rüyalarında ince bir hayalin üzerine atılmakla uğraşır, aşçıbaşı ise şişman bir kadınla dalaşır"³². Anjel'in sahip olduğu cinsellik ise fiziksel detaylar çok belirtilmeden bir şiirsellik içinde aktarılmıştır³³. Gürpınar bu tasviriyle okuyucuya net bir görüntü sunmak yerine, hayal kurdurtmaktadır. Bu sayede okuyucunun, Anjel'i gözünde canlandırırken sabit bir figür yerine, kendi arzulayabileceği tarzda bir kadını hayal etmesi sağlanabilmektedir.

Nana eserinde Zola, natüralist olduğu için aynı Gürpınar gibi Nana'nın büyüyünce fahişe olmasını annesine çekmesine ve alkolik bir baba figürüne sahip olmasına bağlamıştır. Mekânsal düzlemde bakıldığında eser Paris'te geçmektedir ve ön planda olan yerler, tiyatro, Nana'nın evleri ve bu mekânların bekleme salonlarıdır. Eserin bir noktasında, Nana'nın ekonomik çöküşü yüzünden kapalı mekânlardan ayrılıp Paris sokaklarına inip çalıştığı görülmektedir. Ancak bu süreç geçtikten sonra eserde odak noktası olan mekânlar, Nana'nın evlerinin bekleme odaları ve yatak odaları olmuştur. Zola, Kont Muffat'ın gözünden tiyatroyu hem merak uyandıran hem de rahatsızlık yaratan bir ortam olarak aktarmıştır. Sürekli olarak mekandaki havanın boğuculuğu, sıcaklığı, basıklığı ve çıplak aktrislerin kokularının yoğunluğu anlatılmaktadır;

Onu asıl rahatsız eden şey ağır, sıcak havanın boğuculuğuydu. Havada sert bir koku vardı. Tiyatro kulislerinde rastlanan türden bir kokuydu bu. İçinde havagazı, dekorların tutkalı, loş köşelerin pisliliği, figüran kızların kirli iç çamaşırlarının kokusu vardı. Koridorlarda hava daha boğucu bir durumdaydı. Oyuncuların soyunma odalarından gelen eau de toilette kokuları, sabun kokuları, bazen insanın soluğunu kesiyordu (...) Kont duramadı; adımlarını hızlandırarak bilmediği bir dünyaya açılmış bu ateşli pencereden sızan ürpertiye teninde hissederek adeta kaçıp gitti³⁴.

Kontun, Nana'nın içinde bulunduğu tüm mekânlara girdiğinde boğuculuk, sıcaklık, terleme, mide bulantısı gibi negatif hislere kapıldığı görülmektedir. Bu durum kendisini Nana'ya tamamen bıraktığı ana gelene kadar değişmemektedir. Zola, Nana ile alakalı mekânların bu şekilde yoğun tasvirleriyle aslında onunla özdeşleşmiş olduğu kirlilik duygusunu mekânsal bazda okuyucuya aktarmaktadır. Zola, Nana'nın dış görünüşünü eser boyunca tasvir etmiştir; "Nana henüz on sekizindeydi ama yaşına göre oldukça boylu poslu, dolgun vücutlu idi. Beyaz tül den bir tanrıça elbisesi giymiş; uzun, sarı saçlarını çözüp omuzlarına dökmüştü"³⁵. Dış görünüşünün nasıl olduğu okuyucular tarafından akılda canlandırılacak şekilde aktarılmıştır. Zola, Nana'nın görselliğini eser boyunca hayvan motifleriyle ve doğal afet benzetmeleriyle güçlendirmektedir. Eserin bir noktasında ana karakterlerden gazeteci olan Fauchery, Altın Kanatlı Sinek adlı makalesinde toplumun en alt kesiminden gelerek mükemmel bir fiziksel örneğe dönüşen Nana'yı anlatmaktadır. Bu kadın, cinsiyetinin tüm gücünü aristokrasiyi yok etmek için kullanmaktadır: "Bu kız elinde olmaksızın, doğal bir felaket, yıkıcı bir güç haline geliyor; kar gibi bacalarının arasında bütün Paris'in ahlakını bozup herkesi baştan çıkarıyordu"³⁶. Makalenin sonunda Nana, "güneş gibi altın renkli bir sinek" olarak tasvir edilmiştir, Fauchery'e göre o hiç durmadan "bir çöp yığının üzerinden kalkıyor, yollar boyunca bırakılmış leşlerin üzerinden ölümü alıp vızıldayarak, dans ederek, değerli taşlar gibi parıltılar saçarak pencerelerden sarayların içine giriyor, erkeklerin üzerlerine kondu mu onları zehirleyiveriyordu"³⁶. Nana, eserin sonlarına doğru adım adım, hakkında yazılmış

olan makaledeki gibi bilinçsizce, cinsel kimliğini ortaya koyarak temas ettiği her şeyi kasten yok edip bozan altın sineğe dönüşmüştür. Bu örnekle, Zola'nın, ana karakterin cinselliğini aslında toplumun yozlaşmasının hem sonucu hem de sebebi olarak kabul ettiğini görmekteyiz.

Zola aynı zamanda Nana'yı sıkça bitmek bilmeyen bir oburlukla ilişkilendirmektedir. Nana eser boyunca ne kadar çok şeye sahip olursa olsun, her zaman daha fazlasına ihtiyaç duymaktadır. Hem maddi hem manevi açlığı bir türlü doymamaktadır;

Nana çok pahalı bir şey görür görmez hemen alma isteğine kapılıyordu. Bu yüzden de çevredeki bir sürü çiçeği, değerli bibloyu ziyan ediyordu. Bir saatlik bir hevesi ne kadar pahalıya mal olursa, kendisi o kadar mutlu oluyordu. Elini neye sürse ziyan ediyordu; küçük, beyaz parmaklarının arasında her şey kırılıyor, soluyor, kirleniyordu. (...) Yıkıp mahvettiği erkekler birbiri üstüne yığılıyor, eve oluk gibi altın akıyor, yine de onun sürdürdüğü bu lüks hayatın çatırtıları ortasında, (...) boyuna derinleşmekte olan deliği doldurmak bir türlü mümkün olamıyordu³⁷.

Zola'nın Nana'yı aktarış biçiminden Nana'nın bir cinsel yamyamlıkla sevgililerini yiyip bitirdiği ve bazen de dolaylı yoldan ölümlerine sebep olduğu görülmektedir. Zola, Nana'nın doyumsuzluğunu ve yarattığı yıkımı eser boyunca okuyuculara havyan benzetmeleriyle aktarmıştır. Hayvan motifinin başlangıcını ilk defa Nana'nın fiziksel görünüşünü anlattığı esnada "Ensesindeki kızılımsı saçlar bir hayvan yelesini andırıyordu"³⁸ şeklinde okuyucuya aktarmış, zamanla hayvan imgesini daha şiddetli bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Nana'nın uyandırdığı hayvani içgüdüleri çağrıştıran gündelik betimlemeler, roman boyunca baskın bir motif haline gelmiştir. Eserde havyan motifinin en belirgin olduğu yerlerden biri, bir at yarışında Nana'nın adının bir kısrağın için kullanılmasıdır. Nana adının hem ana karakter hem de at için kullanılması Zola'ya bol ironi imkânı sağlamaktadır. Nana'nın, sahip olduğunu narsisizm sebebiyle, kısrağın kendisini yansıttığından hoşnut olduğu görülmektedir. Yarışın sonlarına doğru kısrağın öne geçtikçe Nana "sanki kendisi de koşuyormuş gibi, kalçalarını, belini sallamaya başlamıştı. Arada bir göbek atıyor, böylelikle kendini kısrağa yardım etmiş sanıyordu"³⁹. Yarış sürecini Zola, hem Nana'nın hem kısrağın hareketleri üzerinden, cinselliği göz önüne koyacak biçimde aktarmıştır. Nana'nın kısrağı heyecanla izlerken aynı zamanda "Karnını ileriye doğru her savuruşta yorgunca içini" çektiği "alçak sesle ve zorlukla, "Hadi dayan... Dayan..."³⁹ diyerek yoğun tepkiler verdiği görülmektedir. Kısrağın jokeyin yarış boyunca ilişkisi de okuyucuya benzer bir cinsel yoğunlukla aktarılmıştır. Yarış bitiminde jokey "hayvanın başına doğru iki büklüm kapanmıştı (...) boşalmış gibiydi sanki"⁴⁰. Eserin sonlarına yaklaştıkça Zola'nın kullandığı hayvan motiflerinde artış görülmektedir. Nana, adam üstüne adam alıp onları yok ederken, Zola onu büyük bir yırtıcı hayvan gibi sunmaktadır.

Anjel ve Nana'nın benzer noktalarının yanı sıra, Anjel'in zekâsıyla öne çıkması ve Nana'nın insan formunda hayvani ve doğal afetleri anımsatan bir karakter olması iki yazarın iki farklı bakış açısını göstermektedir.

NANA ADLI ESERDE KADIN

Eser, Sarışın Venüs adlı oyunun prömiyeri ile başlar. Daha önce adı sanı duyulmamış olan Nana'nın başrolde olacağını duyan Paris halkı, sırf onun nasıl biri olduğunu görmek için oyunu izlemeye gelmiştir. Buradan Nana'nın cinsel imajının, onu henüz kimse görmemişken dahi oluşturulduğunu görmekteyiz. Oyun başlamadan önce insanların birbiriyle dedikodu yaptığı, Nana hakkında sahip oldukları kulaktan dolma bilgileri

birbirine anlatarak meraklarının iyice kabardığı görülmektedir. Eserdeki aktrislerin hafifmeşrep oluşuna istinaden tiyatrosundan genelev diye bahseden, Sarışın Venüs oyununun yapımcısı Bordenave, tiyatronun da cinselliği çağrıştıran alanlardan biri olduğunu okuyucuya önceden aktarmaktadır.

Nana henüz romanda görünmeden önce de onun yeteneği hakkında sorulara, “Çatlak zurnadan farksızdır sesi”⁴¹ ve “Elini ayağını nereye koyacağını bilemez sahnede”⁴² şeklinde dürüstçe yanıtlar verir. Bu kadar rahat tavırla başrol oyuncusunu yeren tiyatro müdürünün tepkisine şaşırın kişiler, eğer Nana bu kadar yeteneksizse başarısızlığın kaçınılmaz olacağı fikri belirtildiğinde Bordenave bu iddiaya büyük bir tutkuyla karşı çıkmıştır; “Başarısızlık mı? Başarısızlık ha?” diye bağırır. “Bir kadının rol yapmayı, şarkı söylemeyi bilmesine gerek var mı? Ah yavrum, sen de pek toysun... Nana'nın başka bir yeteneği var, üstelik her şeyin yerini tutacak bir yeteneği. (...) Görürsün bak, hele bir sahneye çıksın, salondaki herkesin ağzı bir karış açık kalacak”, (...) “Geleceği çok parlak bu kızın, çok yükselecek, görürsünüz,” diyordu. “Ne ten var onda, azizim, ne ten var onda!” (Zola, 2020: 13). Daha eserin başlarında Nana ortaya çıkmadan hakkında yapılan bu yorum, kadının cinselliği ön planda olduğu takdirde, geriye kalan şeylerin bir önemini olmadığı ve cinselliğin yanında parayla şöhreti mutlaka getireceğini belirtmektedir. İlk perdenin sonunda Nana artık sahneye çıktığında gerçekten oldukça kötü şarkı söylemektedir ve sahnede nasıl davranacağına dair hiçbir fikri yoktur. Seyirciler tam ıslıklamaya ve bağırmağa başlarken, genç bir oğlanın “Enfees!”⁴³ diye haykırması seyircilerin Nana'nın ne kadar güzel olduğunu fark etmesini sağlamıştır. Oğlanın tepkisi üzerine seyircilerle birlikte Nana da gülmeye başlar ve Nana birdenbire seyircinin kontrolünü ele geçirir. Bu andan itibaren “başka bir yeteneği” olduğu için şarkı söyleyemeyip rol yapamaması kimsenin umurunda olmaz. Nana'nın büyüleyiciliği seyirciler arasında hareketlenmeye yol açarken oyunun durağanlığı seyircilerin sürekli duygusal ikilem yaşamalarına sebep olmaktadır ancak üçüncü perdenin başlamasıyla Nana'nın bu sefer ortaya çıkış şekli seyirciyi büyük bir şoka uğratar⁴⁴. Ayrıca seyirciler daha önce hiç bu kadar tutkulu bir baştan çıkarma sahnesine sahnede tanık olmamıştır. O andan itibaren sahnede Nana dışında kimsenin önemi yoktur: “Birden deminki o uysal kızın kişiliğinde cinsiyetinin bütün çekiciliği kaygı veren bir halde sergileniyor, arzusun bilinmez ufukları gözler önüne seriliyordu. Nana yine gülümsüyordu ama erkekleri yiyip bitiren, zalim bir gülümseyişi bu”⁴⁵. Seyircinin kitlesel tepkisine yapılan vurgunun yanı sıra Nana'nın cinselliği de eşit derecede vurgulanmıştır. Romanın başlangıcından sonuna kadar, Nana'nın şehvetli vücudunun, fiziksel görünümünün bireylerde uyandırdığı cinsel arzular ön plandadır. Romanın geri kalanı boyunca sürekli olarak iki farklı Nana anlatılmaktadır. Biri, hiçbir özel ya da göze çarpan niteliklere sahip olmayan sokakların basit kızı, diğeri ise toplumun doğasında var olan tüm cinselliği temsil eden o sembolik Nana'dır. İlk Nana saftır ve kendisini istediği zaman herkese verir. Diğer Nana, bir servete mal olan görkemli yataklarda yatan ve herkeste gizli dürtüler uyandıran aşk tanrıçası Venüs'ün vücut bulmuş halidir. Nana'nın sahneye ilk çıkışında karşılaştığı tepkiler, cinselliği karşısında yeteneğin ne kadar önemsiz olduğunu göstermektedir. Son perdede çıplak görüldüğü zaman, Nana'nın fiziksel varlığıyla izleyicilerini nasıl büyüleyebildiğini açıkça görebilmekteyiz. Nana, ne yaptığının farkında olmadan, izleyicide hayvani bir şehvet duygusu uyandırmaktadır.

Aynı zamanda Nana'nın cinsel kimliği açlık ve intikam olguları arasında da şekillenmektedir. Burjuvaziye duyduğu öfke ve sahip olduğu doyumsuzlukla, erkeklere ve pahalı eşyalara sadece onları yok etmek için sahip olmayı arzuladığı, sahip olduğu pahalı metaları kırıp dökmekten hoşlanmasından veya hizmetçilerinin ondan sürekli bir şeyler çalmalarından rahatsızlık duymuyor oluşundan görülebilmektedir. Her zaman ne kadar çok alırsa alsın, daima ihtiyaç duymaya devam etmektedir. Cinselliğini kullanma dozu, doyumsuzluğuyla paralel

olarak artış göstermektedir. Bu sıkıntı hali Nana'nın her türlü yozlaşmaya dalmasına sebep olmaktadır.

MÜREBBİYE ADLI ESERDE KADIN

Eserin başkahramanı olan Anjel, Fransa'da fahişelik yaparak geçimini sağlamakta olup beraber olduğu erkeklerden biriyle İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'dayken beraber olduğu erkeği aldattığı için terk edilen Anjel, bilmediği bir yerde beş parasız kalması sebebiyle kendisini mürebbiye olarak tanıtarak Dehri Efendinin konağında çalışmaya başlamıştır. Anjel, konağa yerleştikten kısa bir süre sonra kendisini hapiste hissetmeye başlamıştır ve "fuhuş eziyetinden bir süreliğine vücut ve zihnini dinlendirmeye karar verdiği halde, "Alışmış kudurmuştan beterdir" misali, aralarına karıştığı aile üyeleri içinde genç, ihtiyar birkaç erkek görür görmez kararından cayıverir"⁴⁶. Bu eskiye dönüş, hedonizmin ve şatafat düşkünlüğünün Anjel'in içine yerleşmiş olması ve parayla eğlence arzusunu, huzurlu ve sade bir yaşamdan daha değerli görmesi olarak açıklanabilir.

Anjel'in hem fahişelik mesleğinden hem de konakta yaşamaya başladıktan sonra avlamaya karar verdiği erkekleri bir defterine listeleyip detaylıca plan yapmasından, hayalini kurduğu lüks hayata sahip olmak için erkekleri bir para makinesi olarak algıladığı görülmektedir. Güzelliğinin farkında olan Anjel'e göre Paris'teki diğer kadınlar şatafatlı hayatlar sürerken kendisinin bu şekilde konakta sıkışıp kalmış olması kaderin bir talihsizliğidir. Mürebbiyelikten dilediği meblağları kazanamayacağını anlayınca da tek çareyi parayla özdeşleştirmiş olduğu cinselliğini kullanma kararı almış, hedefine ulaşmak için de ilk olarak evin, kolay lokması olarak görülebilecek genç erkeklerini hedef almıştır⁴⁷. Oyunlarıyla Şemi, Sadri ve Amca Beyi kendisine âşık etmiş olan Anjel'in, yaşananları bir sevda oyunundan ibaret görmesine rağmen "en hoşuna gidene Sadri'ydi. İçerinden geçenleri birbirlerine söylemedeki güçlük diğer ikisine nispetle Sadri'nin değerini Mürebbiye'nin gözünde iki kat arttırdı"⁴⁸. Nitekim birini diğerlerinden kayırıyor olmasının Anjel'in tavırlarında hiçbir değişikliğe sebep olmadığı, hedefleri uğruna her gece evin bir başka erkeğiyle buluşmaya devam ettiği görülmektedir.

Anjel evdeki erkekler üzerindeki hâkimiyetini belli belirsiz cilveleşmelerle kurarken, Dehri Efendiyi saf ve ahlaklı kadın rolüyle etkilemiştir. Evdeki Kâhya Kadın Eda'nın kendi foyasını ortaya çıkaracağını fark edince hemen masum ve gururu kırılmış kadın rolü yaparak Dehri Efendiyi masumiyetine ikna etmeye çalışır; "Mürebbiye'nin gözlerindeki kırmızılıktan ağlamış olduğu anlaşılıyordu. Kızın ağladığına dair belirtilere Efendi ile beraber Eda da dikkat etti. Bu gözyaşı izleri Eda'ya karşı Anjel'in galibiyetini yarı yarıya sağlıyordu"⁴⁹. Anjel, evin diğer erkek üyelerine kıyasla çok daha katı bir mizaca sahip olan Dehri Efendinin de zayıf noktasını bulup, kendi refahının Efendiyi ikna etmesinden geçeceğini anlayarak akıllıca hareket etmiştir.

Anjel'in Dehri Efendiyi tamamen ikna etmiş olduğu, Fransızca konuşulurken Eda'nın kendisinin suçlandığını zannedip sertçe Anjel'e çıkışması anında Dehri Efendinin "Matmazel seni suçlamıyor. Kim olduğunu tanıyamadım, Eda Hanım'dır demeye Allah'tan korkarım diyor. Sen utanmadan böyle melek gibi bir kıza öyle nasıl dil uzatıyorsun?"⁵⁰ şeklinde verdiği sert tepkiden anlaşılabilir. Nitekim Anjel'in nabza göre şerbet vermesi planlarını başarıya ulaştırmıştır. Hikâyenin sonunda evin ulaşılması en zor görülen Dehri Efendiyi de tavlamaş olduğu, Şemi'nin yatak odasına yapmış olduğu baskında babasıyla Anjel'i beraber yakalaması sonucunda ortaya çıkmıştır.

ESERLERDEKİ CİNSİYET ROLLERİ VE GÜÇ

Nana'da yer alan kadın karakterlerin çoğunun, erkek karakterlere nazaran daha baskın bir role sahip oldukları görülmektedir. Kadınların bu baskınlığı sonucu erkeklerin giderek kadınların istek ve emirlerine karşı daha fazla boyun eğen ve savunmasız kişiliklere büründüğü göze çarpmaktadır. Cinsiyet rollerinde yaşanan bu tarzda değişimler roman boyunca okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Romanın başında kadınlar, yatak odası, tiyatrodaki soyunma odası, özel bekleme odaları gibi kadın egemen alanlarda görülmektedir. Bu durum, romanın başından itibaren kadınların erkekler üzerinde zaten bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Roman boyunca kadınların alanına giren erkeklerin, girdikleri alanın kurallarına uymalarının beklendiği, erkeklerin de bu duruma sorgusuz boyun eğdikleri görülebilir. Bu kurallara uyma hali, erkeklerin tiyatrodaki bekleme odası alanında "uysal, sabırlı bir tavırla"⁵¹ oturup, aktrislerden herhangi bir cevap alabilmek için bekledikleri sahnede fark edilmektedir. On dokuzuncu yüzyıl boyunca, erkeklerin ilişkilerde baskın cinsiyet olduğuna ve önemli bir sosyal statüye sahip olduklarına inanılıyordu, ancak bekleme odasına girdikleri anda erkekler, kendilerine toplumun yüklediği niteliklerden tamamen sıyrılıyor, iğdiş edilip aşağılanıyordu. Bekleme odası Madam Bron'un alanı olup, kendisi, aktrisler ve onlara ulaşmaya çalışan erkekler arasında mesajlar ileterek ulaklık yapmaktadır. Madam Bron, erkeklerin o kadınlarla tek iletişim kaynağı olduğu için onlar adına oldukça önemli bir pozisyonudur. *Nana*'nın erkek müşterileri de benzer durumlarla karşılaşmaktadırlar. Ancak *Nana*'nın müşterileri tiyatro yerine onun evindeki onlarca odadan herhangi birinde saatlerce beklemektedir.

Zola eserinde yerleşik toplumsal cinsiyet normlarıyla bu normların tersine çevrildiği sayısız örnek kullanılmaktadır. *Nana*'nın ait olduğu düşük sosyal sınıf ve geleneksel cinsiyet rollerine rağmen, erkeklerin cinsel ihtiyaçlarının sonucunda onları nasıl rahat yönetebildiğini sıkça okuyucuya göstermektedir. Eser boyunca cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesinin yanı sıra dış görünüşün değişimine de değinilmektedir. Bazı sahnelerde erkekler kadınsal niteliklerle, kadınlarsa erkeksel niteliklerle tasvir edilmektedir. Zola, Kont Xavier de Vandevres karakterini "büyük bir ailenin son çocuğuydu. Kadınsı tavırları vardı. Pek şakacıydı"⁵² şeklinde tasvir etmiştir. Buna benzer bir başka tasvir bekleme odasında oturan genç bir oğlan için yapılmıştır; "Yüzünde tüy diye bir şey yok. Mavi mavi gözleri var. Tıpkı kıza benziyor"⁵³. Tam tersi yönde bir betimleme ise Madam De Chezelles karakterinin "oğlan çocuğu gibi narindi"⁵⁴ olarak ifade edilmesinde görülür. Zola'nın bu insanlara ilişkin tasvirleri, gerçekte kim olduklarıyla çelişmektedir, ancak yaratılan görüntü, okuyucunun cinsiyet ve roller konusuna dikkat edip sorgulamasını sağlamaktadır.

Zola cinsiyet rollerindeki değişkenliği, bazen karakterlerine karşı cinsin kıyafetlerini giydirerek sağlamıştır. George Hugon karakteri bir gece yağmurdan sırlıklam olunca giysileri kuruyana kadar "sırtına bir kadın geceliği, ayağına işlemeli bir kadın külotu giymiş, hepsinin üstüne dantellerle süslü bir sabahlık geçirmişti (...) bu kılığın içinde bir kız gibi duruyordu"⁵⁵. Bu sahnede *Nana*'nın elbiselerini giyen Georges'un hem fiziksel hem sembolik olarak kadını temsil etmesine değinilmektedir. Karşı cinsin kıyafetlerini giyerek rolleri değiştirmenin örnekleri roman boyunca kendini farklı cinsiyet ve ortamlarda göstermektedir. Bu örnekler toplumsal cinsiyetin ve rollerin toplum tarafından öğretilmiş algısal kalıplar olduğunu yansıtmaktadır.

Zola aynı zamanda rollerin değişimi ve cinsiyet tasvirlerini *Nana*'nın sürekli sıkılmasından faydalanarak

okuyucuya aktarmaktadır. Nana sürekli sıkıldığı için, çoğunlukla cinselliğe dair yeni şeyler keşfetme uğraşındadır. Bu sayede Zola, Nana'yı fantezilerle ve fetişlerle oyunların içine yerleştirerek, okuyucunun cinsiyet ve cinselliğe dair her türlü bakış açısına sahip olmasına yardımcı olmaktadır.

Zola'nın toplumsal cinsiyet rolleri ve cinselliğe olan bakış açısını, cinsiyet kavramlarına bir meydan okuma olarak değerlendirmek mümkündür. Eserde rol değişimlerinin yanı sıra eşcinsellik ve cinsel doyumun kullanılması ve okuyucuya cinsiyet kavramlarını sorgulatması bu meydan okumayı güçlendirmektedir. Zola, bu konuyu sorgulatabilmek için Nana'yı tüm kötülüklerin sebebi olarak gösterip, cinselliğinin olumsuz yansımalarını eleştirmenin yanı sıra ona, toplumun üstün kabul ettiği kesimlerine veya bireylerine karşı gösterebileceği, güç ve kontrol özellikleri bahsetmiştir. Bu açılardan Zola, karakterinin eylemleriyle kadınların toplumdaki gücünü ve önemini ortaya koyduğu gibi, toplumsal kimlikleri aşağıya edebilme yeteneklerini de Nana vasıtasıyla aktarmıştır.

Mürebbiye eserinde ise karakterlerin görsel açıdan, toplumun cinsiyet algılarına daha uygun hareket ettiği görülmektedir. Fakat yine de Anjel'in zamanla erkekler üzerinde hâkimiyetini kurmuş olması, erkeklerin belirli ölçülerde kalıplaşmış eril özelliklerinden uzaklaşmalarına sebep olmuştur. Özellikle Anjel'in güzelliğine vurulan Amca Bey karakterinin, aşkı dış görünüşle bağdaştırması sonucu o aşka layık olabilmek adına kendi dış görünüşünü de güzel hale getirmek için muazzam bir çaba harcadığı görülmektedir⁵⁶. Eser boyu Amca Bey'de olduğu gibi diğer erkek karakterlerin de Anjel'in ilgisini çekebilmek için türlü türlü jestler yaptığı görülmektedir. Hepsinin gündelik hayattaki tek odağı Anjel olur. Günlerini sürekli olarak Anjel'e olan aşklarını en iyi nasıl gösterebileceklerini düşünerek geçirirler. Tüm erkekler aşklarını ifade edip karşılık aldıktan sonra ise birbirlerinin varlığından haberdar olurlar. Bunun üzerine de Şemi hariç erkekler duruma öfkelenmek yerine, Anjel'i kazanacak tek erkek olma yolunu bulma arayışına girip, planlar yapmaya başlarlar. Bu süreçte erkeklerin kendilerinden geleneksel olarak beklenen, fiziksel gücünü ortaya koyarak, diğer erkeklerle dövüşüp galibiyete sahip olması şeklindeki kalıba uymadıkları görülmektedir. Onun yerine birbirlerinin arkasından iş çevirerek, türlü türlü hinliklerle galibiyete ulaşmaya çalıştıkları fark edilir.

Bu açılardan *Mürebbiye* eserinde de toplumsal rollerde güç değişimi yaşandığını ve bunun temelinin açıkça ortaya konan kadın cinselliğinden doğmuş olduğunu görmek mümkündür. On dokuzuncu yüzyıl Türk toplumunda da aynı Fransa'da olduğu gibi kadının pasif ve ev içinde konumlandırılan figür olduğu, erkeğin ise aktif ve sosyal hayata ait bir figür olduğu, eserlerde geleneksel kurallara uygun karakterlerin hayat tarzından anlaşılmaktadır. Fakat, toplum tarafından baskılanmış kadın cinselliği, tüm kurallara karşı gelerek görünür kılındığında, geleneksel erkeklerin bu bilinmeyen, keşfedilememiş olguyla nasıl başa çıkabileceklerine dair bir fikirlerinin olmadığı görülmektedir. Bunun sonucunda da bilinmezliğe karşı mücadele etmeye çalışan erkeklerin, cinselliğini nasıl kullanması ve erkekleri nasıl yönetmesi gerektiğini bilen kadınların karşısında yenilgiye uğramış oldukları göze çarpmaktadır.

MÜREBBİYE VE NANA ESERLERİNDEKİ ERKEKLERİN KADIN KARŞISINDAKİ GÜÇ KAYBI

Eserlerdeki erkeklerin söz konusu kadınlara karşı yoğun duygular yaşamasında, kadınların cinselliklerini ustaca kullanmalarının yanı sıra toplumun cinselliği bastırılması gereken bir tabu olarak nitelendirip, erkeklerin derinlere gömülmüş bu dürtüleriyle nasıl başa çıkacaklarını bilememelerinin de etkisinin bulunduğu

söylenbilir. *Mürebbiye'*de tüm erkeklerin iradelerini kontrolsüzce yitirdikleri görülürken, *Nana'*da erkekler arasında en büyük değişimi geçiren kişi Kont Muffat olmuştur. Diğer erkekler de *Nana'*nın gazabına uğramış olsalar dahi ilişkilerini cinsel bir açlık haliyle yaşarken, kontun durumu farklıdır. *Nana'*yla ilk karşılaşma anları, kontun ömrü boyunca inandığı her şey ile çatışma yaşamasına sebep olmuştur ancak kont, kısa zamanda olduğu kişiden vazgeçmesine sebep olacak seviyede bir aşk duygusuyla *Nana'*ya bağlanmıştır;

Kont Muffat (...) Elinde olmaksızın gençliğini düşünüyordu. Çocukken yattığı oda pek soğuktu. Sonra on altı yaşına gelip her akşam annesini öptüğü zaman, bu öpüşün soğukluğunu uykusunun içinde bile hissediyordu. Bir gün, aralık bir kapının önünden geçerken, bir hizmetçiyi yıkanırken görmüştü. Ergenlik döneminden evlenişine kadar, içini gıcıklayan tek anı bu olmuştu. Evlendikten sonra kansının, eş sıfatıyla olan görevlerine büyük bir bağlılık gösterdiğini görmüştü ama, kendisi dindar olduğundan, bu işe karşı bir tiksinti duyuyordu. Büyümüş, ihtiyarlamaya başlamıştı ama tenle, sevmek, sevişmekle ilgili hiçbir şeyden haberi yoktu. İşi gücü dua etmek, dini birtakım görevleri eksiksiz yerine getirmektir. Yaşayışını hep birtakım kurallara, yasalara göre ayarlamıştı. Şimdi de birden onu kaldırıp bir oyuncunun soyunma odasına, bu çıplak kızın karşısına atıvermişlerdir⁵⁷.

Anjel'e âşık olan konak erkekleriyle *Nana'*ya âşık olan kont arasındaki en büyük benzerlik toplumsal ve dinsel inançlara bağlı yetiştirilmiş, çevrenin beklentilerine göre hareket etmeyi içselleştirmiş ve dürtüsel hazları ahlaksızlık olarak görerek derinlerine gömmüş erkekler olmalarıdır. Yıllarca baskıda tutulan arzular ve dürtüler bir anda kontrolsüzce dışarı salınınca geçmişte bununla mücadele etmek zorunda kalmamış erkekler, kendi iradeleri üzerinde kontrolü kaybetmişlerdir. *Nana'*ya cinsel dürtülerle bağlı olan ancak duygusal olarak aşk duymayan ve bu yüzden maddi açıdan felakete sürüklenirken, duygusal olarak büyük yıkıma uğramayanlar zaten hep hovarda takılmış olan erkekler iken, Anjel ve *Nana'*nın duygusal anlamda yıkıma götürdükleri kişiler, geçmişte toplumun ideal figürleri olarak nitelendirilen saf, inançlı ve ahlaklı bireyler olmuştur.

*Nana'*da en çok etkilenen kont iken *Mürebbiye'*de Şemi olmuştur. Şemi ergenlik döneminde yaşadığı ilk cinsel dürtüleri aşka yormaktadır. Bu sebeple karakterin açıkça cinsellik olgusuna dair bakış açısı net bir şekilde belirtilmemiştir. Ancak yoğun bir şekilde yaşadığı aşk duygularının aslında temeli oldukça ilkel ve içgüdüsel olan cinsel arzulardır. Şemi ile Anjel'in ilk birlikteliklerinden hemen önce Şemi'nin yaşadığı yoğun hazzın, hissettiği aşkla karışık olarak anlatılması erkeklerin cinselliği, aşk ile bağdaştırdıklarını göstermektedir;

Şu kriz halinin devamı dakikadan dakikaya ikisinin kuvvetini kesiyor, baygınlığını artırıyordu. Nihayet *Mürebbiye* âşığını def etmek için hangi tedbire başvuracağını bilemediğini ima eder dayanılmaz derecede çekici bir bakışla delikanlının yüzüne baktı. Bu bakışların çarpışmasıyla kıvılcımlar saçarak çakan sevda şimşeği Şemi'yi dünyayı görmez bir hale getirdi... Hemen yerinden fırladı. Göz açıp kapayınca kadar oda kapısının anahtarını çevirdi⁵⁸.

İki eserde örneği verilmiş olan erkeklerin cinselliği bastırılmış karakterler olduğu görülmektedir. Bu cinsel bastırılmışlık hali eserlerdeki erkek karakterleri, *Nana* ve *Anjel'*e itmiştir.

NANA ESERİNDE ERKEĞİN KADIN KARŞISINDA İKTİDARINI YİTİRMESİ

*Nana'*nın kendi cinselliğinden kazanmış olduğu yönetme gücü sonucunda, karşısına çıkan her erkek üzerinde kontrol sahibi olduğu görülmektedir. *Nana'*nın kontrol etmeyi başaramadığı tek erkeğin Fontan adlı bir aktör olduğu görülür. Bunun sebebi ise Fontan ile birlikleyken fahişelikten sıkılıp, toplumun onayladığı kadın rolüne bürünerek saygınlık kazanmak istemesidir. Nitekim Fontan ile yaşarken eski hayatını bir kenara atmaya ve kendini erkeğine adanarak itaatkâr ev hanımı rolüne bürünmeye çalışır fakat erkeğini bu şekilde elinde tutamaz. Toplumun onayladığı kadın rolüne büründüğü zaman, erkeğinden bolca dayak yer ve aldatılır.

Sonunda Nana, başarının erkeklere hükmetmekle sağlanabileceğine inanır ve Fontan sebebiyle tüm erkeklerin kötü olduğuna ve başlarına gelen her şeyi hak ettiklerine dair olan inancı pekişir. Nana'ya göre erkeğe yüz verildiğinde kadın, kullanılıp atılan taraf olacaktır. Bunun sonucunda Nana ezilen taraf olmaksızın ezen taraf olarak hayatına devam etmeyi seçer ve Fontan'dan sonra vicdanını temiz tutarak erkekleri dilediğince kullanmaya başlar. Bu olaydan sonra beraber olduğu her erkeğin karşısında Nana, ipleri elinde tutan taraf olmuştur.

Nana'nın gücünü artıran etmenlerden biri de erkeklere aynı zamanda özgürlük şansı tanıyor olmasıdır. Diğer kadınlar paralı bir erkeğe sahip olduklarında onun bir başka kadına gitmesini engellemek için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Ancak Nana'nın aksi yönde hareket ettiği görülmektedir. Nana, erkeklerin kendisine bağımlı olduğunu bilmekle beraber onlara her zaman istedikleri zaman gitmekte özgür olduklarını söylemektedir. Hatta bu düşünceyi onlara özellikle de paraları olmadığı zaman mutlaka gidip para bulduklarında gelmeleri yönünde aşılmalıdır. Erkeklerin Nana'ya yalnızca büyük miktarda paraları olduğu zaman sahip olabilmeleri bir bağımlılık mekanizmasının gelişmesine yol açmaktadır. Erkekler Nana'yla temas halinde kalabilmek için her şeyi sorgusuz yapabilecek hale gelirler. Eserde Nana'nın cinselliğiyle yüz yüze gelmiş olan her erkek, kadının çekiciliği karşısında iradesini kaybetmiş, Nana'nın buyruğu altına girmiştir. Nana'nın erkekleri kontrol altına alıp, yozlaşmalarını sağladığını ilk olarak Georges Hugon adlı karakterde görürüz. Yaşı henüz daha on yedi olan Georges, Nana'yla buluşabilmek için önce annesine yalanlar söyleyerek evden kaçmaya başlar. Bu durum ortaya çıktığında da Georges'un ağabeyi olan Yüzbaşı Philippe Hugon'un bu ilişkiyi engellemek adına anne tarafından gönderildiği ancak Philippe'in de Nana'nın ağına düşmüş olduğu görülmektedir. Philippe Hugon, Nana'ya yetebilmek için alayının çalıştığı birliğin kasasından para çalarak yakalanmış ve hapse atılmıştır. Kardeşi Georges ise ağabeyinin Nana'yla ilişkisini öğrenince intihar etmiştir. Nana uğruna kendini sınırlarının sonuna kadar zorlayıp çöken felakete sürüklenen erkekler yalnızca Hugon kardeşler olmamıştır. La Faloise kendisine ailesinden kalan tüm mirası Nana'yla tüketip beş parasız kalmıştır. Çapkınlığıyla ünlü banker Steiner aynı şekilde tüm kazancını, evlerini, arazilerini Nana sebebiyle tüketmiş, hayatta kalacak kadar kazanabilmek için namuslu sıradan insanlar gibi yaşamak zorunda kalmıştır. Foucarment yaşadıklarından sonra üzüntüsünden Paris'te barınamayacak hale gelmiş, Çin denizlerine açılmıştır. Vandevres ise at yarışında Nana için dolandırıcılık yapmış ancak bu durum ortaya çıkmıştır ve yakalanmıştır. Yakalanınca tüm malına mülküne ve parasına el konmuş, bunun üzerine Vandevres kendisini atlarıyla birlikte ahıra kapatmış ve ahır ateşe vererek atlarıyla birlikte yanarak ölmüştür. Eserde Nana'yla yaklaşan tüm erkekler bir şekilde felakete karşılaşmıştır. Ancak erkeklerin hiçbiri Kont Muffat kadar büyük bir psikolojik çöküntüye girmemiştir. Kont Muffat de Beuville, eserde İkinci İmparatorluk dönemindeki en yüksek sınıfı temsil etmektedir. Bununla beraber aristokraziyle ve kiliseyle sadık bir ilişki yürütmektedir. Soğuk ve dindar yapısı onun, ömrü boyunca cinsellik duygusunu bastırmasına sebep olmuştur. Bu açıdan Kont Muffat karakter olarak hikâyenin başlarında Nana'nın antitezini oluşturmaktadır. Nana, kontun savunduğu her şeyin zıddıdır. Bu sebeple Muffat, Nana ile ilk karşılaşmalarında, içinde doğan ancak adlandıramadığı arzulara sebep olması yüzünden kızın varlığından büyük bir rahatsızlık duymaktadır.

Nana'nın varlığı, kontun sıkı sıkıya tutunduğu dini değerleriyle yoğun bir çatışma içine girmesine sebep olmuştur. Katoliklerin, bireyin acılar çekerek tanrıya ulaşabileceği inancının kontu mazoşist bir hale getirmiş olduğu düşünülebilir. Bu sayede Nana'nın ona yaşattığı acılar kontun hep alışkın olduğu dini hezeyanları anımsatmaktadır ve bu durum Kont Muffat'ın, dini değerlerinin sınırlarında barınmayan yeni bir benlik

keşfetmesine yol açmıştır⁵⁹. Kont, Nana'nın sevgilisi olduğunda, doğasına aykırı olsa bile, başlangıçta itibarının bir kısmını koruyabilmekte ama arzusu arttıkça, yavaş yavaş Nana'nın kölesi olup onu tatmin etmek için her şeye boyun eğmektedir. Karısının kendisini aldattığını öğrendiğinde dahi üzüntüsünden ilk başta kiliseye gidip, kısa süre sonra farkında olmadan ayaklarının onu Nana'nın yatak odasına götürmüş olduğu görülmektedir. Bu durum sonucunda kontun yıkımının en büyük sebebi, Nana'yı artık geçmişte taptığı tanrıyla aynı kefeye koymuş olması şeklinde düşünmek mümkündür. Dinde sahip olduğu tüm acıları, duyguları, tapınma dürtüsünü, koşulsuz sadakati Nana'ya yöneltmiştir. Kont Muffat'ın zaman geçtikçe alçalmasının boyutu, karısının onu aldatmakta olduğu adam olan gazeteci Fauchery'den Nana için bir iyilik istemesinde görülmektedir. Nana'nın görkemli bir hanımefendi rolünü ne kadar iyi oynayabileceğini göstermeye çalışırken, Nana'nın kadınsı bir biçimde taklidini yapar ve bunu yaparken de saygınlığının son kalıntılarını kaybeder. Fauchery'den dilenmek, o ana kadar yaptığı en aşağılayıcı davranış olmuştur. Nitekim Nana'ya yaranmak için zaman geçtikte alçalmasının boyutları da kontrol edilemez bir seviyeye ulaşır. Nana'yı tatmin etmek için kendini alçalttıkça, Nana onu giderek daha fazla hor görmeye, tacizlerine ve cezalarına maruz kalan bir hayvandan fazlası olmaya zorlamaktadır⁶⁰. Nana, yanına üniformalı gelmesini istediği bir gün, kontla ve temsil ettiği makamla dalga geçip onu dövdükten sonra Muffat'ı soyup üniformasındaki "sırmaları, kartalları, nişanları"⁶¹ ona çiğnetmiştir. Bu andan itibaren "Nana tıpkı bir şişeyi ya da bir şekerliği kırar gibi, bir saray görevlisini de kırıyor, onu sokağın köşesindeki çöp, çamur yığından farksız hale getiriyordu"⁶¹. Kont Muffat'ın, bu şekilde imparatorluğun en saygın sembollerini dahi feda etmeye istekli olması, kendi alçaklığının tadını çıkarma arzusunu temsil etmektedir. Bu noktada Kont Muffat, iradesi ve benliğinden bütünüyle vazgeçmiştir. Kontun bu şekilde kendini medeniyetten soyutlayıp Nana ile birlikte hayvanlaşma süreci eserin sonlarında, Nana'yı kendi kayınpederi Marki De Chouard ile yatakta basıncaya kadar sürmüştür. Nana'nın uzun süredir başka erkeklerle beraber olduğunun bilincinde olan kont, bu durumu her zaman görmezden gelmeyi tercih etmiştir. Ancak Nana'yı yatakta kayınpederiyle aşağılayıcı bir şekilde bulmak, Muffat için tam anlamıyla bir mağlubiyete dönüşmüştür. O andan itibaren dişi tanrısından sıyrılıp, yeniden dine yönelir. Mazoşist zevklerini Nana ile yüksek bir hazla yaşamış olan kont, aynı acıları yeniden dini görevlerini yerine getirirken yaşamaya çalışır.

MÜREBBİYE ESERİNDE ERKEĞİN KADIN KARŞISINDA İKTİDARINI YİTİRMESİ

Mürebbiye eserinde Anjel, dişiliğini kullanarak konaktaki erkekleri etkisi altına almıştır. Eserin başlarından itibaren konak erkeklerinin Anjel'in ilgisini çekebilmek adına birbirleriyle kıyasıya yarıştıkları görülmektedir. Konaktaki erkeklerin arasında Anjel'in dişiliğine kapılan ilk kişi Şemi olmuştur. Tam delikanlı çağında olan Şemi için çok kısa sürede mürebbiyenin varlığı, hayatının merkez noktasına dönüşmüştür. Anjel'in aynı zamanda sürekli babasından şiddet görmekte olan Şemi için bir kaçış noktası olduğunu düşünmek mümkündür. Anjel'in varlığı onun kendi hayatındaki dertlerinden zihnini uzaklaştırmasına yardımcı olan bir kurtuluş fikridir; "Anjel'in baygın gözleri zavallı delikanlının bütün sabrını tüketip huzurunu kaçırıyor, kendisine en büyük tehlikelere meydan okuyacak cüret veriyordu. (...) Duyduğu aşk dolu hazlar en kalın kızılık sopalarının acısını hissettirmeyecek derecede canına can katıyordu"⁶². Şemi, farkında olmadan kendini tamamen yabancı bir duygu durumunun içine itmiş ve Anjel ile nasıl baş edeceğini bilemediğinden yoğun acılar çeken, Anjel'in uğruna ölümü göze alabilecek bir erkeğe dönüşmüştür. Anjel'in dengesiz davranışları karşısında duyguları iyice alevlenen Şemi, artık aşkını itiraf etme noktasına geldiğinde kontrolünü tamamen kaybetmiştir. "Zavallı nefes alamayıp tikanacak gibi bir hale geldi. Bütün acılarını anlatmak istediği halde iki kelime söylemeyi beceremedi. (...) Nihayet bütün aşk itirafları, hıçkırığa hıçkırığa ağlayarak Anjel'in ayaklarına kapanmaktan ibaret kaldı"⁶³.

Şemi'nin Anjel'e olan bağlılığı zamanla yoğunlaşmış, kendini kaybeden âşık halleri, Anjel'in konağın diğer erkekleriyle de beraber olduğunu öğrenene dek sürmüştür.

Konaktaki diğer erkekler, mürebbiyenin ilgisine sahip oldukça, süslenmelerine önem vermeye başlayıp, günlerini nasıl daha fazla ilgi çekebileceklerini düşünerek geçirirlerken Şemi, aşkını acı duyarak yaşayanlardan olmuş ve gün geçtikçe sararıp solmaya başlamıştır. Bu sebeple konağın erkekleri birbirlerini öğrendiklerinde içlerinde yoğun bir kıskançlıkla kendini kaybeden yine Şemi olmuştur. Şemi, Anjel'a karşı olan yoğun arzularını, acı ve ölüm duygularına eşdeğer bir biçimde yaşaması, aldatıldığını öğrendiğinde ilk ihtimal olarak aklına hayatına son verme fikrinin gelmesine yol açmıştır. Eserde Şemi, uzun bir süre intihar etme planları yapar. Daha sonra kendisini Sadri'yle aldattığına inandığı için öfkesinin baskın gelmesiyle, önce Anjel ve Sadri'yi beraber basıp ikisini de öldürme, sonra da intihar etme kararını aldığı görülmektedir. Eserdeki erkeklerden Aşçı Tosun, mürebbiyenin parayı elinde tutan erkeklerden biri değil de çalışan olduğu için onunla çok ilgilenmemiştir. Ancak Anjel, erkekleri tavlamaı kısa süre içinde oyun haline getirince Aşçı Tosun sadece flört ederek eğlendiği erkeklerden olmuştur⁶⁴.

Aşçı Tosun, Anjel'e kalbini kaptırdıktan sonra memleketinde yıllardır âşık olduğu kadını unuttuğu görülmektedir. Ancak Aşçı Tosun mürebbiyenin erkekleri kandırdığını anlayan ilk kişi olmuştur. Anjel'in bahçeye açılan penceresinin çoğu zaman perdesinin açık olması sebebiyle, her gece odaya bir başka erkeğin girdiğini ve Anjel'in onlarla birlikte olduğunu görüp izlemektedir. Anjel'e âşık olmasına rağmen ona hiç güvenmediği için ondan uzak durmuştur. Bunun yanı sıra geceleri onu gizlice izlemiş ve bu durumdan memnun olduğu için bilerek kadının sırrını açık etmediği anlaşılmaktadır. Şemi'nin, ağzından laf alabilmek için kendisini körkütük sarhoş ettiği geceye kadar Aşçı Tosun, mürebbiyeyi her gece hasretle izleyip, sırrını saklamıştır.

Amca Bey, kamburu olan komik görünümlü yaşlı bir adamdır. Kendisi de ne Sadri gibi yakışıklı ne de Şemi gibi genç olmadığının farkındadır. Bu sebeple mürebbiyenin ona ilk karşılaşmada gösterdiği ilgiye şaşırmıştır ve o ilgiyi kaybetmemek adına her gün süslenmeye başlamıştır. Anjel'in Sadri ve Şemi ile olan ilişkilerini öğrenince ise öfkelenmek yerine kendi eksi ve artılarını düşünerek iki rakibini nasıl eleyeceğine dair planlar yapmaya koyulmuştur. Dehri Efendinin kardeşi olan Amca Bey, ileride Dehri Efendi ölürse mal mülkün ona kalacak oluşu sebebiyle Anjel için önemli bir yerde olacağını farkındadır. Bu yüzden Sadri ile Şemi kavga ederlerken kıskançlık dalgasına kapılmaz, sakince onların kavgasını izler. Diğerleri kavga ederken Amca Bey, Anjel ile daha fazla baş başa kalma yolları aramıştır.

Evin iç güveysi olan Sadri, hem yakışıklı hem de evli olduğu için ulaşılması güç bir hedefti. Bu sebeple mürebbiyenin en çok ilgisini çeken erkek olduğu eserde belli edilmektedir. İç güveysi olmasına rağmen konaktaki diğer erkeklerden daha değerli bir konumdadır. Evin yönetici figürü Dehri Efendinin de gözünde kendi yetiştireceği bir oğul rolünde olan Sadri, konaktaki tüm kişiler tarafından, Amca Bey ve Şemi'den daha çok el üstünde tutulmaktadır. Ailenin içinde kazandığı bu konumu Anjel'e olan aşkı sebebiyle bir kalemde silebilecek olması, Anjel'in Sadri üzerinde de hâkimiyet kurmuş olduğunu göstermektedir.

Anjel'in Dehri Efendinin otoritesini sarsmış olduğu, kendisine gösterilen sıra dışı özenden anlaşılabilir. Öncelikle mürebbiyenin konağa geldikten sonra kendisine özel hazırlanmış ve özenerdekore edilmiş bir odaya yerleştirilmesi, kendisinin evin diğer çalışanlarından üstün bir konumda tutulduğunun ilk göstergesidir.

Şemi, Amca Bey ve Sadri birbirini öğrendikten sonra Anjel, Sadri ile daha rahat görüşebilmek için Dehri Efendiyi manipüle etmiş, Sadri yakınında diğerleri uzakta kalacak biçimde konağı haremlik selamlık olarak ayırtmıştır. Eserde, Dehri Efendinin Anjel'e olan düşkünlüğünden finale kadar bahsedilmemiştir. Anjel'in evdeki en büyük otorite figürünü de ağına düşürmüş olduğu eserin finalinde Şemi'nin, Dehri Efendiyi Anjel'in odasında basmasıyla anlaşılır. Anjel'in en büyük hedefine ulaşma yolları, beklenmedik final etkisini bozmamak için okuyucudan gizlenmekle birlikte, sürekli evin en güçlü ve katı olduğu belirtilen, herkesin korktuğu Dehri Efendinin de diğer erkeklerden farklı olmaksızın Anjel'in karşısında gücünü yitirmiş olduğu finalde ortaya çıkmıştır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Émile Zola'nın *Nana* eseri ile Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* eseri, toplumsal cinsiyetin cinsellikle olan ilişkisi bağlamında sosyolojik eleştiri yöntemleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Eserlerdeki ana karakterler, toplumsal sınıflandırma sebebiyle fahişelik yaparak geçimlerini sağlamaya başlamışlardır. Meslekleri zamanla geçim derdinden bağımsız hale gelmiş, yoğun güç arzusunun doğan bir yaşam tarzına dönüşmüştür.

Çalışmada, eserlerin geçtiği dönemlerde, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine bir başkaldırısının söz konusu olduğu ve bunun yalnızca kadının değişimi değil, erkeğin de değişimini içermekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Toplumda yer edinmiş cinsiyet rolleri kadınları olduğu kadar erkekleri de baskılamıştır ve bu durum kişilerin özgür birer birey olmalarını engellemiştir. Bunun üzerine bireyler toplum normlarına uymayan davranışlar göstermeye başlamışlardır. Eserlerde de Anjel ve Nana, yaptıkları çevrelerini, aileleri, dolayısıyla toplumu etkilemiştir. Diğer bir deyişle öteki oldukları toplumlarda karşı cinsi ötekileştirmişlerdir.

Eserlerin geçtiği döneme dek var olan toplumsal normlar yerini, kadının güçlendiği ve erkeğin onu elde etme kavgasına girdiği bir sürece bırakmıştır. Bu süreç kadınların cinselliklerini ortaya koymalarıyla başlamıştır. Tabularla nasıl başa çıkabileceğini bilemeyen erkekler sahip olma ve onay görme arzusuyla tüm iradelerini kaybetmişlerdir. Toplumun onlara sağlayamadığını sağlayabilen kadınlar için sahip oldukları tüm otoriteden vazgeçmeye hazır oldukları görülmüştür. Bu durumun eserdeki erkeklerin pasivize olmalarına sebep olduğu gözlemlenmiştir. Erkeklerin pasif konuma gelmesiyle, kadınların daha da yücelerek mutlak hâkimiyeti kurdukları tespit edilmiştir. Her iki eserde de kadın karakterlerin, erkeklerin destekleyen tutumlarıyla, toplumsal normlar ve güç dengelerinde değişim yarattıkları alıntılarla desteklenerek verilmiştir.

Yukarıdaki inceleme dünya edebiyatında önemli bir yeri olan Émile Zola ve Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın iki yapıtı üzerinde yapılmıştır. Bu tarz karşılaştırmaların dünya edebiyatı ve Türk edebiyatı eserleri arasında yapılması ile Türk edebiyatındaki eserlerin öneminin vurgulanacağı ve daha bilimsel bir şekil alacağı düşünülmektedir. Buna ek olarak ulusal edebiyat eserlerini başka edebiyatlarla karşılaştırmak onun sadece dünya edebiyatı içindeki konumunu belirlemekle kalmaz, bunun yanında kendi edebiyatına dünya edebiyatının çerçevesinden bakarak onu daha açık bir şekilde değerlendirmeye de imkân sağlayacağı düşünülmektedir.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

- ¹ Bkz. Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, (Çev. Başak Ertür), İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s. 9-50.
- ² Bkz. Merry E. Wiesner-Hanks, *Gender in History: Global Perspectives*, 2nd ed. London: Blackwell Publishing Ltd, 2011, s. 2-5.
- ³ Lizbeth Goodman, *Literature and Gender*, New York: The Open University, 1996, vii.
- ⁴ bkz. Laura Levine Frade, "Gender and Labor in World History", Der. Meade, Teresa A. ve Wiesner-Hanks, Merry E., *A Companion to Gender History*, Cornwall, Blackwell Publishing Ltd, 2004, s. 41.
- ⁵ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 330.
- ⁶ Luce Irigaray, "This Sex Which is not One", (Çev. Claudia Reeder), Ithaca: Cornell University Press, 1985, s. 28.
- ⁷ Julia Kristeva, 2014, s. 43.
- ⁸ Jacques Lacan, "On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge": The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, *Encore 1972-1973*, Çev. Bruce Fink, Der. Jacques-Alain Miller, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1999, s.7.
- ⁹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 232.
- ¹⁰ Bkz. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Colombia University Press, 1985, s. 1-20.
- ¹¹ Bülent Somay, *Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2020, s. 88-89.
- ¹² Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier, New York: Vintage Books, 2011, s. 197.
- ¹³ Luce Irigaray, "This Sex Which is not One", (Çev. Claudia Reeder), (Ithaca: Cornell University Press, 1980, s. 29.
- ¹⁴ Simone deBeauvoir, *The Second Sex*, (Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 26.
- ¹⁵ Judith Butler, *Cinsiyet Belası*, (Çev. Başak Ertür), (İstanbul, Metis Yayınları: 2014, s.103.
- ¹⁶ Bkz. Gayle Rubin, "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex, Der. Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, s. 157-162.
- ¹⁷ Bkz. Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship*, (Çev. James Harle Bell ve John Richard von Sturmer), Der. Rodney Needham, Boston: Beacon Press, 1969, s.115.
- ¹⁸ Bkz. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Colombia University Press, 1985, s. 36.
- ¹⁹ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, (Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s. 237.
- ²⁰ Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, (Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier), New York: Vintage Books, 2011, s.240.
- ²¹ Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s. 83.
- ²² Bkz. Taine, Hippolyte. *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, Hachette,1863, xxii-xxxiii.
- ²³ Bkz. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2018, s.85.
- ²⁴ Émile Zola, *Nana*, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 146.
- ²⁵ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 46.
- ²⁶ Émile Zola, *Nana*, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 250.
- ²⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.vii.
- ²⁸ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 5-6.
- ²⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mürebbiye*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.47.

- ³⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 46-47.
- ³¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 49-50.
- ³² Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.41.
- ³³ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 47.
- ³⁴ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 162-163.
- ³⁵ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 26.
- ³⁶ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s.251.
- ³⁷ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 482-483.
- ³⁸ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), (İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 27.
- ³⁹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 439.
- ⁴⁰ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 441.
- ⁴¹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 12.
- ⁴² Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 13.
- ⁴³ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 26.
- ⁴⁴ Bkz. Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 40.
- ⁴⁵ Émile Zola, Nana, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 40-41.
- ⁴⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 22.
- ⁴⁷ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 3-4.
- ⁴⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 60.
- ⁴⁹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.85.
- ⁵⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s.87.
- ⁵¹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 181.
- ⁵² Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 78.
- ⁵³ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s.60.
- ⁵⁴ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 89.
- ⁵⁵ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 204.
- ⁵⁶ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 52-53.
- ⁵⁷ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 172.
- ⁵⁸ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 51.
- ⁵⁹ Bkz. Émile Zola, Nana, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 520-521.
- ⁶⁰ Bkz. Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 521-523.
- ⁶¹ Émile Zola, Nana, (Çev. Samih Tiryakioğlu), İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2020, s. 524.
- ⁶² Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 43.
- ⁶³ Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 45.
- ⁶⁴ Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018, s. 23.

KAYNAKÇA

Beauvoir, S. de. *The Second Sex*, Çev. Constance Borde ve Sheila Malovany-Chevallier, New York, Vintage Books, 2011.

-
- Butler, J. Cinsiyet Belası, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
- Eagleton, T. Literary Theory: An Introduction, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- Felski, R. Modernitenin Cinsiyeti, Çev. Atalay Gündüz, İstanbul, Dergâh Yayınları, Yayın No: 860, 2020.
- Frader, L. L. "Gender and Labor in World History", Der. Meade, Teresa A. ve Wiesner-Hanks, Merry E., A Companion to Gender History, Cornwall, Blackwell Publishing Ltd, 2004.
- Goodman, L. Literature and Gender, New York, The Open University, 1996.
- Gürpınar, H. R. Mürebbiye, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.
- Irigaray, L. "This Sex Which is not One", Çev. Claudia Reeder, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- Lacan, J. "On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge": The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, Encore 1972-1973, Çev. Bruce Fink, Der. Jacques-Alain Miller, New York, W.W. Norton & Company Inc., 1999.
- Lévi-Strauss, C. The Elementary Structures of Kinship, Çev. James Harle Bell ve John Richard von Sturmer, Der. Rodney Needham, Boston, Beacon Press, 1969.
- Moran, B. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.
- Moran, B. Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Rubin, G. "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex, Der. Rayna R. Reiter, Toward an Anthropology of Women, New York, Monthly Review Press, 1975.
- Sedgwick, E. K. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire, New York, Columbia University Press, 1985.
- Somay, B. Bir Şeyler Eksik: Aşk, Cinsellik ve Hayat Hakkında Bilmek İstemediğimiz Şeyler, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Taine, H. Histoire de la Littérature Anglaise, Paris, Hachette, 1863.
- Wiesner-Hanks, M. E. Gender in History: Global Perspectives 2nd ed., London, Blackwell Publishing Ltd, 2011.
- Zola, É. Nana, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2020.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support



MUSLIM CAPTIVES IN EARLY MODERN EUROPEAN SCULPTURE

ERKEN MODERN AVRUPA HEYKELLERİNDE MÜSLÜMAN ESİRLER

Yazar/Autor

Nabil MATAR

Prof. Dr. University of
Minnesota, English
Department.
matar10@umn.edu
ORCID: 0000-0003-
2992-1893

Abstract: In the early modern period, Europeans held Muslims captive and recorded information about their number, place of origin and physical appearance. The experiences of the captives differed: those held on galleys or sent to the mines were treated differently from those held for domestic labor in cities where they walked around, worked and even indulged in sensual behavior. Many captives spoke with their masters about their professions, families, favorite foods, regional traditions, and towns. Their stories have survived in European records as well as in the narratives they told after their return to their communities – if they did. But in sculpture, the captives were stereotyped in defeat and humiliation: no attention was paid to their personal histories or characters. The sculptures appeared in various spaces, on city gates, in cathedrals, and in parks, and although captives had their own stories about their experiences, the European representation in art was unchanging, showing captives in defeat and submission. In sculpture, the *turc* lost his voice; there was only one sculpture of captive women. This paper examines how *turcs* appeared in early modern European sculptures in cities from Budapest to Berlin, and from Palermo to Vienna.

Keywords: Sculpture, Captivity, Representation of Muslims

Özet: Erken modern dönemde Avrupalılar Müslümanları tutsak ederek sayıları, geldikleri yerleri ve fiziksel görünüşleri gibi bilgilerini kaydetmişlerdir. Köle sahipleri, tüccarlar, kayıt tutanlar, deniz kaptanları, kilise ve devlet memurları ve tutsakların yürüdüğü, çalıştığı ve hatta duygusal bağ kurduğu kasaba ve şehir sakinleri için Türklerin deneyimleri, kadirge kölelerinin veya maden işçilerinin deneyimlerinden farklıydı. Esirlerin çoğu efendileriyle meslekleri, aileleri, en sevdikleri yiyecekler, bölgesel gelenekleri ve kasabaları hakkında konuşurlardı. Hikâyeleri bu tutulan kayıtlar sayesinde bugüne dek ulaşmıştır. Müslümanları çeşitli rollerde, ayırt edici özellikler ve fiziksel niteliklerle tasvir eden hikâyeler yaratılmış olsa da Türk'ün heykellerdeki tasviri sürekli olarak aynıdır: yenilgi ve aşağılanma ile basmakalıp hale getirilmiştir. Bu dönemde, korkutucu ve güçlü Türkleri utanç verici bir yenilgi ve teslimiyet içinde tasvir etmek daha etkili olduğu için erkek Türkler heykelde daha çok yer alır. Heykellerde tasvir edilen Türkler, anlattıkları hikâyelerdeki sesini kaybetmek zorunda bırakılmıştır. Bu makale, erken modern dönemde Türklerin heykellerde nasıl tasvir edildiğini incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Avrupa Heykeli, Esirlik, Müslüman Temsili

INTRODUCTION¹

In the early modern period, tens of thousands of Muslims were held captive in Europe, in regions extending from England to France, and from Italy to Malta. Many died in captivity or converted to Christianity and assimilated; others were ransomed or escaped. The vast majority of these captives remain unknown had it not been for the few *qişas*/personal stories, which were told by them to later writers and scribes. Arab captives wrote very little about their ordeals, but there are a few Turkish captives who left detailed accounts about their captivity.

Many records of Muslim captives, however, survive in European archives, with information about histories, numbers and places of origin. These captives – both Arab

Geliş Tarihi/Received:
10.10.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
21.11.2022

Yayın Tarihi/Publication Date:
15.12.2022

and non-Arab – constituted the largest number of Muslims whom Europeans saw in the early modern period on long-term bases. Although there is extensive evidence about the near ubiquitous presence of Muslim merchants and captives, converts and laborers in cities stretching from Livorno to Venice, Vienna to Madrid, and Marseilles to London, as the magisterial collection of essays by Jocelyne Dakhlia and Bernard Vincent has shown, *Les Musulmans dans l'Histoire de l'Europe*,² “the only Muslims that ordinary Catholics [Italy and France] encountered in their daily lives were the enslaved.”³ Of those Muslims were the tavern keepers and the porters, the domestic servants and the gravediggers (during plagues),⁴ the galley slaves and the miners, and sometimes in France, captured Muslims who were made to march with returning captives ransomed by the Mercedarian Fathers in their processions to Paris. About these Arabs, Turks, Moors, Berbers, and others – *esclaves turcs*, as scholars have designated them – their owners and ship captains, naval officers and priests and physicians collected detailed information about their age, appearances, distinguishing mark/s, scar/s, shapes of their heads, geographical backgrounds, and professions. In the French, Italian, Spanish, and Maltese records, less so in the English, the physical and familial details about Muslim captives were carefully compiled to ensure accuracy in issuing safe conduct documents, sale records, ransom agreements, and letters patent.⁵

One Maltese record in the early seventeenth century, for instance, included the following information:

Achmet bin Michamet, 15 years old, “per segno una brucchiatura

nel braccio” (with a burn on his arm);

Abdalla bin Abdellatif della Maometta, 35 years old, “d’alta stat[u]ra” (tall);

Ussain Mahamet, 60 years old, tall, with a disfigured left arm;

Ayxa bint Buselem, 50 years old, blind in her left eye;

Selima bin Brahim, 12 years old, “figliola” (daughter/girl);

Fatuma bint Achmed, 45 years old, with a small black mark on her left arm.

There are various other pieces of information about captives. One captive, for instance, had two wounds on the forehead, swarthy, swollen leg, and “figliolo” (son) (October 1605); another captive, Abdraman bin Sayt of Jerba, was 20 years old, “brunetto di alta e sottile statura tiene per segno una ciatrice di foco nella mano sinistra” (1607). Hadet bin Seit, “moro,” was forty years old, “con alcune macchie rosse dietro l’orecchia sinistra, e con due cicatrice di fuoco nella gamba destra, et un altra simile cicatrice ne ginocchio sinistro” (January 1613); Rays Mihamed bin Ahmed el Hammemi, “moro di Susa” (Moor from the Sus valley in Morocco), was thirty years old, “d’honesta statura, con una ferita longa in testa della banda sinistra” (tall, with a big wound on the left side of his head) (January 1617), and others.⁶

In the same vein, the information about the 225 captives in France a century later, from 1700 to 1727, shows the differences in the looks and sizes of the captives, again with an emphasis on distinguishing scars.⁷ As for their age, the captives in these French sources ranged from young teens, the youngest being 14 years old, to a septuagenarian, with the majority of captives in their twenties – although how the French captors figured out the exact ages could not but have been conjectural.⁸ There were males of all body builds, from the muscular to the boyish to the haggard. Then, there was mention of the professions of the captives: launderers, cooks, barbers, weavers, fishermen, soldiers, sailors, mariners, cobblers, helmsmen, gunner (only one), and galley slaves. The latter were the ones who had spent years at the oar, thereby acquiring physiques that were stronger than those of cobblers or weavers. There were the *noir* (black) and the *mulatre* (mulatto), but fewer in number than the others because they were a small minority among the North African population. Also, the captives were physically defined by body height (*grande, bonne, haute, petite, moyenne*); color of hair (*noirs, bruns, gris, châtains, crespés, obscurs*); shape of the face (*long, oval, rond, plat, long bazzané*); and then, “*grosses lèvres,*” “*marqué au bras gauche,*” “*cicatrice ronde au bras droite,*” “*cicatrice derrière le gras de la jambe gauche,*” “*cicatrice joignant le bout du sourcil du côté gauche,*” “*cicatrice au milieu du front,*” “*une grande cicatrice et une petite sur le front du côté gauche,*” “*plusieurs marques sur l’oreille droite,*” “*une cicatrice au coin du front, une à l’épaule gauche et une à côté du genouil gauche,*” and many other particulars. The captives were inspected carefully, their bodies stripped and measured – and everything was recorded.⁹ There was also information about the captives’ parents and siblings, at the same time that differences were noted between the “*natif des montagnes*” (mountain dweller) and the captive from the city. There were captives who spent decades behind the oar (in one case between 1665 and 1712), and the lucky one who spent just about a year; there were the “*invalide*” (sick) or the “*faqir*” (poor/ascetic) and the full-bodied, the soldier and the helmsman. There were stories about them that individualized them – as in the case of a captive who had been given the name “Tripoli” – most likely the city from which he came. His master reported that Tripoli never drank wine, fasted during Ramadan “from sun rising to sun setting: in spite of all the toil and fatigue of the oar, he never seemed uneasy: though ready to faint through weakness.”¹⁰

For the slave masters, traders, record keepers, sea captains, church and government officials, and residents of towns and cities where captives wandered, worked, and even indulged themselves sensually, the *turcs* had different experiences from galley slaves or mine workers. Many told their masters about their professions and families, foods and customs and villages. Occasionally, Muslims were depicted on tapestries and palace ceilings, altar triptychs and medallions, woodcuts and manuscript illuminations and maps – nearly always in positions of submission and humiliation. Captives piqued the interest of writers who included them in plays, especially in Spanish, French, and English drama, or invented adventures for them in fiction, filled with romance, heroism, and wanderings. In 1725, Joseph Morgan told of a “Moor, born at Tripoli,” who was enslaved in Cadiz, attempted to escape and had his “Ears cut off according to Custom,” was ransomed, and enslaved again in Lisbon. He was taken and tortured by the Inquisition, “hoisted up in the Air by his Arms, fast tied behind him, for near Half an Hour,” but did not accept Christianity whereupon he was sent as a slave to the “Tercera Island” from where he escaped on board a Dutch ship.¹¹ Another captive story was told by Cornelis de Bruyn in his *Reizen* (1698).¹² Even the philosopher David Hume had a story to tell.¹³ There were also grim Ottomans on frontispieces of histories and chronicles, and there were those who appeared in European romances about sultans and other “Mahometans.”¹⁴ There were even operas: in 1761 Paris, there was Charles-Simon Favart’s comic opera,

Les trois sultanes (which remained on the repertory of the Comédie Française into the twentieth century);¹⁵ and in 1769 London, there was Isaac Bickerstaff's *The captive, A comic opera*, taking place in "a Garden belonging to the CADI, near Algiers." In 1782 Vienna, there was Mozart's *Abduction from the Seraglio*, followed in 1808 by Anello Anelli's *L'italiana in Algeri*, which was taken up by Rossini in 1813, *The Italian girl in Algiers*. For English and Austrian, Italian and French audiences, captivity and "Barbary Pirates" had become the stuff of entertainment.¹⁶

MUSLIM CAPTIVES IN SCULPTURE

While stories were invented about Muslims, showing them in different roles and with distinguishing characteristics and physical features, in sculpture, the representation of the *turc* was invariably the same: they were stereotyped in defeat and humiliation. From Budapest to Santiago de Compostela, from Berlin to Salzburg, Rome and Palermo, Paris and Catania, Livorno and Morino, artists sculpted *turcs* for churches and piazzas, memorials and city gates and fountains – sculptures that remain *in situ* or in museums. Such statuary art was exhibited in churches and public spaces, which, during the Baroque period, produced an explosion of figures of angels and putti, saints and martyrs, popes and kings and princes that adorned presbyteries, chapels, church facades, and palaces. In these widely different spaces, the number of Muslim and Christian captives is admittedly small in comparison to the other figures, but at the time of unveiling sculptures of captive *turcs*, viewers could look closely at them, even touch them, and recall battles and religious hostilities, past and ongoing captivities and ransoms, and ordeals their kith and kin had endured.¹⁷ In a culture where the devout lit candles before statues of the holy, or touched them for blessings, where the visual elements played a powerful role in piety and doctrine, the figures of the *turcs* confirmed their physical danger along with their spiritual threat to Christianity. That is why the *turcs* in sculpture were always the same: chained, crouching, and crushed under Euro-Christian victory. The sculptures assured observers of the defeat of the religious, military, and maritime enemy.

The Church of the Order of the Holy Trinity (Trinitarians) in Rome, built in 1732, was exclusively dedicated to the activities of two saints, John of Martha (1160-1213) and Felix of Valois (1127-1212), who had established the Order for the ransoming of Christian captives.¹⁸ As worshippers entered the church, they saw high above the church entrance the Pietro Pucilli depiction of an angel with two captives, flanked by sculptures of the two saints. The two captives are held together by a black iron chain that dangles down – much like the chain that appears in many paintings of captives. The captive to the right, the Christian, is looking up at the angel who presumably will effect his release by exchanging him with the captive to whom he is tied: a *turc*, recognized by his moustache, who as in most sculptures, is looking down, presumably at the hell to which he is consigned. For worshippers or for casual passers-by, the sculpture told the whole story of the encounter with the *turcs*: Christians capture *turcs* in order to exchange them with their own coreligionists, who are protected by an angel saint in the robe of a Trinitarian Father.¹⁹

Although the Turk had been the "present terror of the Worlde," as Richard Knolles wrote in 1603, from the battle of Lepanto on (1571), the *turcs* in sculpture were not depicted as the fierce "Mahometan" warriors or the cruel captors wielding the lash and torturing Christians – as in various European frontispieces and book

illustrations. Rather, and perhaps in a vicarious sort of vengefulness, *turcs* appear either crouching/kneeling, with heads shaven and hands tied, or standing in submission, or sometimes lying prostrate under the feet of victorious Christianity. Sometimes they have garments and sometimes not – but they are always tied. The only *turcs* in sculpture were the enslaved *turcs*. They could no longer provoke fear.

Sculpted *turcs* were male, with the exception of the stylized Venturi sculpture of c. 1632 in Marino, Italy. There were no sculptures of captured Muslim children, of whom there were high numbers in Christendom. In the period under study, wealthy European families were beginning to acquire their trophy Muslim (or Native American or Sub-Saharan) children or women who appear frequently in paintings, but it was male *turcs*, who also served as trophies and dominated sculpture. It may be that sculptors or their commissioners felt there was no point in showing the capture and humiliation of women and children: they were easy prey. More effective was to show the muscular and fearsome *turcs* in disgraced submission and defeat. The captives with “cicatrice” or “plusieurs marques sur l’oreille droite” or a burns on the arm were all folded into one uniform sculpture of the Turk as slave.



Figure 3 Entrance of the Church of the Order of the Holy Trinity—Santissima Trinita degli Spagnoli (Rome) Photo by Zvonimir Athletic / Shutterstock.com

The defeated posture of the captives appears most forcefully and influentially in the “Four Moors” in Livorno. It was executed by Pietro Tacca who established the future model for sculpting captured *turcs*. The work celebrated Ferdinand I, Grand Duke of Tuscany, after his victory over the Ottoman fleet and his attack on Annaba in Tunisia in 1607, which resulted in the capture of “one thousand five hundred slaves.”²⁰ But it was only between 1623 and 1626 that the four captive Moors were added by Tacca, made from casts of living men after he had examined the bodies of slaves, measured and weighed them, felt their arms and thighs to select those who were fittest. While Tacca may have tried to individualize the captives, and while

scholars have argued that he showed their humanity and beauty by their anguished facial expressions,²¹ many aspects in his interpretation/depiction demean and humiliate them. That he chose to represent the captives as Black, “*mori*,” is important: doubtless, there were Blacks in the Livorno bagnios, but the majority of captives whom Ferdinand brought back with him after his campaign were North Africans – not necessarily Black, perhaps more with the skin color of the Moroccan ambassador to England in 1600 or Velasquez’s Moor in 1645. It is not clear why *turcs* from Tunisia would be Negroid Black – unless it was to reflect the involvement of Fernando II, who later completed the monument, in the sub-Saharan slave trade.²²

But the most violent act committed by Tacca against the captives was to show the oldest Moro among the four men, who has been argued to be the father of the other three, without cover for his sexual parts, revealing his male (circumcised? uncircumcised?) organ.²³ Tacca was a contemporary of Bernini who sculpted some of the most stunning naked bodies, but then the latter was often dealing with mythical nudes, Apollo, Prosperine, and others. To represent the captives in the nude was not an aesthetic choice for Tacca, however, nor indeed a realistic one, as even the most miserable of captives had some covering for their bodies. To the right of the father is his son (?), semi-naked, with his buttocks half-exposed. He is the youngest of the four and the most sexually attractive – unless his very smooth skin and hairless body suggest that he was a eunuch. To have a father (if he is the father) in the nude with his son/s next to him is devastatingly damning: in Christian exegesis, Noah cursed his son Ham for looking at his nakedness. For Tacca, the captives were not just degraded and defeated: they were cursed too.

Meanwhile, and for the men and women and children viewers of the sculpture then (it remains today “Livorno’s most popular monument,” as the information piece next to the fence states), the four men represented the wild, semi-naked, “Barbary Corsairs” who had terrorized them but have now been caught, shackled, stripped naked, and put on exhibit by the Knights of St. Stephen. All four had their heads shaven, but for a pig’s tail of hair (topknot), so Satan, as the joke went, could snatch them down to hell. Defeat in battle meant defeat in the afterlife, too: and so, as Christ was depicted in paintings and sculptures atop of Satan and his cohorts, so now the white marble duke is atop the Black bronze slaves. It is unlikely that any viewer had any sympathy for the Moors,²⁴ especially not for the naked ‘father’ captive, his face haggard, his organ dangling: how did women, promenading near the Livorno harbor react to this sexual affront? There could not but have been bemused disgust at such savage primitiveness accompanied by spiteful glee that the enemy who used to threaten men and women at sea is now chained and emasculated.



Figure 4 Monumento dei Quattro Mori (Livorno)
by Sailko, Attribution 3.0 Unported (CC BY 3.0)



Figure 5 Monumento dei Quattro Mori (Livorno)
Photo by by Sailko, Attribution 3.0 Unported (CC BY 3.0)

The addition of the four Moors consolidated the image/memory of Duke Ferdinand in his glory over the black *turcs*. He is dressed as the Grand Master of the Order of St. Stephen, and like a Roman emperor, he stands parading his subjected enemies and attaining glory in enslaving them. The four Mori were larger than life, perhaps to show how much their danger had been large: but chained, they were proof of Tuscany's maritime victory and Christianity's power. There was no verisimilitude in representing them, similar, for instance, to Michelangelo's slave sculptures ("Bound Slave," "Dying Slave," and others) just over a hundred years earlier;²⁵ nor was there in Tacca the kind of humane realism that appears in Raphael's painting of "The Battle of Ostia" (1514). Raphael included captured Saracens, just about the time Michelangelo was carving his slaves, but he neither racialized nor demonized them. Although he was recalling a time of violent wars when native Italians were fighting Arab invaders in the ninth century, his Saracens appear as prisoners of war, with their hands tied, one fully dressed, the other naked on his knees, but without excessive brutality or physical grotesqueness. The Arab captives of Raphael, defeated as evidenced by their sunken ships in the background, and once dangerous conquerors, are just slightly different from the victors in skin color; and one is dressed in the same manner as the Pope's soldiers who had captured him.

Tacca's racialization of the captives as Blacks appears full blown in the stone Fontana dei Quattro Mori sculpture before the Palazzo Colonna in Marino. It was designed by Sergio Venturi, and executed by Pompeo Castiglia and Tacca. These captives were carved between 1632 and 1642 to celebrate the victory at Lepanto in 1571, over half a century earlier. The captives were, presumably, prisoners of war – thus the piazza down the street, which is named "Lepanto." But, again, the four captives are Negroid Black even though in the Ottoman armies that were defeated at that sea battle, the largest number of soldiers and sailors and oarsmen were not Black. Among these four Moors, there are two women, naked till the waist, with their breasts exposed and chains around their necks. As for the men, the two still have their swords on their sides.



Figure 6 Battle of Ostia by Raphael (Vatican) Photo by Nabil Matar

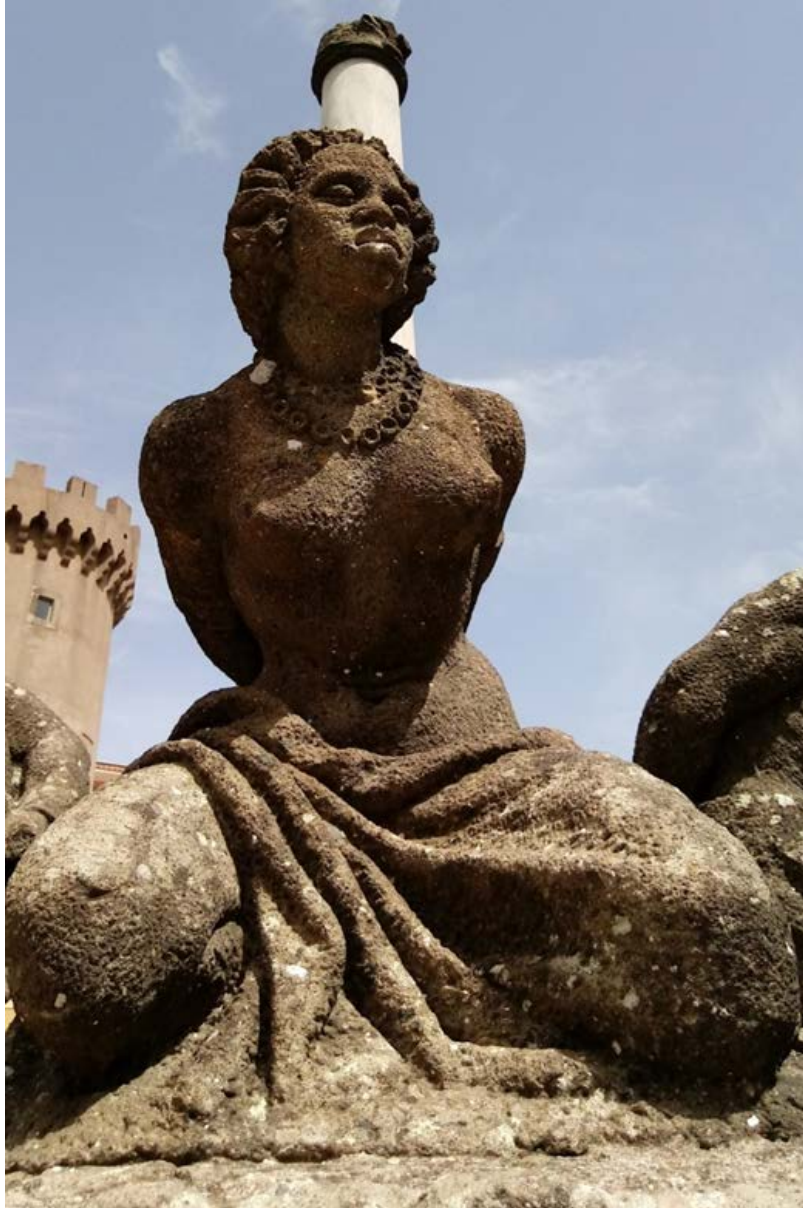


Figure 7 Fontana dei Quattro Mori (Marino, Italy)

Photo by Nabil Matar

All four are on their knees, and again, there is not even an attempt at verisimilitude: the women do not look humiliated in their nakedness as if nakedness was their common state. There is actually a pornographic element in the posture of the women with their legs wide open, seductively covered by a piece of garment, their plumb breasts pushing forward, their lips apart, as if inviting sexual seizure. Nor have the two men been disarmed since they no longer can threaten anyone, and so as villagers filled their jugs with water spouting from under the Moors, they must have snickered at the uncivilized and the unchristian who were enslaved and, in the case of the women, to be prostituted in the brothels of Rome. The celebration of the victory of Lepanto was a celebration of victory of race and religion.

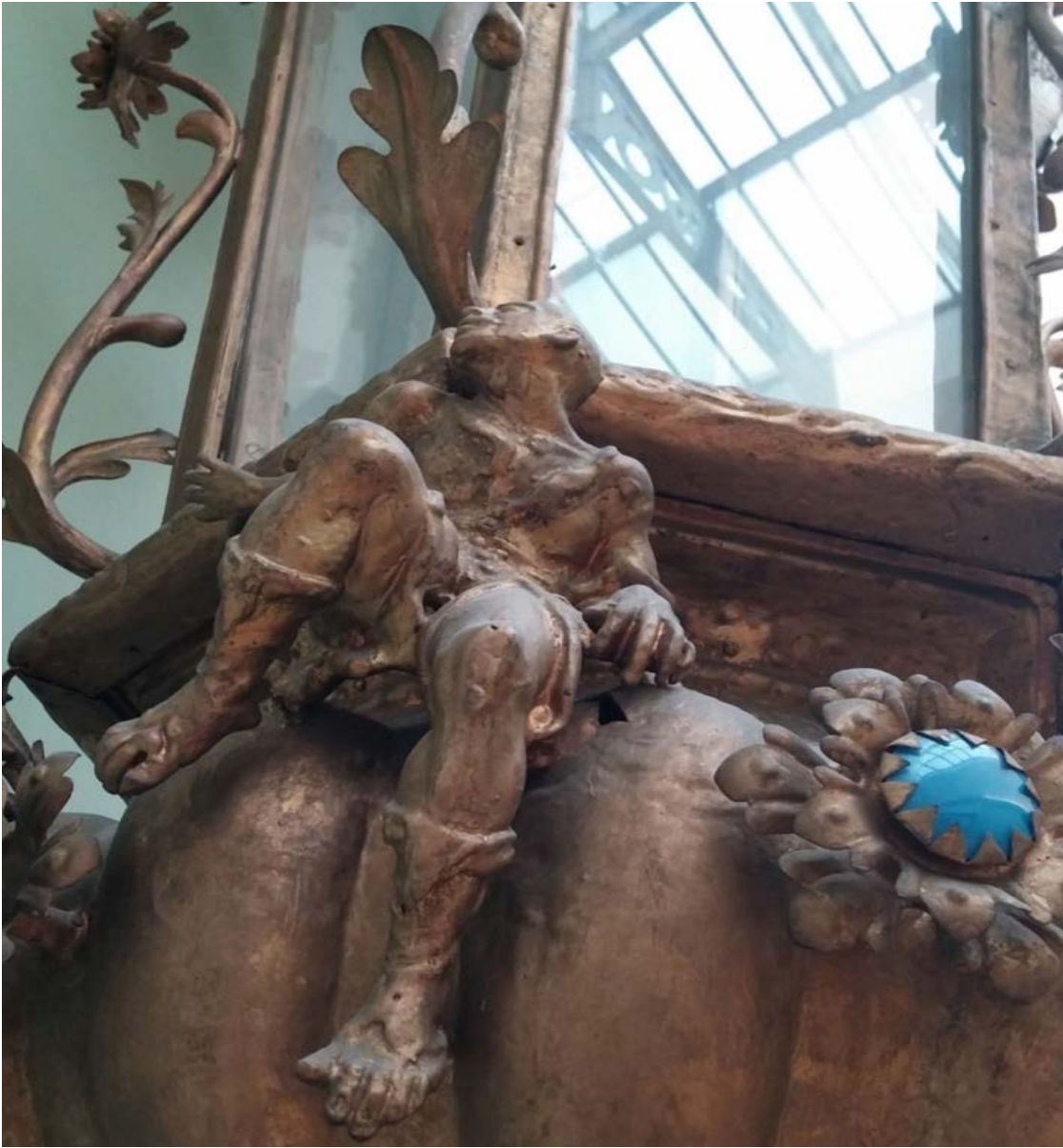


Figure 8 Fanal de Galère, Paris Maritime Museum (Paris)

Photo by Nabil Matar

The figure of the crouching captive appears again in the Paris shipyards at the end of the seventeenth century.²⁶ Significantly, this demeaning representation of the Muslim slave in French figural representation (at the Maritime Museum, Paris), was not replicated with the Huguenots who were also enslaved on the French galleys.

The thousands of Protestants/Huguenots after the revocation of the Edict of Nantes in 1685 were not depicted in such a manner, or, for that matter, the voluntaries (bonevogliés) or the condemned (forçats). Much as they suffered and endured like their fellow *turcs*, they, French and European, did not undergo the dishonor of humiliation in sculpture, to be exhibited on ships or in museums – nor of course did sculptures (and paintings and votive offerings) of Christian captives held by Muslims, who were depicted in humility and piety, with eyes ever raised to the Christian savior.

In c. 1710, Giovanni Barrata (1670-1747) modeled his “Bound Corsair” on Tacca’s oldest of the four Moors; his muscular arms and back are an exact imitation (Berlin National Museum). A century after Tacca, the *turc* remained a cringing figure, with muscles on steroids, but at least, his private parts are covered. And he is no longer black since by this time, the saying was common in the French arsenals where thousands of *turcs* were shackled to the oars, “fort comme un Turc.”²⁷ The *turcs* were harnessed to serve the maritime needs of the emerging naval empires, transformed from captives to sheer brawn, with animal-like threatening features, but tightly tied. In 1728, just over a decade after Baratta sculpted his “Bound Corsair,” Daniel Defoe published *A Plan of the English Commerce* in which he proposed a project for a European invasion of North Africa and the harnessing of the defeated “Barbary natives” in the service of European trade.²⁸ As sculpture reflected a subjugation of the undifferentiated *turcs*, European imperial goals extended that subjugation onto the Islamic Mediterranean.

The sculpture of Pietro Galleti in the St. Agatha Cathedral in Catania stands to the side of the altar: and so, as worshippers looked to the priest officiating at the mass, they saw the bishop above the *turc*. But the words under the captives make no mention of the bishop’s involvement with turcs:

Pietro Galleti joined the clerical [military] service. He was so pious, prudent, and learned that he was put in charge of Sant’Antonio Magno in Palermo. Then, he was made Apostolic Inquisitor, regent of the inquisition in Sicily. Then, he became bishop of Patti, then of Catania. He was an uncorrupt judge of justice, fought for the freedom of the church, was an enemy of vices and friend of virtues, took care of the poor, hurt no one, helped everyone. The only thing that he did wrong to his people was that he submitted to fate. He died April 6, 1757, in the 27th year of his episcopacy.



Figure 9 Bound Corsair, by Giovanni Baratta; Kaiser Friedrich Museumsverein (Berlin)



Figure 10 Mausoleum of Pietro Galletti, Church of St Agatha (Catania, Sicily)
Photo by Nabil Matar

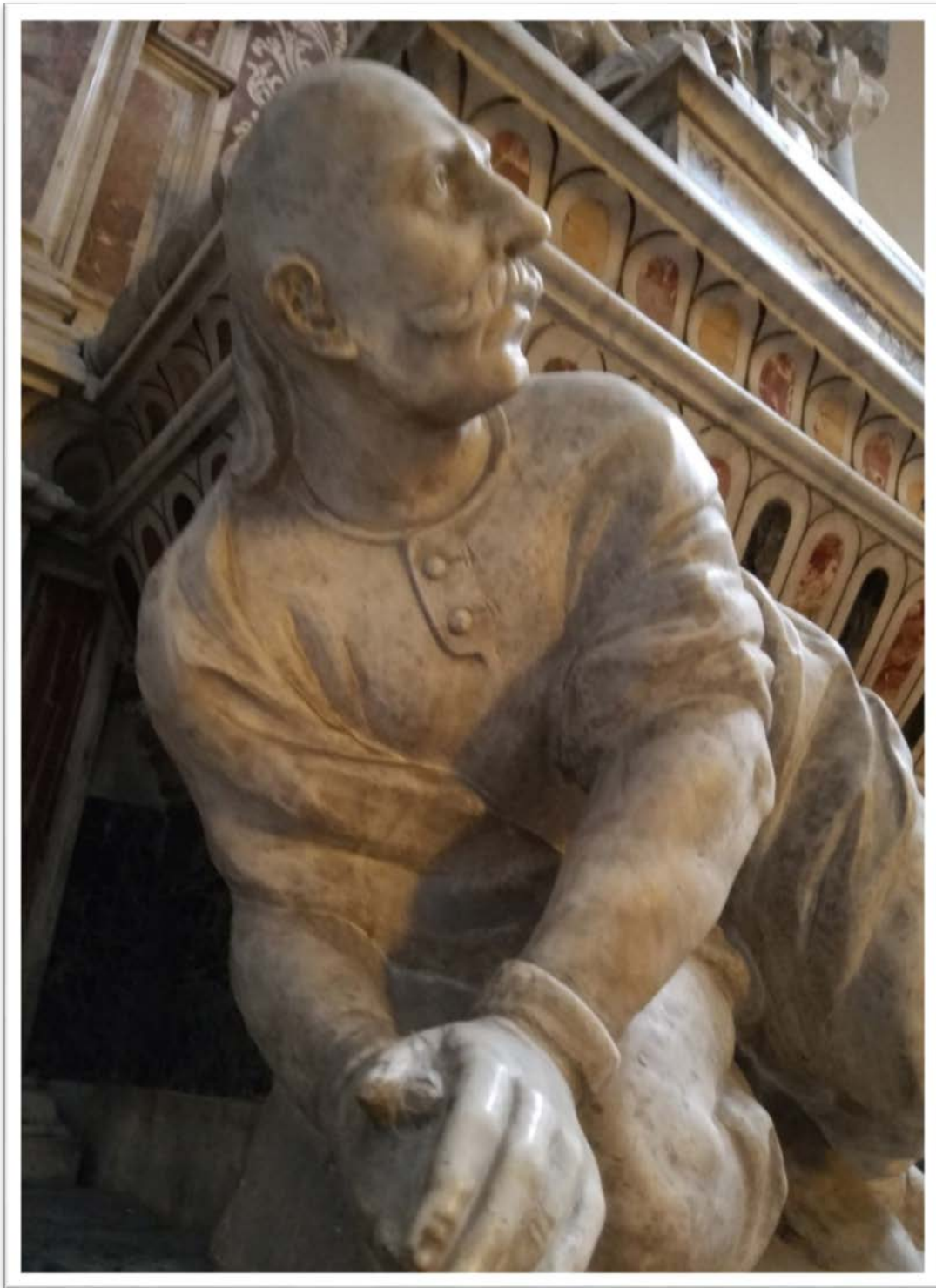


Figure 11 Detail of mausoleum of Pietro Galleti, Church of St Agatha (Catania, Sicily)

Photo by Nabil Matar

Evidently, the commissioner/artist could think of no other way of celebrating the life of Pietro Galleti and praising his piety and prudence except by exhibiting the chained *turc*, along with a Black, under him. The two were good ornaments – as they also appear in the Co-Cathedral of St. John in Valletta under the mausoleum of Grand Master Nicolas Cotoner. At the height of the European slave trade in Africa, the *turc* was turning into another object of possession, especially as the Ottoman Empire was losing lands and dominance and its markets were becoming part of the European global emporium. Both Blacks and *turcs* were in submission to Christendom: they were undifferentiated brute physicality on whose backs sat or stood the White Man.

Like all sculptures, *turcs* in stone were intended for longevity and to serve as a record of their defeat in history. And no defeat was more spectacular than the Ottoman retreat from Vienna in 1683. There is no other *turc* in sculpture who is as viciously represented as the *turc* on the outside wall of St. Stephen's Cathedral in Vienna, stretched prostrate in death's grips, screaming as he is sinking down to hell, his face contorted, under the triumphant child Jesus.



Figure 12 Statue of St. Stephen, St. Stephen's Cathedral (Vienna)

Photo by Shutterstock

This sculpture, attached to the cathedral, recalls Romanesque sculptures of Saracens who were depicted in war and defeat. In those sculptures, the imagery often reflected biblical and literary themes, such as the battle between Joshua and the Amalekites or the sacrifice of Isaac.²⁹ Similarly here, the enemy on the battle field was the Satan of the Book of Revelation, defeated and crushed by the Cross. Down the street from this sculpture is the Maltese Church with its 1806 memorial of the 1683 victory: two hand tied *turcs* standing in humiliation and submission.



Photograph by Nabil Matar

Another celebration of the 1683 victory along with numerous other victories over the Ottomans was the sculpture of Prince Eugene of Savoy (1663-1736). He fought against the Turks in their failed siege of Vienna, won a major victory against them in the Battle of Zenta, 1697, and at Petrovaradin in 1716. In 1897, Jozef Rona worked on the statue that was installed in 1900 outside the National Gallery in Budapest. It showed the defeated *turc* crouching at the hooves of Christendom in the kind of vertical axis that had framed earlier sculptures and that showed Christian supremacy over the Muslims. Downcast and nearly totally naked, he is still in his turban, his hands tied behind him.



Figure 13 Base of equestrian statue of Prince Eugene of Savoy, Josef Rona, National Gallery (Budapest) Photo by Adobe Stock

Oddly, the most realistic representation of the *turc* is the least frequent: as a dignified prisoner of war, held by chains. A panel celebrating the Lepanto victory is stylized as it prominently shows the *turcs* in turbans – their distinctive markers. They are defeated – four of them, as always it seems about *turcs*, in a seated position, fully dressed, and seemingly awaiting their fate (The Palatine Museum, Rome).



Figure 14 Celebration of Victory of Lepanto, 1571, Palazzo dei Conservatori (Rome) Photo by Nabil Matar

Very much like them, a lone *turc* (National Museum, Berlin), presumably after the defeat of 1683, expresses submission and despair. Showing him in his full regalia confirmed the Christian victory over not just the infantry but also the nobility. The captive is recognizably Muslim, *turc*, receiving punishment for having dared to threaten Christendom – whether at Malta in 1565 or Lepanto in 1571 or Vienna in 1683.³⁰



Figure 15 Turkish prisoner in chains, c. 1700, Deutsches Historisches Museum (Berlin) Photo by Nabil Matar

As sculptors and their commissioners repeated the humiliation of the *turc*, they established a permanent transnational image. After all, the funds for building the (above-mentioned) Church of the Holy Trinity in Rome came from Bishop Diego Morcillo in Peru, while the architect was Portuguese, the painter of the church décor was Spanish, and the royal patron was King Carlos V.³¹ The image was also trans-temporal: the façade of the church promoted the Fathers whose order had been established in 1198. The various sculptures of the defeated or crushed *turcs* were even inter-Christian, Catholic largely, but not objectionable to Protestants too, and intercontinental, in Europe but also in America: the Annapolis memorial to the Barbary Wars, 1806, with the heads of Moors lined up on all four sides of the upper pedestal.³² When captivity was part of life, and the encounter with the *turcs* – and Islam – was a European, and American, preoccupation, sculptors, commissioners, and viewers treated the sculptures as narratives in stone of the fearsome enemy that had been defeated and chained.

CONCLUSION

There were no other captive *turcs* in sculptures for viewers to compare: no sculpture of them in torture, or with their noses and ears cropped in punishment.³³ Nor were there *turcs* shown in piety and surrender to God, or in ambassadorial processions or commercial roles – as they sometimes appeared in paintings and woodcuts and plays. Rather, the *turcs* were captives, nameless, stereotyped commodities, slaves for the sail, on exhibit in churches and in parks, city gates and fountains and mausoleums – in spaces that centered the communal life of society. Viewers saw the same unchanging *turcs*, demeaned and overpowered. It is as if the stories of the *turcs* were one story told by sculptors who ‘spoke’ for them as they crouched or cringed or lay crushed under feet or hooves. As Tacca’s humiliated Moors had been under the Duke, so were other *turcs* under the bishop, under the Grand Master, under the Child Christ, under the hooves of victorious horses, and under the American Eagle. In sculpture, the *turcs* were immobilized cultural and political signifiers, useful in so far as they revealed the power and the glory of the victors. They “are what they are,” as Edward Said put it in his discussion of the Western representation of the ‘Oriental,’ “for once, for all time, for ontological reasons that no empirical matter can either dislodge or alter.”³⁴ Not all the stories that the captives told about themselves to their European captors, or the data that were collected about them by government agents, clergy, and slave sellers, or the letters they had sent or the appeals they had forwarded could change them into individuals with emotions and agency. In sculpture, as in the scholarship on Mediterranean captivity, the *turc* was made to lose his voice and *qiṣṣa*.³⁵



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

ENDNOTES:

¹ This chapter is taken from *Mediterranean Captivity through Arab Eyes, 1517-1798* (Leiden: Brill, 2021), with the permission of the author.

(Bu makale büyük ölçüde, yazarın izniyle, *Mediterranean Captivity through Arab Eyes, 1517-1798* (Leiden: Brill, 2021) alınmıştır.)

² See also Lucette Valensi, *Ces étrangers familiers* (Paris: Payot, 2012).

³ Ariel Salzmann, 'Migrants in Chains: On the Enslavement of Muslims in Renaissance and Enlightenment Europe', *Religions* 4, no. 3 (September 2013): 400, <https://doi.org/10.3390/rel4030391>.

⁴ Moulay Belhamissi, *Les Captifs Algériens et l'Europe Chrétienne* (Paris: Entreprise Nationale du Livre, 1988), 41.

⁵ See for the "Turk" in art, James G. Harper, ed., *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism* (Surrey: Ashgate Publishing, 2011); the articles Elizabeth McGrath, 'Caryatids, Page Boys, and African Fetters: Themes of Slavery in European Art', in *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, ed. Elizabeth McGrath and Jean Michel Massing (London: The Warburg Institute, 2012), 3-38, and Rick Scorza, 'Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks', in *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, ed. Elizabeth McGrath and Jean Michel Massing (London: The Warburg Institute, 2012), 121-63, and Jean Michel Massing, 'The Mediterranean Scene', in *The Image of the Black in Western Art: From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition v. 3*, ed. David Bindman and Henry Louis Gates (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011).

⁶ Pignon, "Aperçu."

⁷ Philippe de Cossé Brissac, ed., *Sources Inédites de l'histoire Du Maroc. Deuxième Série, Dynastie Filalienne (1661-1757). VI, 1700-2 Mai 1718*, vol. 6, 8 vols (E. Leroux, 1960), 54-83.

⁸ It is curious to find precise numbers such as 27 or 26 or 42 or 19. If the captives knew their birth dates, which is most unlikely, they would have known them according to a hijri calendar – with its shorter year. In 1832, and among 634 Spanish captives of Indians in South America, 67% did not know their date of birth, Fernando Opere, *Indian Captivity in Spanish America: Frontier Narratives*, trans. Gustavo Pellon (Charlottesville: University of Virginia Press, 2006), 76.

⁹ As Muscat and Agius confirmed about the Muslim captives of the Knights of Malta; "They were stripped to check for hidden distinguishing marks or body defects," Joseph Muscat and Dionisius A. Agius, 'Slaves on Land and Sea', in *Georgio Scala and the Moorish Slaves: The Inquisition Malta 1598*, ed. Dionisius A. Agius (Sta Venera, Malta: Midsea Books, 2013), 371. The method of describing and identifying the captives is similar to what Mulay Ismā'il did after he ordered the enslavement of all blacks in Morocco. See the study of the 1710 register of the slaves in Chouki El Hamel, 'The Register of The Slaves of Sultan Mawlay Isma'il of Morocco at The Turn of The Eighteenth Century', *The Journal of African History* 51, no. 1 (2010): esp. 95. For the American side of the Atlantic, see the advertisements for runaway slaves, which record similar physical descriptions, Flossie E. Windley, *Runaway Slave Advertisements* (Westport, Conn: Greenwood, 1983).

¹⁰ Jean François Bion, 'An Account of the Torments Which the French Protestants Endure Aboard the Galleys', in *The Torments of Protestant Slaves in the French King's Galleys: And in the Dungeons of Marseilles, 1686-1707 A.D. : With Some Illustrative Texts*, ed. Edward Arber (London: Stock, 1908), 448.

¹¹ Muhammad Rabadan, *Mahometism Explained*, trans. Joseph Morgan, 2 vols (London: Mears, 1725), 2: 238-9.

¹² His work was translated into English in 1702 and the story was included in a 1736 English collection of writings about the East. See John Green, *A Journey from Aleppo to Damascus* (London: W. Mears, 1736), 193-208: The "Turk" is from Damascus (and so a Muslim Arab not a Turk) and was captured by the Knights of Malta who sold him into Spain where he converted to "the Romish Religion." He became an excellent soldier and in Flanders, as a "young Spanish Officer," he married an Amsterdam woman. He then took her and their son to the East, claiming a wish to visit Jerusalem, but in reality eager to return to "Turkey, in order to enjoy the free Exercise of his Religion." Mostafa changed ship that took his family Algiers and then Alexandria, where he frequented "the Mosks" and finally divulged his secret to his wife. Helpless, she decided to stay with him as they continued to Aleppo "where he had a great many Acquaintance." Soon, and suspected of possessing wealth, he was murdered during a robbery. Bruyn had told an even more dramatic story about the Turk's courtship, marriage, travels, and final settlement in Aleppo: "The Surprizing Adventures of Mostafa, a Turk."

¹³ See David Hume, *Hume on Religion*, ed. Richard Wollheim (Cleveland: World Pub. Co., 1964), 73.

¹⁴ For studies of Turks and literary imagery of Turks in France, see Clarence Dana Rouillard, *The Turk in French History, Thought and Literature: 1520-1660* (New York: Ams Pr Inc, 1974); Dominique Carnoy, *Représentations de l'islam dans la France du XVIIe siècle: La ville des tentations* (Paris: Editions L'Harmattan, 1998), and Michèle Longino, *Orientalism in French Classical Drama* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006). For England, see Samuel C. Chew, *The Crescent And The Rose Islam And England During The Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1937).

¹⁵ From a lecture by Galina Yermolenko at the University of Minnesota, 4 March 2013.

¹⁶ And Americans too, see Susanna Rowson, *Slaves in Algiers; or, A Struggle for Freedom: A Play, Interspersed with Songs, in Three Acts*. (Philadelphia: Wrigley and Berriman, 1794).

¹⁷ My discussion is based on sculptures I have personally seen and photographed. Other than the works mentioned here, my list includes the following: the Matamoros of Santiago of Compostela at the top of the Palacio de Raxoi, which shows captives on both sides of the pedestal of the saint; the Tudor room in Minneapolis Institute of Art; the "Telamones" of "Porta Nuova" in Palermo; (sixteenth to seventeenth centuries); the memorial for Otto Christoph von Sparr in St Mary's Church in Berlin; the mausoleum of the 61st Grand Master of the Order of the Knights of Jerusalem, Nicolas Cotoner, in the Co-Cathedral of St. John in Valletta; the sculpture

of Jean Casimir, King of Poland, in the Chapel of St. Francis Xavier in the church of Saint-Germain-Des-Pres in Paris (after 1672); Francesco Bertos's "Allegorical Group of Victory supported by Valor" in the Chicago Institute of Art (1700-1710); Teatro Marmereo Fountain in Palermo, built in honor of Philip V; the fountain in central Salzburg; the 1728 sculpture of St. Ignatius of Loyola in his church in Rome by Giuseppe Rusconi; the Turks in the Maltese Church in Vienna (1806); the 1889 statue of Saint/King Ladislaus with his foot on a Turk's head in the Basilica of St. Stephen, Budapest. I will mention other sculptures below, but I exclude the Fontana del Moro in the Piazza Navona as the Moors are not human, with tentacles for legs. I am also excluding the four captives under the equestrian statue of Henri IV (Louvre, 1614-18), and the four captives at the pedestal of the statue of Louis XIV, Place des Victoires, since they do not represent *turcs* (1670s-80s). For a study of paintings showing ransomed Christian captives, see Rosita D'Amora, "'Saving a Slave, Saving a Soul": The Rhetoric of Losing the True Faith in Seventeenth-Century Italian Textual and Visual Sources', in *Conversion and Islam in the Early Modern Mediterranean* (New York: Routledge, 2017), 155-78.

¹⁸ Just about a decade earlier, between 1720 and 1723, the hospital of St. John of Martha had been established in Tunis: Clara Ilham Alvarez Dopico, 'The Catholic Consecration of an Islamic Dār. The Chapel of the Saint John de Matha Trinitarian Hospital in Tunis', in *Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities Across the Islamic World*, ed. Mohammad Gharipour, 2015, 291-307.

¹⁹ In 1714, a sculpture of the same two saints liberating Christian captives was installed in Prague. It was designed by Ferdinand Maximilian Brokoff (1688-1731).

²⁰ Franco Cardini, *Europe and Islam*, trans. Caroline Beamish (Oxford: Wiley-Blackwell, 2001), 166.

²¹ See the "beauty" of the captives in Steven F. Ostrow, 'Pietro Tacca and His Quattro Mori: The Beauty and Identity of the Slaves', *Artibus et Historiae*, no. 71 (1 January 2015): 145-80.

²² David Bindman, Henry Louis Gates, and Karen C. C. Dalton, eds., *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition, Part 2: Europe and the World Beyond*, vol. 3, 5 vols (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011), 183.

²³ Was the old Moor from Salé and called Ali or Salebino Melioco, and the young Moor Algerian called Margiano? See the discussion in Mark Rosen, 'Pietro Tacca's "Quattro Mori" and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany', *The Art Bulletin* 97, no. 1 (2015): 34-57, and the reference to Cesare Venturi, "Il Monumento Livornese Detto Dei "Quattro Mori"", *Liburni Civitas* 7, no. 5 (1934): 213-51. See also Molly Greene, *Catholic Pirates and Greek Merchants: A Maritime History of the Early Modern Mediterranean* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 82-83.

²⁴ See for a different view: "Tacca deliberately depicted each [of the four captives] as an individual, allowing viewers to project their own stories on to these specific figures, something eagerly done by later viewers," Mark Rosen, 'Pietro Tacca's "Quattro Mori" and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany', *The Art Bulletin* 97, no. 1 (2015): 47.

²⁵ Charles Robertson, 'Allegory and Ambiguity in Michelangelo's "Slaves"', in *The Slave in European Art; from Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, ed. Elizabeth McGrath and Jean Michel Massing, Warburg Institute Colloquia (London: University of London Press, 2012), 39-61.

²⁶ The "fanal de galère," seventeenth century. See also the article which discusses other examples: Meredith Martin and Gillian Weiss, "'Turks" on Display during the Reign of Louis XIV', *L'Esprit Créateur* 53, no. 4 (2013): 98-112, <https://doi.org/10.1353/esp.2013.0049>.

²⁷ Gillian Weiss, 'Ransoming "Turks" from France's Royal Galleys', *African Economic History* 42, no. 1 (2014): 39-40; Michel Fontenay, 'L'esclave Galérien Dans La Méditerranée Des Temps Modernes', in *Figures de l'esclave Au Moyen-Age et Dans Le Monde Moderne*, ed. Henri Bresc (Paris: L'Harmattan, 1996), 125.

²⁸ Daniel Defoe, *A Plan of the English Commerce: Being a Compleat Prospect of the Trade of This Nation, as Well the Home Trade as the Foreign. In Three Parts* (London: Charles Rivington, 1728).

²⁹ Ruth Bartal, 'The Image of the Saracen in Romanesque Sculpture. Literary and Visual Perceptions', in *Jerusalem the Golden: The Origins and Impact of the First Crusade*, ed. Susan B. Edgington and Luis García-Guijarro (Turnhout: Brepols Publishers, 2014), 329-45.

³⁰ The celebration of the two victories of Malta and Lepanto was mapped in the late sixteenth-century Cartographic Gallery at the Vatican Museum. To the left and to the right of the entrance, the maps show the naval preparations that led to the defeat of the Turks.

³¹ For similar transnationalism, see the Mercedarians who sent money from New Spain to ransom captives in North Africa: Karen Melvin, 'Charity without Borders: Alms-Giving in New Spain for Captives in North Africa', *Colonial Latin American Review* 18, no. 1 (1 April 2009): 75-97, <https://doi.org/10.1080/10609160902738505>.

³² [https://en.wikipedia.org/wiki/Tripoli_Monument_\(sculpture\)#:~:text=The%20Tripoli%20Monument%20is%20the,James%20Decatur%20\(brother%20of%20Capt](https://en.wikipedia.org/wiki/Tripoli_Monument_(sculpture)#:~:text=The%20Tripoli%20Monument%20is%20the,James%20Decatur%20(brother%20of%20Capt)

³³ See Ibn Zaydān, *Ithāf a'lām al-nās* 2:68 for the anger of Mulay Ismā'īl at such cruelty.

³⁴ Edward W. Said, *Orientalism* (New York: Vintage, 1979), 70.

³⁵ For many of the stories that captives told in Arabic, see Matar, *Mediterranean Captivity through Arab Eyes, 1517-1798*.

REFERENCES

- Anelli, Angelo. *L'italiana in Algeri*, 1813.
- Bartal, Ruth. 'The Image of the Saracen in Romanesque Sculpture. Literary and Visual Perceptions'. In *Jerusalem the Golden: The Origins and Impact of the First Crusade*, edited by Susan B. Edgington and Luis García-Guijarro, 329–45. Turnhout: Brepols Publishers, 2014.
- Belhamissi, Moulay. *Les Captifs Algériens et l'Europe Chrétienne*. Paris: Entreprise Nationale du Livre, 1988.
- Bickerstaff, Isaac. *The Captive: A Comic Opera; as It Is Perform'd at the Theatre-Royal in the Hay-Market*. London: W. Griffin, 1769.
- Bindman, David, Henry Louis Gates, and Karen C. C. Dalton, eds. *The Image of the Black in Western Art, Volume III: From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition, Part 2: Europe and the World Beyond*. Vol. 3. 5 vols. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- Bion, Jean François. 'An Account of the Torments Which the French Protestants Endure Aboard the Galleys'. In *The Torments of Protestant Slaves in the French King's Galleys: And in the Dungeons of Marseilles, 1686-1707 A.D.: With Some Illustrative Texts*, edited by Edward Arber, 433–60. London: Stock, 1908.
- Cardini, Franco. *Europe and Islam*. Translated by Caroline Beamish. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001.
- Carnoy, Dominique. *Représentations de l'islam dans la France du XVIIe siècle: La ville des tentations*. Paris: Editions L'Harmattan, 1998.
- Cossé Brissac, Philippe de, ed. *Sources Inédites de l'histoire Du Maroc. Deuxième Série, Dynastie Filalienne (1661-1757)*. VI, 1700-2 Mai 1718. Vol. 6. 8 vols. E. Leroux, 1960.
- D'Amora, Rosita. "'Saving a Slave, Saving a Soul": The Rhetoric of Losing the True Faith in Seventeenth-Century Italian Textual and Visual Sources'. In *Conversion and Islam in the Early Modern Mediterranean*, 155–78. New York: Routledge, 2017.
- Defoe, Daniel. *A Plan of the English Commerce: Being a Compleat Prospect of the Trade of This Nation, as Well the Home Trade as the Foreign*. In *Three Parts*. London: Charles Rivington, 1728.
- Dopico, Clara Ilham Alvarez. 'The Catholic Consecration of an Islamic Dār. The Chapel of the Saint John de Matha Trinitarian Hospital in Tunis'. In *Sacred Precincts: The Religious Architecture of Non-Muslim Communities Across the Islamic World*, edited by Mohammad Gharipour, 291–307, 2015.
- Favart, Charles-Simon. *Les Trois Sultanes, Ou Soliman II, Comédie En 3 Actes, En Vers. Nouvelle Édition Conforme à La Représentation*. [Paris, Les Comédiens Italiens, 9 Avril 1761; et Comédie-Française, 13 Février 1908.] / Favart. Paris: P.-V. Stock, Editeur, 1761.
- Fontenay, Michel. 'L'esclave Galérien Dans La Méditerranée Des Temps Modernes'. In *Figures de l'esclave Au Moyen-Age et Dans Le Monde Moderne*, edited by Henri Bresc, 115–43. Paris: L'Harmattan, 1996.
- Green, John. *A Journey from Aleppo to Damascus*. London: W. Mears, 1736.
- Greene, Molly. *Catholic Pirates and Greek Merchants: A Maritime History of the Early Modern Mediterranean*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Hamel, Chouki El. 'The Register of The Slaves of Sultan Mawlay Isma'il of Morocco at The Turn of The Eighteenth Century'. *The Journal of African History* 51, no. 1 (2010): 89–98.
- Harper, James G., ed. *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750: Visual Imagery Before Orientalism*. Surrey: Ashgate Publishing, 2011.
- Hume, David. *Hume on Religion*. Edited by Richard Wollheim. Cleveland: World Pub. Co., 1964.
- Longino, Michèle. *Orientalism in French Classical Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Martin, Meredith, and Gillian Weiss. "'Turks" on Display during the Reign of Louis XIV'. *L'Esprit Créateur* 53, no. 4 (2013): 98–112. <https://doi.org/10.1353/esp.2013.0049>.
- Massing, Jean Michel. 'The Mediterranean Scene'. In *The Image of the Black in Western Art: From the 'Age of Discovery' to the Age of Abolition v. 3*, edited by David Bindman and Henry Louis Gates. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011.

- McGrath, Elizabeth. 'Caryatids, Page Boys, and African Fetters: Themes of Slavery in European Art'. In *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, edited by Elizabeth McGrath and Jean Michel Massing, 3–38. London: The Warburg Institute, 2012.
- Melvin, Karen. 'Charity without Borders: Alms-Giving in New Spain for Captives in North Africa'. *Colonial Latin American Review* 18, no. 1 (1 April 2009): 75–97. <https://doi.org/10.1080/10609160902738505>.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Entführung Aus Dem Serail*, 1782.
- Muscat, Joseph, and Dionisius A. Agius. 'Slaves on Land and Sea'. In *Georgio Scala and the Moorish Slaves: The Inquisition Malta 1598*, edited by Dionisius A. Agius, 345–84. Sta Venera, Malta: Midsea Books, 2013.
- Opere, Fernando. *Indian Captivity in Spanish America: Frontier Narratives*. Translated by Gustavo Pellon. Charlottesville: University of Virginia Press, 2006.
- Ostrow, Steven F. 'Pietro Tacca and His Quattro Mori: The Beauty and Identity of the Slaves'. *Artibus et Historiae*, no. 71 (1 January 2015): 145–80.
- Rabadan, Muhammad. *Mahometism Explained*. Translated by Joseph Morgan. Vol. 2. 2 vols. London: Mears, 1725.
- Robertson, Charles. 'Allegory and Ambiguity in Michelangelo's "Slaves"'. In *The Slave in European Art; from Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, edited by Elizabeth McGrath and Jean Michel Massing, 39–61. Warburg Institute Colloquia. London: University of London Press, 2012.
- Rosen, Mark. 'Pietro Tacca's "Quattro Mori" and the Conditions of Slavery in Early Seicento Tuscany'. *The Art Bulletin* 97, no. 1 (2015): 34–57.
- Rossini, Gioachino. *The Italian Girl in Algiers Overture*, 1817.
- Rouillard, Clarence Dana. *The Turk in French History, Thought and Literature: 1520-1660*. New York: Ams Pr Inc, 1974.
- Rowson, Susanna. *Slaves in Algiers; or, A Struggle for Freedom: A Play, Interspersed with Songs, in Three Acts*. Philadelphia: Wrigley and Berriman, 1794.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- Salzmann, Ariel. 'Migrants in Chains: On the Enslavement of Muslims in Renaissance and Enlightenment Europe'. *Religions* 4, no. 3 (September 2013): 391–411. <https://doi.org/10.3390/rel4030391>.
- Samuel C. Chew. *The Crescent And The Rose Islam And England During The Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1937.
- Scorza, Rick. 'Messina 1535 to Lepanto 1571. Vasari, Borghini and the Imagery of Moors, Barbarians and Turks'. In *The Slave in European Art. From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*, edited by Elizabeth McGrath and Jean Michel Massing, 121–63. London: The Warburg Institute, 2012.
- Valensi, Lucette. *Ces étrangers familiers*. Paris: Payot, 2012.
- Venturi, Cesare. "'Il Monumento Livornese Detto Dei "Quattro Mori"'. *Liburni Civitas* 7, no. 5 (1934): 213–51.
- Vincent, Bernard, and Jocelyne Dakhli. *Les Musulmans dans l'histoire de l'Europe - tome 1: Une intégration invisible*. Paris: Albin Michel, 2011.
- Weiss, Gillian. 'Ransoming "Turks" from France's Royal Gallies'. *African Economic History* 42, no. 1 (2014): 37–57.
- Windley, Flossie E. *Runaway Slave Advertisements*. Westport, Conn: Greenwood, 1983.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

GÜNTER GRASS'IN SOLAKLAR İSİMLİ KISA HİKAYESİ İLE GABRIELE WOHPMANN'IN YEŞİL DAHA GÜZEL İSİMLİ KISA HİKAYESİNDE YER ALAN ÖTEKİLEŞTİRME OLGUSU

GÜNTER GRASS' SHORT STORY OF THE LEFT-HANDERS AND THE PHENOMENON OF EXCLUSION IN GABRIELE WOHPMANN'S GREEN IS MORE BEAUTIFUL

Yazar/Author

Özlem NOMAN

Aydın Adnan Menderes
Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Karşılaştırmalı
Edebiyat (Disiplinlerarası)
ABD Yüksek Lisans
Öğrencisi, Aydın, E-Mail:
ozlemnoman@hotmail.com,
ORCID: 0000 0003 1827 4993

Özet: Günter Grass'ın *Solaklar* isimli kısa hikâyesi ile Gabriele Wohmann'ın *Yeşil Daha Güzel* isimli kısa hikayesi Alman Edebiyatı içerisinde savaş dönemi sonrasını yansıtan edebi eserlerdir. Alman Edebiyatında "Savaş Sonrası" olarak adlandırılan bu dönem, insanları maddi/manevi, psikolojik ve politik açılardan çok fazla etkilemiştir. Bireylerin özel hayatlarından başlamak üzere toplumsal hayatta yer alan varlık, görünüş, düşünce ve fiziksel özellikleri gibi unsurlar eleştirilip ötekileştirilmiştir. İncelenen iki eser, bireylere toplum tarafından dayatılmış olan düşünce ve güzellik algısı etrafında karakterlerin düşünce dünyası yönünden ele alınmıştır. Eserler konusu itibarıyla, toplum tarafından birey üzerinde aynı düşüncenin her zaman kabul edilebilir, doğru ve güzel olduğu algısı okuyucuya eleştirel bir yolla aktarılmıştır. Toplum içinde kalıplaşmış yargılar yöntemiyle bireylerin düşünce dünyası aydınlatılmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada Günter Grass'ın *Solaklar* ve Gabriele Wohmann'ın *Yeşil Daha Güzel* isimli kısa hikâyeleri dönemin şartları göz önünde bulundurularak ve karakterlerin hikâyeler içerisinde yaşamış oldukları ötekileştirme olgusu karşılaştırılarak Hermeneutik Yöntem ile yorumlanmış, hikâyelerin ortak ve farklı yönleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Günter Grass, Gabriele Wohmann, Hermeneutik, Kısa Hikâye, Karşılaştırmalı

Abstract: Günter Grass' short story *Left-handers* and Gabriele Wohmann's *Green is More Beautiful* are literary works that reflect the Postwar (Ger. Nachkriegsliteratur) period in German Literature. This period, also called as Nachkriegsliteratur, affected people spiritually, materially, psychologically and politically. These short stories, starting from the private lives of the characters, criticized and alienated the factors such as existence, appearance, thought and physical appearance in the social life. These two works, also analyzed throughout the study, were reviewed in terms of the characters' points of view around the perception of thought and beauty imposed on individuals by society. In terms of the subject, the perception that the same thought of being acceptable, correct and beautiful by society, has been critically conveyed to the reader. It was attempted to clarify the world of thoughts of the characters by the method of stereotypes. In this study, Günter Grass' *Left-handers* and Gabriele Wohmann's *Green is More Beautiful* were analyzed with the method of hermeneutic by comparing the phenomenon of alienation, considering the conditions of the period, and attempted to put forward the common and different aspects of the stories.

Keywords: Günter Grass, Gabriele Wohmann, Hermeneutic, Short Story, Comparative Literature.

Meryem
NAKİBOĞLU

Doç. Dr., Aydın Adnan
Menderes Üniversitesi Fen
Edebiyat Fakültesi Alman
Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Aydın, E-Mail:
mnakiboglu@adu.edu.tr,
ORCID: 0000 0002 1892 1620

Giriş

Alman Kısa Hikayeciliği (Alm. Nachkriegsliteratur), savaş sonrası dönemde daha da belirgin hale gelmeye başlayarak, edebiyat içerisinde büyük önem kazanmıştır. Bu dönemde genel olarak işlenen konu yıkım, kayıp, özlem duygusu, eksiklik, politik görüş farklılıkları ve bunun sonucunda gerçekleşen olaylar eksenindedir. Yazarlar bireyin yaşamış olduğu travmaları etkileyici bir biçimde hikâyelerine konu etmişlerdir.

Kısa hikâyeler içerisinde yer alan karakterlerin yaşadıkları olaylar, mekân ve zaman olarak genellikle uzun bir süreyi kapsamamaktadır. Ancak etkilerini özellikle manevi açıdan uzun bir süre hissettirmişlerdir. Eserleri incelenmekte olan Günter Grass (1927-2015) ve Gabriele Wohmann (1932-2015) savaş döneminden çok etkilenmiş ve bu etkileri eserlerine yansıtmışlardır. Grass, eserlerinde ve özellikle incelemeye alınan *Solaklar* isimli kısa hikâyesinde okuyucuya karakterler üzerinden politik görüşü ve dışlanmayı yansıtırken;

Geliş Tarihi/Received:
09.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
19.08.2022

Yayın Tarihi/Published:
15.12.2022

Wohmann ise politik görüşe yer vermektense günlük yaşantıdan izler taşıyan konuları eserlerine taşımıştır.

Wohmann, politikayı ve ideolojiyi, sosyal gruplar arasındaki çatışmayı ve kavgayı yaratan bir araç olarak yansıtmaktan sürekli olarak kaçınmıştır; onları çok az oranda bireyin kendi yaşamında ve diğer insanlarla arasında oluşturduğu ilişki sisteminde hissettirmeyi benimser. Günter Grass ise Siegfried Lenz gibi politikayı ve toplumsal sorunlara angaje olmuş yazarlara koşut olarak yetmişli yıllarda bireyi ve onun iç dünyasını konu edinen yeni bir yazın alanı oluşturmuştur”¹

Eserlere farklı bir perspektif ile yaklaşan yazarlar, incelemeye alınan her iki eserde de ortak bir noktada buluşmuşlardır. Dış görünüşleri ve fiziksel özellikleri itibariyle toplum baskısına maruz kalan ve o korku ile yüzleşmeye çalışan karakterleri okuyucu ile buluşturmışlardır. Grass bu durumu politik çerçevede yorumlayıp sol el ile politik görüşü birleştirerek yansıtmayı tercih ederken; Wohmann küçük bir çocuğun diğer insanlardan farklı bir görüntüye sahip olmasıyla ötekileştirme algısını yansıtmıştır. Her iki kısa hikâyede de iletişimsizliğin, baskının ve toplum tarafından tek bir düşüncenin doğruluğu ve kabul edilebilirliğin olumsuz etkileri yansıtılarak yazarların yaşadıkları dönem anlatılmaya çalışılmış ve yazarların düşünceleri eleştiri mahiyetinde eserlerine yansıtılmıştır.

Alman Kısa Hikayeciliğinin yazarlar tarafından tercih edilmesi, zaman yetersizliği ve anlatılacak konunun direkt olarak okuyucuya aktarılma isteğinden kaynaklanır. Bu düşüncenin özünü Wolfgang Borchert (1921-1947) “Uzun hikâyeler yazmaya, biçimle fazla uğraşmaya, tahliller yapmaya, sorunlarla uğraşmaya hiç mi hiç vaktim yok. Çok yazmalıyım, hızlı yazmalıyım.” sözleriyle belirtmiştir. “Borchert bu anlayışla Alman Kısa Hikayeciliğinin temellerini atmış ve kendisinden sonra gelen yazarlara örnek olmuştur.”² Günter Grass ve Gabriele Wohmann da bu düşünceden etkilenen yazarlardır ve Alman Kısa Hikâyeciliğine büyük katkı sağlamışlardır. Bu çalışmada *Solaklar (Die Linkshänders) ve Yeşil Daha Güzel (Grün ist Schöner)* hikâyeleri, Hermeneutik Yöntem kullanılarak yorumlanmış ve incelemeye tabi tutulmuştur.

Alman Kısa Hikâyeciliği

Kısa hikâye özellikle savaş sonrası dönem içerisinde kendisine yer edinmiş olan edebi bir türdür. Peş peşe yaşanan büyük iki dünya savaşı ve bu savaşlar sonrasında yaşanan olaylardan etkilenen toplum, kendini yeni bir dünyada bulmuş ve bu bağlamda kendisine yeni bir düzen kurmuştur. Oluşan bu yeni toplum düzeni, günlük yaşamı etkilediği gibi sanatı ve dolayısıyla edebiyatı da derinden etkilemiştir. Alman Edebiyatında oldukça sık olarak kullanılmaya başlanan kısa hikâye, bu dönemde kendisini göstermiş ve Alman Edebiyatına birçok eserle katkı sağlamıştır.

Alman Edebiyatında önemli bir yer edinmiş olan kısa hikâye türü, dönemin özelliklerini, biçimsel olarak kısa olsa da detaylarını alt metinler aracılığıyla okuyucuya yansıtan ve ders niteliği taşıyan bir türdür. “Yazarlar dönemin getirdiği sorunları öncelikle kısa hikâyelerde işlemeyi tercih etmişlerdir”³.

Yazarlar dönemin Almanya’sını, Alman halkının yüzleştiği zorlukları, psikolojik travmaları, ekonomi ve politikasını eserlerine konu olarak belirlemişlerdir. Günter Grass ve Gabriele Wohmann da savaşın izlerini benliklerinde taşımışlardır. Günter Grass, 1944-46 yıllarını havacı asker ve savaş esiri olarak geçirmiştir.⁴ Özellikle Günter Grass, savaş dönemi esiri bir yazar olarak bizzat bu dönemden etkilendiği için politik görüş ve ideolojisini eserlerine yansıtmış ve sıklıkla bunları motif olarak kullanmıştır. *Solaklar (Die Linkshänder)* adlı kısa hikayesinde politik görüşleri ve ideolojisi çerçevesinde farklı görüşü benimseyen karakterlerin toplum tarafından soyutlanmasını ve ötekileştirilmesini okuyucuya aktarmıştır. Gabriele Wohmann ise görüşlerini ve düşüncelerini

her ne kadar savaş ve sonrası dönemden etkilense de eserlerine politik açıdan yansıtılmamıştır. Günlük hayatta yaşanabilecek olan problemleri, iletişimsizliği, dışlanmayı, karmaşık duyguları ve yalnızlığı konu olarak ele almıştır.

Grass ve Wohmann, her ne kadar yöntem ve aktarım açısından farklı davranışlar gösterebilirler de *Solaklar* ve *Yeşil Daha Güzel* isimli kısa hikâyelerde özellikle konu bakımından benzerlikler yakalamışlar ve toplum tarafından ötekileştirilmeyi fiziksel görünüme bağlamışlardır. Grass'ın kısa hikâyesinde yer alan Erich ve arkadaşı da Wohmann'ın kısa hikâyesinde yer alan küçük çocuk da "öteki" olarak betimlenmiştir. Öteki kavramını ortaya çıkaran unsur ise birliktelik, dolayısıyla "biz"dir. Ahmet Şimşek'in değindiği bakış açısında insanların davranış kalıplarını şekillendiren unsurlardan biri de hiç şüphesiz ki 'biz' dışında konumlanmış olan ve 'biz' kavramına anlam veren 'öteki'dir⁵.

'Biz' olumlu ve doğru olarak anlaşılıyor, 'öteki' bireyler üzerinde olumsuzluğu çağrıştırmaktadır. Ancak, olumlu ve olumsuz bir arada olduğunda anlam bulduğundan, biz kavramı da öteki ile kendi anlamına kavuşabilmektedir. Grass'ın kısa hikâyesindeki toplum ve Wohmann'ın kısa hikâyesinde küçük çocuğun bilinçaltında yatan öteki ve dışlanma duygusu, Sumner'in etnosantrizm (bizmerkezcilik) kavramına işaret etmektedir. Etnosantrizm kavramı bir toplumun grup halinde benimsemiş olduğu ben-merkezcilik olarak tanımlanabilmektedir. Sumner'in bakış açısında herhangi bir dış gruba yönelik bir tür üstünlük hissi barındırmakta olan grup içi adanmışlık ve arkadaşlık ile grup içindakileri grup dışındakilere karşı korumaya hazır bulunuşluk durumu teknik olarak 'etnosantrizm' anlamına gelmektedir⁶. *Solaklar* isimli kısa hikâyede sağ elini kullanan bireylerin oluşturmuş olduğu grup etnosantrizmi sembolize ederken, *Yeşil Daha Güzel* isimli kısa hikâyede küçük çocuk dışında kalan ve normal bir deri rengine sahip olan bireyler etnosantrizmi betimlemektedir.

Alman Edebiyatında yer alan kısa hikâye türü daha çok olumsuz açılardan ele alınmış gibi görünse de dönemi yansıtan bir ayna niteliği de taşımaktadırlar. Edebiyat alanında emek gösteren sanatçıların gerek savaşta yer almaları gerekse esir düşmeleri ile birinci ağızdan direkt olarak topluma aktarılmıştır. Hikâyelerinde sadece kendi tecrübelerine yer vermeyerek aynı zamanda halkın yaşadığı toplumsal veya bireysel zorlukları, travmaları, yoksunluğu ve çok daha fazlasını karakterler üzerinden yansıtmışlardır. Yazarların biyografisi ile kurgulanarak edebiyat içerisinde ele alınan kısa hikâye, dramatik özelliğin yanı sıra epik bir tür olarak da okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Bu bağlamda okuyucu, hikâyenin yazıldığı dönemi yine hikâye aracılığı ile tanıma imkânı bulur. Diğer yandan da yazarların günlük yaşamı konu edinmeleriyle okuyucu da kendi yaşadığı dönemi karşılaştırma imkânı elde eder.

Solaklar Kısa Hikâyesinin Özeti

Eser, sol elini kullanan iki yakın arkadaşın hikâyesini anlatmaktadır. Toplum tarafından ötekileştirilen iki arkadaş, solak olmalarından dolayı birbirlerine sıkı sıkıya bağlanmışlardır ve bu duruma bir çözüm aramaktadırlar. Bir dağ evinde bulunan karakterler bu evin en uygun mekân olarak belirlenmesi üzerine sol ellerini silah ile vurarak toplum tarafından özürlü olarak görünmelerine son verme amacıyla orada bulunurlar. Aldıkları bu kararı hayata geçirebilmek amacıyla harekete geçerler. İki arkadaş da tereddütsüz, tek ve isabetli bir biçimde sol ellerini vurarak özgürlüklerine kavuşurlar.

Osho, toplumda ötekileştirilenlerin nasıl görülmesi gerektiğini şu çarpıcı sözleriyle dile getirir: "Kim seni bütünüyle, koşulsuzca kabul ederse değişmeye başlarsın. Onun kabulü sana böyle bir cesaret verir.

Olduğun gibi kabul edilmen seni bütünleştirir, seni kendine güvenli kılar, seni kendin gibi hissettirir. O zaman beklentileri yerine getirmene gerek yoktur, sen olabilirsin. Bu yüzden, sevgi bu kadar besleyicidir.”⁷

Oysa toplumların sevgiyi bireylerden esirgediği, onları kucaklayacakları yerde ötekileştirildiği görülmektedir. Eserde ‘özgürlük’ olarak adlandırılan bu durum, toplumun baskısına dayanamayan iki gencin ellerindeki o acıya rağmen gülmelerini sağlamıştır.

Solaklar Kısa Hikâyesinin Analizi

Alman Edebiyatına ait olan *Solaklar*, Günter Grass tarafından kaleme alınmış bir kısa hikâyedir. Yazarın biyografisini, düşüncelerini ve dönemin etkilerini hikâye içerisinde bulmak mümkündür. Yazar politik düşünce ve ideolojisine bağlı olan görüşlerini karakterler üzerinden yansıtarak, dışlanma olgusunu bu şekilde okuyucuya vermeyi tercih etmiştir. Sol ellerini kullanan ve toplum tarafından solak oldukları için dışlanan iki arkadaşın hikâyesi konu edilmiştir. Sol el burada sol görüşe sahip olmayla ilişkilendirilmiş ve kusur olarak görünmüştür.

Öyküde toplum, sağ ellerini kullanan ve sol elini kullananlara engelli ve öteki muamelesi yapan taraf olarak dile getirilmektedir. Aileden, yakın çevreden başlayıp toplumun her katmanında ve hatta bireyler arasında da sol ellilere karşı bir ötekileştirme eyleminin olması topluma yönelik eleştirinin en önemli göstergesidir⁸.

Bahsedilen bu toplumsal baskı, otorite kurma çabası, tekipleştirme ve demokratik olmayan bir tavır göstermektedir. Genel olarak sağ elini kullanan toplumun düşüncelerinin ve eylemlerinin doğru olarak görülmesi örnek niteliği taşımaktadır. Sağ elini kullanan toplumun, sol elini kullanan bireylere karşı kurmuş oldukları dernek sol eli bireyleri yetiştirme temelli ve farklılığın kötü bir unsur olduğu görüşüne yöneliktir. Sadece kurulmuş olan bu dernek dahi dış görünüş veya fiziksel bir özelliğın farklılığından dolayı oluşan dışlanmanın temsili niteliğindedir. Hikâyeye içerisinde dernekte sağ elin kuvvetlenmesine yönelik etkinlikler bulunmaktadır.

Dolayısıyla, şimdi hep bir arada, kendimizi hiç zora koşmadan, özellikle bizler için icat edilmiş toplu oyunlar oynuyoruz; bu oyunlarda sağ elle iğneye iplik geçirmek, bir kaba sıvı akıtmak, giysilerimizin düğmelerini ilikleyip çözmek gibi beceri kazanmaya yönelik alıştırmalar yapıyoruz. Sağ elimiz sol elimiz gibi olana kadar da durup dinlenmek yok bize⁹.

Bu etkinliklerin sol ellilere yönelik yapılması ve bir öğretinin bulunması da ayrımcılığa ve dışlanma olgusuna yönelik tutumları sergiler. Bireyin durmadan sağ elini kullanmaya yönelik eğitim görmesi, kendini eksik olarak betimlemesi, sol eli olduğu için utanması ve bunu özür olarak kabullenmesi, dinlenmeyi bile kendisine hak görmemesi psikolojik açıdan bireyi oldukça yıpratıcı bir tutumdur. Oysa farklılıklar ve zıtlıklar ile var olan dünya aslında zenginlik kaynağıdır. Bu zenginliği kabullenmeyen insanoğlu ötekileştirilme eylemi ile kendinden farklı olana ne denli zarar verdiğinin bilincinde değildir. Psikolojik açıdan kendini yeterli görmeyen ve kendinden utanan bir birey ne kendisine ne de yaşadığı topluma fayda sağlayamayacaktır.

Dış görünümünden dolayı bireyin dışlanması ve toplum tarafından eleştirilip kabul edilmemesi çocuk yaşlardan başlamaktadır. Çocuk, ergen veya yetişkin bir birey için bu eleştiriler aynı etkiyi yaratmaktadır. Çevreden gelen bu uyarılar ve eleştiriler, kişinin görünüşü veya düşüncelerine yönelik olabilir. *Solaklar* isimli kısa hikâyede, görünüş ve düşüncenin bir arada sunulduğu anlaşılmaktadır. Hikâyede yer alan ben anlatıcı ve Erich’e gelen bu eleştiriler küçük yaşlarda başlamıştır. Küçük yaşlarda belki de bu durumu

anlamlandıramayacak olan karakterler ilerleyen yaşlarda çözümünü kendilerine zarar vermekte bulurlar. Bunun sebebi ise ilk olarak aileden kaynaklanmaktadır.

Çocukken el sıkımlarla başladı iş. Halalardan, teyzelerden, amcalardan, dayılardan, annenin hanım, babanın erkek dostlarından başı sonu kestirilemeyecek o korkunç aile fotoğrafı! Herkesin de tek tek elini sıkılamak gerekiyordu: 'Hayır hayır o yaramaz elciğini değil, ötekini, uslu olanı! Doğru elini verecek misin bakayım! O cici elini, o akıllı uslu, becerikli, biricik gerçek elceğini, sağ elini yani!¹⁰.

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, özellikle aile içi ve bireyin en yakınlarından gelen eleştiriler ve kişiyi eksik, hatalı ve kusurlu hissettiren bu yorumlar toplum tarafından kişiye yönelik baskıyı göstermektedir. Sol elin yaramaz, sağ elin ise akıllı uslu olarak nitelendirilmesi, tek bir tipin doğruluğunu göstermektedir. Ancak tek bir tip doğruluğu göstermemektedir. Gerek dış görünüş veya fiziksel özellikler açısından, gerekse de düşünce açısından toplum tarafından belirlenen bir kural her zaman doğruluğu yansıtmayacaktır.

Yazılı olmayan baskıcı kurallar kişinin özel hayatına da zarar vermektedir. Kişinin kendisiyle barışık olmasını sağlamadığı gibi iletişim kurduğu kişilerle de etkileşimini olumsuz yönde etkileyebilme potansiyeline sahiptir. "On altı yaşındaydım, elimi ilk kez bir kıza dokunduracak oldum. Kız düş kırıklığına uğramış, 'Ay, sen solakmışsın meğer!' diyerek elimi bluzundan uzaklaştırdı"¹¹. Hikâyede ergenlik döneminde olan gencin yaşadığı olay, bu ifadeyi kanıtlar nitelikte bir örnektir.

Dışlanma, soyutlanma, kabul edilmeme, eksiklik gibi hisleri en derinden yaşayan karakterler sol eli olmalarına son verebilmek adına çözümünü sol ellerini vurmakta bulurlar. Böylece onlar da artık yaşadıkları toplum gibi akıllı, düzgün ve kusursuz olacaklardır. Toplumun karakterler üzerinde yarattığı baskı, dışlanma duygusu ve esir duygusu onlar için artık son bularak özgürlüklerine kavuşmuşlardır. "Artık o boş yasaklara, bandajlara ve benzeri numaralara paydos"¹².

Ben anlatıcının hikâyeyi bu şekilde bitirmesi, okuyucuya derin mesajlar aktarmaktadır. Bu cümleden bizce anlaşılan en önemli mesaj ise şudur: Kendi özelliklerinden sıyrılarak doğru veya yanlış fark etmeksizin, toplum tarafından belirlenen biçimciliğe uyma kaygısıyla benliğinden uzaklaşmak yanlış bir tutumdur.

Kısa Hikâyeden anlaşılan sonuç ise her birey yaşadığı toplumdan ister istemez etkilenmektedir. İlk başta önemsenmeyen durumlar bile gün geçtikçe sürekli olarak kişiye dayatıldığı için, birey o unsuru gerçekleştirme kaygısı gütmeye başlayarak topluma ayak uydurmak zorunda hisseder. Bu sayede amacına ulaşmış olan baskıcı toplum, tek tipleştirmeyi ve tek bir düşüncenin doğruluğu ile hareket ederek, yeni nesilleri de aynı düşünce ile yetiştirmeye devam edecektir.

Yeşil Daha Güzel Kısa Hikâyesinin Özeti

Bir anne ile çocuğu arasında geçen bu kısa hikâye, çocuğun dış görünüşünden dolayı yargılanma korkusunu anlatmaktadır. Çocuğun kendi kendine konuştuğu iç monolog yöntemiyle dışlanma korkusu anlaşılmaktadır. Kendisini yeşil olarak gören çocuk, annesinin de ona 'kurbağa' lakabını takmasıyla daha da takıntılı hale gelmiştir. Banyoya giren çocuk derisini, dilini hatta organlarının bile yeşil olduğunu düşünür. Sosyal hayatını dış görünüşünden dolayı kısıtladığını, arkadaşlarıyla yüzmeye gidemeyeceğini, yaz aylarında bile vücudunun her yerini kapatmak zorunda kalacağını anlatmaktadır. Annesinin çocuğun yanına gelmesi ve ultraviyole ışığı söndürüp, sarı ışığı yakmasıyla çocuğun dış görünüşünde aslında bir sorun olmadığı anlaşılmaktadır. Ancak çocuk kendisini sadece banyoda ayna karşısında görebildiği için yeşil olmasını benimsemiş ve hayatı okuyucuya kendini bu şekilde algılayan çocuğun bakış açısıyla aktarılmıştır. Ancak

annesinin ona kurbağa lakabını takması da bu noktada anlam içermektedir. Çocuğun yeşili benimsemesiyle kurbağa lakabının tam olarak örtüşmesi örnek niteliği taşımaktadır. Işığın değişmesiyle annesinin çocuğa, “Benim sarı, benim cici kurbağa adamım” demesi her ne kadar bu durumu değiştiriyor gibi görünse de çocuk tarafından nasıl algılandığı hikâyede belirtilmemiş ve belirsizlikle sonuçlanmıştır. Hikâyenin sonucundan çıkarılacak olan mesaj ve sonunun belirlenmesi ise okuyucunun eserden alımladığı bilgiler ile okuyucunun takdirine bırakılmıştır.

Yeşil Daha Güzel Kısa Hikâyesinin Analizi

Alman Edebiyatına ait olan *Yeşil Daha Güzel*, Gabriele Wohmann tarafından kaleme alınmış bir kısa hikâyedir. Küçük bir çocuğun dış görünüşünden kaynaklı olarak dışlanma korkusunu anlatan hikâye, anne ve çocuk arasında yanlış anlaşılardan ibaret olsa da toplum tarafından soyutlanmanın ve küçük bir çocuğa bile güzellik algısının dayatılmasının en önemli örneklerinden biridir.

Wohmann’ın eserlerinde kullanmış olduğu iletişimsizlik modeli bu hikâyede de okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Wohmann bu iletişimsizlik modelini eserlerinde genellikle ebeveyn-çocuk veya kadın-erkek ilişkisi bakımından gündeme getirmiştir. Hikâye içerisinde ise bu model, anne ve çocuğu arasındaki iletişimsizlik sonucu oluşan bir yanlış anlaşılma ve onun çocuk üzerinde olan etkilerini okuyucuya aktarmaktadır. “Bu yazarlardan biri olan Gabriele Wohmann da yapıtlarında genellikle özel ilişkileri ele almaya çalışmıştır. Özel ilişkilerin yaşandığı ailelerde karşılaştığımız birtakım kurallar, evlilik, boşanma, hastalık, ölüm ve eğitim gibi konular yanında özellikle kadın-erkek ve ebeveyn-çocuk ilişkilerinin çeşitli yönleriyle dile geldiği görülür”¹³.

Uyanık’ın alıntısı kısa hikâyenin konusu ve karakterleriyle direkt olarak örtüşmektedir. Küçük çocuğun ten renginin yeşil olması hastalık ile bağdaştırılmış ve bu durum anne-çocuk arasında yaşanmıştır. Yeşil rengini kapatmak için çeşitli yollar arayan çocuk, doktoru gibi bir yöntem bularak onu uygulama düşüncesine kendini yakın bulur. “Doktor Stempel’in eldivensiz gezdiği yok hiç, elleri egzamalı da. Benim de eldivenlerim olursa, herkes neden eldiven giydiğimi merak edecek, ellerimde egzama var sanacaklar. Onun için şimdiden soranlara ne cevap vereceğimi düşünmem gerekiyor”¹⁴. Ten rengini kapatma yolunu eldivende bulan çocuk, toplumun güzellik algısına yönelik olarak hareket etmiştir. Halk tarafından dışlanmamak için veya yargılanmamak için kendi benliğinden, en önemlisi hayatından ödün verecektir.

Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde küçük çocuğun, kendisi ve amcası arasında benzerlik kurması da dışlanmaya yönelik olan tutumlardan biridir. “Yeşil rengim elbet ayırarak insanlardan beni. Amcam Walter gibi olacağım, yalnız bir adam, yaşlı bir adam. Ama ben ihtiyarlamadan olacağım”¹⁵. Amcasının yaşlılığından dolayı, çocuğun ise ten renginden dolayı yalnız kalması, toplum tarafından soyutlanma ve ötekileştirilme örneğini temsil etmektedir.

Dış görünüş özelliklerinden dolayı dışlanmak ve ötekileştirilmek, çocuğun küçük yaşına rağmen bu duyguyu içten özümsemesi ve sahiplenmesi, dönem insanına da işaret etmektedir. Savaş dönemi sonrasında yazılan bu kısa hikâyede, insanların dışlanma ve ötekileştirilme olgusunu kabullenmesi ve hiç sorgulamadan sahiplenmesi çocuk karakter üzerinden okuyucuya aktarılmıştır. Olumsuz hissedilen bu duygulara rağmen çocuğun mutlu olması, cildini ıslık ıslık olarak tarif edilmesi içinde yeşeren umut parçalarına da işaret etmektedir.

Anne ve çocuk arasında yanlış anlaşılma sonucu oluşmuş olan dışlanma ve ötekileştirilme olgusu, kısa hikâyenin sonunda belirsizlikle sonuçlanmıştır. Hikâyenin mekânı sınırlı bir alanda olduğu için başka bir mekânda çocuğun düşüncelerinin ne yönde olduğu veya ışığın renginin değişmesinden sonra çocuğun annesine ne şekilde yaklaştığı ve tepki verdiği okuyucu tarafından bilinmemektedir. “Çocukluğunda yazarın

korumacılığını üstlenmiş olan aile, yapıtlarında koruyucu olmaktan ve güven vermekten uzak, bireyin kişilik gelişimini engelleyen, özgürlüğünü kısıtlayan bazen de tam bir ilgisizlik örneği sergileyen bir kurumdur artık"¹⁶.

Hikâye içerisindeki anne karakterinin banyoda belki de çocuğa zarar gelmesin, gözleri yorulmasın veya ışıktan etkilenmesin diye ultraviyole ışık kullanması çocuğun psikolojisini yıpratın ve onun kendisini farklı görmesini sağlayan en büyük etkidir. Elbette ki ışık kullanımının yanında, annenin çocuğuna 'kurbağa' lakabı ile seslenmesi de bu ötekileştirmeyi somutlaştırmıştır. "Hadi gel bakalım şimdi, benim sarı, benim cici kurbağa adamım"¹⁷.

Işığın sarıya dönmesinden sonra, kurbağa lakabına ek olarak sarı renk betiminin eklenmesi ise, çocuğuna samimi bir sesleniş biçimini seven anne olarak gösterse de yaşanan olaylar ve çocuğun düşüncelerinin ardından samimiyetsiz bir ifade şekli olarak algılamak mümkündür. Bu lakap ile çocuğun içten içe soyutlandığını, ötekileştirildiğini ve en yakınından bile ten renginden dolayı yargılanıp, ezildiğini hissettiği anlaşılmaktadır.

"Öykülerde sahneye çıkan kişilerin hemen hepsinin, gündelik yaşamın onların çizdiği sınırlı alan içinde kaldıkları, daha açık bir deyişle, gündelik yaşamın baskısı altında ezildikleri görülür"¹⁸. Alıntı ile kısa hikâyedeki dışlanma olgusu birleştirildiğinde, toplum tarafından belirlenen ve yazılı olmayan güzellik algısı çocuğu ezmektedir. Güzellik algısından dolayı hayatını sınırlayan ve uyumsuz olacağını düşünen küçük bir çocuğun bu duyguları hissetmesi, ötekileştirmenin yaş ve cinsiyet fark etmeksizin her insana yapıldığının işaretidir.

Annesinin ultraviyole ışığı kullanması ile kendisini ötekileştirmeye hazır olan çocuk, çevresinden daha önceden gördüğü veya duyduklarıyla güzellik algısına ve uyumsuzluğa kendisini kaptırmıştır. Güzellik algısı uğruna, sosyalliğini ve yaşamını kısıtlamayı göze alan çocuk, hikâye içerisindeki samimiyeti, betimlemeleri, iç monologları ve olgunluğuyla okuyucuya ders veren nitelikte bir karakter yükünü üstlenmiştir.

Dışlanma, ötekileştirilme ve toplum tarafından soyutlanma, geçmişte olduğu gibi günümüzde de hâlâ süregelmekte olan bir olgudur. Fiziksel özelliğin farklı oluşu, dış görünüşün farklılığı ve düşüncelerin farklılığı toplum tarafından her zaman kabul edilmeyen, yargılanan ve kusurlu bulunan bir durumdur.

Kısa Hikâyelerin Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi

Çalışmanın odağı doğrultusunda her iki kısa hikâyede de dışlanma ve ötekileştirme olgusu açısından birçok unsur olduğu görülmektedir. Bu unsurların iki hikâye içerisinde olan benzerlikleri olduğu gibi farklılıkları da mevcuttur. Makalede öncelikle benzer olan noktalar ifade edilecek ve ardından farklı noktaları açıklanacaktır.

Her iki kısa hikâyede de özellikle konu açısından benzerlik görülmektedir. Dış görünüş ve fiziksel özelliğe bağlı olarak toplum tarafından dışlanma ve beraberinde gelen korku ile ötekileştirme olguları göze çarpmaktadır. *Solaklar* adlı kısa hikâyede ötekileştirme olgusu, hikâye karakterlerinin sol ellerini kullanmalarıyla fark ediliyorken; *Yeşil Daha Güzel* adlı kısa hikâyede ise küçük bir çocuğun ten renginin farklılığıyla can bulmuştur. Dışlanma ve ötekileştirmenin bu şekilde can bulduğu her iki hikâyede de bireylerin yaşamış olduğu soyutlanmayı ifade etmektedir.

Her iki kısa hikâyenin öznesi olan karakterlerin daha pasif ve kendi dünyalarında yaşayan ve içe dönük oldukları fark edilmektedir. "Grass'ın anlatıcıları çoğu kez bir provokatör işlevi görürler"¹⁹. Tatlıcı'nın ifadesi ile *Solaklar* adlı hikâyede yer alan ben anlatıcı ve Erich karakteri bütünüyle zıtlık göstermektedirler.

Solaklar ve *Yeşil Daha Güzel* kısa hikâyelerinin bir diğer ortak noktası ise; dışlanmayı kabul etmeleri ve onunla bütünleşmeleridir. Karakterlerin, sorgulama yapmadan kendilerini ve hayatlarını sınırlandırıp, yine kendilerine yönelik yapmış oldukları yorumlar ötekileştirmeyi benimsemiş olduklarını somutlaştırmaktadır. "Tek taraflılar sözünü kullanmışım demin. Dernekte kendimizi resmen böyle nitelendiriyoruz"²⁰. *Solaklar*

hikâyesinde geçen bu söz, bütün olguyu açıklar nitelikte olup, bireyin ilk olarak kendisini kusurlu adlandırması sonucu, başkalarının eleştirmesine izin verdiği anlamına gelmektedir.

Yeşil Daha Güzel adlı kısa hikâyede ise benimseme duygusu şu ifadelerle görülmektedir: “Yeşil bir insanım ben. Yeşilimsi mavi lekelerle yeşil bir insan”²¹. Küçük çocuğun her ne kadar ultraviyole ışıktan dolayı kendisini yeşil renkli olarak görüyor olsa da bu durumu hemen kabullenip benimsemesi, toplum tarafından gelen eleştirilere izin verdiğine işaret etmektedir.

Kısa hikâyelerin benzer noktaları olduğu kadar farklı noktaları da bulunmaktadır. Bu iki kısa hikâyede yer alan dışlanma ve ötekileştirme olgusu, farklı perspektiflerle ifade edilmiştir. *Solaklar* adlı kısa hikâyede dışlanma hem görünüş hem de düşünce açısından ötekileştirmeyi sembolize ediliyorken; *Yeşil Daha Güzel* adlı kısa hikâyede sadece dış görünüş açısından dışlanma ve ötekileştirilme korkusunu sembolize etmektedir. Dışlanma ve toplum tarafından soyutlanma, *Solaklar* kısa hikâyesinde politik bir ideoloji ile birleştirilirken, *Yeşil Daha Güzel* kısa hikâyesinde ötekileştirme politik bir görüş ile ifade edilmemektedir. Gündelik bir yaşam ile bağdaştırılan hikâye, ötekileştirmeyi yaşantı üzerinden aktarmıştır. İki kısa hikâyenin en büyük farkı ise, politik ideoloji ile ifade edilmek istenen soyutlanmanın birlikte kullanılıp kullanılmadığı üzerinedir.

Sonuç

Günter Grass ve Gabriele Wohmann'ın bu kısa hikâyeleri, dışlanma ve ötekileştirme olgusu doğrultusunda Hermeneutik Yöntem ile incelenerek hikâyelerin benzerlikleri ve farklılıklarına değinilmiştir. Her iki hikâyede de dışlanma ve ötekileştirme olgusu farklı açılardan ele alırken, ortak noktalarının olduğu görülmüştür.

Solaklar adlı kısa hikâyede iki arkadaş sol ellerini kullanmalarından dolayı toplum tarafından ötekileştirilmiştir. Dışlanmayı özümseyerek çözümü ellerini vurarak, toplumla artık aynı görüşe sahip olduklarını ve tek tipleşmeye girdiklerini göstermektedir.

Solaklar'ın olay hikâyesi olduğu görülüyorken, *Yeşil Daha Güzel*'in bir durum hikâyesi olduğu görülmektedir.

Yeşil Daha Güzel adlı kısa hikâyede çocuk karakterin korku ve düşünceleri iç monologlar ile okuyucuya aktarılmıştır. Öteki olmayı özümsemesi ve ona uygun olarak planlar kurması dikkat çekmektedir. Küçük çocuğun bulunduğu mekân yanlışlığı, annesinin ultraviyole ışık kullanması ve çocuğun yanlış düşüncelere girip, kendisini yanlış tanımasına yol açtığı anlaşılmaktadır.

İki kısa hikâyede de yer alan ben-anlatıcıların, ötekileştirmeye olan yaklaşımları okuyucuya ders veren, mesaj çıkarabileceği, yaş veya cinsiyet farkı gözetmeksizin herhangi bir durumda olgunluk göstermenin faydalı olacağına işaret etmektedir. Eleştirilen nokta ise, her zaman olgunluk ve uyum sağlamanın faydalı olmayacağı yönündedir. Bazen bireyin sesini çıkartıp, farklılığın en güzel motif olduğunu ifade etmesi gerekmektedir. Aynı düşünceler, aynı görünüş ve aynı özellikler sıradanlığı doğuracak ve böylelikle gelişimi sınırlandıracaktır.

Sonuç olarak, her iki kısa hikâyede de günlük yaşamda farklı biçimlerde karşılaşılabilecek sorunlar gözler önüne serilmiştir. Yazarlar gerek dış görünüş gerekse fiziksel özellik olsun ötekileştirmenin aslında bireyin tutumuna bağlı olarak ilerlediğini okuyucuya aktarmışlardır.

Yazarlar tarafından farkındalık yaratarak, farklı olmanın kabulü okuyucuya çarpıcı biçimde aktarılmıştır. Bir kişinin toplumsal bir olguyu özümsemesi ile bir grubun özümsemesi sağlanmış olacak, bu etkileşim nihayetinde mutlaka bir farkındalık yaratacak, kişinin öncelikle kendi özel hayatı, daha sonra yaşadığı toplum ve en son olarak da dünya değişim gösterecektir.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

- ¹ Gürsel Uyanık, *Gabriele Wohmann'ın Romanlarına Eleştirel Yaklaşım (Tematik ve Teknik Bir Araştırma)*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1995, s. 3-4.
- ² Meryem Nakiboğlu ve Birsan Erkurt, "Mutfağ Saati" ve "Ama Geceleri Fareler Uyur" Adlı Kısa Hikâyelerin Karşılaştırılmalı Simgesel Analizi, KARE, Özel Sayı, (2021), s. 65- 81.
- ³ Meryem Nakiboğlu ve Birsan Erkurt, "Mutfağ Saati" ve "Ama Geceleri Fareler Uyur" Adlı Kısa Hikâyelerin Karşılaştırılmalı Simgesel Analizi, KARE, Özel Sayı, (2021), s. 68.
- ⁴ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012, s. 467.
- ⁵ Ahmet Şimşek, *Dünyada Türk İmajı*, Tarih Ders Kitaplarındaki Durum, Ankara: Pegem Akademi, 2018, s. III.
- ⁶ İhsan Kurtbaşı, Etnosantrizm Kaskacında Muhtarlık Seçimleri: Köy Oligarşisi ve Şifreli Oy, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2017, 49, s. 109.
- ⁷ "Osho Archives", son güncelleme 5 Haziran, 2022. <https://nazmigur.com/blog/Kategori/oshodan/page/11>
- ⁸ Gökhan Şefik Erkurt, *Savaş Sonrası Alman Edebiyatı Hermeneutik ve Alımlama Estetiği Odaklı Karşılaştırmalı Çözümlemeler*, Konya: Çizgi Kitabevi, 2021, s. 152.
- ⁹ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 289.
- ¹⁰ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 289.
- ¹¹ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 289.
- ¹² Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 294.
- ¹³ Gürsel Uyanık, *Gabriele Wohmann'ın Romanlarına Eleştirel Yaklaşım (Tematik ve Teknik Bir Araştırma)*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1995, s. 14.
- ¹⁴ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi II*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 819.
- ¹⁵ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi II*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 821.
- ¹⁶ Gürsel Uyanık, *Gabriele Wohmann'ın Romanlarına Eleştirel Yaklaşım (Tematik ve Teknik Bir Araştırma)*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, 1995, s. 7.
- ¹⁷ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi II*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 821.
- ¹⁸ Gürsel Uyanık, *Peter Bichsel'in San Salvador ile Gabriele Wohmann'ın Die Kleiver Stunde Adlı Öykülerinde Gündelik Yaşamın Birey Üzerindeki Etkileri*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2010, 5 (1), s. 10.
- ¹⁹ M. Rıdvan Tatlıcı, *Günter Grass'ın Roman Dünyasına Teknik-Tematik Bir Yaklaşım*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2006, (15), s. 592.
- ²⁰ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi I*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 290.
- ²¹ Kamuran Şipal, der., *Çağdaş Alman Öykü Antolojisi II*, İstanbul: Cem Yayınevi, 2014, s. 819.

Kaynakça

- Aytaç, G. (2012). *Çağdaş Alman Edebiyatı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erkurt, G. Ş. (2021). *Savaş Sonrası Alman Edebiyatı Hermeneutik ve Alımlama Estetiği Odaklı Karşılaştırmalı Çözümlemeler*. Konya: Çizgi Kitabevi.

- Grass, G. (2014). *Solaklar*. (Çev: Şipal, K.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kurtbaş, İ. (2017). Etnosantrizm Kıskaçında Muhtarlık Seçimleri: Köy Oligarşisi ve Şifreli Oy. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 49, s: 108-120.
- Nakiboğlu, M. & Erkurt B. (2021). "Mutfağ Saati" ve "Ama Geceleeri Fareler Uyur" Adlı Kısa Hikâyelerin Karşılaştırılmalı Simgesel Analizi, *KARE*, Özel Sayı, s: 65- 81.
- Uyanık, G. (1995). *Gabriele Wohmann'ın Romanlarına Eleştirel Yaklaşım (Tematik ve Teknik Bir Araştırma)*. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi.
- Uyanık, G. (2010). *Peter Bichsel'in San Salvador ile Gabriele Wohmann'ın Die Kleiver Stunde Adlı Öykülerinde Gündelik Yaşamın Birey Üzerindeki Etkileri*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 5 (1), s:1-12.
- Şimşek, A. (2018). *Dünyada Türk İmajı, Tarih Ders Kitaplarındaki Durum*. Ankara: Pegem Akademi.
- Tatlıcı, M. R. (2006). *Günter Grass'ın Roman Dünyasına Teknik-Tematik Bir Yaklaşım*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (15), s: 589-594.
- Wohmann, G. (2014). *Yeşil Daha Güzel*. (Çev: Şipal K.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Website Kaynakçası**
- "Osho Archives", son güncelleme 5 Haziran, 2022. <https://nazmigur.com/blog/Kategori/oshodan/page/11>

Uluslararası İndeksler/International Indexes








Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

GÖÇMEN ÇOCUKLARIN EDEBİYATI: ÖTEKİ KAVRAMININ İZİNDE ALMANYA VE BULGARİSTAN ÖRNEĞİNDE ÇOCUK KİTAPLARINA GENEL BİR BAKIŞ

IMMIGRANT CHILDREN'S LITERATURE: AN OVERVIEW OF CHILDREN'S BOOKS IN THE CASE OF GERMANY AND BULGARIA IN SEARCH OF THE CONCEPT OF THE OTHER

Yazar/Author

Sibel TUNA

Doktora öğrencisi Trakya
Üniversitesi Eğitim
Fakültesi Yabancı Diller
Eğitimi Bölümü Alman Dili
Eğitimi Anabilim Dalı,
Edirne. E-Posta:
sibeltuna09@gmail.com.
ORCID-NO: 0000-0001-
9389-3159

Hikmet ASUTAY

Trakya Üniversitesi Eğitim
Fakültesi Yabancı Diller
Eğitimi Bölümü Alman Dili
Eğitimi Anabilim Dalı,
Edirne. E-Posta:
hikmetasutay@yahoo.de.
ORCID-NO: 0000-0002-
0175-2429

ÖZET: Öteki kavramı yazın dünyasında yirminci yüzyılın ikinci yarısında çokça kullanılmaya başlanmış bir kavram olagelmış ve günümüzde de artan küreselleşme süreciyle birlikte daha fazla gündem olmaya başlamıştır. Yazınbilim içinde de öteki kavramı ile birlikte ötekileştirilen daha alt yazın türleri söz konusu olmaya başlamıştır. Bunlardan biri azınlık yazınıdır. Bu çalışmada ele alınan Bulgaristan Türklerinin yazını bu anlamda öteki yazın olarak görülmüştür. Bir diğer alt tür olan çocuk ve gençlik yazını da uzun zamanlar boyunca öteki yazın ya da bir alt yazın olarak ifade edilmiştir. Bu çalışmada her iki öteki olarak görülen alt yazın örneklerinin bir araya geldiği Bulgaristan'daki Türk Çocuk yazını ele alınmıştır. Türk nüfusunun Türkiye dışında yoğun olarak yaşadığı ülkelerin başında Almanya ve Bulgaristan gelmektedir. Çocuk Edebiyatı ise son zamanlarda adından sıkça söz ettiren yeni bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışma ile Almanya ve Bulgaristan örneğinde, çocuk edebiyatı bağlamında Türk yazarlar ve şairler tarafından üretilmiş olan çocuk kitaplarının genel olarak tanıtılması amaçlanmaktadır. Bu çalışmanın örneklemini, rastgele olarak seçilen 50 tane Almanya'da yayınlanmış olan çocuk kitapları ile 50 tane Bulgaristan'da yayınlanmış olan çocuk kitapları oluşturmaktadır. Çalışmaya her iki ülke örneğinde, çevirisi yapılan kitaplar ile Türkiye'ye göç eden Türk yazar ve şairlerinin bu alandaki kitapları dâhil edilmiştir. Ana vatandan ayrı olarak varlığını sürdüren Türkler için yeni nesillere gerek Türk dilinin öğretilmesi gerekse kültür aktarımının sağlanması açısından çocuk kitapları önemli bir görev üstlenmektedirler. Öteki kavramının izlerinin çocuk kitaplarında da sürülebilmesi açısından da ayrı bir öneme sahiptir. Bu nedenle çalışmanın bir bölümünü Almanya'da yaşayan Türk yazar ve şairler tarafından yazılan çocuk kitapları diğer bölümünü de Bulgaristan'da yaşayan Türk yazar ve şairler tarafından üretilmiş çocuk kitapları oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Öteki, Göçmen edebiyatı, Çocuk edebiyatı, Çocuk kitapları

ABSTRACT: The concept of the other has been a concept that has been widely used in the world literature in the second half of the twentieth century, and today it has started to be on the agenda more and more with the increasing globalization process. In literature, there are more sub-literary types that are marginalized together with the concept of the other. One of them is minority literature. In this sense, the literature of the Bulgarian Turks, which is discussed in this study, is seen as the other literature. Child and youth literature, which is another sub-genre, has been expressed as other literature or a sub-type for a long time. In this study, Turkish Children's literature in Bulgaria, which brings together the examples of subtitles that are seen as both other, is discussed. Germany and Bulgaria are at the forefront of the countries where the Turkish population lives intensively outside of Turkey. Children's Literature, on the other hand, has emerged as a new discipline that has been frequently mentioned recently. With the study, it is aimed to introduce the children's books produced by Turkish writers and poets in the context of children's literature in the example of Germany and Bulgaria. The sample of this study consists of randomly selected 50 children's books published in Germany and 50 children's books published in Bulgaria. In the examples of both countries, the translated books and the books of Turkish writers and poets who immigrated to Turkey were included in the study. Children's books play an important role in terms of teaching the Turkish language to the new generations and ensuring the transfer of culture for the Turks who continue their existence apart from their motherland. They also have importance in that the traces of the concept of the other can be traced in children's books. For this reason, one part of the study consists of children's books written by Turkish writers and poets living in Germany, and the other part consists of children's books produced by Turkish writers and poets living in Bulgaria.

Keywords: *Other, Immigrant literature, Children's literature, Children's books*

Giriş

Bu çalışma Türk ve Alman çocuk yazınından rastlantısal olarak elli kadar yayımlanmış çocuk kitaplarının taranarak öteki kavramı açısından çocuk ve çocuk gözünün kurgulandığı yapıtlarda genel olarak çocuk izleğinin ele alındığı bir çalışma olarak düşünülmüştür. Aslında

Geliş Tarihi/Received:
07.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:
12.10.2022

Yayın Tarihi/Published:
15.12.2022

kapsamlı bir tez çalışması olabilecek bu çalışmada çocuk izleği genel olarak ele alınmış ve öteki kavramı açısından irdelenmeye çalışılmıştır. Bu konu bağlamında yer alan diğer bir amaç da Türk ve Bulgar çocuk yazını hakkında genel bir fikir edinmek, Alman ve Bulgar çocuk kitaplarında kurgulanan çocuk izleğinin karşılaştırmasını yapabilmektir.

Günlük hayatta sıkça karşımıza çıkan Göçmen kelimesini TDK şu şekilde açıklamaktadır: “Kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk), muhacir”¹. Türk yazını içerisinde yurt dışında yaşayan ya da yaşadığı ülkeden Türkiye’ye gelen burada çalışmalarına devam eden birçok yazar, şair ve bunların ürettikleri eserler de dâhil edilmektedir. Bu gruptaki yazar, şair ve sanatçıları belirtmek için *göçmen yazarlar* kavramının kullanıldığı görülmektedir. Göçmenleri konu olarak oluşturulan yazınsal eserler zaman zaman onların sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel yönden yaşamış oldukları problemleri konu edinmiştir. Yaşadıkları sorunlara gittiği ülkede çoğu zaman *öteki olma*, *öteki sayılma* gibi problemler de eklenmiştir. *Öteki kavramı* da *Göçmen yazını* başlığı altında çok sayıda eserde kendini hissettirmiştir. Göçmenlerin sevinçlerini, umutlarını, üzüntülerini konu almış ve bu duyguları onların bakış açısı altında değerlendirmişlerdir². Bu çalışma için açıklanması gereken bir diğer önemli kavram ise *Çocuk Yazını* kavramıdır. Bu kavramı Sever şu şekilde ifade etmektedir:

Çocuk edebiyatı, çocuklara dilin ve çizginin anlatım olanaklarıyla insan doğasını anlatan, sezdirenen, yaşamı tanımalarına yardımcı olan estetik bir araçtır. Bu aracın, çocukların gelişim süreçlerine ve demokratik kültürü içselleştirmelerine katkı sağlaması beklenir. Bunun için de edebiyat yapıtlarının çocuklarda, insan doğasına aykırı olan tutum, davranış ve eylemlere karşı duyarlık oluşturmaları; onların duygu ve düşüncelerini çocuğa göre olan durumlarla örneklerle eğitmesi gerekir. Bunun için de öncelikle, edebiyatın öğretme ve belletme yerine duyumsatma ve sezinletme işlevinin yaşama geçirilmesi gerekir³.

Bu bağlamda çocuklar için üretilmiş kitaplar birçok önemli işleve sahiptir. Çocuk kitaplarının üstlendiği önemli görevlerin başında ana dilin öğretiminin yanı sıra kültür aktarımını da sayabiliriz. Ayrıca çocuk kitapları “çocukların erken yaşlarda onları ilgilendiren konularda farkındalık kazanması ve bilgi sahibi olmasını sağlamak”⁴ gibi bir diğer önemli görevi de yerine getirmektedir. Bu çalışma ile Almanya ve Bulgaristan örneğinde, çocuk yazını bağlamında Türk yazar ve şairler tarafından üretilmiş olan çocuk kitaplarının genel olarak tanıtılması amaçlanmaktadır. Bu nedenle çalışmanın bir bölümünü Almanya’da yaşayan Türk yazar ve şairler tarafından yazılan çocuk kitapları diğer bölümünü de Bulgaristan’da yaşayan Türk yazar ve şairler tarafından üretilmiş çocuk kitapları oluşturmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde öncelikle *Edebiyatta öteki kavramı*, Göçmen yazını başlığı altında yayımlanan çocuklara yönelik yazılan eserlerde bu kavramın izini sürebilmek adına öncelikle ele alınacaktır sonrasında ise çocuk yazınının ortaya çıkışı ve gelişimine genel olarak değinilecektir.

Edebiyat ve Öteki Kavramına Genel Bir Bakış

Türklerin farklı bir milletin içerisinde yaşamaları onun öteki kavramı ile nitelendirilmesine neden olmuştur. Öteki kavramı TDK’de şu şekilde açıklanmaktadır: “Bilinenden, sözü edilenden ayrı, öbür”⁵. Ana yurtlarından ayrılan bu kişiler, göçmen nitelendirilmesinin yanı sıra *öteki kavramı* ile de nitelendirilmişlerdir. *Ötekileştirmeye* maruz kalma sadece göçmenler için değil, toplumu çeşitli yönlerden temsil eden bireyler için farklı dönemlerde ve farklı durumlarda da görülmüş ve halen de görülmektedir. *Ötekileştirilen* konulara bakıldığında ise çoğu zaman etnik köken, ırk, cinsiyet ve din gibi unsurların ön plana çıktığı görülmektedir⁶. Kendinden farklı görme, *öteki sayma* durumu bu kişilerin çoğu zaman gündelik yaşantı içerisinde ayrıştırılmalarına ve kendilerini dışlanmış hissetmelerine neden olmuştur. Günlük hayatta bu kadar yoğun bir şekilde maruz kalınan aitliğin dışında olma, farklı bir ifade ile *ötekilik* durumunun yazında kendine yer etmemesi neredeyse imkânsızdır. Şahin⁷e göre *bizim* haricimizdekiler şeklinde adlandırılan *öteki kavramı*, özellikle yazın dünyasında imaj konusunun ele alınmasına katkıda bulunmuştur⁸. Milas⁹ yazında imajı şu şekilde ifade etmektedir:

İmaj, karmaşık düşüncelerin, duyguların, anıların vb. belli bir ideolojik bütünleşme sonucunda ortaya çıkardığı bir sonuçtur. İmajların incelenmesinden, yazarların bilinçli ya da bilinçsiz, toplum içinde yaygın olan kimi kanıları hangi derecede izlediği görülebilir¹⁰.

Özellikle yazınsal metinlerde imajlar milli kimlikler ile yakından ilgilidir. Milli kimliğin yaratımında *öteki kavramı* etkin bir role sahiptir. Bunun örnekleri tarih ile ilgili romanlarda, azınlıkların oluşturduğu yazın ürünlerinde ve göçmen yazını eserlerinde belirgin bir şekilde görülmektedir¹¹. Göçmen yazını başlığı altında *öteki kavramı* incelendiğinde ilk bakışta daha çok farklı bir ülkeye göçmen olarak gelen ya da azınlık statüsüne sahip kişiler için kullanıldığı düşünülse de aslında *öteki olma* durumu karşılıklıdır. Yeni bir ülkeye gelen kişiler içinde o ülkenin vatandaşları *ötekidir*. Bu kişiler, ait olamama durumlarını, kimlik karmaşalarını, dışlandıkları durumları bir içsel döküş olarak çok sayıda esere aktarmıştır. Gelecek nesillere kendi dillerini, dinlerini, gelenek ve göreneklerini çoğu kez de yaşadıklarını aktarma bilincinde olan çoğu yazar önemli sayıda çocuk kitapları da kaleme almışlardır. Bu çalışmada aslında bir bakıma *ötekilerin* gözünden *ötekileri* çocuklarına aktardıkları kitaplar tanıtılacaktır.

Dünyada Çocuk Yazınının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Yazın içerisinde önemli bir yere sahip olan çocuk yazınının ortaya çıkmasında sözlü ürünler önem arz etmektedir. Yazında yazılı döneme geçildikten sonra ise, çocuk yazını alanına giren ilk ürünlerin ortaya çıkması oldukça geç dönemlerde gerçekleşir. Çocuk yazınının oluşumunda ilk ürünler; ninni, tekerleme, masal vb. gibi hedef kitlesi çocuk olan sözlü türler olmuştur. Bu sözlü ürünler çocuk yazınının yazılı bir yazın olarak ortaya çıktığı döneme kadar, bu yazının ana malzemesini oluşturmuşlar ve yazılı yazına geçişle birlikte derlenerek çocuk yazını içindeki işlevlerini görmeye devam etmiştir¹². Çocuk yazınının tarihî arka planı üzerine yapılan çalışmalarda bu yazının varlığı insanlık tarihî ile paralel görülmüştür¹³. Bağımsız ve yazılı çocuk yazını kavramının ortaya çıkışı noktasında ise mevcut kaynaklar zaman olarak 17. ve 18. yüzyılları ve mekân olarak Avrupa kıtasını göstermektedir¹⁴. Çocuklar için üretilen ilk yayınların, eğitim materyali olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Çocuğun eğitiminde kullanılan belge niteliğindeki bu eserler arasında çocuk yazını türleri de yer almıştır. Bu bağlamda Orta Çağ Avrupası'nda kiliselerin çocuklar için bastırıldığı dinî içerikli hikâye kitapları örnek olarak verilebilir. Çocuklar için yayımlanmasına rağmen, çocuk yazını kapsamında değerlendirilemeyecek bu tarz eserlere matbaanın yaygınlaşması ile çocuk masalı kitapları da eklenmiştir. Bu dönemde alfabe öğretiminde yararlanılmak üzere basılan kitaplar arasında "Ezop Masalları"nın olduğu bilinmektedir¹⁵. Bu anlamda masalların, çocuklar için ayrıca bir kitap yazma fikrinin de tetikleyicisi olduğu düşünülebilir. Çocuk yazınının kuramsal bir zeminde gelişmesinde J. Locke ve J. J. Rousseau gibi Avrupalı düşünürlerin "çocuk" kavramı üzerindeki düşüncelerinin önemli rol oynadığı görülmektedir¹⁶.

Dünyada çocuk yazınının kendine özgü bir disiplin olarak ilk ortaya çıktığı yer, İngiltere olmuştur. İngiltere'de çocuk yazını kuramına yön veren ilk isimler John Locke ve John Newbery olmuştur. J. Locke'un "Eğitim Üzerine Bazı Düşünceler (Some Thoughts Concerning Education)" adlı eserinde yer alan ve çocukların doğal meraklarından birer uyarıcı olarak yararlanılmasını öneren görüşleri, daha sonraki yüzyıllarda da çocuk kitabı yazarlarını etkilemiştir. J. Newbery ise çalışmalarında çocuğun kendine özgü dünyasına dikkat çekmesi ve doğrudan çocuklar için kitaplar yazması ile İngiliz çocuk yazınında önemli şahıslar arasında yer almıştır. J. Locke ve J. Newbery gibi, J. Rousseau da İngiliz çocuk yazınının teorik zeminde gelişimine katkı sağlayan şahıslardan biridir. Söz konusu şahısların çocuk yazını alanında ileri sürdükleri "öğreticilik" ilkesi 18. yüzyıl İngiliz çocuk yazınında oldukça etkili olmuştur. 19. yüzyıla gelindiğinde çocuk yazınında görülen konular çeşitlenmiş olmasına rağmen "ahlakçılık" temel eğilim olmaya devam etmiştir. İngiliz çocuk yazını 20. yüzyılda özellikle I. Dünya Savaşı sonrasında nitelik bakımından büyük ilerleme kaydetmiştir. Bu dönemde çocuk kitaplarının sayısı artmış, güdümlü çocuk yazını yerini hayal gücünün hâkim olduğu yeni çocuk yazını anlayışına bırakmıştır¹⁷.

Fransa'da çocuk yazını ile ilgili ilk eser kabul edilen Charles Perrault'un klasik peri masalları, 14. Louis döneminde yazılan "Öyküler ve Geçmiş Zaman Söylencelerinden Dersler" adını taşıyan bir eserdir. Bu çalışma içinde yer alan ninni, masal, şiir ve tekerlemeler, çocuk yazını alanında, türlerinin ilk örneği olarak kabul edilmektedirler¹⁸. Perrault, aynı zamanda halk arasında bilinen masalları toplamış, çocuklar için kısaltarak yayımlamıştır. Bunların içinde "Kül Kedisi", "Parmak Çocuk", "Kırmızı Başlıklı Kız", "Çizmeli Kedi" vb. gibi bugün çocuk klasikleri olarak bilinen bazı eserler de vardır. Burada adı geçen masallar daha sonra Grimm Kardeşler'in Grimm Masalları derlemesinde yer almıştır. Perrault dışında; Jules Verne, George Sand, Alphose Doudet ve Alexandre Dumas Pere gibi sanatçılar da Fransız çocuk yazınına zenginleştiren diğer edebî kişilikler arasında yer almaktadır¹⁹.

Almanya'da çocuk yazınının gelişim sürecinde daha da eskilere gidildiğinde 16. yüzyılda dinî içerikli ve öğretici eserlerin varlığına rastlanmaktadır. Sonraki yüzyıllarda J. B. Basedow, J. F. Herbart gibi eğitimcilerin etkisiyle çocukların özelliklerine ve gelişim süreçlerine uygun eserler kaleme alınmaya başlanmıştır. 19. yüzyılda Alman çocuk yazınında ulusal değerlere yönelik başlamış halk şiiri ve halk öyküleri derlenerek yayımlanmıştır²⁰.

Ülkemizde çocuk yazınının gelişimine bakıldığında ilk örneklerin sözlü yazın ürünleri olduğu görülmektedir. Çocukluğumuzda annemizden dinlediğimiz ninniler, büyüklerimizin anlattığı masallar, arkadaşlarımızla oyun oynarken söylediğimiz tekerlemeler ve bilmeceler aracılığıyla çocuk yazını ile daha çocuk iken karşılaştığımız söylenebilir. Türkiye'de doğrudan çocuklar için bir yazın meydana getirilebileceği fikri Tanzimat Dönemi'nde, Batı'dan yapılan çeviri eserler ile görülmeye başlamıştır. Tanzimat'tan önce de şair Nâbî'nin "Hayriyye" ve Sümbülzade Vehbî'nin "Lütfiyye" gibi, çocuklar için yazdıkları eserlere rastlansa da bu eserler daha çok tek bir çocuğu esas alan eğitim içerikli eserler olmuştur²¹. Ahmet Mithat Efendi'nin Fenelon'dan çevirdiği "Telemak" adlı eseri, Batı'dan birçok ünlü çocuk klasiği çevirisi izlemiştir. Yine bu dönemde, ilk kez çocuklara yönelik bir dergi olan "Mümeyyiz" yayımlanmaya başlamıştır. Meşrutiyet Dönemi'nde yetişkinler için yazan şair ve yazarların çocuklar için de eser kaleme aldıkları görülmüştür. Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci, Tevfik Fikret, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa vb. gibi edebiyatçıların yetişkinlere yönelik eserleri yanı sıra, çocuklar için yazdıkları eserleri de mevcuttur. Özellikle Millî Edebiyat Dönemi'nde çocuk yazınına yönelim bilinçli olarak artmış; Ömer Seyfettin, Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul başta olmak üzere birçok şair ve yazar çocuklara yönelik didaktik eserler kaleme almışlardır. Cumhuriyet Dönemi'nde ise, İbrahim Alaaddin Gövsa, Ali Ulvi Elöve, Ali Ekrem Bolayır, Aka Gündüz, Eflatun Cem Güney, Kemalettin Tuğcu, vb. gibi yazarlar çocuk edebiyatçısı kimliği ile ön plana çıkmışlar ve Türk çocuk yazınının kurucu kuşağı arasında yer almışlardır²².

Çağdaş Bulgar yazınında I. Dünya Savaşı yılları, "Bulgar Rönesans Dönemi"ne denk gelir ve savaş sonrası yıllar yeni eğilimlerin ve estetik anlayışların gelişme gösterdiği bir dönemdir. Bulgar çocuk yazınında bu dönem önceki yıllardan devam eden didaktizmin etkisini yitirmeye başladığı dönem olmuştur. Genelde iki dünya savaşı arasındaki bu yıllar Bulgaristan'da kültürel faaliyetlerin de gelişme gösterdiği dönemdir. Bu yıllarda yalnız yazın alanında değil, sanat, mimari ve müzik alanında da önemli gelişmeler gözlenmiştir. Bulgar çocuk yazını, Bulgarların yetişkin yazını kadar zengin ve yetişkin yazınına nazaran daha gelenekseldir. Bu yüzden dünyanın diğer çocuk yazınlarında da görülen "modernleşme" Bulgar çocuk yazınında çok yavaş girmiştir. Öte yandan, çağdaş çocuk yazını alanında varlık gösteren yazarlar, Bulgar yazınında da genel anlamda kendilerini kanıtlamış şahıslardır. Bu dönemin en ünlü ve en önemli çocuk edebiyatçıları arasında Dora Gabe, Elisaveta Bagrana, Emanuil Popdimitrov, Nikola Furnaciev, Nikola Vaptsarov, Geo Milev ve Asen Raztsvetnikov, vb. gibi yazınsal kişilikler vardır²³. Bulgaristan Türklerinin yazın dünyasında verdikleri eserlerde çocuk yazını ürünleri üzerine yoğunlaşmış ve "çocuk edebiyatçısı" yönü güçlü olan yazıncılar arasında Nevzat Mehmet Fuat, Aliş Sait, Nadiye Ahmet, Kazım Memiş, İsmail A. Çavuş, Ahmet Tımuş, Mercan Civan, İsmail Yakup, Latif Karagöz, İsa Cebeci,

Celil Yunus Yeniköylü, Muharrem Tahsin, Şaban M. Kalkan, Salih Baklacı, Kadir A. Osman gibi isimlerin anılması gerekir²⁴.

Almanya'daki Çocuklar İçin Yayımlanan Çocuk Kitapları

Alman Gençlik yazınının kendi gelişim sürecinin Türklerle de yakın ilgisi vardır. Bu alanda 1970'ten sonra yazılan eserlerde Türk işçi çocuklarının, yazın eserlerine yan figür olarak alındığı, hatta daha da öteye geçilerek yazılan eserin merkezine alındığı görülür. Eserlerde, Türk çocuklarının okullarında, evlerinde, sokak yaşamlarında, arkadaşlarıyla birlikte ve daha da önemlisi içinde yaşadıkları toplumda karşılaştıkları sorunların başka bir ifade ile *öteki olma* durumunun hem Alman hem de Türk yazarlarca ciddi bir şekilde işlenmesi bu açıdan dikkat çekicidir. Katharina Baudach'ın belirttiği gibi,

inde Türk işçi çocuklarının ve onların ailelerinin yer aldığı kitapların sayısı henüz fazla değil. Ama bunu kendilerine görev edinen yazarlar, konuyu çok ciddi olarak ele almışlar, incelemişler ve bu vesileyle de Türk dostlar edinilmiş, yazdıkları kitaplarda Türklerin tarihi, kültür ve gelenek bakımından kendilerinden çok farklı, fakat her şeyden önce onların da insan olduklarını göstermek istemişlerdir²⁵.

Almanya'da neredeyse elli yıldan fazla bir zamandan beri yaşayan ve hatta yedi yüz bini Alman vatandaşlığına geçen Türk kökenli insanların, her ne olursa olsun Türkiye, Türk dili ve Türk kültürü ile bağlantıları hiç kesilmemiştir. Artık üçüncü hatta dördüncü kuşak olarak kabul edilen Türk topluluğu ana dilleri olan Türkçe için günümüzde bile çeşitli çabalar sarf etmekte, farklı programlar ve projeler yaparak çocuklarının Türk dilini öğrenmelerine ve bunu sadece evde, akraba arasında değil, hayatın her döneminde ve her durumda kullanmaya daha çok özen göstermektedirler. Türkiye'de yabancı ellerde yaşayan Türk vatandaşları ile ilgili olan çeşitli kamu kurum ve kuruluşları vardır. Başta bakanlıklar, sonra bağımsız-resmî ve özel kuruluşlar olmak üzere hatta faaliyet gösteren yüzlerce firma, Türk dilinin, oradaki Türk çocuklarının Türkçelerinin geliştirilmesi için destek vermeli, yardım etmelidir. Bütün bu yayınların dışında önemli bir yatırımı da Kültür ve Turizm Bakanlığı yapmıştır. Yaklaşık 2006 yılından başlayarak "TEDA Projesi" adı verilen bir programın bütün yükünü çeken Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü irili ufaklı birçok eserin yabancı dillerde yayımlanmasını sağlamıştır. Büyük bir bölümü çocuk yazınına ayrılmış olan bu proje, Türk yazarların ve şairlerin kültür, sanat ve edebiyat ile ilgili kitaplarının Türkçe dışındaki dillerde ve ilgili ülkelerde yayımlanmasına destek verme projesidir. Almanya'daki, yayın evleriyle ve çevirmenlerle yapılan sözleşmeler sonunda çocuk yazınına ait kitapların sayısı yaklaşık seksen kadardır²⁶. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde Almanya'da yaşayan Türk yazarların yayımlanmış çocuk kitaplarından, Türk yazınının önde gelen yazarları tarafından yayımlanan çocuk kitaplarının Almanca çevirilerinden ve TEDA projesi kapsamında çevirisi yapılan toplam 80 adet çocuk kitaplarının arasından rastgele olarak seçilen örnekler aşağıda belirtilecektir:

Tablo 1: Ünlü Türk Edebiyatçılarından Çevirisi Yapılan Çocuk Kitapları²⁷

Almanca Adı	Türkçe Adı	Yazar	Yayınevi ve Yılı
Was kümmert's mich	Kim Kime Dum Duma	Behiç Ak	Felsberg ,1987, 108s.
Rüzgârın Üzerindeki Şehir	Die Stadt auf dem Wind	Behiç Ak	Schulbuchverlag Anadolu, Hückelhoven, 2007, 29 s.
Kedi Adası	Die Katzeninsel	Behiç Ak	Schulbuchverlag Anadolu, Hückelhoven, 2007, 29 s.
Uyurgezer Fil	Der schlafwandelnde Elefan	Behiç Ak	Schulbuchverlag Anadolu, Hückelhoven, 2007, 29 s.

Yüksek Tansiyonlu Çınar Ağac	Die kranke Platane	Behiç Ak	Schulbuchverlag Anadolu, Hückelhoven, 2007, 29 s.
Atil hat Heimweh	Yurdumu Özledim	Gülten Dayıoğlu Çevirmen: Feridun Altuna	Berlin, ikoo yayınevi, 1985, 208 s.
Operation heisser Regen	Bu Dünya Çocukların Olsa	Gülten Dayıoğlu Çevirmen: Feridun Altuna	Berlin, ikoo yayınevi, 1985, 195 s.
Das Wort des Esels	Eşeğin Sözü	Orhan Veli Kanık Çevirmen: Yüksel Pazarkaya	Berlin, Ararat Verlag, 1981, 54 s.

Almanya’da yaşayan Türk toplumunun önemli bir bölümü çocuk ve gençlerden oluşmaktadır. Bu çocuk ve gençlerin bir kısmı Türkiye’de doğup küçük yaşlarda aileleri tarafından Almanya’ya getirilip orada büyümüş, diğer bir bölümü de Almanya’da doğmuş ve orada büyümüş ikinci ve üçüncü kuşak çocuklarıdır. Yapılan araştırmalar bu çocuk ve gençlerin aradan geçen bunca yıla karşın maalesef hâlâ Alman toplumunda uyum sorunu yaşadıkları ve farklı bir konuma sahip olduklarını ortaya koymaktadır: Ne tam Türk ne Alman, ya da hem Türk hem Alman²⁸. Bu ifadeden *öteki olma* durumu açıkça anlaşılmaktadır. Bu nedenle hem Türkçenin öğretiminin desteklenmesi hem de burada yaşayan çocukların Almancalarının gelişmesi için ünlü edebiyatçılarımızın kitapları Almanca çevirisiyle yayınlanmıştır. Yukarıdaki tabloda Türk yazınının önemli isimlerinden Behiç Ak ve Gülten Dayıoğlu’nun kitaplarına ve Yüksel Pazarkaya tarafından Almancaya çevrilen Orhan Veli Kanık’ın kitabına yer verilmiştir. Elbette ki bu tür kitapların çevrilmesi Türk edebiyatımızın yazarlarının ve eserlerinin genç kuşaklar tarafından öğrenilmesi ve benimsenmesi açısından önem taşımaktadır.

Tablo 2: İki Dilli Yayınlanan Çocuk Kitapları

Almanca Adı	Türkçe Adı	Yazar	Yayınevi ve Yılı
Der Ausritt mit dem Esel	Eşekle Yolculuk	Fakir Baykurt Çevirmen: Uli Dietschy	Duisburg, yılı yok
Die Friedenstorte	Barış Çöreği	Fakir Baykurt Çevirmen: (Prof. Dr.) Petra Kappert	Berlin, Ararat Verlag, 1980, 95 s.
Gülibik, der Hahn	Gülibik	Çetin Öner Çevirmen: Cornelius Bischoff	Mülheim, a.a.Ruhr, Verlag an der Ruhr, 1993, 86 s.
Utku und der stärkste Mann der Welt.	Utku ve Dünyanın en güçlü Adamı	Yüksel Pazarkaya	München, Jugend u.Volk Verlag, 1974, 24 s.
Warmer Schnee und Lachender Baum	Sıcak Kar-Gülen Ağaç	Yüksel Pazarkaya	Freiburg, 1984.

Yukarıdaki tabloda iki dilli yayımlanan çocuk kitaplarından bazılarının yer verilmiştir. İki dilli okuma kitapları nedir? sorusunun cevabını Özyer şu şekilde açıklamaktadır:

İki dilli okuma kitapları, çeviri yani çevirmen tarafından erek dile çevrilerek yayımlanan kitaplar değildir. İki dilli kitaplarda hem kaynak hem de erek dil bir arada kullanılmaktadır. Bu kitaplarda metin Almanca ve Türkçe olarak -ya da Almanca ve İngilizce, vs.- birlikte basılmaktadır. Almanya’daki Türk çocuklarının bir kısmının bugün hâlâ ne Türkçeyi ne de Almancayı tam olarak bilip konuşamaları, Türk çocukları için iki dilli ders ve okuma kitaplarının yayınlanmasının en önemli nedenlerindedir. Bu kitaplar, çocukların iki dile de hâkim olmalarında, daha bilinçli bir dil kullanımı elde edilmelerinde önemli rol oynamaktadır²⁹.

Tablo 3: Sadece Almanca Çevirisi ile Yayımlanan Çocuk Kitapları

Almanca Adı	Yazar	Yayınevi ve Yılı
Sakarca, der Hahn	Fakir Baykurt Çevirmen: Uli Dietschy	Oberhausen, 1987, 133s.
Die Schönste der Welt	Fakir Baykurt Çevirmen: Ute Tornow	Ortadoğu Verlag, 1987, 150 s.
Wenn der Meddah kommt.	Can Göknil	Hamburg, Cecilie Dressler Verlag, 1995, 208 s.
Die fünf Finger und der Mond	Can Göknil	Hamburg, Nord-Süd Verlag, 1997, 24 s.
Sieben Zimmer voller Wunder	Can Göknil	Hamburg, Cecilie Verlag, 1996, 100 s.
Die Kinder vom Mondhügel	Can Göknil	Hamburg, Cecilie Verlag, 1997, 157 s.
Das Rosenmaedchen und die Schildkröte	Alev Tekinay	Frankfurt a.M., Brandes-Apsel Verlag, 1991, 122 s.

Daha önce de belirtildiği üzere Almancanın öğretiminin desteklenmesi bakımından yukarıda yer verilen çocuk kitapları bu amaca hizmet etmektedir.

Tablo 4: İki Dilli Yayımlanan Çocuk Öykü Kitapları

Almanca Adı	Türkçe Adı	Yayınevi ve Yılı
Zeitgenössische türkische Erzählungen	Çağdaş Türk Öyküleri	Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1. bs., 1990, 2. bs., 1993, 137 s.
Moderne türkische Erzählungen	Modern Türk Öyküleri	Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2007, 168 s.
Alttürkische Nomadensagen neu erzählt	Dedem Korkut	Berlin, Ararat Verlag, 1983, 151 s.
Sinan und Felix	Sinan ve Felix	Annette Betz Verlag, 2007, 28s.
Mein Freund Gänseblümchen	Papatya Dostum Benim	Schulbuchverlag, 2004, 31s.
Der Regenbogenfisch	Gökkuşayıbalığı	Hueber Verlag, 2017
Im Zoo	Hayvanat Bahçesinde	Hueber Verlag, 2015, 16 s.
Bär Flo geht zum Frisör	Ayı Flo Berbere Gidiyor	Edition bi:libri, 2008, 24s.
Der Dachs hat heute schlechte Laune!	Porsuğun Bugün Keyfi Yok!	NordSüd Verlag, 2014, 32 s.
Das Allerwichtigste	En Önemlisi	Edition bi:libri, 2008, 48 s.
Eine Kiste Nichts	Bir Kutu Hiçbir Şey	Hueber Verlag, 2015, 24 s.
Kleiner Bär – Lars, bring uns nach Hause	Küçük Kutup Ayısı Bizi Eve Götür Lars	Hueber Verlag, 2011, 28 s.

Resim 1: İki dilli yayımlanan çocuk kitaplarına ait görseller



Yukarıdaki tabloya Alman çocuk yazarlarının iş birliği ile Almanca-Türkçe hazırlanmış en çok okunan çocuk kitapları da tabloya dahil edilmiştir.³⁰ İki dilli yayımlanan çocuk kitaplarının bir diğer yararı da, özellikle okul öncesi çağıdaki Almancayı yeterli derecede öğrenememiş çocuklara daha kolay bir şekilde öğretebilme imkânı sunmasını Özyer şöyle aktarmaktadır:

... Türk çocukları, örneğin iki dilli yayımlanan resimli okuma kitaplarıyla Türkçe karşılığı ile birlikte Almanca yeni sözcükler duyup, resimlerin yardımıyla sözcükleri daha kolay ezberleyebilmektedir. Burada 2010 yılında Susanne Böse'nin yazıp, Isabelle Dieter'in resimlediği, Türkçe çevirisini ise Gül Dilek Schlieker'in yaptığı 1, 2, 3 im Kindergarten- Yuvada 1, 2, 3 adlı resimli kitabı örnek vermek istiyorum. Kitap, 2004 yılında kurulan ve çocuklar için iki ve çok dilli kitaplar yayımlayan Edition bi:libri Yayınevi-kitaplara çoğu kez bir de CD eklemektedir- tarafından yayımlanmıştır. Çocuklara birden ona kadar sayıları saymayı öğretmeyi amaçlayan bu kitapta Paul ve Emre'nin anaokulundaki yaşamları, yedikleri yemekler, oynadıkları oyunlar anlatılırken, aynı zamanda her sayfada bir rakam öğretilip, resimlerle de sözcükler desteklenmektedir. Kitapta metnin Almancası üstte, Türkçesi ise altındadır. Resmin en altında öğretilen sayının farklı sözcüklerle desteklenerek tekrarı vardır. Böylece çocuk hem sayıyı hem de verilen yeni sözcükleri öğrenip Almanca dil dağarcığını genişletir. İşte çocuklara 3 rakamının öğretildiği sayfa:

Heute ist Gemüsetag. Es gibt Kartoffelsuppe. Drei Kinder haben Küchendienst. Eins schneidet, eins kocht,eins deckt den Tisch. Hm,das wird lecker! Wenn Mama Paul um drei abholt, muss er unbedingt davon erzählen. Bugün sebze günü. Yemekte havuç çorbası var. Mutfakta üç çocuk görevli. Biri kesiyor, biri pişiriyor, biri masayı kuruyor. Mmm, çok lezzetli olacak bu çorba. Annesi Paul'ü saat üçte aldığına ona mutlaka bu çorbadan bahsetmeli³¹.

Tablo 5: Çocuk Şiir Kitapları

Almanca Adı	Türkçe Adı	Yayınevi ve Yılı
Ausgewählte Gedichte	Seçme Şiirler	Köln, Önel Verlag 1991, 163 s.
Das Kummerrad	Dertli Dolap (Yunus Emre Şiirleri)	Frankfurt a. M., Dağyeli Verlag, 1986, 144 s.

Çocuk kitapları içerisinde şiir kitapları da önem taşımaktadır. Şiir türünün tanıtılması ve çocukların şiirleri kolayca ezberleyebilmesi ve bunu gündelik hayatta kullanmaları dil gelişimlerini desteklemektedir.

Tablo 6: TEDA projesi çerçevesi içinde yayımlanan kitaplar

Almanca Adı	Türkçe Adı	Çevirmen	Yayınevi ve Yılı
Sing Dein Lied den Meeren	Şarkını Denizlere Söyle	A.Gillitz-Acar- A.Hoch	Önel Verlag, Köln, 2010,
Toto und sein Schirm	Toto ve Şemsiyesi	Monika Carbe	Önel Verlag, Köln, 2008, 136 s.
Pinguine können nicht flöten	Penguenler Flüt Çalamaz	S.Adatepe	Önel Verlag, Köln, 2008, 139 s.
Der kleine Eidechse	Küçük Kertenkele	Talisa Kinderbuch Verlag	Talisa Kinderbuch Verlag OHG 2006, 16 s.
Tomurcuk und die rose Katze	Tomurcuk ve Pembe Kedi	Sibylle Çiznel	Önel Verlag, Köln, 2010
Vom Ararat nach Zelve Anatolien erzählt	Ağrı'dan Zelve'ye Anadolu Anlatıyor	S. Adatepe	Schulbuchverlag Anadolu GmbH, 2008, 59 s.
Die Wolke im Hochhaus	Gökdelene Giren Bulut	Mine Merdman	Anadolu Verlag, 2008, 29 s.
Der Mann, der sogar die Sonne reparier	Güneşi Bile Tamir Eden Adam	S. Adatepe	Anadolu Verlag, 2010.
Aladins geschwaetzige Wasserrohre	Alaaddin' in Gezeze Su Boruları	S. Adatepe	Anadolu Verlag, 2010.
Das Hochhaus im wald	Ormandaki Apartman	Talisa Kinderbuch Verlag	Talisa Kinderbuch Verlag OHG 2006, 16 s.

Der freche Amsel	Yaramaz Trafik Lambası	Pervin Tongay	Talisa KinderbuchVerlag OHG, 2008, 16 s.
Wer wird König der Vögel?	Kuşlar Kralı Kim Olacak?	Sabine Adatepe	Anadolu Verlag, 2007, 35 s.
Der Nagel	Köprü Olmak İsteyen Çivi	Sabine Adatepe	Freie Akademie Verlag, 2008, 78 s.
Die Geheimnisse von Kapadokien	Kapadokya'nın Sırları	Şeniz Önel	Önel Verlag, 2008.
Die Turteltaube der Kuckucksuhr	Guguklu Saatin Kumrusu	Sara Heigl	Önel Verlag, 2008.
Die magische Kappe	Sihirli Şapka	Christel Schütte	Önel Verlag, 2009.

Resim 2: TEDA projesi çerçevesi içinde yayımlanan kitaplara ait bazı görseller



TEDA Projesi kapsamında Almanya'daki, yayın evleriyle ve çevirmenlerle yapılan sözleşmeler sonunda çocuk yazınına ait kitapların sayısı yaklaşık seksen kadardır. Bunlardan bazıları rastgele olarak yukarıda sıralanmıştır.

Bulgaristan'da Yaşayan Türkler Tarafından Yayımlanan Çocuk Kitapları

Bulgaristan'da oluşan yazılı Türk çocuk yazınının gelişimi, bu ülkedeki Türkçe eğitimin faaliyetleri ile yakından ilişkilidir. Bulgaristan'daki Türk eğitim tarihine bakıldığında, Türkçe eğitimin güçlendiği dönemlerde Türk çocuk yazınının da gelişme gösterdiği görülmektedir. Bulgaristan Türklerinin kısmen Osmanlı Devleti himayesinde olduğu Bulgar Prenslük Dönemi'nde ve Türk okullarının özerkliğini koruduğu bilinmektedir. Bulgar Krallık Dönemi'nin ilk yıllarında Türk okulları için yayımlanan çocuk kitapları, o yıllarda hareketli bir çocuk yayıncılığı olduğunu göstermektedir. Bu dönemde Bulgaristan'da Türkçe eserler yayımlayan Türk basımevlerinin başlıcaları olan "Çikago", "Şumnu", "Terakki", "Tefeyyüz", "Havadis", "Ümid", "Güneş", "Balkan", "Tuna", "Hurşid", "Deliorman", "Ahali" matbaalarında Türk okulları için basılan ders kitaplarında Bulgaristan Türk çocuk yazınının ilk yazılı örneklerine yer verilmiştir. Bulgaristan'da Türkçe eğitim ile Türk

Çocuk Yazını arasındaki ilişkiyi açıklamada örnek gösterilebilecek diğer bir durum, Türkçe eğitimin serbest olduğu 1944 sonrası gelişen Sosyalist Dönem'in ilk yıllarında görülmektedir. 1950'li yıllarda "Narodna Prosveta (Halk Eğitimi Yayınevi)"nın Türkçe yayınlar bölümünde devlet tarafından birçok Türkçe ders kitabı ile Bulgaristanlı Türk şair ve yazarların eserleri basılmıştır³². Bu bağlamda incelenen 72 adet kitap arasından rastgele seçilen 30 adet çocuk kitabından bazıları şunlardır:

Tablo 7: Bulgaristan Türklerince Yayımlanan Çocuk Öykü ve Masal Kitapları³³

Şair veya Yazar Soyadı-Adı	Eser Adı ve İçeriği	Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı
Ahmedova, Nadiye	"Solmayan Karanfil" (Çocuk Hikâyeleri) "Mavi Kordelalı Güvercin" (Çocuk Hikâyeleri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1965, 92 s. Sofya: Narodna Prosveta, 1964, 84 s.
Raşidof, İshak	"Dostlar ve Düşmanlar" (Manzum Çocuk Hikâyeleri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1967, 80 s.
Tolstoy, Lev Nikolayeviç	"Çocuk Hikâyeleri" (89 Kısa Masal ve Öykü)	Sofya: Narodna Prosveta, 1957, 140 s
Yakubof, İsmail	"Gece İmtihanı" (Uzun Çocuk Hikâyesi)	Sofya: Narodna Prosveta, 1968, 88 s.
Karaliyçef, Angel	"Masal Dünyası"	Sofya: Narodna Prosveta, 1958, 224 s.
Puşkin, Aleksandır S.	"Çocuk Masalları" (Manzum Masallar)	Sofya: Narodna Prosveta, 1957, 88 s.
Çavuş, İsmail A.	"Her Gün Bir Hediye"	Sofya: Başmüftülük Yayınları, 2012, 84 s.
Köse, Hüseyin	"Bir Deste Gelincik"	Razgrad: Hoşgörü Yayınları, 2006, 80 s.
Tahsin, Muharrem	"Güllü Testi" "Gel Kulağına Söyleyim" "Saksağanların Büyük Sevinci"	Sofya: Filiz Yayınları, 2001, 75 s. Yyy.: Phosphorus Advertising Agency, 1996, 64 s. Sofya: Filiz Yayınları, 1999, 72 s.
Kazım Memiş	"Açıl Uzak"	Sofya: Narodna Prosveta, 1968, 76 s.
Yakubof, İsmail	"Gece İmtihanı"	Sofya: Narodna Prosveta, 1968, 86 s.

Çocukluğumuzdan belki de en çok akılda kalan büyüklerimizden dinlediğimiz öykü ve masallardır. Yukarıdaki tabloda Akgün³⁴ tarafından derlenen yaklaşık 114 tane çocuk öykü ve masal kitaplarının içerisinden rastgele belirlenen kitaplara tanıtma amacı ile yer verilmiştir.

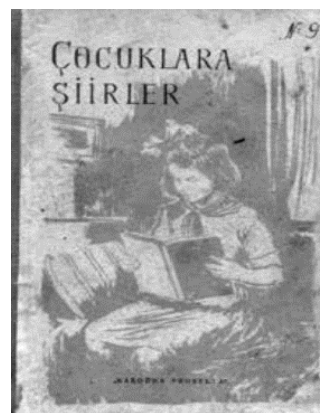
Resim 3: Bulgaristan Türklerince yayımlanan çocuk öykü kitaplarına ait bazı görseller



Tablo 8: Bulgaristan Türklerince Yayımlanan Çocuk Şiir ve Şarkı Kitapları

Şair veya Yazar Soyadı-Adı	Eser Adı ve İçeriği	Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı
Bayramof, Sabahattin	"Çocuklara Şiirler" (Çocuk Şiirleri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1966. 92 s.
Çavuşef, Mehmet	"Yol Verin" (Çocuk Şiirleri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1969, 74 s.
Hüseyinof, Niyazi- Çavuşef, Mehmet	"Çocuklara Şiirler" (Çocuk Şiirleri Antolojisi)	Sofya: Narodna Prosveta, 1955, 104 s.
Mehmedof, Nevzat	"Üç Beygir" (Çocuk Şiirleri) "Ayı Dayı" (Çocuk Şiirleri) "Deniz" (Çocuk Şiirleri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1967, 67 s. Sofya: Narodna Prosveta, 1959, 32 s. Sofya: Narodna Prosveta, 1966, 48 s.
Şerifof, Ahmet	"Dünya Bizim Biz Dünyanın Çiçekleri" (Çocuk Şiirleri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1965, 111 s.
Timişef, Ahmet	"Çocuk Şiir ve Hikâyeleri" (Antoloji)	Sofya: Narodna Prosveta, 1960, 112 s.
Şerifof, Ahmet-Bayramof, Sabahattin	"Gençlik Şarkıları" (Bulgarcadan Çeviri)	Sofya: Narodna Prosveta, 1960. 108 s.
Dinef, Dimitr	"Çocuklara Şarkılar" (Türkçe ve Bulgarca Çocuk Şarkıları)	Sofya: Narodna Prosveta, 1965. 96 s.
Raşit, İshak	"Dostlar ve Düşmanlar"	Sofya: Narodna Prosveta, 1967, 80 s.
Sait, Aliş	"Kırık Fidanın Sesi" "Gülen Güneş" "Direnin Çocuklar"	Kırcaali: Rodopi- Eood Yayınevi, 1996, 40 s. Kırcaali: Rodopi- Eood Yayınevi, 1996, 29 s. Kırcaali:(Yayınevi Belirtilmemiş) 2004, 48 s.
Sali, Nefize Habip	"Şifa Çiçeği"	Kırcaali: Rodopi- Eood Yayınevi, 1997, 60 s.
Şerefli, Ahmet Şerif	"Dünya Bizim Biz Dünyanın Çiçekleri" "Vatan Sevgisi" (Antoloji)	Sofya: Narodna Prosveta, 1965, 110 s. Sofya: Narodna Prosveta, 1966, 164 s.
Timişef, Ahmet (Haz.)	"Çocuk Şiir ve Hikâyeleri" (Antoloji)	Sofya: Narodna Prosveta, 1960, 112 s.

Resim 4: Bulgaristan Türklerince yayımlanan çocuk şiir kitaplarına ait bazı görseller



Bulgaristan Türk yazarlarının şiir türüne önem verdikleri ve bu türde eserler verdikleri bilinmektedir. Bu şiirlerde yer alan temaların aile, din, doğa sevgisi, eğitim-öğretim, millet sevgisi bu başlık altında da anadil, asimilasyon, ötekileştirme, göç ve göçmenlik, sosyalizm ve vatan sevgisi olduğu görülmektedir³⁵.

Tablo 9: Bulgaristan Türklerince Yayımlanan Çocuk Piyesleri

Şair veya Yazar Soyadı-Adı	Eser Adı ve İçeriği	Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı
Samarcieva, Mariya-Şerifof, Ahmet	"Piyoner ³⁶ Sahnesi" (9 Şiir, 6 Şarkı, 4 Piyes, 19 Oyun ve Dans)	Sofya: Narodna Prosveta, 1958, 150 s.
Bayramof, Sabahattin	"Çocuk Piyesleri"	Sofya: Narodna Prosveta, 1959. 51 s.
Tatarlı, İbrahim	"Piyonerlere Sahne Materyalleri"	Sofya: Bulgaristan Komünist Partisi Yayınevi, 1953, 121 s.

Bulgaristan Türkleri tarafından tiyatro türüne ait ürünler de yazılmıştır. Yukarıda bunlardan birkaçına yer verilmiştir.

Türkiye’de Gelişen Bulgaristan Türkleri Çocuk Yazını

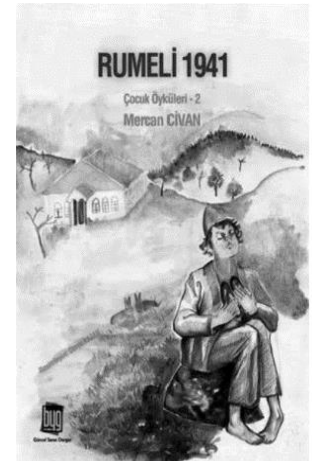
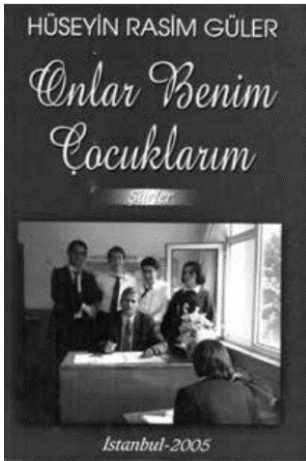
Geçmişten günümüze Bulgaristan Türklerinin Türkiye’ye gerçekleştirdikleri göçler büyük oranda zorunlu gerçekleşmiş, devlet destekli göçlerdir. Bulgaristan’dan Türkiye’ye göçen Türklerin Türkiye’de meydana getirdiği ve önemli bir bölümü çocuk yazını eserlerinden oluşan yazınsal ürünler, Bulgaristan Türkleri çocuk yazınının Türkiye’de gelişen kolunu meydana getirmektedir. Büyük oranda 1989 göçü sonrasında gelişme gösteren bu yazının temsilcileri Bulgaristan’da doğmuş, eğitim almış, meslek sahibi olmuş ve göç sonucunda Türkiye’ye gelmiş yazınsal kişiliklerdir. Göç ve yazın ilişkisi, yazın sosyolojisi bağlamında ayrı bir inceleme alanıdır. Azınlık yazınlarının nerelerde, nasıl oluştuğu ve incelemesinin hangi yöntemlerle yapılacağı noktasında Bulgaristan Türkleri çocuk yazını belirgin bir örnektir. Bulgaristan Türkleri yazınının önemli temsilcilerinin büyük bölümü en yoğunu "1989 Göçü" olmak üzere söz konusu göçler ile Türkiye’ye göç etmiştir.

Bulgaristan Türkleri Çocuk Yazını için Türkiye, iki bakımdan önemlidir. Bunlardan ilki söz konusu yazın kapsamında değerlendirilebilecek çocuk yazını eserlerinin birçoğunun Türkiye’de yayımlanmış olmasıdır. İkincisi ise Bulgaristan Türkleri çocuk yazını üzerine bilimsel anlamında hazırlanan ilk çalışmaların Türkiye’de yapılmış olmasıdır³⁷. Türkiye’de Bulgaristan Türkleri çocuk yazını hakkında araştırma ve incelemesi yayımlanan ilk bilim adamı Nimetullah Hafız’dır. Araştırmacının "*Bulgaristan’da Çağdaş Türk Edebiyatı Antolojisi 1944-1984*" başlıklı üç ciltlik eserin ilk iki cildi 1987’de T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından yayımlanmıştır. Eserin aynı başlığı taşıyan üçüncü cildi ise 1989’da yayımlanmış olup, bu ciltte çocuk yazını eserlerine yer verilmiştir. Nimetullah Hafız bu antolojide kendileri hakkında bilgi vermediği 14 Bulgaristan Türkü şair ve yazarın çocuk şiirlerine ve öykülerine yer vermiştir³⁸. Türkiye’de Bulgaristan Türkleri çocuk yazını alanındaki en kapsamlı çalışma Hayriye Süleymanoğlu Yenisoy tarafından hazırlanan "*Bulgaristan Türk Çocuk Edebiyatından Örnekler*" adlı çalışmadır. Bu eser, bir antoloji olmasının yanında çalışmanın "Giriş" kısmında Bulgaristan’da sözlü ve yazılı Türk çocuk yazını hakkında 6 sayfalık ön bilgi yer almıştır. Yenisoy’un antolojisinde diğer antolojilerdekilerden daha fazla yazar ve şaire yer verilmiştir. Türkiye’ye göç eden şair ve yazarların Türk edebiyatı çevrelerince tanınması da göçü takip eden yıllarda gerçekleşmiştir. Örneğin; Bulgaristan Türkleri çocuk yazınının en güçlü kalemlerinden, Türkiye’de 2009 yılında vefat eden Latif Karagöz’ün çocuklar için yazdığı "*Kon Kon Kelebek*" adlı hikâye kitabı T.C. Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanmış ve ayrıca şairin çocuk şiirleri Türkiye’deki birçok çocuk dergisinde yer almıştır³⁹. Türkiye’ye göç etmiş Bulgaristan Türkü şair ve yazarlar ile çocuk yazınına yönelik verdikleri eserlerden bazı örnekler şunlardır:

Tablo 10: Türkiye'ye Göç Eden Bulgaristan Türklerince Yayımlanan Çocuk Şiir ve Öykü Kitapları

Şair veya Yazar Soyadı-Adı	Eser Adı ve İçeriği	Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı
Adalı, Süleyman	Bir Damla Sevgi (Çocuk Şiirleri)	Kocaeli: Özel Gebze Eğitim Matbaacılık, 2005, 104 s.
Atasoy, Ahmet Emin	Sevgi Denizi (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Nesin Yayıncılık, 2011, 92 s.
Cebeci, İsa	Çocuk ve Fidan (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Balkan Türklerinin Sesi Yayınları, 1997, 80 s.
Civan, Mercan	Rumeli 1941 (Çocuk Öyküleri 1)	Antalya: Baygenç Ajans Yayınları, 2015, 64 s.
Civan, Mercan	Rumeli 1941 (Çocuk Öyküleri 2)	Antalya: Baygenç Ajans Yayınları, 2015, 56 s.
Cumalı, Mehmet Arslan	Bir Demet Goncagül (Çocuk Şiirleri)	Tekirdağ: Pruva A.Ş., 1998, 70 s.
Çavuş, Mehmet	Burcu Burcu (Çocuk Şiirleri)	Tekirdağ: Tuna Dergisi Yayınları, 1997, 116 s.
Fuat, Nevzat Mehmet	Türkçe Abece (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Yön Matbaacılık, 2004, 24 s.
Güler, Hüseyin Rasim	Kardelen (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Balkan Türklerinin Sesi Yayınları, 1997, 80 s.
Kalkan, Şaban M.	Turnalar (Çocuk Şiirleri)	İzmir: Ayhan Matbaası, 1997, 61 s.
Karagöz, Latif	Küpelî Kuzu (Çocuk Öyküleri)	İzmir: Anadolu Matbaası, 2002, 48 s.
Özgür, Süleyman	Düşlerim Gerçek Olsa (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Tuna Yayınları, 2001, 56 s.
Yunus, Celil	Yağ Yağ Yağmur (Çocuk Şiirleri)	Eskişehir: Çınar Yayıncılık, 2000, 48 s.
Fuat, Nevzat Mehmet	Sihirli Sayılar (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Yön Matbaacılık, 2004, 26 s.
Karagöz, Latif	Önce Vatan (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Yayınevi belirtilmemiş, 1996, 32 s.
Karagöz, Latif	Doğru Çengel (Fabllar)	Tekirdağ: Pruva Ajans Basın Yayın Ambalaj San. Tic. A.Ş., Basım yılı belirtilmemiş, 64 s.
Karagöz, Latif	Üç Güvercin (Çocuk Şiirleri)	İzmir: Kanyılmaz Matbaası, 2005, 64 s.
Karagöz, Latif	Okula Koş (Çocuk Şiirleri)	İzmir: Kanyılmaz Matbaası, 2007, 32 s.
Fuat, Nevzat Mehmet	Deniz (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Yön Matbaacılık, 2004, 48 s.
Fuat, Nevzat Mehmet	Çiçekler ve Böcekler (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Yön Matbaacılık, 2006, 32 s.
Kalkan, Şaban M.	Sağlık Alfabesi (Çocuk Şiirleri)	İzmir: Kibatek Yayınları, 2010, 59 s.
Karagöz, Latif	Bayrak Çocuklar (Çocuk Şiirleri)	İstanbul: Kuşak Ofset, 1993, 32 s.
Karagöz, Latif	Kon Kon Kelebek (Çocuk Şiirleri)	Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990, 105 s.

Resim 5: Türkiye'ye göç eden Bulgaristan Türklerince yayımlanan çocuk şiir ve öykü kitaplarına ait bazı görseller:



Bu çalışma ile Çocuk Yazını bağlamında Türk nüfusunun Türkiye dışında yoğun olarak yaşadığı ülkelerin başında gelen Almanya ve Bulgaristan örneğinde Türk yazar ve şairler tarafından *öteki kavramının* izlerinin sürülebildiği çocuk kitaplarının genel olarak tanıtılması amaçlanmıştır. Göçmen kavramı adı altında birleşen iki ülkedeki Türk yazar ve şairlerinin yayımlanmış olduğu toplam 100 kitap, orijinal adları, Türkçe adları, çevirmenleri, yayın yılı ve yayınevi belirtilerek listelenmiştir. Ayrıca çocuk kitapları türlerine göre gruplandırılarak verilmiştir. Almanya’da yayımlanan kitaplar incelendiğinde hikâye kitaplarının oran olarak daha fazla olduğu tespit edilmiştir. Şiir türünde daha az sayıda kitap yayımlandığı dikkati çekmektedir. Bir başka dikkat çekici noktada iki dilli kitapların yayımlanmasıdır. Türkçenin yeni nesillere aktarımı konusunda bu tür kitapların varlığı önem taşımaktadır.

Almanya’da doğan Türk çocukları için ana dilini öğrenme ve geliştirme konusunda çeviri kitapları da ayrı bir önem arz etmektedir. Bu kapsamda TEDA projesiyle gerek Türk edebiyatçıların eserlerinin çevirisine gerekse Almanya’da yaşayan Türk yazar ve şairlerimiz tarafından çok sayıda çocuk kitabı üretilmesine çaba gösterilmiştir. Bulgaristan’da yayımlanan çocuk kitapları incelendiğinde şiir türünde yayımlanmış çocuk kitapların sayısının diğer türlere göre fazla olduğu görülmektedir. Almanya’da yayımlanan çocuk kitaplarından farklı olarak çocuklar için yazılmış piyes ve şarkı kitaplarının varlığı dikkat çekmektedir. Çalışmanın oluşturulma aşamasında literatür taramasında, her iki ülke örneğinde çocuk kitapları ile ilgili kapsamlı çalışmaların çok az sayıda olduğu görülmüştür. Bu çalışma ile bu eksikliğin az da olsa giderilmesi yönünde katkı sağlaması beklenmektedir.

Göçmen Çocuklarının Yazını başlığı altında incelenen çocuk kitaplarında özellikle dikkat çeken başka bir konu da Akgün’ün aktarımında yer alan bilgilere göre Bulgaristan Türk yazarları tarafından yazılan çocuk şiir kitaplarında tema olarak göç ve göçmenlik, asimilasyon, ötekileştirme konularının seçilmesi, küçük yaştan itibaren tarih bilincinin oluşmasına ve Türk kimliğinin varlığı konusuna dikkat çekilmek istenmesine katkı sağlamak şeklinde yorumlanabilir. Buna ilave olarak bazı çocuk öykü kitaplarında *öteki kavramı* asimilasyon ve Türklere uygulanan zorunlu göç çoğu kez sadece ileti olarak okura yansıtılmıştır. Bunun sebebini ise çocuğa görelilik ilkesinin korunmasına dikkat edilmiş olmasıdır. Ayrıca zorunlu göçle birlikte Türkiye’ye gelen yazar ve şairler de çocuk şiir ve öykülerinde göç ve göçmenlik konularını sıklıkla işlemişlerdir. Daha önce de ifade edildiği üzere aslında burada tanıtılan çocuk kitapları hayatı, hayallerini, umutlarını *ötekinin* gözünden *ötekini* çocuklarına anlattıkları, yazında öteki kavramına iyi birer örnek teşkil etmektedirler.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

¹ TDK, 2005: 770.

² Temur, M.& Ertem, İ. S. Çocuk Edebiyatında Göç ve Göçmenlik. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi, 9(2), 451-466, 2019.

³ Sever, S. Çocuk ve Edebiyat. Ankara: Kök Yayıncılık, 2003.

⁴ Bulut, S. Çocuk Edebiyatına Sığınanlar: Zorunlu Göç Öyküleri. Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 8(14), 383-410, 2018.

⁵ <http://tdk.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 03.06.2021).

⁶ Sağlam, T. Ç., & Yaşar, M. Teoride, Pratikte Ve Araştırmalarda Öteki Ve Ötekileştirme. Electronic Turkish Studies, 12(3), 2017; s. 140

⁷ Şahin, S. Edebiyatı “Öteki” ve Sevinç Çokum Örneği-Bizim Diyar, Hilâl Görününce, Ağustos Başağı ve Çırpıntılar Romanlarında “Öteki”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 153-170, 2011.

- ⁸ Şahin, S. Edebiyatta “Öteki” ve Sevinç Çokum Örneği-Bizim Diyar, Hilâl Görününce, Ağustos Başağı ve Çırpıntılar Romanlarında “Öteki”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 153-170, 2011; s. 154
- ⁹ Milas, H. Türk Romanı ve “Öteki”. *Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.
- ¹⁰ Milas, H. Türk Romanı ve “Öteki”. *Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000; s. 7
- ¹¹ Şahin, S. Edebiyatta “Öteki” ve Sevinç Çokum Örneği-Bizim Diyar, Hilâl Görününce, Ağustos Başağı ve Çırpıntılar Romanlarında “Öteki”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 153-170, 2011; s. 154.
- ¹² Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; s. 44
- ¹³ Bilkan, A. F. Çocuk edebiyatı-kavram ve mahiyet. *Hece Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, 10(104-105), 1-7., 2005; 104-105.
- ¹⁴ Gürel, Z., Temizyürek, F., & Şahbaz, N. K. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Öncü Kitap, 2007; s. 23
- ¹⁵ Yalçın, A.& Aytaş, G. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2008; 19.
- ¹⁶ Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; s. 45.
- ¹⁷ Gürel, Z., Temizyürek, F., & Şahbaz, N. K. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Öncü Kitap, 2007; 236-237.
- ¹⁸ Yalçın, A.& Aytaş, G. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2008; s. 22.
- ¹⁹ Yalçın, A.& Aytaş, G. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2008, 22.
- ²⁰ Gürel, Z., Temizyürek, F., & Şahbaz, N. K. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Öncü Kitap, 2007; 237.
- ²¹ Yalçın, A.& Aytaş, G. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2008, 22-26.
- ²² Yalçın, A.& Aytaş, G. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2008, 22-26.
- ²³ Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; 47-48.
- ²⁴ Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; s. 102.
- ²⁵ Baudach 1981: 320 aktaran: Özyer, N. *Federal Almanya’da ve Türkiye’de Gençlik Edebiyatı Üzerine*. Ankara: Gündoğan, 1994; s. 60-61.
- ²⁶ Gözaydın, N. Almanya’da ve Güncel Alman Edebiyatında Türkler. *Türk Dili*, (651), 195-202, 2006; s. 859-860.
- ²⁷ Çalışma ile ilgili verilerin elde edilmesinde Prof. Dr. Nevzat GÖZAYDIN (2015) ‘ın *Almanya’da Türk Çocukları İçin Kitaplar Türk Dili Dergisi’nde* yayımlanan çalışmasından yararlanılmıştır. Yayınlan çocuk kitapların türlerine ayrılarak tablolştırılması makale yazarı tarafından yapılmıştır.
- ²⁸ Özyer, 2015: 864.
- ²⁹ Özyer, 2015: 865
- ³⁰ bkz. <https://renk-magazin.de>. (Erişim Tarihi: 25.05.2021).
- ³¹ Özyer, N. 2015: 867.
- ³² Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; 52.
- ³³ Çalışma ile ilgili verilerin elde edilmesinde Doç. Dr. Atif Akgün (2016)’ün *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları ‘ndan yararlanılmıştır. Tablolarda ilgili eserden rastgele seçilen veriler aktarılmıştır.
- ³⁴ Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016.
- ³⁵ Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; s. 191.
- ³⁶ “Piyoner” kelimesi, Bulgaristan’da Sosyalist Dönem’de ilköğretim çağındaki öğrenciler için kullanılmış ideolojik bir adlandırmadır. Özellikle sosyalist çocuk şiirlerinde “çocuk” yerine “piyoner” adlandırması sıklıkla tercih edilmiştir (bkz. Akgün, 2016: 43).
- ³⁷ Akgün, 2016: 65.
- ³⁸ Hafız, 1995: aktaran: Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; 65.
- ³⁹ Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016; 67.

KAYNAKÇA

- Akgün, A. *Bulgaristan Türkleri Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Bengü Yayınları, 2016.
- Bilkan, A. F. Çocuk edebiyatı-kavram ve mahiyet. *Hece Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, 10(104-105), 1-7., 2005.
- Bulut, S. Çocuk Edebiyatına Sığınanlar: Zorunlu Göç Öyküleri. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(14), 383-410, 2018.
- Can, Ö. Türk Çocuk ve Gençlik Edebiyatı ile Alman Çocuk ve Gençlik Edebiyatı'nın Dünü ve Bugünü. *Ankara Üniversitesi Dil Dergisi Sayı: 95, (M.31 -48)*, 2000.
- Gözaydın, N. Almanya'da ve Güncel Alman Edebiyatında Türkler. *Türk Dili*, (651), 195-202, 2006.
- Gürel, Z., Temizyürek, F., & Şahbaz, N. K. Çocuk Edebiyatı. Ankara: Öncü Kitap, 2007.
- Milas, H. Türk Romanı ve "Öteki". *Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.
- Özyer, N. *Federal Almanya'da ve Türkiye'de Gençlik Edebiyatı Üzerine*. Ankara: Gündoğan, 1994.
- Sağlam, T. Ç. & Yaşar, M. Teoride, Pratikte Ve Araştırmalarda Öteki Ve Ötekileştirme. *Electronic Turkish Studies*, 12(3), 2017.
- Sever, S. Çocuk ve Edebiyat. Ankara: Kök Yayıncılık, 2003.
- Sözlük, T. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.
- Şahin, S. Edebiyatta "Öteki" ve Sevinç Çokum Örneği-Bizim Diyar, Hilâl Görününce, Ağustos Başağı ve Çırpıntılar Romanlarında "Öteki". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (29), 153-170, 2011.
- Temur, M. & Ertem, İ. S. Çocuk Edebiyatında Göç ve Göçmenlik. *Neşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 9(2), 451-466, 2019.
- Yalçın, A.& Aytas, G. *Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2008.
- <http://tdk.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 03.06.2021).
- <https://renk-magazin.de>. (Erişim Tarihi: 25.05.2021).

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support

BİRBİRİNİ TAMAMLAYAN İKİ ROMAN KAHRAMANI: MAİ VE
SİYAH'IN AHMET CEMİL'İ, NESL-İ AHİR'İN İRFAN'I
TWO NOVEL CHARACTERS COMPLEMENTING EACH OTHER: AHMET
CEMİL IN MAİ VE SİYAH AND İRFAN IN NESL-İ AHİR

Yazar/Author

Süheyla YÜKSEL

Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet
Üniversitesi,
Türk Dili ve Edebiyatı \ Yeni
Türk Edebiyatı,
syuksele@cumhuriyet.edu.tr
ORCID: 0000-0001-7513-
9179

Özet: Her roman okuyucusunu zamanı, mekânı, şahıs kadrosu ve vakasıyla müstakil bir dünyaya götürür ama bir edibin eserleri arasında ortak özellikler de vardır. Araştırmacılar bu ortaklıklardan hareketle sanatçının edebî şahsiyetine dair tespitler yapar. Diğer taraftan bir yazarın hatıraları da onun eserleri konusunda yorumlar yapmak için yol göstericidir. Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* isimli hatıra kitabında Ahmet Cemil'in "memlekette teneffüs edilen zehirle dolu hava"yı soluyan, "aşk yıldızı" ve "sanat hülyası" olan bir genç olarak anlatmak istediğini fakat devrin şartlarının bu hedefinin ilk ayağını gerçekleştirmesine engel olduğunu söyler. Yazara göre Ahmet Cemil tamamlanmamış bir müsvedde hâlinde ve bir belirsizlikle çevrili kalmıştır.

Sanatçının vazgeçmek zorunda kaldığı "memlekette teneffüs edilen zehirle dolu hava"; sansürü, hafiyeleri, menfaları, kovuşturmaları ile anılan Sultan II. Abdülhamit'in saltanat yıllarıdır. Yazar, 1908'den sonra kaleme aldığı *Nesl-i Ahîr* isimli eserinde *Mai ve Siyah*'ta vazgeçmek zorunda kaldığı bu ortamı anlatmıştır. Her edibin olduğu gibi Halit Ziya'nın eserlerinde de benzer özellikler gösteren şahıslar vardır. Fakat *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i ile *Nesl-i Ahîr*'in İrfan'ı birbirine benzemekten öte birbirini tamamlamaktadır.

Çalışmada Ahmet Cemil ve İrfan sanatçı kişilikleri ve sanatlarının toplumda bulunduğu akis; hayalleri, sosyal statüleri, duygu dünyaları açısından karşılaştırılmıştır.

Ayrıca Ahmet Cemil ve İrfan'ın Halit Ziya Uşaklıgil'in biyografisinden izler taşıdığına dikkat çekilmiş, yazarın *Kırk Yıl* isimli eserinde dile getirdiği bazı duygu ve hayallerin ile her iki roman kahramanına yansıdığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Yapılan bu tespitler makalede, "Giriş", "Benzer Özellikleriyle Ahmet Cemil ve İrfan", "*Nesl-i Ahîr*'i Okurken *Mai ve Siyah*'ı Hatırlamak", "Sanatkar Oğullar, Saygıdeğer Babalar", "Trajik Son", "Sonuç" başlıkları altında değerlendirilmiş, bu ana başlıklar alt başlıklarla detaylandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, *Mai ve Siyah*, Ahmet Cemil, İrfan

Abstract: Each novel takes its reader to a unique world with its time, space, characters, and events, yet there are certain common features between the works of an author. Researchers make inferences about the personality of the author based on these common points. On the other hand, memoirs of an author give some clues that help make comments about his/her works. In his memoir book titled *Kırk Yıl*, Halit Ziya Uşaklıgil mentions that he planned to depict Ahmet Cemil as a young man who has a "love star and "art dream" and breathes "the toxic air inhaled in the country",, but that the conditions of the era prevented him from realizing this first step of his purpose. To the author, Ahmet Cemil remained as an incomplete draft and in an uncertainty surrounding him.

"The toxic air inhaled in the country" that made the author to give up on his plan refers to the years of Abdulhamid II's reign known with its censorship, spies, exiles, and investigations. In his worked titled *Nesl-i Ahîr*, which he wrote after 1908, the author describes this environment which he had to give up in *Mai ve Siyah*. As in the works of many authors, there are figures that display similar characteristics in the works of Halit Ziya. However, Ahmet Cemil in *Mai ve Siyah* and İrfan in *Nesl-i Ahîr* complement each other rather than having similarities.

In the study, Ahmet Cemil and İrfan were compared in terms of their artistic personalities, the reflections of their art in society, their dreams, social statuses, and emotional worlds.

In addition, in the study, attention was drawn to the fact that Ahmet Cemil and İrfan carried traces of the biography of Halit Ziya Uşaklıgil, and in this regard, it was attempted to show that certain emotions and dreams that the author mentioned in his work titled *Kırk Yıl* were reflected on both novel's protagonists.

The interpretations made were evaluated under the headings of "Introduction", "Ahmet Cemil and İrfan with Their Similar Characteristics", "Remembering *Mai ve Siyah* while Reading *Nesl-i Ahîr*", "Artist Sons, Respected Fathers", "Tragic End", and "Conclusion", and these headings were detailed under subheadings.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, *Mai ve Siyah*, Ahmet Cemil, İrfan

Geliş Tarihi/Received:

07.07.2022

Kabul Tarihi/Accepted:

19.08.2022

Yayın Tarihi/Published:

15.12.2022

Giriş

Edebiyat-ı Cedide'nin manifestosu olarak değerlendirilen *Mai ve Siyah* "sanat ve aşk hülyaları"¹ olan Ahmet Cemil'in romanıdır. Halit Ziya Uşaklıgil *Kırk Yıl*'ında Ahmet Cemil için şunları söyler:

Bunu başka türlü tasarladım. O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan acılı, hastalıklı bir genç, kısacası devrin bütün hayal kuran yeni nesli gibi bir bahtsız tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırınsın (...)

Bu temelin ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu, onun içindir ki birçok münsif tenkitçilerin dedikleri gibi Ahmet Cemil tamamlanmamış bir müsvedde hâlinde ve bir belirsizlikle çevrili kalmıştır.²

Yazarın vazgeçmek zorunda kaldığı "memlekette teneffüs edilen zehirle dolu hava"³; sansürü, hafiyeleri, menfaları, kovuşturmaları ile anılan Sultan II. Abdülhamit'in saltanat yıllarıdır. Yazar, 1908'den sonra kaleme aldığı *Nesl-i Ahîr* isimli eserinde *Mai ve Siyah*'ta vazgeçmek zorunda kaldığı bu ortamı anlatmıştır. Halit Ziya *Nesl-i Ahîr*'de II. Abdülhamit dönemindeki değişim ve etkileri edebileştirmiştir.⁴ Daha önceki romanlarının aksine kalabalık bir şahıs kadrosuyla dikkat çeken *Nesl-i Ahîr*'in gençleri bu zehirle dolu havayı teneffüs eder. *Nesl-i Ahîr*'de konu, yazarın diğer eserlerinin aksine, geniş ölçüde toplumu ilgilendirir.⁵ Nitekim Halit Ziya yine *Kırk Yıl*'ında *Nesl-i Ahîr* için "İstibdat idaresine karşı ruhunda isyan taşıyan genç nesil bu romanda temsilcisini bulmuş olacaktı."⁶ der.

Nesl-i Ahîr'de "ana hikâyenin etrafındaki ikinci hikâye İrfan'a aittir."⁷ Müzisyen İrfan, sanatkâr yönüyle eserdeki diğer şahıslardan ayrılır.

Halit Ziya'nın *Nesl-i Ahîr*'deki İrfan karakteriyle, eksik bıraktığı için kederlendiği *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'ini tamamladığını düşündürecek ipuçları vardır. Bu çalışmada iki eser karşılaştırılarak İrfan'ın Ahmet Cemil'i tamamladığı görüşü ispatlanmaya çalışılmıştır.

Benzer Özellikleriyle Ahmet Cemil ve İrfan

Anlatım esasına bağlı eserler, şahıs kadrosu, zaman, mekân ve vaka kuruluşu olmak üzere dört temel unsur üzerine bina edilir. Tahsin Yücel *Anlatı Yerlemleri* isimli çalışmasında bu dört unsurdan ilk üçünü esas alarak "Bir söylemin anlatı düzeyine erişebilmesi için, en azından belli bir yerde ve belli bir zamanda bir söyleme, düşünme ya da yapma edimiyle donatılmış bir kişiyi içermesi gerekir."⁸ der. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarına bakıldığında anlatı düzeyine erişebildikleri rahatlıkla söylenebilir.

Bu çalışmanın özneleri, yaşadıkları zaman dilimi ve mekânlarıyla birlikte değerlendirilen Ahmet Cemil ve İrfan'dır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarına şahıs kadrosu açısından bakınca *Nemide*'den itibaren eğitim için yurt dışına giden veya eğitimini yarım bırakmak zorunda kalan, genellikle dış dünyadan soyutlanmış, duygusal ruh hâlleriyle dikkat çeken delikanlılar görmek mümkündür. Makalenin konusu olan *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i Edebiyat-ı Cedide neslinin temsilcisi olması, *Nesl-i Ahîr*'in İrfan'ı devrinin "zehirle memlu"⁹ havasını teneffüs etmesi bakımından diğerlerinden ayrılırlar. Peki, Ahmet Cemil ve İrfan'ın ortak yönleri nelerdir? Bu sorunun birden fazla cevabı vardır.

Anlaşılmayan sanatçılar

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i yeni bir şiir dili kurmak isteyen şair olarak Halit Ziya'nın da mensubu olduğu Edebiyat-ı Cedide neslinin temsilcisidir. Çağdaşları tarafından anlaşılacakla itham edilen bu nesil Türk edebiyatının Batılılaşması sürecinde radikal adımlar atmış ve özellikle dil bahsinde büyük eleştirilere maruz kalmıştır.

Nesl-i Ahîr'in İrfan'ı bütünüyle bir nesli veya topluluğu işaret etmez fakat piyano sevgisi ile sosyal hayattaki batılılaşmanın önemli göstergelerinden Batı müziği ile ilgilenir. Hatta ilgilenmekle kalmaz geniş bir repertuarı ve icradaki başarısıyla dikkat çeker.

Halit Ziya'nın Batı müziğine ilgisi ve zengin bilgi dağarcığı göz önünde bulundurulursa her iki gencin de yazarlarından bir parça taşıdığı ortadadır fakat dikkat çekici olan Ahmet Cemil ve İrfan'ın yaptıkları veya yapmak istediklerinin anlaşılmasını olmasındır.

Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil ve arkadaşı Hüseyin Nazmi; dili, vezni, anlatımı yeni olan bir edebiyat hayal ederler. Romanda eski edebiyatın temsilcisi olarak yer bulan Raci'nin alaycı bir tavırla söylediği "Siz birbirinizin yazdığını anlarsanız herkesin de sizin gibi anlamasına bir lüzum göremiyorum"¹⁰ cümlesi onların edebiyatta yaptıklarına çevrenin bakışını yansıtır. Şair Ahmet Cemil'in "O yeniliklere çıldıracaklar"¹¹ cümlesi ise, kendilerinin de bu durumun farkında olduklarını işaret eder. Ahmet Cemil'e itiraz eden, eski edebiyatın temsilcisi Raci'dir çünkü bu eserde sosyal çevre, edebiyat ortamı ile sınırlıdır.

"Topluma, geleneğe yabancı bir meslekle, memlekete yeni bir şekilde hizmet etmek isteyen yeni bir insan tipi"¹² olan İrfan yabancılaşma açısından yeni bir edebiyat anlayışıyla ortaya çıkan Ahmet Cemil'e yaklaşıp. İrfan'ın ailesi önce onun müzikle ilgilenmesine karşı çıkmış fakat itirazları uzun sürmemiş, şartların da zorlamasıyla İrfan'ın müzik eğitiminin Avrupa'da devamına karar verilmiştir. İzin almak için Zaptiye Nezaretine gittiklerinde ummadıkları bir tepki ile karşılaşılır:

Avrupa'ya mı oğlum? Ne işin varmış senin Avrupa'da? Çalgıcılık öğreneceksin öyle mi? Amma yaptın ha, öğreneceksin de kaç para kazanacaksın?... Ona böyle çıkışılırken orada küçük memurlar hep gülüyorlar, çalgıcılık için Avrupa'ya gitmeye çalışan bu çocuğa bakıyorlar, kim bilir bu tuhaf maksad-ı seyahatin altında mühim niyyat-ı faside-i siyasiye vücudunu keşfe çalışıyorlardı."¹³

Mai ve Siyah'ta sosyal çevre edebiyat ortamıyla sınırlıydı hâlbuki *Nesl-i Ahîr*'in arka planında baskısı, sürgünü, hafiyesiyle tasvir edilen siyasi bir hayat ve bu hayatın akışına kapılan bürokratik bir yapı vardır. Bu sebeple tepkinin bir devlet kurumunda çalışanlarca dile getirilmesi önemlidir. Yapılan itirazda, "müziyenliğin bir meslek olarak görülmemesinin yanında eski ile yeni anlayışın çatışması dikkat çeker."¹⁴

Her iki romanda da olaylar Sultan II. Abdülhamit Dönemi'nde geçer fakat *Mai ve Siyah*'ta devrinin siyasi hayatına ve Ahmet Cemil'in bu hayattan etkilendiğine dair gönderme yoktur dolayısıyla yukarıdaki alıntının son cümlesinde yer alan, "...bu tuhaf maksad-ı seyahatin altında mühim niyyat-ı faside-i siyasiye vücudunu keşfe çalışıyorlardı"¹⁵ ifadeleri Ahmet Cemil ve İrfan'ı birbirinden uzaklaştırıyor gibi görünmektedir. İrfan ve Ahmet Cemil dış dünyayla ilişkileri bakımından birbirinden ayrıdır fakat bu ayrılık İrfan'ın Ahmet Cemil'i tamamladığı şeklinde okunabilir.

Diğer taraftan her iki romanda da dikkat çekici bir tema olan Batı müziği İrfan'ın Ahmet Cemil'i tamamladığı görüşü çerçevesinde de yorumlanmaya elverişlidir. "Edebiyat dışında, Ahmet Cemil'in değer verdiği ve hoşlandığı diğer bir sanat klasik Batı musikisidir."¹⁶ Fakat Halit Ziya onun şair yönünü ön plana çıkarmış, Ahmet Cemil'in müzikle ilgisini geri planda bırakmıştır. Bu durumda hem edebiyata hem de müziğe ilgisi olan sanatçı Ahmet Cemil'in tam olarak anlatılmadığı eksik kaldığı düşünülebilir. Yazar *Nesl-i Ahîr*'in İrfan'ıyla bu eksikliği tamamlamıştır.

Hariciyeci dostlar

Her iki kahramanın içinde yaşadıkları topluma yabancı olmalarından başka onların romanda konumlandırılışları bakımından da benzerlik taşıdıkları görülmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil, İrfan ve Ahmet Cemil'i hariciye meraklısı ve hayalleri gerçekleşen arkadaşlarla birlikte anlatır. Ahmet Cemil'in edebiyat yolculuğunda yanında olan Hüseyin Nazmi maddi imkânları iyi bir aileye mensuptur. Hayal ettiği Avrupa'ya gider. Ahmet Cemil ise kız kardeşini kaybeder, eserini yakar ve İstanbul'dan ayrılır. Benzer şekilde Paris'ten dönen İrfan'ın yakın arkadaşı Ulum-ı Siyasiye Mektebinden mezun, Hariciye memurluğuna namzet Şakir de gözden düşmüş tanınmış bir ailenin üyesidir. Şakir İstanbul'da hafiye teşkilatının eline düşse bile kurtulur, düzenli bir hayat kurar. Hâlbuki İrfan, sürgündeki babasını kurtaramaz, maddi yokluk içinde annesini tedavi ettiremez, babasının intikamını alamaz ve intihar eder.

Yazarın kahramanlarını yalnız bırakmayışı, onların yanında yer aldığı taraf tuttuğu şeklinde ve realist bir eser için yanlış bir karar olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte Şakir ve Hüseyin Nazmi bu istek ve arzularıyla; "memuriyet peşinde", "Paris hülyası"¹⁷ kuran Halit Ziya'nın hayallerinin esere yansımaları olarak düşünülmelidir.

*Mai ve Siyah'*ta hayal edilen, *Nesl-i Ahîr'*de gidilen bir yer olan Avrupa, İrfan'ın Ahmet Cemil'i tamamladığı görüşü etrafında da yorumlanabilir. Halit Ziya Uşaklıgil Ahmet Cemil'in sosyal hayatını anlatamadığı için onun yarım kaldığından yakındır. Aslında Ahmet Cemil'in sadece sosyal hayatı değil hayalleri de yarım kalmıştır. Bunların başında da Avrupa hayali gelir. Cemil Yener, "*Nesl-i Ahîr'*de müzikçi İrfan, Avrupa'da tahsil yapmış Ahmet Cemil'dir."¹⁸ der. Yazar, *Nesl-i Ahîr'*in İrfan'ı vasıtasıyla Ahmet Cemil'in hayalini gerçekleştirmiş ve onu tamamlamıştır.

İmkânsız aşk

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında aşk teması, olayların akışında belirleyici bir rol oynar. Bu rolün belirleyici özelliği aşkın niteliğindedir. *Sefile*, *Nemide* ve *Bir Ölüünün Defteri'*ndeki marazi, *Ferdi ve Şürekası* ile *Aşk-ı Memnu'*da intikam hissine dönüşen aşk ölümü hazırlamıştır. *Kırık Hayatlar'*da yasak olması bakımında *Aşk-ı Memnu'*ya yaklaşan aşk, bir ailenin yıkılmasına sebep olacak kadar yoğun yaşanmamıştır.

*Mai ve Siyah'*ta aşk teması Ahmet Cemil'in Lamia'ya duygusal yakınlığı çerçevesinde ve ikinci plandadır. *Nesl-i Ahîr'*in kalabalık şahıs kadrosu nispetinde aşk teması da farklı isimler üzerinden işlenmiştir. Hatta makalenin konusu olan İrfan'ın Seniye ile ima edilen bir gönül ilişkisi, sık sık konu edilen Jeanette ile olan yakınlığı ve Süleyman Nüzhet'in kızı Azra'ya olan imkânsız aşkı vardır fakat hiçbirisi olayları yönlendirme kabiliyetinde değildir. Birincisi sadece ilk sayfalarda geçer, romanın sonuna doğru da Süleyman Nüzhet'in kızı adına duyduğu bir şüphe olarak geçiştirilir. Jeanette ile olan ilişki ise yine Süleyman Nüzhet'in ifadesiyle "bir latife"dir.¹⁹

Burada İrfan'ın Azra'ya olan duygusal yakınlığı üzerinde durulacaktır çünkü tarafların sosyal statüsü ve dile getirilmemesi bakımından İrfan'ı Ahmet Cemil'e bağlayan bu aşk, piyano eşliğinde anlatılış bakımından *Mai ve Siyah'*ı *Nesl-i Ahîr'*e bağlar.

Her iki romanda âşık olan tarafların sosyal statüleri meselesinde Cemil Yener'in tespitleri konuyu özetler niteliktedir:

Nesl-i Ahîr'de müzikçi İrfan, Avrupa'da tahsil yapmış Ahmet Cemil'dir. Ahmet Cemil, zengin arkadaşının kardeşine, İrfan, zengin arkadaşının kızına âşıktır. İkisi de fakirlik yüzünden sevgililerinden uzak dururlar. İrfan başka kadınlara karşı cesurdur. Hatta çapkındır. Vapurda rastladığı artist Fransız kıızıyla bir iki dakikada anlaşır ama sevgilisine karşı Ahmet Cemil'i andırır.²⁰

Ahmet Cemil ile İrfan'ı aşk bakımından birbirine yaklaştıran bir diğer unsur, bu aşkların anlatımına "piyano"nun ortak edilişidir.

Mai ve Siyah'ta adı çok geçmeyen fakat Ahmet Cemil'in aşk yıldızı olan Lamia piyanonun başında genç adamın bakış açısıyla; ateş, ateşle ilgili kelimeler ve klasik edebiyattan ödünç alınan yeni açmış gül imajıyla tasvir edilir.²¹ Cinselliği de çağrıştıran bu satırlar uzun sürmez çünkü bu eserde aşk, yukarıda da belirtildiği gibi, ikinci plandadır.

Nesl-i Ahîr'de İrfan'ın imkânsız aşkı Azra'nın ismi Süleyman Nüzhet'in kızı olarak sıklıkla geçer. Kuzenlerine hediyeler alan, evde misafir ağırlayan, küçük çocuklarla ilgilen, görücülerin gelmesine rağmen evlilik çağının gelmediği düşünülen Azra, piyanonun başında İrfan'ın verdiği notaları çalarken artık bir genç kız olarak görülmektedir. Piyano başındaki İrfan ve Azra, bu sahneye tanık olan Süleyman Nüzhet, İrfan'ın annesi İffet Hanım ve arkadaşları Clara için uygun bir çifttir.²² Her ikisi için kurulan hayaller de uzun sürmez. Ahmet Cemil'in aşkı gibi İrfan'ın aşkı da yarım kalmıştır.

***Nesl-i Ahîr*'i Okurken *Mai ve Siyah*'ı Hatırlamak** Tepebaşı-İslık-Vals

Mai ve Siyah ile *Nesl-i Ahîr* arasındaki bu bağlantıyı metinlerarasılığın "anıştırma" yöntemiyle yorumlamak mümkündür. İki metin arasındaki diyalog olarak düşünülebilecek "anıştırma" metodunda bir metinden diğer metne üstü kapalı gönderme yapılmaktadır.²³

Şair kimliğiyle romanda yer alan Ahmet Cemil'in edebiyat haricinde Batı musikisine de ilgi duyması iki kahramanı yaklaştıran bir unsurdur ve *Nesl-i Ahîr*'de *Mai ve Siyah*'ı çağrıştıracak anlatımlar ilk önce bu yakınlıkla bağlantılı olarak ortaya çıkar.

Okuyucu İrfan ile Marsilya'dan İstanbul'a doğru yola çıkan bir gemide karşılaşır. İrfan'ın Darü't-talim-i musiki öğrencisi olduğu, Paris bulvarlarında dalgın ve "daima ıslık çalarak"²⁴ dolaştığı ilk sayfalarda dile getirilir. Romanın kahramanı Süleyman Nüzhet'le tanışma, bir tiyatro topluluğuna mensup Jeannette ile aralarında yakınlaşma ve akşam yemeğinin ardından yaptıkları vals burada anlatılır. İrfan yalnız kaldığı zaman operetlerden parçalar mırıldanır, valsi hatırlar ve Tepebaşı Bahçesi'ni hayal eder.

Bu tanıtımdaki bazı unsurlar *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'ini çağrıştırmaktadır.

Mai ve Siyah, *Mirat-ı Şuun* gazetesinin onuncu yılı münasebetiyle Tepebaşı'nda verilen bir ziyafetin anlatımıyla başlar. Ahmet Cemil ziyafet sofrasından ayrılmış hayalleriyle baş başadır. Yaklaşık bir sayfa tutan bu kısımda Ahmet Cemil, "muzikanın uzaktan gelen ahengini taklit ederek kendisine biraz metanet vermiş olmak üzere hafifçe, belirsizce ıslık"²⁵ çalmaktadır. Genç şairi çevresindeki her şeyden uzaklaştıran bu müzik parçası, "ne zaman dinlese bütün hayali(ni) inkişaf"²⁶ ettiren Waldteufel'in meşhur bir valsidir.

Çamurlu Yollar

Nesl-i Ahîr'deki bir başka *Mai ve Siyah* çağrışımına her iki gencin ailelerini geçindirmek için gösterdikleri çabaların anlatıldığı sayfalarda rastlanmaktadır. Ahmet Cemil babasının ölümünden sonra ailenin geçimini

sağlamak için özel dersler vermek zorunda kalmıştır. “Geceleri karanlıklar içinde ekmek parasına koşmak”²⁷ için evden çıkan Ahmet Cemil, “Her dakika bir çamur birikintisine batmamak için durmaya mecbur olur.”²⁸ Eve geldiği zaman, “çamurlu lastikleriyle paltosunu hemen taşığa atar, odasına çıkar, ıslak esvaplarını öteye beriye ilştirir, hayatta kendisine mukadder tek dinlenecek yeri olan yatağına girer.”²⁹

Babasının intihar etmesinden sonra annesinin sorumluluğunu alan İrfan da maddi problemlerle boğuşmaktadır. Sabahleyin erkenden evden çıkan İrfan'ın günlük çilesi aynı Ahmet Cemil'de olduğu gibi “gece karanlıkta, çamurlara batarak”³⁰ geldiği zaman biter. Her iki kahramanı da evde kederli bir anne beklemektedir.

“Gülünç Olma Acısı”

Psikanalitik eleştiri “Bir sanat eserine, yazarın bilinçaltında kalmış isteklerinin, korkularının vb. sembollerini taşıyan bir belge gibi bakabiliriz”³¹ anlayışından hareket eder. Bu bakış açısı *Mai ve Siyah* ile *Nesli-i Ahîr* arasındaki bir başka çağrışımın da kapısını açmaktadır. Bu defa dikkat çekilecek nokta Halit Ziya Uşaklıgil'in yine *Kırk Yıl*'ında kendisine en fazla acı veren duygu olarak dile getirdiği “gülünç olma acısı”dır.³² Yazarın bilinçaltına attığı anlaşılan bu acı, *Mai ve Siyah* ile *Nesli-i Ahîr*'de ortaya çıkmıştır.

Orhan Koçak “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme” başlıklı yazısında “utanç ve gülünç düşme kaygısının Halit Ziya'da sürekli bir motif olduğunu”³³ söyler ve eseri bu açıdan değerlendirir.

Nitekim *Mai ve Siyah*'ın sonunu hazırlayan olaylardan birisi Ahmet Cemil ve eseriyle alay eden bir yazının gazetede yayımlanmasıdır. Raci'nin yazdığı konusunda tereddüt edilmeyen bu yazıdan Ahmet Cemil'in haberdar oluşu şöyle tasvir edilmektedir: “Saip ayakta, elinde bir gazete, açık sesle okuyor; ötekiler etrafını almışlar, gülüşerek, kırışarak dinliyorlardı.”³⁴ Ahmet Cemil gülünç duruma düştüğünü fark etmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in “gülünç olma acısı” *Nesli-i Ahîr*'de de vardır ve ortaya çıkardığı sonuçlar *Mai ve Siyah*'ı çağrıştırır. Yukarıda da dikkat çekildiği gibi İrfan'ın yurt dışına eğitim için gitmesi konusunda yapılan başvuru Zaptiye Nezaretindeki görevli tarafından anlamlandırılmamış ve “orada küçük memurlar”³⁵ hep gülmüş, “çalgıcılık için Avrupa'ya gitmeye çalışan bu çocuğa”³⁶ bakmış ve “bu tuhaf maksad-ı seyahatin altında mühim niyyat-ı faside-i siyasiye vücudunu keşfe”³⁷ çalışmışlardır. Memurların farkında olmadan takındıkları bu tavır babasının radikal bir karar vererek oğlunu gizlice Avrupa'ya göndermesi yolunu açar. Bu kaçış asker olan babanın sürgününe sebep olmuş ve nihayet her ikisinin de intiharıyla neticelenen romanın sonunu hazırlamıştır.

Sanatkâr Oğullar, Saygıdeğer Babalar

Oğlunu evden uzaklaştıran baba

Bachelard *Uzamanın Poetikası*'nda “Ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir. Ev gerçek bir acundur.”³⁸ der. Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında da “ev” hayallerin, hayal kırıklıklarının yaşandığı, bazen sığınılan, bazen uzaklaşmak istenilen bir evrendir. Yazarın 1908'den önce kaleme aldığı romanlarında olaylar roman kahramanının maddi imkân veya imkânsızlığına göre yalı, köşk, sığınılan küçük bir yuva veya büyük ümitlerle alınmış bir “ev”de geçer. Bu makalede değerlendirilen *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil ve ailesinin maddi imkânsızlığını, tükenişini yansıtan “ev” aynı zamanda genç kahramanın Batılı tarzda eğitim yapan bir okula gittiği için ayrıldığı bir hayat tarzının da sembolüdür.

1908'den sonra kaleme alınan *Nesli-i Ahîr*'de ise açık, kapalı çok farklı mekânlar vardır ve bu mekânlar her bir kahraman için ayrı bir önem taşır. Yazının konusu olan İrfan'ın yaşadığı ev uzun uzun tasvir edilmez, onun annesiyle birlikte yaşayacağı bir “ev” arayışı anlatılır, yorgun bir iş gününden sonra “ev”e döndüğü söylenir.

Onun için “ev”den ziyade “ülke” vardır ve İrfan müzik eğitimi için “ülke”den ayrılmış, yeni bir hayat tarzı demek olan Avrupa’ya gitmiştir.

Ahmet Cemil’in “ev”den, İrfan’ın “ülke”den ayrılması onların geleneksel hayattan modern hayata geçişinin ifadesidir. Bu geçişte “baba”ların rolü büyüktür.

“Baba” Halit Ziya Uşaklıgil’in romanlarında önemli bir figürdür. Yazar *Sefile*’den sonra kaleme aldığı romanlarında bu figürüne daima yer vermiştir. *Nemide*, *Ferdi ve Şürekası*, *Aşk-ı Memnu* ve *Kırık Hayatlar*’da kız evlatlarıyla birlikte anılan babalar bu eserlerin ilk üçünde ailenin bir sıkıntıyla karşılaşmasına fırsat vermeyen maddi güce sahiptir. *Bir Ölümlü Defteri*, *Mai ve Siyah* ve *Nesl-i Ahîr*’deki baba figürü erkek evlatlarıyla birlikte vardır ama birincisinde askerî doktor olan baba tayini uzak bir yere çıktığı için oğlundan ayrılır, bu ayrılış geride maddi problemlerle boğuşan bir oğul bırakmaz. Hâlbuki *Mai ve Siyah* ve *Nesl-i Ahîr*’deki babaları oğullardan uzaklaştıran “ölüm”dür ve geride maddi sıkıntılarla boğuşan oğullar kalmıştır.

Diğer romanlardan farklı olarak bu iki eserde babalar oğullarının hayatlarında dönüştürücü bir rol oynarlar. Babası Ahmet Cemil’i Mekteb-i Mülkiyeye vererek oğlunun dönem için yeni ve hatta yabancı bir eğitim almasını yolunu açmıştır. Ahmet Cemil’in hayatında babasının oynadığı role benzer bir rolü *Nesl-i Ahîr*’de de görmek mümkündür. İrfan’ın müziğe olan ilgisi annesinin eski piyanosuyla başlar, yaşadığı sağlık sıkıntısı bu ilginin artmasına yardımcı olur. İrfan’ın tercihi de topluma yabancıdır fakat baba onu destekler, eğitimini Avrupa’da tamamlamasını ister, izin alınamayınca onun gizlice yurt dışına çıkmasına yardımcı olur. Evden ve ülkeden uzaklaşmayı sembolik olarak düşünmek ve bu romanlarda, çocuklarını geleneksel hayattan uzaklaştıran baba figürü vardır demek doğru olacaktır.

Orhan Koçak, *Mai ve Siyah*’taki babanın mesleğine dikkat çeker ve “dava vekili” olmasıyla da dönemin toplumuna yabancı olan bir hukuk düzenini ailede temsil ettiğini söyler.³⁹ *Nesl-i Ahîr*’deki İrfan’ın babasının başına gelenler ise dönemin sürgünleriyle de anılan siyasi ortamını temsil etmektedir. Mesleği subay olan baba oğlunu eğitim için Avrupa’ya kaçak da olsa göndermiş bu ısrarda siyasi bir arka plan aranmış ve sürgün edilmiştir.

İrfan’ın İstanbul’a döndükten sonra sürgüne gönderilen babasına ulaşmaya çalışırken yaşadıkları Ahmet Cemil’in “tamamlanmamış bir müsvedde hâlinde ve bir belirsizlikle çevrili kal(an)”⁴⁰ yönünü tamamlar. Çünkü bu süreçte İrfan, Halit Ziya’nın *Kırk Yıl*’daki ifadesiyle devrin “zehirle dolu havasını”⁴¹ teneffüs etmiştir. *Nesl-i Ahîr*’in İstanbul’u da romanın başkahramanı Süleyman Nüzhet’in tarafından dile getirildiği gibi “zehirle memlu”dur.⁴²

Gerçek ile kurmaca arasında

Oğullar ve babaları başlığı altında Ahmet Cemil ve İrfan’ı anlatırken araya Tefik Fikret’i de katarak yorumlamak ve birisi otantik diğer ikisi roman kahramanı olan bu üç ismi “babaya saygı ve hayranlık” merkezinde bir araya getirmek mümkündür:

Mai ve Siyah, “nesli namına konuşan ilk eserdir.”⁴³ Bu tespit sadece Ahmet Cemil, şiire dair görüşleri ile Edebiyat-ı Cedide’nin sanat anlayışını yansıtır şeklinde açıklanamaz. Ahmet Cemil’in hayat karşısındaki pasif tavrı da bu cümlenin göndermelerinden birisidir. Edebiyat anlayışı ve duyuş tarzı bakımından var olan bu benzerliklerin yanı sıra Ahmet Cemil’in aile ve matbuat hayatında yaşadıklarıyla Edebiyat-ı Cedide’nin önde gelen şairi Tefik Fikret arasında paralellik bulunmaktadır. Tefik Fikret ebeveynlerinden kalan tek yadigar olarak gördüğü kız kardeşini genç yaşta kaybetmiştir. “Hemşirem İçin” şiiri Fikret’in bu ölümden eniştesini

sorumlu tuttuğunu açıkça göstermektedir. Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl de kocasının kötü muameleleri sonucu genç yaşta ölür.

Aileye yönelik bu ortaklıktan başka Tefvik Fikret ile Ahmet Cemil'in basın hayatında da benzerlikler vardır. Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım*'da Tefvik Fikret'in Servet-i Fünun'dan ayrılışıyla sonuçlanan süreçte Fikret ile yaşanan tartışmalardan söz eder.⁴⁴ Benzer şekilde Ahmet Cemil de *Mirat-ı Şuun*'un imtiyaz sahibiyle tartışmış ve dergiden ayrılmıştır. Yapılan karşılaştırma sadece *Mai ve Siyah*'a yöneliktir, bu bilgilerin *Nesl-i Ahîr*'i nasıl ilgilendirdiği sorusunun cevabı Tefvik Fikret'in hayatında gizlidir.

Fikret'in ailesi denilince akıllara kız kardeşinin genç yaşta, annesinin Hac yolunda ölümü ve şairin oğlu Haluk Fikret gelir. Hâlbuki Fikret'in hayatında bunlar kadar önemli olan bir diğer olay babasının sürgüne gönderilmesi ve menfada ölmesidir. Nasıl ki kız kardeşinin ölümü ve derginin imtiyaz sahibi ile tartışması üzerinden Fikret ile Ahmet Cemil arasında bağlantı kuruluyorsa babasını sürgünde kaybetmesi açısından da Fikret ile İrfan arasında bağlantı kurmak mümkündür. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*'ta kardeşini kaybeden ağabey, imtiyaz sahibiyle tartışan yazar göndermeleriyle romanda kurduğu Tefvik Fikret imajını *Nesl-i Ahîr*'de babasının sürgünde kaybeden oğul ile tamamlamıştır.

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i ve *Nesl-i Ahîr*'in İrfan'ı için babaları birer fazilet sembolüdür. "Ahmet Cemil ne vakit babasından bahsetse namusunu teşrih edecek hikâyelerin sonu gelmez."⁴⁵ İrfan babasından daima gururla bahseder. Görünen o ki Halit Ziya, Ahmet Cemil ve İrfan'ın babalarına bakışlarını belirlerken de Fikret'ten ilham almıştır. Çünkü Fikret, ölüm haberini aldığı gece hafızasında kaldığı kadarıyla babasının resmini yapmış ve resmin arkasına;

"Melek babacığım:

Benim gözümde bugün hâiz-i şehadetsin,

Şehid-i sıdk u hamiyet, şehid-i izzet-i nefis."⁴⁶ yazmıştır.

Trajik Son

Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarında ölüm teması daima vardır. *Sefile*, *Nemide* ve *Bir Ölüünün Defteri*'nde roman kişileri fiziki ve psikolojik olarak adeta ölümü davet etmiş, ölüme adım adım yaklaşmıştır. *Ferdi ve Şürekası* ve *Aşk-ı Memnu*'da ölüme adım adım yaklaşılmaz. Birincisinde ölüm bilinçli olarak çıkarılan bir yangınla, ikincisinde bir silahla gelir. Artık roman kahramanları hayata karşı değilse bile ölüme karşı cesurdur.

Yazar *Mavi ve Siyah*'ta ölüm temasını Ahmet Cemil'in babası ve kız kardeşi üzerinden işlemiş kahramanı Ahmet Cemil'i intiharın eşiğinden döndürmüştür. Bu tercih, mesela, Ahmet Cemil bir nesli temsil ediyor, hayat karşısında pasif kalsa bile ölümü hak etmemiştir şeklinde yorumlanabilir. İntiharın eşiğinden annesinin sesiyle dönmesi, yazarın bilinçaltındaki "anneye dönüş" arzusunun esere yansması olarak da okunabilir.

Nesl-i Ahîr'de ölüm teması Süleyman Nüzhet'in özel hayatının şekillenmesinde önemli rol oynar. İrfan'ın babasının intiharı istibdadın insan psikolojisi üzerindeki etkisini göstermesi bakımından önemlidir. Fakat bu çalışma için anlamlı olan İrfan'ın intihara karar vermesi ve o süreçte yaşadıklarıdır. Çünkü İrfan'ın yaşamak ile ölüm arasında kaldığının anlatıldığı son bölüm; karanlık gecesi, derin boşluğu, zulmetlere davet eden sesi, seyredilen İstanbul manzarası ile *Mai ve Siyah*'ta da vardır.

Yukarıda *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in karanlıklardan gelen sese cevap vermeyişinin sebebine dair yorumlar yapılmıştı. Ne şekilde yorumlanırsa yorumlansın sonuçta Ahmet Cemil "denizin zulmetlerinde saklanan hakikatler"^{e47} gitme arzusunun gerçekleştirilememiştir.

Nesl-i Ahîr'in İrfan'ı ise, "ayaklarının altında suların feşâfeş-i esrar-perveri"nin ona sunduğu başka bir hayatın, saadetin "Biraz daha biraz daha" diyen sesini dinlemiş, "Boşluğun derin siyahlıklarına"⁴⁸ kendisini bırakmıştır. "Ruhumuzun geçmişi derin bir sudur."⁴⁹ Ahmet Cemil ruhunun derinliklerinde kalan hayallerine ulaşmak için kendisinde cesaret bulamamış, İrfan bu konuda da Ahmet Cemil'in yarım bıraktığı işi tamamlamıştır.

Sonuç

Mai ve Siyah'ın Ahmet Cemil'i ile *Nesl-i Ahîr*'in İrfan'ının birden fazla yönünün olması, bu isimleri karşılaştırma ve bir bütün olarak düşünme imkânı sağlamaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil her iki roman kahramanının sanata olan ilgilerini ön plana çıkarmış ve sanatlarının dönemin toplumu tarafından yadırgandığına dikkat çekmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil'in de mensubu olduğu Edebiyat-ı Cedide nesli hayal dünyaları, tercih ettikleri kelimeler, yaptıkları benzetmeler gibi birçok açıdan yadırganmış ve eleştirilmişti. Ahmet Cemil bir neslin temsilcisi olarak bilinir. Halit Ziya Uşaklıgil Ahmet Cemil'in yarım kaldığından yakınmaktadır fakat yazar *Mai ve Siyah*'tan on yıl sonra kaleme aldığı *Nesl-i Ahîr*'in İrfan'ına Ahmet Cemil'in yarım bıraktığı işleri yaptırmış, onun hayallerini gerçekleştirmiş, *Mai ve Siyah*'ta eksik bıraktığı için kederlendiği dönemin baskılı, sansürlü, hafiyeli siyasi ve sosyal ortamını yansıtmıştır.

Nesl-i Ahîr'in İrfan'ı *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'in tamamlar. Halit Ziya hatıralarında böyle bir iddiada bulunmaz ama unutmamalıdır ki edebî eser sanatçısının bilinçaltını da yansıtır.



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

¹ Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, (İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi), 1969), 463.

² Uşaklıgil, *a.g.e.*, 463.

³ Uşaklıgil, *a.g.e.*, 612.

⁴ Hüseyin Yaşar, *Nesl-i Ahîr*'de Bir Meşrutiyet Adını: Süleyman Nüzhet", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 18/(2013), 287.

⁵ Olcay Önertoy, *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*, (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995), 186.

⁶ Uşaklıgil, *a.g.e.*, 612.

⁷ Ö. Faruk Huyugüzel, *Halit Ziya Uşaklıgil-Hayati, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*, (İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995), 49.

⁸ Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri kişil/süre/uzam*, (İstanbul: YKY., 1995), 19.

⁹ Uşaklıgil, *a.g.e.*, 463.

¹⁰ Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, haz. Enfel Doğan (İstanbul: Özgür Yayınları, 2013), 18.

¹¹ Uşaklıgil, *a.g.e.*, 130.

¹² Zeynep Kerem, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2008), 119.

¹³ Halit Ziya Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, haz. Alev Sınar Uğurlu (İstanbul: Özgür Yayınları, 2009), 30.

¹⁴ Zeynep Kerem, *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995), 105.

¹⁵ Uşaklıgil, *a.g.e.*, 30.

¹⁶ Kerem, *a.g.e.*, 69.

- ¹⁷ Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 160, 162.
- ¹⁸ Cemil Yener, *H. Ziya Uşaklıgil'e Dair Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*, (İstanbul: M. Sıralar Matbaası, 1959), 55.
- ¹⁹ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 502.
- ²⁰ Yener, a.g.e., 55
- ²¹ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 141, 142.
- ²² Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 503-507.
- ²³ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, (Ankara: Kanguru Yayınları, 2014), 87.
- ²⁴ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 24.
- ²⁵ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 33.
- ²⁶ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 34.
- ²⁷ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 101.
- ²⁸ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 101.
- ²⁹ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 103.
- ³⁰ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 493.
- ³¹ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (İstanbul: Cem Yayınevi, tarihsiz), 134, 135.
- ³² Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 134.
- ³³ Orhan Koçak, "Kaptınlmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, 70/1996, 134.
- ³⁴ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 304.
- ³⁵ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 11.
- ³⁶ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 11.
- ³⁷ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 11.
- ³⁸ Gaston Bachelard, *Uzamanın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, (İstanbul: İthaki, 2008), 38.
- ³⁹ Koçak, a.g.m., 136.
- ⁴⁰ Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 463.
- ⁴¹ Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, 463.
- ⁴² Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 83.
- ⁴³ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977), 279.
- ⁴⁴ Ahmet İhsan Tokgöz, *Matbuat Hatıralarım* haz. Alpay Kabacalı, (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), 83-86.
- ⁴⁵ Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 42.
- ⁴⁶ Salih Nigâr (Karâmet), *Fikret'in Hayatı ve Eserleri*, (İstanbul: İlhami Fevzi Matbaası, 1926), 73.
- ⁴⁷ Uşaklıgil, a.g.e., 399.
- ⁴⁸ Uşaklıgil, *Nesl-i Ahîr*, 618.
- ⁴⁹ Gaston Bachelard, *Su ve Düşler Maddenin İmgemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal (İstanbul: YKY, 2006), 65.

Kaynakça

- Aktulum, K. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları, 2014.
- Bachelard, G. *Uzamanın Poetikası*. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki, 2008.
- Bachelard, G. *Su ve Düşler Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. çev. Olcay Kunal. İstanbul: YKY, 2006.
- Huyugüzel, Ö. F. *Halit Ziya Uşaklıgil-Hayatı, Eserleri, Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1995.

- Karâmet, S. N. *Fikret'in Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İlhami Fevzi Matbaası, 1926.
- Kerman, Z. *Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.
- Kerman, Z. *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2008.
- Koçak, O. Kaptınlmış İdeal: *Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*. *Toplum ve Bilim* 70/94-150 (1996).
- Moran, B. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları, tarihsiz.
- Önertoy, O. *Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995.
- Uşaklıgil, H. Z. *Kırk Yıl*, İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi, 1969.
- Uşaklıgil, H. Z. *Mai ve Siyah*. haz. Enfel Doğan. İstanbul: Özgür Yayınları, 2013.
- Uşaklıgil, H. Z. *Nesli Ahîr*. haz. Alev Sınar Uğurlu. İstanbul: Özgür Yayınları, 2009.
- Tanpınar, A. H. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.
- Tokgöz, A. İ. (1993), *Matbuat Hatıralarım*. haz. Alpay Kabacalı. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Yaşar, H. (2013), *Nesli Ahîr'de Bir Meşrutiyet Aydını: Süleyman Nüzhet*. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 18: 283-309.
- Yener, C. H. *Ziya Uşaklıgil'e Dair Bir Romancının Dünyası ve Romanlarındaki Dünya*. İstanbul: M. Sıralar Matbaası, 1959.
- Yücel, T. *Anlatı Yerlemleri kişi/süre/uzam*. İstanbul: YKY., 1995.

Uluslararası İndeksler/International Indexes



Index Copernicus: Indexed in the ICI Journal Master List 2018 Kabul Tarihi /Acceptance Date: 11 Dec 2019

MLA International Bibliography: Kabul Tarihi /Acceptance Date : 28 Oct 2019

DRJI Directory of Research Journals Indexing: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 14 Oct 2019

EuroPub Database: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 26 Nov 2019

Acla Journals: Kabul Tarihi /Acceptance Date: 30 Ara 2021

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support