

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ

EDEBİYAT KURAMLARI ve
ELEŞTİRİ ÖZEL SAYISI



e-ISSN: 2548-0502

Ekim/October 2024

23

Söylem, nisan, ağustos ve aralık aylarında olmak üzere yılda üç kez yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir e-dergidir.
(Söylem is a refereed e-journal published three times a year, April, August and December)

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
Teknik editör / Technical editör	: Doç. Dr. Murat Gür
Dilbilim alan editörü / Linguistics editor	: Doç. Dr. Şevtap Günay Köprülü
İngilizce alan editörü / Editor in English	: Dr. Öğr. Üyesi Başak Ergil
Edebiyat alan editörü / Literature editor	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu
Dil ve yazım editörleri / Language editors	: Dr. Gizem Ece Gönül - Dr. Ahmet Duran Arslan Dr. Mustafa Temizsu - Uzman Senem Gezeroğlu
Koordinatör / Coordinator	: Dr. Bilal Öngül
Editör yrd. / Assistant editors	: Seda H. Saygılı, Nilay Bilir, Merve Gün, Burak Biçer, Fatmagül Kızıl

ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov	Silk Road International University of Tourism	UZBEKISTAN
Prof. Dr. Oktay Yivli	Mugla Sıtkı Kocman University	TURKEY
Assist. Prof. Dr. Gulnaz Fayzulla	Akhmet Yassawi University	KAZAKHISTAN
Assoc. Prof. Dr. Kemale Umudova	Baku Slavia University	AZERBAIJAN
Assist. Prof. Dr. Bagdagul Musa	The University of Jordan	JORDAN

Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
Facebook	: https://www.facebook.com/soylem.soylem.1
İletişim / Contact	: http://dergipark.org.tr/soylemdergi soylemdergi@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları www.gunceyayinlari.com

Tarandığı Dizinler / Indexes :



ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Gökhan Tunç	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa Yüce	Gazi Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Abdullah Şengül	Abdülhakim Tuğluk	Ahmet Gökhan Biçer
Ahmet Karakuş	Arda Ankan	Ayşe Eda Gündoğdu
Aziz Şeker	Bahanur Garan Gökşen	Barış Ağır
Başak Çün	Berna Akyüz Sizgen	Cafer Gariper
Cansu Olpak Koç	Derya Özcan Güler	Diñçer Atay
Ebru Özgün	Ekrem Ayan	Elmas Şahin
Ercan Gürova	Erden El	Erdoğan Boz
Erdoğan Kartal	Fatih Kanter	Ferda Zambak
Filiz Barin-Akman	Funda Bulut	Gamze Öksüz
Gül Mükerrrem Öztürk	Gülşen Sayın	Hanife Yaman
Hilal Akça	Hivren Atay	İmge Yıldırım
İrem Anlı	Kaan Tanyeri	Kamil Civelek
Macit Balık	Maksut Yiğitbaş	Medine Sivri
Mehmet Ali Yolcu	Melda Enginsu	Murat Topçu
Mustafa Dere	Mustafa Öner	Mustafa Sarıca
Necla Orta	Nilay Erdem Ayyıldız	Nilüfer İlhan
Olgahan Bakşı Yalçın	Özge Gamsız Tunç	Selahittin Tolkun
Sema Özher	Semih Zeka	Seyyal Körpe Kemer
Talip Doğan	Taner Turan	Timuçin Buğra Edman
Tolga Bayındır	Türkan Yeşilyurt	Ümral Deveci
Yasemin Bayraktar	Yasemin Gürsoy Şumnulu	Yasemin Mumcu
Yeliz Akar	Yunus Balcı	Zafer Şafak
Zeki Taştan	Zümre Gizem Yılmaz	

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Söylem; dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, yazınsal eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, çeviribilim ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara ve kitap tanıtımlarına yer veren; nisan, ağustos ve aralık olmak üzere yılda üç kez elektronik ortamda yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir dergidir.

(*Söylem Journal of Philology* contains articles and book introduction letters about linguistics, language philosophy, literature research, literature theory, comparative literature, literary criticism, semiotics, narratology, science of translation and literary philosophy. It is a journal of refereed. It is published twice a year (June and December).

Söylem dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

Söylem'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

(No copyright is paid to the authors for the articles published in *Söylem*. The right of publishing the articles shall be deemed to have been transferred to *Söylem Journal* by their authors. The authors' responsibilities are the responsibility of the views expressed in the articles. Excerpts can be quoted from sources in the journal.)

Söylem dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

(*Söylem*'s publication language is Turkish. However, in each issue there may also be written in English written so that a total of four articles will not exceed the rate.)

EKLER / ATTACHMENTS

- Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif hakkı devir formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)
- Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %20 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %20 should be uploaded to the system in pdf format.)

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

- Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
- Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All

letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)

3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.

(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)

8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).

* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).

* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.gunceyayinlari.com [erişim 28.02.2016] (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr [Access 28.02.2016].

9. **Kaynaklar/Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according

to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publihouse.)

* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publihouse.)

* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemiyle Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)

* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)

* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)

* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)

* Makale metni İngilizceyse kaynakçanın da İngilizceyle düzenlenmesi gerekir. (If the text of the article is in English, the bibliography must also be arranged in English.)

* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)

* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

10. Tezden üretilen makaleler/Articles produced from the thesis: Tezden üretilen makalelerde şu noktalara dikkat edilmelidir (The following points should be noted in the articles produced from the thesis):

a) Makale başlığına atıfta bulunulacak şekilde yazılacak bir dipnotla, "Bu makale ... Üniversitesinde ... danışmanlığında yazılmış/yazılmakta olan ... başlıklı yüksek lisans/doktora tezinden yola çıkılarak yazılmıştır" ifadesi kullanılmalıdır. İngilizce metinlerdeyse "This article is based on the thesis entitled ... supervised by ... in ... University" ifadesi tercih edilebilir. (With a footnote to refer to the article title, "This article ... at the University of ... written under the consultancy of ... It was written based on the master's/doctoral thesis titled "The statement should be used.)

b) Tez yazarı ve danışmanının ortak imzasını taşıyan çok yazarlı makalelerde tez yazarı sorumlu yazar kabul edilir. (In multi-authored articles with the joint signature of the thesis author and advisor, the thesis author is accepted as the responsible author.)

c) Tezden üretilmiş makalelerde tezden yapılacak alıntılar tez metninin doğrudan kopyalanması şeklinde olmamalı, alıntılama ve benzerlik konusundaki etik kurallar ve uygulamalar tezden üretilmiş makalelere de uygulanmalıdır. Benzerlik oranı %20'yi geçmemelidir. (In articles produced from the thesis, citations to be made from the thesis should not be in the

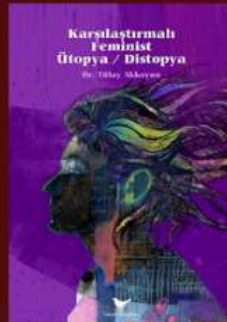
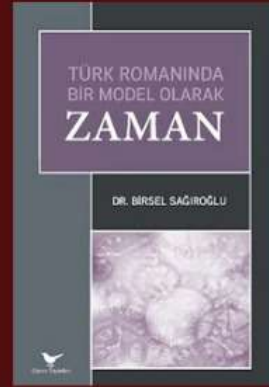
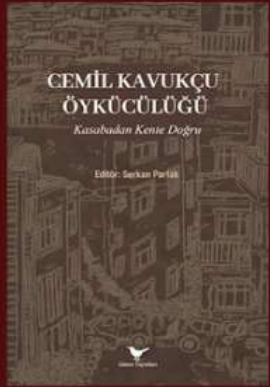
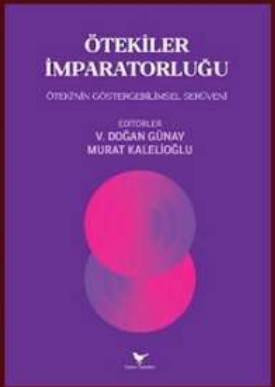
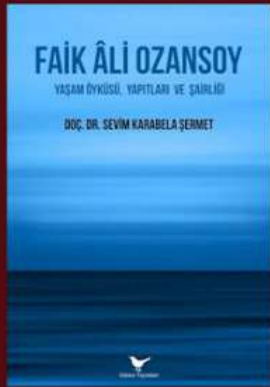
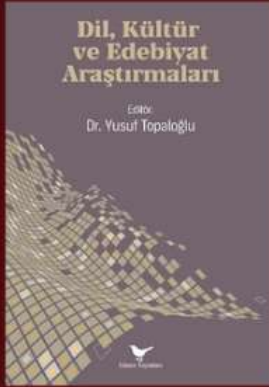
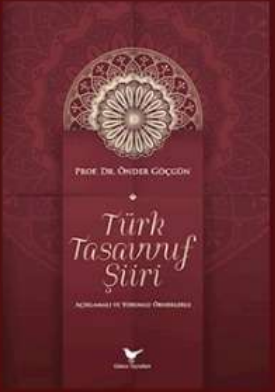
form of direct copying of the thesis text, ethical rules and practices regarding citation and similarity should also be applied to the articles produced from the thesis. The similarity rate should not exceed 20%.)

- Görseller/Images:** Makalelerde kullanılan görsellerin telif hakkı kapsamında olmaması ya da tekrar kullanım konusunda izin verilmiş olması ve görsellerin alındığı kaynakların mutlaka belirtilmesi gerekmektedir. (The images used in the articles should not be covered by copyright or they should be allowed for re-use, and the sources from which the images were taken must be specified.)

EDEBİYAT KURAMLARI VE ELEŞTİRİ ÖZEL SAYISI / LITERARY THEORIES AND CRITICISM

- Halide Edip Adivar'ın Polisiye Romanında Marksist Göstergeler: *Yolpalas Cinayeti*'nin Marksist Yazın Eleştirisi Yoluyla Çözümlemesi**
Marxist Signs in A Crime Novel by Halide Edip Adivar: Analysis of *Yolpalas Cinayeti* Through Marxist Literary Criticism
Mesut Kuleli 9-25
- Sabahattin Ali'nin Rüzgâr Şiirine Ekolojistik Bir Bakış**
An Ecocritical View of Sabahattin Ali's Poem of "Wind"
Metin Akyüz 26-40
- Salih Zeki Aktay'ın "Elma" Adlı Şiirlerinde Mitopoetik Bir Sembol Olarak Elma**
Apple as a Mythopoetical Symbol in Salih Zeki Aktay's Poems Called "Apple"
Şamil Yeşilyurt 41-53
- Didem Madak Şiirinde Dişil Yazının İzleri: Kadınlık, Bellek, Beden ve Dilin Çok Katmanlı Temsili**
The Traces of Feminine Writing in Didem Madak's Poetry: The Multilayered Representation of Femininity, Memory, Body and Language
Esra Başak Aydınalp 54-74
- Felaket Sonrası Doğada Kadın: Megan Hunter'ın *Sondan Sonra* Romanında Ekofeminist İzler**
Women in Post-Apocalyptic Nature: Ecofeminist Traces in Megan Hunter's *The End We Start From*
Kübra Baysal 75-89
- Posthuman Ethics and Distributed Agency in Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun***
Kazuo Ishiguro'nun *Klara ve Güneş*'inde Posthümanist Etik ve Dağıtılmış Eyleycilik
Selin Şencan 90-102
- Tahar Ben Jelloun'un *Kum Çocuk ve Kutsal Gece* Adlı Romanlarında Rizom Kavramı**
The Concept of Rhizome in Tahar Ben Jelloun's Novels Entitled *The Sand Child* and *The Sacred Night*
Ayşe Tomat Yılmaz 103-114
- Tragic Optimism in *500 Days of Summer* and *Her*: A Comparative Analysis**
Aşkın (500) Günü ve *Aşk* Filmlerinde Trajik İyimserlik: Karşılaştırmalı Bir Analiz
Timuçin Buğra Edman 115-133
- George Perec'in *Uyuyan Adam* Adlı Yapıtında Eylemsizliğin Varoluşsal Anlamı**
The Existential Meaning of Inaction in George Perec's *A Man Asleep*
Gülden Pamukcu 134-152
- Modernden Klasiğe: Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı*'ni Stahov'un *Generalin Kızı*'nda "Yeniden Yapım"**
From Modern to Classic: 'Remaking' Pushkin's *The Captain's Daughter* in Stahov's *The General's Daughter*
Gülhanım Bihter Yetkin 153-166
- Ontolojik Tahlil Metoduyla Karacaoğlan'ın "Bir Kız Bana Emmi Dedi" Şiirinin İncelenmesi**
Analysis of Karacaoğlan's Poem "A Girl Called Me Emmi" Using Ontological Analysis Method
Rahime Deveci 167-182

- Özyaşamöyküsü Kuramı Bağlamında Simone Veil'in Bir Yaşam Adlı Yapıtının İncelenmesi**
Analysing Simone Veil's Work Titled *A Life* in the Context of Autobiography Theory
Emine Güzel 183-205
- Critical Race Theory in Literature: In *The Blood* By Suzan-Lori Parks**
Edebiyatta Eleştirel Irk Kuramı: Suzan Lori Parks'ın *In The Blood* Adlı Oyunu
Tuba Baykara 206-223
- Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Bir Yenidenyazma Örneği: *Rapunzel* Masalı**
In The Context of Intertextual Relations An Example of Rewriting: The Tale Of *Rapunzel*
Özlem Bay Gülveren 224-238
- Hasedin Kiskacında Gelişen Bir Kişilik Örüntüsü: Mine Söğüt'ün "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?" Öyküsünde Kötü Çocuk(luk)**
A Personality Pattern Developing in the Grip of Envy: Bad Child(hood) in Mine Söğüt's "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?"
Yunus Emre Yaşadı 239-248
- Sovyet Sonrası Gürcistan ve Gürcü Edebiyatında Postmodernizm**
Post-Soviet Georgia And Postmodernism in Georgian Literature
Sudan Altun 249-261
- Tölögön Kasimbekov'un "Bozkurt" Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm**
Archetypal Symbolism in Tölögön Kasimbekov's "The Grey Wolf" Story
Yılmaz Bacaklı 262-278
- Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirlerinde Fenomenolojik Nesne İncelemesi**
Phenomenological Object Analysis in Ahmet Muhip Dıranas' Poems
Yunus Şahin – Derya Karaosmanoğlu 279-295
- Gayri Resmi Hurrem Oyunu Üzerine Yeni Tarihselci Bir Okuma**
A New Historicist Reading on the *Gayri Resmi Hurrem* Play
Can Şahin 296-316
- Yeni(den) Şarkiyatçılık**
(Neo)-Orientalism
Halil İbrahim Arpa 317-333
- Ekoeleştiri Nedir?: Ekolojinin Aynasından Edebiyat Eleştirisine Bakmak**
What is Ecocriticism?: Looking at Literary Criticism Through the Lens of Ecology
Kerim Can Yazgünoğlu 334-355
- Şükûfe Nihal'in Baktığı Finlandiya ve Gördüğü Türkiye**
The Finland Şükûfe Nihal Looked at and the Türkiye She Saw
Neşe Oktay 356-379



Halide Edip Adıvar'ın Polisiye Romanında Marksist Göstergeler: Yolpalas Cinayeti'nin Marksist Yazın Eleştirisi Yoluyla Çözümlemesi

DOÇ. DR. MESUT KULELİ*

Öz

Toplumların yaşam şartları ve kültürü, bu toplum hakkındaki veya bu toplumdan kökenini almış yazınsal eserlere hem karakter hem olay kurgusu bakımından yansımaktadır. Yazınsal eserlerin masum anlam yapılarından oluşmaktan çok öte bir ideoloji taşıyıcısı olduğu ve derin anlamından ideolojik perspektifini yakalayabileceğimiz önermesiyle edebiyat kuramı, bu eserlerin okunma ve çözümlenme yöntemlerine bir sistem getirmiştir. Yazınsal eserlerdeki ideolojiyi alımlamak için edebiyat kuramı çatısında çeşitli yazınsal eleştiri ekolleri geliştirilmiştir. Marksist yazın eleştirisi, Karl Marx'ın ekonomik durumu bir alt yapı, yazını ise bu alt yapıdan beslenen bir üst yapı olarak ele alan ve tarihsel materyalizm görüşünden kökenini alarak insan tarihinin ekonomik dinamiklerle şekillendiği, yazınsal eserlerde de ekonomik durumdan kaynaklı bir sınıf çatışması ideolojisi olduğunu benimseyen bir edebiyat kuramı ekolüdür. Marksist yazın eleştirisinde, kapitalist ve işçi sınıflara tabi olan karakterler bir sınıf çatışması içindedir ve özellikle işçi sınıf özgür aktörler olamaz. Ezen (kapitalist)-ezilen (işçi) taraflar arasındaki güç ilişkilerinin çözümlenmesi, metindeki ideolojinin alımlanmasını sağlayabilecektir. Bu çalışmada, genellikle Millî Mücadele dönemini anlatan eserleriyle bilinen, siyasi olarak demokrasi ve özgürlük tutkusuna sahip olan, komünizmi özgürlük ve demokrasinin büyük bir tehdidi olarak gören Halide Edip Adıvar'ın *Yolpalas Cinayeti* başlıklı romanı Marksist yazın eleştirisi yoluyla çözümlenmiştir. Sosyalizm ve komünizm ile bağlantılı olan Marksist göstergelerin Halide Edip Adıvar romanında çözümlenmesinin nedeni, yazarın bu göstergeleri kullanma veya kullanmama eğiliminden bağımsız bir şekilde, 1900'lerin başında İstanbul'daki toplumsal durumu ve popüler kültürü yansıtmada kurguladığı karakterlerin ve olayların, toplumda halihazırda bulunan ezen-ezilen güç ilişkilerini ortaya çıkarabilme potansiyelidir. Yapılan çözümlemede, toplumdaki emek sömürsünün önce ailede başladığı, kapitalistin artı değerini sürdürürebilmek için işçinin emek-zaman denklemini manipüle ettiği bulunmuştur.

Anahtar sözcükler: Marksist yazın eleştirisi, edebiyat kuramı, kapitalist, işçi, aktörlerin özgürlüğü, Halide Edip Adıvar

* Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Anabilim Dalı, e-mail: mesut.kuleli@ibu.edu.tr, ORCID: orcid.org/ 0000-0002-3477-0412

Gönderilme Tarihi: 9 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 5 Ekim 2024

MARXIST SIGNS IN A CRIME NOVEL BY HALİDE EDİP ADIVAR: ANALYSIS OF *YOLPALAS CİNAYETİ* THROUGH MARXIST LITERARY CRITICISM

Abstract

The living conditions and culture of a society are reflected in literary works derived from that particular society both in characters and in plot. With the proposition that literary works are carriers of an ideology, far beyond being composed of innocent meaning structures, and that we can grasp the ideological perspective from their deep meaning, literary theory has brought a system to the methods of reading and analyzing these works. Various schools of literary criticism have been developed within the framework of literary theory in order to perceive the ideology in literary works. Marxist literary criticism is among those schools of literary theory that takes Karl Marx's view that the economic situation is an infrastructure while literature is a superstructure depending on this infrastructure. Marxist literary criticism takes its origins from Karl Marx's historical materialism, which posits that human history is shaped by economic dynamics. Therefore, there should be an ideology of class conflict in literary works originating from the economic situation of a particular society. In Marxist literary criticism, characters in the capitalist and working classes are in a class conflict, and the working class in particular cannot be free actors. Analyzing the power relations between the oppressor (capitalist) and the oppressed (worker) in a literary text will allow the signification of the ideology in the text. In this study, the novel titled *Yolpalas Cinayeti* by Halide Edip Adıvar is analyzed through Marxist literary criticism. However, it is important to note that generally known for her works about the War of Independence, Halide Edip Adıvar has a political passion for democracy and freedom, and she considers communism as a great threat to freedom and democracy. The reason why Marxist indicators related to socialism and communism are analyzed in Halide Edip Adıvar's novel is that, regardless of the author's tendency to use or not use these indicators, the characters and events he created to reflect the social situation and popular culture in Istanbul in the early 1900s have the potential to reveal the oppressor-oppressed power relations that already exist in society. As a result of the analysis, it was found that the exploitation of labor in society first begins in the family, and the capitalist manipulates the labor-time equation of the worker in order to maintain their surplus value.

Keywords: Marxist literary criticism, literary theory, capitalist, working class, freedom of actors, Halide Edip Adıvar

GİRİŞ

Her toplumun sürdürülebilirliği, hüküm sürmekte olan güç denge(sizlik)lerinin sonraki nesillere aktarılması ile mümkün olabilmektedir. Eşitsizlik, salt olarak bir özelliğinden dolayı toplumdaki güç sahiplerinden farklılaşan "öteki"ler üzerine empoze edilen bir norm olarak karşımıza çıkmakta ve ironik olarak toplumsal işlevselliği mümkün kılmaktadır. Biyolojik cinsiyete yüklenen toplumsal cinsiyet rolleri, bireyin cinsel yönelimi, ten rengi, eğitim düzeyi, fizyolojik veya mental olarak sağlıklı olup olmama durumu, dini inancı, toplumdaki hakim politik görüş, fiziksel görünüş, mesleki ve ekonomik durum gibi etmenler

toplumların üyeleri veya toplulukları arasındaki güç denge(sizlik)lerini ortaya çıkarmaktadır. Patriyarkal toplum düzeninde erkeğin, heteroseksüelin, beyazın, üniversite veya lisansüstü eğitim almış bireylerin, herhangi bir sağlık sorunu olmayanların, toplumdaki hakim din ve mezhep inancına sahip olanların, iktidarın politikalarını destekleyenlerin, fiziksel olarak daha alımlı olanların, ekonomik bakımdan zengin olanların güç sahibi olarak görülmesi, bu niteliklere sahip olmayanların ezilen taraf olarak kategorize edilmesi, toplumların güç sahiplerinin üstünlüğünü sürdürülebilir kılmasına yönelik bir pratiktir. Burada ironik olan durum, güç sahibi olma durumunun yukarıdaki etmenler bakımından güçlü olanlar tarafından belirlenmesidir. Bireyin veya topluluğun salt bir özelliğinin genelleştirilerek onların genel kimliği gibi gösterilmesinden dolayı güç sahibi olmayan taraf olarak etiketlenen şahıslar veya topluluklar, toplumsal pratiklerin etkisi altında bu “zayıflıklarını” norm olarak algılar hale gelir.



Halide Edib Adıvar

Bireyler veya topluluklar arasındaki güç ilişkileri, mutlak bir eksene oturmaktan ziyade göreceli bir yapıya sahiptir. Ekonomik anlamda zengin olarak addedilen bir birey, kendinden daha zengin bir bireyle karşılaşana kadar güç sahibi konumundayken, kendinden daha zengin biriyle girdiği bir ilişki içerisinde ezilen konumuna geçebilir. Ancak bu güç sahibi ve ezilen etiketleri, farklı toplumsal kategoriler yoluyla da değişkenliğe uğrayabilir. Üniversite mezunu bir birey, okul hayatı çok erken yaşlarda bitmiş bir bireye karşı üstün konumunda görülürken bu bireyin kronik bir hastalığı onu sağlıklı diye bilinen bir bireye karşı “öteki” konumuna düşürebilmektedir. Toplumsal pratiklerin, bireylere norm olarak dayattığı niteliklere dayalı kategorilerin her biri insan ve toplum bilimlerinin hemen her alanının araştırma nesnesi haline gelmiştir.

Kimi ekoller eşitsizliğin kaynağını cinsiyet değişkenine, bireylerin sağlık durumlarına, eğitim durumlarına veya politik tendanslarına dayandırıp açıklarken kimileri etnik köken veya ten rengi temelinde eşitsizlikleri araştırmaktadır. Karl Marx ise insan tarihinin ekonomik temellere dayanan eşitsizliklerle şekillendiğini öne sürmüştür.

Başlıca *Alman İdeolojisi*, *Komünist Manifesto*, *Felsefenin Sefaleti*, *Fransa'da Sınıf Savaşları*, *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı*, *Kapital*, *Fransa'da İç Savaş*[†] gibi eserleriyle tanınan Karl Marx, sosyalist hareketin öncülerinden olmuştur. Karl Marx denince akla ilk gelen eseri olan *Kapital*, üç cilt halinde yayımlanmıştır. Birinci cilt, Karl Marx tarafından yayımlanabilse de ikinci ve üçüncü ciltler yakın arkadaşı Friedrich Engels tarafından yayımlanmıştır. Bir iktisat kuramı anlatısı olan *Kapital*, birinci ciltte sermayenin üretim sürecini, ikinci ciltte üretilen sermayenin dolaşım sürecini, üçüncü ciltte ise bütüncül olarak kapitalist üretim sürecini ele almaktadır. Meta ile gitgide büyüyen burjuva-

[†] Can Yayınları (t.y). *Karl Marx*. <https://www.canyayinlari.com/karl-marx> Erişim tarihi: 01.09.2024

proleter ikili karşıtlık sorunsalı, Marx'ın iktisat kuramında kendine yer bulmuş ve *Kapital*, bu sorunsal üzerine açıklamalar ve önermeler ile donatılmıştır.

Dünya iktisat tarihinde önemli bir yer edinen Karl Marx'ın görüşleri, kimi çevrelerce önemle benimsenirken aldığı övgü kadar eleştiri de toplamıştır. 1884 yılında Philip Wickstead'in kaleme aldığı eleştiri yazısıyla başlayan Karl Marx ve *Kapital* eleştirileri, Marksist kuramın sadece eksik yanlarını ele almakla kalmayıp aynı zamanda çöküşüne de zemin hazırlamıştır (Kapeliushnikov, 2021, s. 102). Karl Marx'ın tarih anlayışından etkilenen teolog "[Ernst] Troeltsch ise Marx'ın, fikirselle ve ideolojik unsurların tarihsel gelişimdeki gücünü tam olarak hesaba katmadığını [...] yenilik ve bireyselliği dışladığını [...] ideolojik faktörlerin ekonomi üzerindeki etkisini göz önünde bulundurmadığını" ifade etmektedir[‡] (Miller, 1961, s. 120). Philip Wickstead ve Ernst Troeltsch, 1800lerin ikinci yarısından 1900lerin ilk çeyreğine kadar yaşamışlardır. 1867'den itibaren yayımlanan *Kapital* ve yazarı Karl Marx'ın tarih ve ekonomi önermelerine daha ilk zamanlarda eleştiriler geldiği görülmektedir. Karl Marx'ın proleter devrim önermesine karşı kurgusal bir eleştiri ise George Orwell'in *Hayvan Çiftliği* başlıklı eserinde karşımıza çıkmaktadır. Bu eser, içerdiği sosyalizm ve komünizm tendanslı söylemlerin yanı sıra sosyalizmi eleştiren kurgusal olaylar dizisinden oluşması bakımından yazın dünyasının tartışmalı kitaplarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahiplerine karşı bir devrim yaparak sosyalist bir düzen kuran hayvan karakterlerden oluşan eserde, kendi içlerinden çıkan liderlerin bu sosyalist toplumun yeni burjuvası olarak kendilerini ilan etmesi ve karşı oldukları düzenin, hayatın akışı içerisinde yeniden kurulması ele alınmaktadır. Günümüze gelindiğinde ise Karl Marx'ın önerdiği proleter devrimi ile kurulacak sosyalist veya komünist bir düzenin henüz gerçekleşemediği, SSCB'nin çöküşüyle bu sistemin de sona erdiği, ayrıca Marx'ın bu devrimin ortaya çıkış koşulları ile gerçekleştikten sonra ne olacağı konusunda muğlak bir anlatı yaptığı ve komünist bir toplumda ekonomik eşitliğin sağlanacağını garanti etmediği gibi eleştiriler daha çok duyulmaktadır (Perera, 2024). Ancak tüm eleştirilere rağmen, Marx'ın tarihsel materyalizmi, burjuva-proleter ikili karşıtlığına götüren süreçlere yönelik açıklamaları ve gerçekleşeceğini ileri sürdüğü proleter devrime yönelik önermeleri onun halen sosyoloji, ekonomi, politika gibi alanlarda tanınıyor olmasını sağlamıştır.

Toplumsal hayatta ortaya çıkan her gelişmenin edebiyata da yansıdığı genel bir kabuldür. Ancak bu yansıma sadece yazınsal eserlerin metinlerarası ilişkileri düzeyinde kalmamakta, aynı zamanda edebiyat incelemeleri için de yol gösterici olabilmektedir. Bir metni sistemli bir biçimde çözümleme imkânı sağlayan edebiyat kuramının çok çeşitli eleştiri ekolleri bulunmaktadır. Bunlardan biri de Marksist yazın eleştirisi ekolü olmuştur. Bu çalışmada, Halide Edip Adıvar'ın "önce 1936 yılında *Yedigün* dergisinde tefrika edilmiş, kitap olaraksa 1937 yılında yayımlanmış olan"[§] *Yolpalas Cinayeti* başlıklı romanı, Marksist yazın eleştirisi ile çözümlenmiş ve romandaki burjuva-proleter ikili karşıtlığı içeren söylemler Marx'ın iktisat önermeleri ve bu önermelerin toplumsal tesirleri çerçevesinde tartışılmıştır.

[‡] Bu ve bundan sonraki doğrudan alıntılarda, Kaynakçada Türkçe dışında bir dilde verilen kaynakların cümleleri aksi belirtilmedikçe bu çalışma için tarafımda çevrilmiştir.

[§] Adıvar (2023, s. 9). "Yayıncının Notu" bölümünden alınan bilgidir.

1. MARKSİST YAZIN ELEŞTİRİSİNE GÖTÜREN MARKSİST İKTİSAT KURAMININ GENEL KAVRAMLARI

Karl Marx, insan tarihini anlama ve yorumlama çabaları içerisinde, tarihin ve toplumların ekonomik koşullar ve etkinlikler ile şekillendiğini öne sürmüştür. Marx'ın tarihe yönelik birincil kavramının tarihsel materyalizm olduğu şüphesizdir. Ancak bu kavram sadece Marx'a değil aynı zamanda Engels'e de atfedilmelidir, zira tarihsel materyalizm kavramı, Marx ve Engels'in diyalektik materyalizm felsefesine dayanmaktadır. Ancak "muhtemelen diyalektik materyalizm kavramı ilk defa 1891'de Plekhanov tarafından kullanılmıştır; bu terim Marx'a ait değildir. Engels bu kavramı öne sürmeye yaklaşmıştır ve bu felsefenin kuruluşu aslında Engels'e atfedilmelidir" (Edgley, 1990, s. 115). Hegel'in toplumların gelişmesini diyalektik yöntemle çözümlemede temel aldığı entelektüel alanın yerine Marx'ın kullandığı diyalektik yöntem, idealara değil ekonomik temele dayanmaktadır; yani Marx'a göre toplumsal değişim ve gelişmeyi indükleyen idealardan ziyade ekonomik etkinliklerdir (Ayuba, 2022, s. 45). Ekonomiyi diyalektik yönteminde temel alması, Marx'ın materyalizm tendansını göstermesi nedeniyle tarihsel materyalizm kavramının diyalektik materyalizme dayandığı düşünülebilir.

Marx'a göre "toplumsal yapılar insanın üretim gücünün gelişmesine önce katkıda bulunup sonrasında ise ket vurmaya başladığında değişirler" (Wolff ve Leopold, 2021, s. 1). Marx'ın tarihsel materyalizm kavramı bu önermeye dayanmaktadır. Burada ifade edilen "üretim gücü", bireyin ve toplumun ekonomik durumunu belirleyen faktördür. Üretim yöntemlerine ve araçlarına sahip olan kapitalist, üretim gücüne sahip olabilirken emek gücü sahibi olan işçi, "her yerde emek gücünün kullanım değerini kapitaliste vermiş olur; emek gücünü, henüz onun fiyatını ödemiş olan alıcıya kullandırmış ve dolayısıyla da işçi her yerde kapitaliste kredi açmış olur" (Marx, 2011a, s. 176). Bunun nedeni ise bir sözleşmeyle işçinin emeğini sergilediği haftanın veya ayın sonunda kapitalist tarafından uygun görülen ücreti almasında yatar. Yani işçi önce emek gücünü sergiler, sonrasında bunun parasını alabilir. Kapitalist ise "ilk olarak [...] bir meta üretmek ister. İkincisi, kendi üretimi için gereken metaların, [...] satın aldığı üretim araçlarının ve emek gücünün toplam değerinden daha yüksek bir değere sahip olan bir meta üretmek ister. Onun amacı, [...] artı değer üretmektir" (Marx, 2011a, s. 189). Buradaki artı değer, burjuvanın sahip olduğu üretim yöntemleri ve araçlarıyla üreteceği metanın hammaddesine, üretim için gerekli süreç harcamalarına, emeğini avans aldığı işçiye ödediği para sonrasında kendi sermayesine katabildiği değerdir. Bir an gelip "değişmeyen sermayedeki tasarruflar ya da hammadde fiyatlarındaki dalgalanmalar nedeniyle değişimler olduğu takdirde, bunlar, ücretleri, dolayısıyla, artı değer oranını ve miktarını olduğu gibi bıraksalar bile, kâr oranını daima etkiler" (Marx, 2009, ss. 97-98). Tarihsel materyalizmin özündeki "toplumsal yapıların değişmesi", kapitalistin kâr oranındaki bu değişikliklerle ortaya çıkabilme potansiyelini taşır. Böylelikle ekonomik olgular, tarihin ve toplumların değişimini tetikler.

Kapitalistin, işçiye uyguladığı sömürde işçi tarafında duran Marx, ezilen proleterlerin yaşadığı durumu "yabancılaşma" terimi ile açıklar.

Marx'a göre yabancılaşma olgusu, modern toplumlardaki üretim paradigmasının doğal bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Modern toplumun modern bireyi, yani üretim faaliyetinin öznesi, kendi yarattığı ürün, nesne ve mallar üzerinde herhangi bir tasarrufa sahip değildir. Bireyin yaratıcı potansiyeli olan emeğiyle ürettiği ürün, nesne ve mallar bireyden bağımsız bir gerçeklik olarak varlık kazandıktan sonra yabancılaşma olgusunu

tetiklemektedir. Çünkü birey böylesi bir toplumsal varoluşta her türlü insani niteliğinden koparılmaktadır. (Uluç, 2020, s. 28)

Buradaki “üretim paradigması”, proleterin burjuva için ürettiği kullanım değerlerinin kendi emeğinden soyutlanmış bir metaya dönüştüğü modern dünya düzenidir. “Marx’ın yabancılaşma kuramına göre, kapitalist toplum doğası gereği insan özünün hareket etmesini engeller, böylece insanın gelişmesini olumsuz etkiler” (Raekstad, 2018, ss. 311-312). Yabancılaşma, Marx’a göre öncelikle meta fetişizminden geçer. “Meta, her şeyden önce, taşıdığı özelliklerle şu ya da bu türden insan ihtiyaçlarını gideren dışsal bir nesne, bir şeydir” (Marx, 2011a, s. 49). Ancak üretilen herhangi bir nesne her zaman meta olmaz. “Ürünüyle kendi ihtiyacını karşılayan bir kimse, kullanım değeri yaratmış, ama meta yaratmamış olur. Meta üretmek için, o kimsenin, yalnızca kullanım değeri değil, başkaları için kullanım değeri, toplumsal kullanım değeri üretmesi gerekir” (Marx, 2011a, s. 54). Örnek vermek gerekirse, kendine un ve dolayısıyla ekmek yapabilmek için buğday üreten bir köylü bir meta değil, sadece kullanım değeri yaratır. “Meta olabilmek için ürünün, kullanım değeri olarak hizmet edeceği başkasına, mübadele yoluyla aktarılması zorunludur” (Marx, 2011a, s. 54)**. Öyleyse bir köylünün, toprak sahibi kapitalist için ürettiği buğday, kapitalist tarafından bu kullanım değerinin yeni sahibine aktarılırken bu buğday karşılığında başka bir meta elde etmesi gerekmektedir. Burada sömürülen ise meta üretmek için proleterin ortaya koyduğu emektir. Bir metanın mübadele değerini belirlemede kullanılan emek-zaman, proleterin harcadığı emekle bu metayı üretmek için geçen zamandan oluşur. Emek-zaman arttıkça, metanın mübadele değeri de artar ve mübadele edildiği diğer metanın dolaysız olarak değeri düşer. Yani emek-zaman ne kadar çok olursa, metanın değerinin de o kadar artması beklenir. Ancak makineleşmeyle birlikte emek-zaman da azalmıştır. Bu durum, kapitalist için üretilen metanın değerinin düşmesine neden olabileceken, beklendiği üzere kapitalistin artı değerden elde ettiği kazancı da düşürecekken, kapitalistin bulduğu çözümlerden en acı olanı, proleterin emeğini sömürmek olarak karşımıza çıkar. “Meta üretimi ile uğraşan her girişim, [...] bir emek-gücü sömürme girişimi haline geliyor. Yalnız kapitalist meta üretimi, çağ açıcı bir sömürü halini alıyor ve tarihsel gelişim seyri içerisinde [...] toplumun tüm ekonomik yapısını bütün eski çağları gölgede bırakacak şekilde kökünden değiştiriyor” (Marx, 2011b, s. 43). Marx’ın tarihsel materyalizminde öne sürdüğü şekilde toplumsal ve tarihsel değişimi indükleyen faktörün ekonomik etkinlikler olduğu bir kez daha vurgulanmış hale gelmektedir. Drummond’un bir raporuna değinen Marx, bir çatal bıçak yapım yerini ziyaretinde fabrika saymanının Drummond’a şöyle dediğini belirtir: “Fiyatlar yönünden de İngiltere’yi geride bırakacağımız günler yaklaşıyor; şimdi kalite olarak ilerdeyiz, bunu herkes kabul ediyor, ama fiyatları daha da düşürmemiz gerek, ve bunu, çeliğimizi daha ucuz ve emeğimizi daha düşük fiyatlar ile aldığımız an yapmış olacağız” (Marx, 2011b, s. 469). Görüldüğü üzere, kapitalistin bir metanın mübadele değerini düşürürken artı değerini ve kazancını artırabilmesi için kullanabileceği yöntem, emek-zaman parametresinde işçinin emeği için ödeyeceği ücreti düşürmekten geçmektedir; işçinin emeğinin sömürüsü bu şekilde gerçekleşmektedir.

** Çevirmen tarafından dipnotta açıklandığı üzere meta olabilme şartlarının anlaşılabilmesi için çevirmen tarafından eklenmiş bir metin içi bilgidir.

Burada, Marx'ın çok geniş çaplı iktisat kuramından sadece bu çalışmadaki yazınsal eserin çözümlemesinde kullanılacak kavramlar tartışılmıştır. Bu bölüm, Marx'ın iktisat kuramını anlatmaktan ziyade bu yazınsal eserin çözümlemesi için kullanılacak olan Marksist yazın eleştirisine götüren kavramların ve romanın çözümlemesinde kullanılacak terimlerin tanımlanması işlevini görmektedir.

2. EDEBİYAT KURAMI OLARAK MARKSİST YAZIN ELEŞTİRİSİ

Sosyoloji, ekonomi veya siyaset bilimlerinde geliştirilen pek çok kuram gibi, Karl Marx'ın iktisat kuramı da edebiyat kuramında bir yazın eleştirisi yöntemi olarak benimsenmiştir. Edebiyat kuramı, "okumanın masum bir edim olduğu fikrinin temelini çürütür. Bir kurgusal eserdeki anlam üretimi, bir şiirdeki ideoloji veya bir yazınsal eserin değerinin nasıl ölçüldüğü konularına eğilecek olursak, bir romanın realizmini, bir şiirin ciddiyetini veya bunların muhteşemliğini kabul edemez duruma geliriz" (Selden, Widdowson ve Brooker, 2005, s. 4). Yazınsal eserlerin okunması ister keyif için ister akademik bir çözümleme amaçlı olsun, her okur anlam arayışı peşindedir. Bu arayış, metne sistemli bir yaklaşım gerektirmektedir. Edebiyat kuramı, metinde üretilen anlamın derin yapısına varmayı mümkün kılan bir okuma ortaya koyar. "Modern edebiyat kuramında, anlamın dilde ifade edilen veya yansıtılan bir şey olmadığı, dil yoluyla üretilen bir şey olduğu kabul edilir" (Eagleton, 2003, s. 52). Bu kabul, yazınsal eserlerde anlam arayışını Saussurecü yapısalcı gelenekten uzaklaştırmıştır. Bir yazınsal eserin alımlanmasında veya çözümlenmesinde çeşitli parametreleri ele alan yazınsal eleştiri ekolleri, edebiyat kuramının dalları olarak karşımıza çıkmaktadır. "[Yazınsal] eleştirinin kökeni kendiliğinden ortaya çıkan bir şeydir ve bunun var olması son derece doğal bir durumdur: Yazın diye bir şey varsa, eleştiri de olacaktır zira bir yazınsal eseri anlamayı ve kavramayı isteriz" (Eagleton, 2006a, s. 11). Yazınsal eserlerde yazınsallığı, yani gündelik olayların günlük olmayan dille anlatılmasını ele alan formalist eleştiri, karakterlerin söylemlerini yazarın sağaltımı olarak gören psikanalist eleştiri, metni sınırlarıyla bir yapı olarak gören yapısalcı eleştiri, yazınsal metinlerde cinsiyet rollerinin yeniden üretilmesine odaklanan feminist eleştiri, metinlerdeki heteronormatif söylemler üzerinden bir meta-söylem geliştiren kuir eleştiri, *beyaz adamın* sömürgecilik faaliyetlerini mantıksallaştırdığı söylemleri çözümleyen postkolonyal eleştiri, edebiyat kuramı dahilinde metne yaklaşan çeşitli yazınsal eleştiri ekolleridir.

Marksist yazın eleştirisi, Karl Marx'ın iktisat kuramını anlattığı toplumsal hayatın yazınsal eserlerde yeniden yaratımı üzerinden metindeki ideolojiyi çözümler. Marx'a göre "insan tarihinin belirli bir evresindeki toplumsal ve ekonomik düzeni yöneten sömürü ve hegemonya ilişkileri" vardır (Selden, Widdowson ve Brooker, 2005, s. 83). Bu ekonomik düzen, ideolojiyi besleyen bir yapıdır. Hegemonya sahibi burjuva (kapitalist) ise, kendi zenginliğini katlayabilmek için proleter (işçi) kesimi sömürür. Zamanla bu sömürü, proleter tarafından bir norm olarak görülmeye başlar. Diğer bir deyişle, proleter kendi ezilmişliğini kendisi mantıksallaştırır. Bu mantıksallaştırma, burjuvanın uyguladığı politikalarla zaman içinde proleterin kendi ezilmişliğini kabullenmesi ile sonuçlanır.

Marksist yazın eleştirisinin popülerleşmesinde rol oynayanlardan biri, realist yaklaşımı benimseyen Georg Lukács olmuştur. Lukács' a göre "realist bir eser, toplumsal düzendeki

çelişkilerin altında yatan yapıyı göstermelidir. Toplum yapısının materyalist ve tarihsel doğasına yaptığı vurgu nedeniyle Marksist bir görüşe sahiptir [...] Roman, gerçekliğin daha doğru ve tamamlanmış, daha canlı ve daha devingen bir yansımını sunarak gerçekliği yansıtır” (Selden, Widdowson ve Brooker, 2005, s. 87). Burada belirtilen “toplumsal düzendeki çelişkiler”, ekonomik anlamda avantajlı olan kapitalist ile dezavantajlı durumdaki işçi sınıfı arasındaki sınıf çatışmasıdır. Böylece bu “çelişkilerin altında yatan yapı”, Marx’ın tarihsel materyalizmindeki toplumsal devinimin belirleyici gücü olan ekonomik şartlardır, başka bir deyişle, üretim yöntemlerine ve araçlarına sahip olma durumu ile üretim gücünü burjuvaya avans veren proleterin asla birbirine yaklaşamayan iktisadi durumlarıdır.

“Marksistlere göre bireyler özgür aktörler değil, toplumsal sistemdeki pozisyonların ‘taşıyıcılarıdır’ [...] Bu sistem tarihseldir, değişebilir ve çelişkilerle doludur” (Selden, Widdowson ve Brooker, 2005, s. 95). Bu önerme, sadece proleterleri değil aynı zamanda burjuvayı da özgür olmayan bir pozisyon taşıyıcı olarak gösterir. Proleter, burjuvanın dayattığı toplumsal normlar çerçevesinde ezilen olma konumunu sergilemek zorunda kalırken burjuva da kendi yaratımı olan bu *düzen* içinde pozisyonunu sürdürülebilir kılmak için bu normlara göre hareket etme mecburiyetindedir. Marksist eleştiri, bu toplumsal *düzenin* yazınsal eserlerde hem karakterler arasındaki ilişkilere hem söylemlere hem olay kurgusuna yansımaları sonucu metinlerdeki ideolojiyi ortaya çıkarma amaçlı okuma ve çözümleme pratiği sağlamaktadır. “Bir dönemin toplumsal mentalitesi, o dönemin toplumsal ilişkileriyle belirlenir. Bu durum, sanat ve edebiyattan başka hiçbir alanda bu kadar açık değildir” (Eagleton, 2006b, s. 5). Buradaki “toplumsal ilişkiler”, burjuva ve proleter arasındaki üretim yöntemleri ve üretme gücü ilişkisine dayanır. Marksist kuramda alt yapıdaki bu toplumsal ekonomik yapı, üst yapı olarak görülen sanat ve edebiyatı besler.

Bu çalışmada, 1900’ü yılların başında İstanbul’da toplumdaki çelişkili ilişkilerle açığa vurulan toplumsal mentalite, Marksist yazın eleştirisindeki alt yapının üst yapıyı beslemesi önermesi temelinde ele alınmaktadır. Burjuva-proleter çelişkisi, üçüncü şahıs anlatıcının ve karakterlerin söylemlerinin Marksist yazın eleştirisi çerçevesinde çözümlenmesiyle tartışılmaktadır. Tartışma, Marksist yazın eleştirisindeki “bireylerin özgün aktörler olmaması” kabulünü de içerecek şekilde burjuva ve proleterlerin hangi normlar çerçevesinde kurgulandığını da ele almaktadır. Çözümlenen tüm söylemler, Karl Marx’ın iktisat kuramındaki önermelerle sentezlenmektedir.

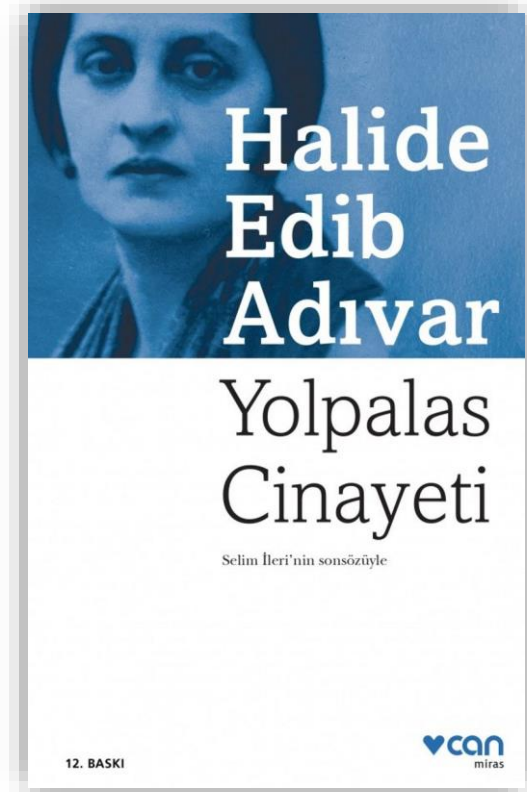
3. ROMANDAKİ MARKSİST GÖSTERGELER

Halide Edip Adıvar, Türk yazın çoğuldizgesinde verdiği eserlerin yanı sıra Millî Mücadele esnasında sergilediği kahramanlıklarla da bilinir. Anadolu işgal edilince, “meydanlardaki miting konuşmaları [...], ülkenin kurtuluşu için gizli örgütlerle çalışarak Kurtuluş Savaşı sırasında yaptığı faaliyetler [...], kurtuluş için halkın duygularını harekete geçirmeye yönelik konuşmaları [...] ve] onbaşı rütbesi ile askeri alanda Kurtuluş Savaşı’nın sonuna kadar raporlama görevi” onun Millî Mücadele’ye yönelik katkıları arasındadır (Başaran ve Kaya, 2024, s. 124). Bu etken rollerinin yanı sıra yazınsal eserleriyle de Millî Mücadele’yi anlatmıştır. “*Mor Salkımlı Ev ve Türkün Ateşle İmtihanı* anılarında Millî Mücadele yıllarına ait hatıralardan söz edilmektedir” (Babayeva, 2020, s. 264). Yazar ve Millî Mücadele’de ülkesi için savaşan bir kahraman kimliklerinin yanı sıra siyasete de atılmıştır ve “1950’de [...] Demokrat Parti’den gelen adaylık teklifini kabul ederek İzmir’den bağımsız vekil olarak Meclis’e gir[miştir]” (Tarhan, 2020, s. 392). Halide Edip Adıvar, sosyo-politik felsefe olarak

ifade hürriyeti ve özgürlüklere önem vererek demokrat bir duruş sergilemiştir. Komünizmin otoriter ve kısıtlayıcı bir rejim olduğunu düşünerek demokrasiden yana olan Halide Edip Adıvar, kendi partisinin komünizm tehdidine karşı uygulayacağını belirttiği sert politikalarına da ifade özgürlüğüne ket vurabileceğini ifade ederek “komünizm tehlikesine karşı en sert ifadeleri kullanmasına rağmen demokrasi ve özgürlüklerden yana taraf olur [...] kişisel olarak hiçbir şekilde tasvip etmediği komünizm avcılığına rağmen ifade özgürlüğüne sarılır” (Tarhan, 2020, s. 402). Komünist rejimin, demokrasinin önündeki en büyük engellerden biri olduğuna inanan Halide Edip Adıvar, “[k]öyde, sanayi bölgelerinde ve küçük orta sınıf arasında hayat seviyesinin yükseltilmesi için tedbirler alınrsa komünizmin önüne geçilebileceğini söylemiştir. Demokrasiyi komünizmi yenmekte tek çare olarak gördüğünü ifade etmiştir” (Ar, 2021, s. 205). Görüldüğü üzere, ekonomik yönden liberal bir politika sergileyen Demokrat Parti listesinden bağımsız milletvekili olan Halide Edip Adıvar, demokrasiye olan inancı ile komünizmi büyük bir tehdit olarak görür.

Bu çalışmada ise Halide Edip Adıvar’ın *Yolpalas Cinayeti* başlıklı romanı, edebiyat kuramı ekollerinden olan Marksist yazın eleştirisi ile çözümlenmektedir. Komünizme şiddetle karşı olan bir yazarın eserlerinde Marksist göstergeler bulunması beklenen bir durum değildir. Öyle ki, George Orwell’in *Hayvan Çiftliği* başlıklı eserini Türkçeye ilk çeviren kişi olan Halide Edip Adıvar, bu çeviriye yazdığı ön sözde şöyle demektedir: “Orwell, bilerek bilmiyerek, herhangi bir idarenin, nizam ve kanundan ayrılınca nasıl bir afete yakalanacağını resmetmiştir [...] Orwell, bir taraftan komünist rejimin kudretli bir karikatürünü çizerken, diğer taraftan bunu, komünist olmıyan rejimlerin bir propagandası haline sokmamıştır” (Adıvar, 1954, s. I-III, akt. Tuna, 2019, s. 68). Halide Edip Adıvar bu ön sözde kullandığı “karikatür” sözcüğüyle eserde komünizmin süreç ve sonuçlarının düşündürücü ve güldürücü olarak kurgulandığını vurgularken

aslında eserin komünizme karşı bir eleştiri olduğunu belirtmektedir. *Hayvan Çiftliği*’nin komünizme karşı tutumu için sübjektif bir sözcük olan “kudretli” sıfatını kullanarak da eserin komünizme karşı başarılı bir eleştiri olduğunu ortaya koymaktadır. Bu alıntıdan, Halide Edip Adıvar’ın herhangi bir yazınsal eserinin Marksist öğeler barındırmasının söz konusu olmayacağı alımlanmaktadır. Ancak Millî Mücadele dönemine dair kimi romanlarında aşk temasını da eserlerine dahil eden Halide Edip Adıvar’da, dönemin popüler kültür unsurları bulunabilmektedir ve “Millî Mücadele Dönemi’nde aşkın bireyleri gerçeklerden uzaklaştıracak biçimde yaşanması, Marksist Ekonomi Politik Yaklaşımı açısından popüler kültürün bireyi kendisine ve çevresine yabancılaştırma işlevinin günümüzde olduğu gibi Millî Mücadele Dönemi’nde de işlediğini göstermektedir” (Ünal ve Özer, 2018, s. 275).



Her ne kadar Millî Mücadele Dönemi'ne ait kahramanlık konularına yer veren bir anlatı olmasa da içerdiği aşk ve dönemin popüler kültür unsurları temalarıyla göze çarpan *Yolpalas Cinayeti* başlıklı romanda evlendikten sonra kocasının sahip olduğu ekonomik zenginlik sebebiyle kendisine ve çevresine yabancılaşmış bir karakter ve bu yabancılaşmanın neden olduğu olaylar, Marksist yazın eleştirisine tabi tutulmuştur.

Yolpalas Cinayeti, bir mahkeme duruşmasıyla başlar ve sonrasında bu duruşmaya neden olan olaylar en başından itibaren anlatılır. 1900'lü yılların başında gerçek adı Nadire olup lakabı Kaz Akkız olan karakter, Sallabaşların küçük hasta oğlu Bülent'in bakıcılığını yapmaktadır. Sallabaşlar çok zengin bir ailedir; Murat Sallabaş, bir gün Sacide ile tanışınca onunla evlenmeye karar verir ve o zamana kadar çok fakir bir ailede büyüyen Sacide, Sallabaş ailesinin hanımı olunca "sonradan görme" bir karaktere bürünür. Fakirlere karşı son derece acımasız olup fakirlerin ve işçilerin daha da ezilmesi gerektiğini, aksi takdirde bir gün gelip zenginlerin bile tepesine bineceklerini düşünen Sacide, babası Agah Bey'i dahi evinde uşak yapar. Evin şoförü Mükerrerem, Kaz Akkız lakaplı bakıcı Nadire tarafından öldürülür zira Mükerrerem zamanında Nadire'nin annesini dolandırmış ve ona kötülükler yapmış, parasını çalmış bir karakterdir ve bu kötülükler Sallabaşların konağında da devam etmektedir. Mahkemede Nadire'yi, Murat Sallabaş'ın avukat olan ve yurtdışı görmüş yeğeni olan Rıfkı savunur. Rıfkı, yengesi Sacide ile fakir-zengin konularında münakaşaya giren ve ezilen işçi sınıfı koruyan bir karakterdir. Roman boyunca 1900'lü yılların başında İstanbul'daki popüler kültür ve toplumsal yaşam temaları ağır basarken Halide Edip Adıvar romanlarında karşılaştığımız doğu-batı meselesi bu romanda da karşımıza çıkmaktadır.

Bu karakterler ve olay örgüsü içindeki popüler kültür, dönemin toplumsal hayatı ve doğu-batı meselesine yönelik söylemler, Marksist yazın eleştirisi ile çözümlenmiş ve öne çıkan söylemler aşağıda tartışılmıştır.

Örnek 1

"Serveti altı rakamdan fazla sayıyla gösterilen her adam göze batar, çene yorar. Bay Murat Sallabaş milyonerdi. Zenginlik fukaralık davası dünya kuruldu kurulalı güdülür [...] Hülasa aralarında bir uçurum ve daimi bir mücadele vardır" (Adıvar, 2023, s. 14).

Söylem, üçüncü şahıs anlatıcının roman karakterlerinden Murat Sallabaş'ı tanıttığı bölümde karşımıza çıkmaktadır. Söylemdeki "[z]enginlik fukaralık davası dünya kuruldu kurulalı güdülür" ve "aralarında [...] daimi bir mücadele vardır" ifadeleri, Eagleton'ın (2006b) edebiyatta aşıkardığını belirttiği "toplumsal ilişkiler" için bir örnek teşkil etmektedir. Buradaki "dünya kuruldu kurulalı" ifadesi, Karl Marx'ın tüm tarihsel çağlarda ekonomi temelli bir sınıf çatışması olduğu önermesiyle uyumludur. "Bütün insanlık tarihi (toprakta ortak mülkiyete sahip ilkel kabile toplumunun dağılışından bu yana) bir sınıf mücadeleleri tarihi, sömüren sınıflarla sömürülen sınıflar, hâkim sınıflarla ezilen sınıflar arasındaki mücadelelerin tarihi olmuştur" (Marx ve Engels, 2014, s. 94). İnsan tarihindeki gelişme safhalarının, iş bölümünden temellenen üretim yöntemleri tarafından belirlendiğini ifade eden Marx ve Engels'e göre, ilk mülkiyet biçimi "kabile mülkiyeti" olmuşken daha sonrasında bu "komün ve devlet mülkiyeti"ne dönüşmüştür. Bunları takiben sırasıyla feodal mülkiyet ve kapitalizm ortaya çıkmıştır (Marx ve Engels, 2013, ss. 31-35). Tüm bu safhalarda, emeğinden yararlanan proleter sınıf bulunmaktayken özellikle feodal mülkiyet ve kapitalizm safhalarında bu emeğin sömürüsü en üst düzeye ulaşmıştır. Söylemde belirtilen süregelen mücadele, Marksist ekonomi politığın eleştirisine dayanan şu söylemle uyum içindedir:

“Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi sınıf mücadeleleri tarihidir” (Marx ve Engels, 2014, s. 37). Görüldüğü üzere, bireylerin toplumsal rolleri, onları “özgür” aktörler olmaktan uzaklaştırmıştır. Fakirin, yani proleterin burjuva ile arasındaki mülkiyet uçurumu nedeniyle girdiği mücadelede öncelikle kendi konumunu kabullendiği, sonrasında ise bu konumu değiştirebilmek amacıyla vermek zorunda olduğu mücadele onu özgürlükten uzaklaştırırken burjuvanın da üretim yöntemlerini sürdürebilme ve proleterle arasındaki uçurumu daha da artırma çabası onu özgür bir birey olmaktan alıkoymaktadır. Böylece Marksist ekonomi politikasındaki önermeler ile kusursuz bir uyum içinde alınabilecek bu söylem, eserdeki ideolojinin çözümlenmesine katkı yapabilmektedir.

Örnek 2

[B]üyük babası bilmem hangi devrin sadrazamı, dayısı amcası bilmem nerenin vali eskisi olan Şişli asilzade bayanları birer birer Sacide'nin etrafında toplandılar” (Adıvar, 2023, s. 19)

Bu söylem, Marksist feminist önermelerin örtük bir örneği olarak düşünülebilir. Burada Marx'ın iktisat kuramından ziyade, sömürünün ailede başladığına dair bir toplumsal yargısı öne çıkmaktadır. Bu söylemin örtük bir Marksist söylem olarak ele alınmasının nedeni, sınıf çatışmaları veya proleterin beklenen kanlı devrimine yönelik açık bir gönderge olmaktan ziyade Marksist yazın eleştirisinde burjuva-proleter ikili karşıtlığının güç sahibi olan ve olmayan diğer toplumsal bağlamlarla ilişkili olmasıdır. Toplumsal cinsiyet rollerinin doğa tarafından verilmeyen, ancak patriyarkal toplum düzeninde kapitalist (sömüren) olarak erkeğin kendi gücünü sürdürebilmesi için kadını sömürdüğünü öneren Marksist feminist eleştiride, cinsiyet rollerinin getirdiği sömürü de ekonomik düzende yatar. Bir evde kadınlar ve çocukların, evdeki erkeğin kölesi olarak görüldüğünü belirten Marx ve Engels (2013, s. 39), bir bakıma erkeği sömüren bir kapitalist olarak resmederken kadını da emek gücü çalınan ve böylece proleter olarak görülen bir konumda göstermiştir. Engels'e göre, patriyarkal toplum düzeniyle birlikte kadınların evde yaptıkları işler önemsiz görülmeye başlamıştır (1979, ss. 71-72). Bunun nedeni ise erkeğin fabrikaya giderek eve maaş getiren taraf olmasıyla ailenin ihtiyaç duyduğu metalleri alabilecek gücün erkekte toplanması olarak gösterilebilir. “Kapitalizm, kadınlar için eşsiz bir toplumsal ve ekonomik sınıf yaratmıştır; bu da kadınların evde, işte ve piyasada ekonomik olarak sömürülmesiyle sürdürülebilmektedir” (Chinn ve Wheeler, 1985, s. 74). Erkeklerle aynı işi yapan kadınların daha az maaş alabilmesi, yönetici pozisyonlarının genelde erkekler tarafından ele geçirilmesi, ev işlerinde zaten emeği sömürülen kadının makineleşmeyle beraber şirketlerde de kapitalist tarafından sömürülmesi, Marx (2011a) tarafından patriyarkal toplum yapısının bir sonucu olarak görülmektedir. Patriyarkal toplum yapısında, kadın tek başına var olabilen bir birey olarak görülmez ve kendisine biçilen toplumsal ve ekonomik roller onu özgür bir aktör olmaktan alıkoymaz. Burada incelenen söylemdeki kadınlar “Şişli asilzadesi”, diğer bir deyişle burjuva sınıfına ait olarak gösterilse de bu kadınların sahip olduğu zenginlik, kendi meta üretim veya alım gücünden ziyade “sadrizam büyük babaları” veya “vali dayı ve amcaları”ndan gelen zenginliktir. Burada yönetim gücüne sahip unvanlar, sadece erkeklerle verilmiş (büyük baba, amca, dayı) olmakla birlikte ailelerin ekonomik gücü de erkeklerin çalışma hayatına bağlanmıştır. Bu durumda, gücün rölatif doğası devreye girmektedir. Söylemde Sacide'nin evinde toplanan zengin kadınlar, Sacide'nin evinde çalışan proleterlere göre burjuva

konumundayken kendi evlerinde patriyarkal toplum yapısı gereği üretim (yönetim) yöntem ve araçlarına sahip olarak görülen erkeklere göre proleter pozisyonuna geçerler. Hem piyasada hem ev içindeki ilişkilerde burjuva olan erkek, patriyarkal toplumun dışarıda çalışmasını uygun gördüğü ve evin ekonomik ihtiyaçlarını karşıladığı için kapitalist ve sömüren (bu söylemde evin kadınlara sahip olan) konumundadır. Ancak ideolojik bir okuma, erkeğin de özgür bir aktör olmadığını ve hem kadına hem piyasadaki diğer erkeklere egemen konumda olmayı sürdürebilmek için ekonomik faaliyetlerini (yani diğerlerine uyguladığı sömürüyü) artırmak zorunda hissedilen bir birey olduğunu ortaya çıkarmaktadır.

Örnek 3

“En ucuz yapan her vakit en iyi yapan değil. Çünkü fazla ucuz olunca insan ya fena malzeme kullanır veyahut da ameleden kesmeye mecbur olur” (Adivar, 2023, s. 24)

Söylemdeki “en ucuz yapan” ifadesi, gerekli bir metayı üretme yollarına sahip bir burjuvaya atıf yaparken “amele” ise bu burjuvaya artı değer üreten proleterdir. Murat Sallabaş’ın girdiği bir ihaleyi kaybetmesi üzerine geçen konuşmada ürettiği bu söylem, Marx’ın sınıf çatışması içinde olduklarını söylediği kapitalist ve işçiler arasındaki ilişkiye bir örnektir. Bu söylemdeki kapitalist, özgür bir aktör olamamaktadır zira ihale kanunu gereği, en makul teklifi yapmak zorundadır ve meta(lar)dan elde edeceği artı değerini koruyabilmek için kendi rahatlık alanını terk etmek zorundadır. Kapitalistin rahatlık alanlarından biri, metaların üretimine harcanacak emek-zaman hesabıyla işçiye ödeyeceği ücreti halihazırda sabit tutarak kendi kârını en baştan hesaplayabilmesi ve yeni meta üretimleri için sermayesini alışageldiği üzere artırabilmesidir. İster “metanın paraya dönüşmesi ve paranın yeniden metaya dönüşmesi (M-P-M)” biçiminde olsun ister “ilk önce paranın metaya dönüşmesi ve sonra metanın yeniden paraya dönüşmesi (P-M-P)” (Marx, 2011a, s. 152) şeklinde bir meta dolaşımı olsun, kapitalistin sermayesinin halihazırda yürüdüğü gibi sürdürülebilmesi ona bir avantaj yaratır. *Komünist Manifesto*’nun “Sunuş” yazısında Harvey bu durumu şöyle açıklar:

Kapitalistlerin fiilen yaptıklarına daha yakından bakalım. Güne belirli miktarda bir parayla başlarlar, piyasaya çıkıp emek gücü ve üretim araçları satın alırlar, bir teknoloji seçerler (satın alırlar), bunların hepsini işe koşarak yeni bir meta üretirler ve sonra o metayı ilk paranın üstüne bir kâr (artık değer) koyarak satarlar. Ertesi gün uyandıklarında, bir önceki gün kazandıkları fazlalık parayı ne yapacaklarına karar vermelidirler. Faust’unki gibi bir ikileme karşı karşıya kalırlar: Daha çok para elde etmek için yeniden yatırım yapmak ya da fazlalık parayı keyiflerince harcayıp tüketmek. Rekabetin zorlayıcı yasaları onları yeniden yatırım yapmaya zorlar, çünkü birisi yeniden yatırım yapmazsa başka biri mutlaka yapacaktır. Kapitalist olarak kalmak için, daha da büyük fazlalık elde etmek üzere bir kısım fazlalığın yeniden yatırıma döndürülmesi gerekir. (Harvey, 2014, s. 28)

Ancak ihale ile üstlenilen meta üretiminde kendi hayalindeki artı değeri meta dolaşımında alıştığı şekilde elde edemeyecek olan kapitalist, sermayesinden vazgeçemeyeceği için işçinin emeğinin ücretinden kesinti yapmaya karar verir. Bu kesinti, rakamsal olarak işçiden direkt olarak kesilirse de kapitalistin bir alternatifi vardır; bu alternatif, emek yoğunluğu üzerine kuruludur ve ona artı değeri arzulanı meblağda sürdürülebilir hale getirebilmektedir. “Çalışma saatlerinin sayısı aynı kalırken, yoğun bir iş günü, daha az yoğun bir iş gününe oranla daha fazla üründe maddeleşir” (Marx, 2011a, s. 500). Söylemde geçen “ameleden kesilir” ifadesi, tam olarak emek yoğunluğu değişimi ile elde edilen bir yöntemdir. Bu süreçte, işçi de özgür bir aktör haline gelemez

zira bir taraftan kapitalistin uygun gördüğü emek ücreti aynı kalır öte yandan iş yoğunluğunun artmasıyla emeği de sömürülür. Daha az iş günüyle metayı üreten işçi, kapitaliste yeni meta üretimi için gerekli olan parayı da daha kısa sürede kazandırır ve bu sermayeye bel bağlayarak kapitalistin alacağı yeni ihalelerle emeğini tekrar sömürüye maruz bırakır.

Örnek 4

“Sizin işçi köylü değil mi? Tarlasında çalışırsa kaç para alıyor? Hiç değil mi? O halde işçiye günde bir somun, bir soğan, yağmurda sığınmaları için bir kulübe. Sonra da tepe tepe kullanırdım” (Adıvar, 2023, s. 25).

Mevcut söylem, proleterin emeğinin sömürülmesine diğer bir örnek olarak görülebilir. Proleterin ezilmedikçe bir gün burjuvanın seviyesine gelebileceğini ve bunun asla gerçekleşmemesi gerektiğini, bu nedenle sömürü yoluyla proleterin ezilmesi gerektiğini ifade eden Sacide, bu söylemde bunu çok açık bir biçimde dile getirmiştir. Söylemdeki “tepe tepe kullanmak” ifadesi, emek sömürüsünün günlük dildeki karşılığıdır. Proleterin hak ettiği emek ücretinin “bir somun, bir soğan, [...] bir kulübe” olarak ifade edilmesi ise Sacide’nin kişiliği düşünüldüğünde bu sömürünün şiddeti üzerine mübalağalı sayılmayacak bir önermedir. Feodal mülkiyet zamanında derebeyine çalışan köylülerin yanı sıra “küçük köylü plebler, mülk sahibi yurttaşlarla köleler arasındaki ara konumu nedeniyle bağımsız bir gelişim gösteremeyen bir proletaryaya dönüşmüştür” (Marx ve Engels, 2013, s. 32). Metasını tüccara satan köylü, bir bakıma kapitalist tüccara meta üretmek için emeğinin sömürülmesine izin vermiş olur; bu süreç ise köylüyü proleter konuma düşürmüştür. “Burjuvazi kırsal alanı kentin boyunduruğuna soktu. Koca koca kentler yarattı, kırsal nüfusa oranla kent nüfusunu büyük ölçüde artırdı ve böylece nüfusun hatırı sayılır bir parçasını kır hayatının yalıtılmışlığından kurtardı” (Marx ve Engels, 2014, s. 42). Bu proleter statü, kırlardan kente göçle birlikte devam ederken değişen tek şey ise iş kolu veya iş sahası olmuştur. “[T]ıpkı ilk lonca kentlerinin toprak beylerinin baskısından kaçan serfler için sığınak işlevi görmesi gibi, manifaktür de, loncaların dışladığı ya da çok az ücret ödediği köylüler için bir sığınak haline geldi” (Marx ve Engels, 2013, s. 60). Manifaktürün yanı sıra, kente göçen köylüler için inşaat sahası da önemli bir istihdam alanı, yani sömürü sahası olmuştur. Görüldüğü üzere proleter için yer veya iş kolu değişse bile emeğinin sömürüsü ve ekonomik sınıfı sabit kalır.

Örnek 5

“Harpte buğday para ediyordu. Bizim paramız yoktu. Ben Abidingillerin kazlarını güderdim, onlar bize buğday verirdi” (Adıvar, 2023, s. 41).

Kaz Akkız’ın hayat hikayesinin anlatıldığı bu söylemde, meta değiş-tokuşu kurallarının yanı sıra burjuva-proleter ilişkisi de alımlanabilmektedir. “Ücretli emeğin ortalama fiyatı asgari ücrettir, yani işçinin bir işçi olarak hayatta kalabilmesi için gerekli olan geçim araçlarının tutarıdır. Bu nedenle ücretli emekçinin faaliyetiyle kazandığı, kuru canını yeniden üretmesine ancak yeter” (Marx ve Engels, 2014, s. 55). Bu söylemle ilişkili olarak Kaz Akkız’ın “[a]nam ölünce Abidinler beni yanlarına aldılar. Gece gündüz çalıştırdılar. Verdikleri bir lokma ekmeği başıma kakarlardı” (Adıvar, 2023, s. 47) ifadesi ise proleterin çalışma saatlerinin fazlalığı nedeniyle emeğinin sömürülmesine örnek teşkil etmektedir. Bu iki söylem birlikte yorumlandığında, işçinin “kuru canının yeniden üretilmesine ancak yete[cek]” paranın dahi kapitalist tarafından ona bahşedilmiş bir ücret gibi görüldüğü, gerçekte işçinin bunu dahi hak etmediğinin düşünüldüğü açıkça belirtilmektedir. “Marx ve Engels’in zamanında, yetersiz ücretlendirilen bir işçi sınıfının yaşama

alanlarının yanı sıra, dünyadaki fabrikalarda, tarlalarda ve atölyelerde hayatın nasıl olduğunu sadece tanımak bile [...] bu koşullar herkesin görüşüne açılınca genel kamuoyunun da öfkesini çekmeye yeterliydi" (Harvey, 2014, s. 33). Kaz Akkız'ın "gece gündüz çalıştırılması" ve patronunun ödediği ücreti veya "verdiği bir lokma ekmeği" dahi işçisinin hak etmediğini düşünmesi, tarlalarda veya herhangi bir çalışma ortamında proleterin karşılaştığı muameleyi gözler önüne sermektedir. "Emeğin parasal ifadesine emeğin gerekli ya da doğal fiyatı denilir. Öte yandan, emeğin piyasa fiyatlarından, yani bunun gerekli fiyatının üstünde veya altında oynamalar gösteren fiyatlardan bahsedilir" (Marx, 2011a, s. 513). Burada tartışılan iki söylem çerçevesinde ise kapitalistin proleter için "gerekli fiyatın altında oynamalar" yaptığı, hatta bu oynamaların işçi sömürüsüne götürdüğü görülebilir "çünkü kapitalist, emek gücünü her zaman değerinin yeniden üretimi için gerekli olan süreden daha uzun süre çalıştırır" (Marx, 2011a, s. 517). Bu söylemdeki proleter karakter, kapitalist tarafından özgür bir aktör olmaktan uzaklaştırılarak hak ettiği ücreti alamazken, kapitalist ise şu ana kadarki söylemlerde görülenin aksine özgür bir aktör olarak düşünülebilir. Proleteri istediği saat kadar çalışmaya zorlayan kapitalist, emeğin ücretini dahi para olarak ödemeyip buğday ile ödeme ve istediği miktarda ödeme yapabilme özgürlüğüne sahiptir.

Örnek 6

"Bir çiftçi için bir çift öküz en yüksek refah ve emniyet idealidir. Belki biriken para yekün itibarıyla bir zengin ziyafetinin şampanya masrafı kadar bile değildir" (Adıvar, 2023, s. 64).

Bu söylem, mahkemede avukatı tarafından Kaz Akkız'ın annesinin öküz almak için biriktirdiği parayı Mükerrerme'ye kaptırmasının anlatıldığı bağlamda karşımıza çıkmaktadır. Söylemdeki "bir çift öküz", tarlayı sürebilmek ve ekim dikim yapabilmek için gerekli olan bir üretim aracıdır. Bu üretim aracının "en yüksek refah ve emniyet ideali" olabilmesi ise



çiftçinin kendi kullanımı için üreteceği ürünlerin (kullanım değeri) veya satın alacağı metalar için bir mübadele değerine sahip olan satılacak tarımsal ürünlerin (metalar), onun hayatını devam ettirebilmesini sağlayacak olmasında yatar. Bir çiftçinin gerek meta gerek kullanım değeri üretebilmesi için sahip olması gereken üretim araçları ve yöntemlerini satın alabilecek sermaye ise, kapitalistin kısa süreli bir keyif maddesi için harcayacağı meblağdan dahi düşük gösterilmiştir. Marx ve Engels'in Kuzey Amerika'daki tarımsal gelişimi anlattığı "küçük ve orta çiftçilerin toprak mülkiyeti, dev çiftliklerin rekabeti karşısında adım adım geriliyor" (2014, s. 86) önermesi, bu söylemdeki durumda da karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu söylemdeki karakterler, Marx ve Engels'in "kendi üretim araçlarıyla ya da kendi özel becerileriyle çalışarak yaşamını kazanan küçük çiftçiler" olarak tanımladığı "küçük burjuvazi" sınıfından ziyade, "tarımsal üretici sınıfı oluşturan kiracı ya da küçük çiftçiler" diye tanımladığı "köylü" sınıfına tabi olarak karşımıza çıkmaktadır (2014, ss. 115-

116). Bunun nedeni, Kaz Akkız ve annesinin henüz üretim araçlarına sahip olamaması, hatta bu araçlara sahip olmak için bir işçi olarak çalışıp para biriktirmeye çalışan ve üretim gücü sömürülen proleterler olmasıdır. Söylemdeki Kaz Akkız ve annesi özgür aktörler olmayıp kapitalistin onlara uygun gördüğü ücretler üzerinden küçük birikim yapmaya çalışan, fakirlik içinde yaşayan karakterlerdir. Ancak köylünün üretim yöntemi satın alabilmesi için biriktirdiği paraya kıyasla kapitalistin bir keyif maddesi için daha fazlasını harcayabilmesi, kapitalisti iktisadi anlamda özgür bir aktör yapmaktadır zira kendi sermayesini dilediği gibi harcayabilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Halide Edip Adıvar'ın *Yolpalas Cinayeti* başlıklı polisiye eseri, edebiyat kuramı dahilinde Marxist yazın eleştirisi perspektifinden çözümlenmiştir. Yazar Halide Edip Adıvar, çok yönlü kişiliğe sahiptir. Millî Mücadele yıllarında yaptığı aktif katkılar ve kahramanlığın yanı sıra, 1950 seçimlerinde Demokrat Parti listesinden İzmir bağımsız milletvekili olmuştur. Demokrasi ve özgürlüğe olan tutkusuyla, komünist rejimleri ve komünizmi demokrasi ve özgürlüğe karşı bir tehdit olarak gördüğünü çok defa dile getirmiştir. Yazarlık kariyerinde ise Millî Mücadele dönemini ve doğu-batı ikiliğini anlatan eserleriyle tanınmasının yanı sıra, dönemin sosyopolitik durumunu da romanlarında işlemiştir. *Yolpalas Cinayeti* başlıklı roman, kadın-erkek, zengin-fakir, suçlu-masum, doğu-batı ikilikleriyle kurgulanmış karakterlerle ve olay örgüsüyle 1900lerin başlarında İstanbul'daki sosyolojik durumun geniş bir tahlili olarak okunabilmektedir. Zenginlerin evlerindeki batıcıl etkinlikler ve olaylar, dönemin popüler kültürünü öne çıkarırken fakirlerin doğuya dönük yaşam tarzları roman karakterleri arasındaki güç ilişkilerini gün yüzüne çıkarabilmektedir.

Romandaki karakterlerin girdiği diyaloglar ve üçüncü şahıs anlatıcın söylemleri, bireyler arasındaki ezen-ezilen konumunu gözler önüne sererken karakterlerin ekonomik faaliyetleri ve durumları, Karl Marx'ın "kapitalist-işçi" ve "burjuva-proleter" olarak öne sürdüğü ikiliklere de uymaktadır. Bu nedenle bu çalışmada, karakterlerin söylemlerinin çözümlenmesi ve bireyler arasındaki güç ilişkilerinin romanda nasıl kurgulandığının alımlanması için sistemli bir çözümleme yöntemi sunan edebiyat kuramındaki Marksist yazın eleştirisi kullanılmıştır. Çözümleme sonucunda, proleter veya işçi olarak kurgulanan karakterlerin sosyoekonomik hayatta özgür aktörler olamadıkları, üretim gücü olan emeklerinin karşılığı olan ücretlerin kapitalist veya burjuva tarafından kendi çıkarları doğrultusunda belirlendiği, üretim gücüne verilen ücretin işçi veya proleterin emek sömürsünden ibaret olduğu, sömürünün ilk olarak aile ortamında toplumsal kadın-erkek rolleriyle başladığı, kapitalist veya burjuvanın verdiği ücretin zaten işçi veya proleterin hak ettiği en yüksek değer olduğuna dair bir norm geliştirdiği, işçi ve proleterin kendi ezilmişliğini bu normlar yoluyla içselleştirdiği, burjuvanın ulaştığı seviyeye işçi veya proleter sınıfın ulaşamaması için burjuvanın sömürüyü bilinçli olarak artırma eğiliminde olduğu, burjuvanın artı değerini sürdürebilmek için emek-zaman hesabında emek ücretini azaltıp zamanı artırma alternatifini kullandığı tespit edilmiştir.

Edebiyat kuramı eleştirisi ekollerinden Marksist yazın eleştirisi, Karl Marx'ın iktisadi kuramı ve Friedrich Engels ile ortak çalışmalarındaki önermelerinden temelle yazınsal eserlerdeki ideoloji ve toplumsal güç ilişkilerini çözümlenmek için uygulanabilmektedir. Marksist yazın eleştirisi, edebiyat

kuramının sağladığı sistemli çözümlene olanakları kullanılarak, komünizm karşıtlığını konuşmalarında ve milletvekili olarak mecliste dile getiren Halide Edip Adıvar'ın bir polisiye romanındaki kurgulara ve karakterlerin söylemlerine dahi bir çözümlene yöntemi olarak uygulanabilmiştir. Bu durum, komünizmin demokrasi ve özgürlüğe büyük bir tehdit olduğunu savunan Halide Edip Adıvar'ın bu eserinde Marksist göstergeler kullanma eğilimi olduğu anlamına gelmemekle birlikte, toplumsal fenomenlerin yön verdiği yazın dünyasında her toplumun veya topluluğun ezen-ezilen, patron (kapitalist)-çalışan (işçi), kadın-erkek ilişkileri içermesi nedeniyle Marksist yazın eleştirisinin toplumsal yapıyı ve pratikleri çözümlenmede önemli veriler sağlayabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Adıvar, Halide Edib (2023). *Yolpalas Cinayeti* (15. Basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Ar, Hasibe (2021). *Halide Edip Adıvar'ın Hayatı ve Siyasi Kişiliği*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Ayuba, Sulaiman (2022). "A Critical Study of the Karl Marx Theory of Dialectical Materialism". *Career Point International Journal of Research (CPIJR)*, C.2, S.1, s. 44-50.
- Babayeva, Eşqane (2020). "Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Savaş İzlenimleri". *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD)*, C.4, S.2, s. 263-268.
- Başaran, Burcu ve Beytullah Kaya (2024). Millî Mücadele'de Halide Edip Adıvar'ın Rolü. *Çekmece Sosyal Bilimler Dergisi*, C.11, S.23, s. 124-138. <https://doi.org/10.55483/cekmece.1421578>
- Can Yayınları (t.y). *Karl Marx*. <https://www.canyayinlari.com/karl-marx> Erişim tarihi: 01.09.2024
- Chinn, Peggy L. ve Charlene Eldridge Wheeler (1985). "Feminism and Nursing". *Nursing Outlook*, C.33, S.2, s. 74-77.
- Eagleton, Terry (2003). *Literary theory* (2. basım). Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Eagleton, Terry (2006a). *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London & New York: Verso.
- Eagleton, Terry (2006b). *Marxism and Literary Criticism*. London: Routledge.
- Edgley, Roy (1990). "Dialectical Materialism". *Marxian Economics*. Ed. John Eatwell, Murray Milgate ve Peter Newman. London: Palgrave Macmillan. s. 115-120. DOI: 10.1007/978-1-349-20572-1_18
- Engels, Friedrich (1979). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Kenan Somer (Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Harvey, David (2014). "Sunuş". Şükrü Alpagut (Çev.). Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*. Nail Satlıgan (Çev.). (2. basım). İstanbul: Yordam Kitap. s. 8-35.
- Kapeliushnikov, R. I. (2021). "Marginalism and Marxism: The First Encounter". *Voprosy Ekonomiki*, S. 2. s. 102-132. DOI: 10.32609/0042-8736-2021-2-102-132
- Marx, Karl (2009). *Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi (Cilt III: Bir Bütün Olarak Kapitalist Üretim Süreci)* (6. basım). Alaattin Bilgi (Çev.). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, Karl (2011a). *Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi (Cilt I: Sermayenin Üretim Süreci)* (2. basım). Mehmet Selik ve Nail Satlıgan (Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Marx, Karl (2011b). *Kapital: Ekonomi Politikin Eleştirisi (Cilt II: Sermayenin Dolaşım Süreci)* (8. basım). Alaattin Bilgi (Çev.). Ankara: Sol Yayınları.

- Marx, Karl ve Friedrich Engels (2013). *Alman İdeolojisi*. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez (Çev.). (2. basım). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels (2014). *Komünist Manifesto*. Nail Satlıgan (Çev.). (2. basım). İstanbul: Yordam Kitap.
- Miller, Donald E. (1961). "Troeltsch's Critique of Karl Marx". *Journal for the Scientific Study of Religion*, C.1, S.1, s. 117-121.
- Perera, Ayesha (2024, Şubat 13). *Criticism of Marxism*. Simply Psychology. <https://www.simplypsychology.org/criticism-of-marxism.html> Erişim tarihi: 01.09.2024.
- Raekstad, Paul (2018). "Human Development and Alienation in the Thought of Karl Marx". *European Journal of Political Theory*, C.17, S.3, s. 300-323. DOI: 10.1177/1474885115613735
- Selden, Raman, Peter Widdowson ve Peter Brooker (2005). *A Reader's Guide to Literary Theory* (5. basım). London: Pearson.
- Tarhan, Belgin (2020). "Üç Devirde Bir Muhafız: Halide Edip Adıvar'ın Perspektifinden Türkiye'de Siyasi İktidar(lar) ve Demokrasi Sorunu". *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, C.75, S.2, s. 391-408. DOI: 10.33630/ausbf.677416
- Tuna, Didem (2019). *Orwell'in Hayvan Çiftliği'nde Metinlerarasılık ve Çoğul Okuma Eksenleri*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Uluç, Mehmet Ali (2020). "Karl Marx ve Yabancılaşma: Sosyolojik Bir Analiz". *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, C.2, S.1, s. 26-38.
- Ünalın, Duygu ve Ömer Özer (2018). "Millî Mücadele Dönemi Yazarlarından Halide Edip Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarının Popüler Kültür İçerik Özellikleri Bağlamında İncelenmesi". *Folklor/Edebiyat*, C.24, S.95, s. 261-278. DOI: 10.22559/folklor.273
- Wolff, Jonathan ve David Leopold (2021, Aralık 21). *Karl Marx*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://leibniz.stanford.edu/friends/preview/marx/> Erişim tarihi: 02.09.2024

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Sabahattin Ali'nin Rüzgâr Şiirine Ekolojistik Bir Bakış

DOÇ. DR. METİN AKYÜZ*

Öz

İnsan hem sosyal hem de ekosistemin içine aldığı bir çevre içinde yaşar. Sosyal çevre edebiyatın en eski ve önemli konuları arasında yer alırken ekosistemik çevreye ilgisi son zamanlarda başlamıştır. Ekolojistik de bu ilginin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Disiplinlerarası bir yaklaşım olan ekolojistik ekosistemin sorunlarının edebi metinlerdeki sunumuna odaklanmaktadır. Sabahattin Ali, birçok eserinde sosyo kültürel çevrenin kuşattığı insanların yalnızlığı ve dramına yer vermiştir. Doğal olmayanın insana yabancılaşmayı getirdiğini; insanı mutsuz kıldığını neredeyse bütün yapıtlarında dile getirir. Sabahattin Ali, kültürel olana karşı doğal olanı ve doğayı bir seçenek olarak görür. Bu bağlamda *Rüzgâr* şiiri adeta onun tematik bir poetikasına dönüşmektedir. Ekolojistik açıdan incelenecek olan şiir karşıtlık ilişkileri içinde yükseklik alçaklık, kültür–doğa ile insan merkezilik ve ekomerkezli ilişkiler açısından değerlendirilmiştir. Sonuç olarak, çözümlenen şiirde kültürel ve doğal değer kavramlarının çatışması ve karşılaştırmasına yer verilerek doğanın her şeye rağmen tartışmasız bir üstünlüğe sahip olduğu vurgusu yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Ekolojistik, Sabahattin Ali, “Rüzgâr” şiiri

AN ECOCRITICAL VIEW OF SABAHATTİN ALİ’S POEM OF “WIND”

Abstract

Human beings live in an environment that is both social and ecosystemic. While the social environment is among the oldest and most important subjects in literature, interest in the ecosystemic environment has only recently begun. Ecocriticism emerged as a product of this interest. Ecocriticism, an interdisciplinary approach, focuses on the presentation of the problems of ecosystem in literary texts. Sabahattin Ali has included the loneliness and drama of people surrounded by the socio-cultural environment in many of his works. He expresses in almost all his works that the unnatural objects alienate people and make them unhappy. Sabahattin Ali sees the natural objects and nature itself as an option against the cultural beings. In this context, the poem *Rüzgâr* virtually turns into his thematic poetics. The poem, which will be examined from an ecocritical perspective, has been evaluated in terms of oppositional relations such as high and low, culture and nature, and anthropocentric and ecocentric relations. As a result, the conflict and comparison of cultural and natural value concepts were included in the analyzed poem, and it was emphasized that nature has an indisputable superiority despite everything.

Keywords: Ecocriticism, Sabahattin Ali, the poem “Rüzgâr”

GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğu andan itibaren doğaya muhtaç olmuş ve ihtiyaçlarını karşılayabilmek için onunla sürekli bir mücadele içine girmiştir. İlk zamanlarda onun gücü karşısında eğilip dönem dönem ona tapınırken, sonraki zamanlarda ise onunla mücadeleye girip işi onu yok etmeye kadar götürmüştür. Doğaya diz çöktürmek isteyen insanın hikâyesi bilinen ilk destan olan Gilgamiş Destanına kadar uzanmaktadır (Bulut Sarıkaya, 2012). İnsanın bu mücadelesinde çok uzun bir dönem doğanın üstünlüğü söz konusuyken zamanla insanoğlunun göreceli bir üstünlüğü yakaladığı söylenebilir. İnsanoğlu, bilim, sanayi ve teknolojik ilerlemelerle birlikte elde etmeye başladığı üstünlükle doğayı kendine göre yeniden biçimlendirme çabasına girmiştir. Bu müdahalelerle doğrudan ve dolaylı olarak doğaya zarar vermeye de başlamıştır. Doğayı dışlayan, onu tehdit eden bir medeniyet kurmuştur. Doğanın dengesini gözetmeden oluşturulan kültür ve medeniyet doğada büyük yıkımların yaşanmasına neden olmaktadır. Bu yıkımların boyutu her geçen gün artarak devam etmektedir. Doğaya verilen zarar, doğada gerçekleştirilen her yıkım aynı zamanda insanın da yıkımıdır. Kontrolsüz kentleşmeden, kâr hırsı üzerine inşa edilen tarım ve sanayi politikalarına, insan kaynaklı orman yangınlarından çevre kirliliklerine kadar her türlü insan faaliyeti doğanın sonunu hazırlamaktadır.

Son 200 yılda dünya nüfusunda yaşanan hızlı artış doğanın dengesinin bozulmasında büyük bir paya sahiptir. Nüfus artışı ile ortaya çıkan insan odaklı dünya algısı doğanın dengesini daha çok bozarken artan nüfusun ihtiyaçlarını karşılanmak için geliştirilen çözüm yolları dengelerin daha çok sarsılmasına neden olmuştur. Bu durum Marx'ın "metbolik çatlak" adını verdiği sürecin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İnsanoğlu elbette gelişmek zorundadır. Ancak bu gelişim doğayla uyumlu bir biçimde sürdürülmelidir. Tamamen insan (kazanç) odaklı yapılan ve kısa süreli dönemde çok kârlı gibi görünen uygulamalar uzun vadede hem insan hem de doğa için büyük zararlara neden olabilmektedir. Bu türden zararların özünü (bütün bilimsel gelişmelere karşın) insan merkezli bilim ve düşünme anlayışı oluşturmaktadır.

İnsanlık tarihi, insanın bütün çalışmalarını doğadan kopma ve ayrışma üzerine kurguladığını göstermektedir. Oysa doğanın sürekliliğini sağlayan bir döngüsü vardır ve insanoğlu bu döngüyü kesintiye uğratmaktadır. Asıl olan Liebig'in dediği gibi "insan, topraktan ne alıyorsa onu toprağa iade etmelidir" (Foster, 2015, s. 28). Bu kesintinin ilk aşamasını kent yaşam biçimi ve kentleşme oluşturmaktadır. Ekolojik denge kentleşmeyle beraber planlı bir biçimde bozulmaya başlar. Kuantum düşüncesinin ortaya koyduğu bir gerçek vardır. "Her şey birbiriyle bağlantılıdır. Birinde gerçekleşen herhangi bir değişim diğerini de derinden etkiler" (Oppermann, 2012, s. 15). Yine Kaos Teorisinde de vurgulandığı gibi (kelebek etkisiyle) doğadaki en küçük bir organizmanın hareketi, varlığı ya da yokluğu büyük değişimlerin yaşanmasına neden olabilmektedir. Dünyada denetlenemeyen ya da insan tarafından takip edilemeyen bir etkileşim düzeneği vardır. Bundan dolayı doğada güce ve büyüklüğe dayalı mutlak bir önem ve değer hiyerarşisinden söz edilemez. Çok önemsiz görünen şeyler çok önemli ve değerli olabilirken çok küçük ve etkisiz görünen şeyler de çok büyük etkilerde bulunabilir. Bu görüşün kültürümüzdeki yansımaları Yunus Emre'nin şu dizeleri açıkça ortaya koymaktadır: "Bir sinek bir kartalı salladı vurdu yere / Yalan değil gerçektir ben de gördüm tozunu." (Yunus Emre, 2014, s. 369). Bu dizeler ilk bakışta absürt ya da mübalağalı

bir anlatım gibi görünse de ekoeleştirel bir bakış açısıyla bakıldığında hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı anlamını da ortaya koyabilmektedir.

1. EKOELEŞTİRİ VE EDEBİYAT

Sanayi ve teknolojiyle elde edilen kazanımların karşısında doğada yerine konulamayacak olan kayıpların yaşanması bilim insanları ile birlikte sanatçıları da harekete geçirmiştir. Ekoeleştiri böylesine bir hareketin sonucunda disiplinler arası bir sistem olarak ortaya çıkmıştır. Özdağ (2005, s. 16), doğa yazını endüstri çağının bir yan ürünü olarak görmektedir. Bu açıdan bakıldığında ekoeleştirelinin aynı zamanda bir modernleşme ve kapitalizm eleştirisi olduğu da söylenebilir. Batıda 1950'lerden sonra artan çevre sorunları hayatı tehdit edecek düzeylere gelmiştir. Bu gelişmeler karşısında Callenbach,1975'te ekolojik hayat anlayışının tasarımı durumunda olan *Ekotopya* adlı romanını yazmıştır (Eryılmaz, 2021). Bu kitap birçok ülkede büyük yankılar uyandırarak ekolojik bilincin oluşmasına da büyük katkılar sağlamıştır.

Ekoeleştiri, edebiyatın doğaya karşı sorumluluk düzeyidir. Rueckert ekoeleştiriye, "ekoloji prensiplerinin edebiyata uyarlanması olarak tanımlamaktadır" (Oppermann, 2012, s. 10). Edebiyatın öğreticiliği ders kitaplarındaki gibi değildir. Birincil amacı öğreticilik olmayan edebiyat, sahip olduğu nitelik ve donanımlarından dolayı insan davranışlarına etki edebilmektedir. Hatta bu niteliğinden dolayı tarih boyunca bir öğretim yöntemi ve aracı olarak da kullanılmıştır. Onun öğreticiliği, çok daha etkili olan sezdirme yoluyla gerçekleştirilir. Özdağ (2005, s. 17), ekolojik metinlerin okur üzerindeki etkilerini şu şekilde açıklamaktadır: "Yazarın kişisel gözlemlerine ümitleri, duyguları inançları da eklenir. Ortaya çıkan güçlü lirik anlatım yazarın gözlemlerinin kişiliği ve duygularıyla buluşmasından kaynaklanır. Bu lirik anlatım ister istemez okurun doğaya bakışını değiştirir." Yüzünü doğaya dönen yazar, bir yandan sanatsal üretimini gerçekleştirirken bir yandan da doğaya karşı duyarlılık geliştirme işlevini yerine getirmiş olur. "Ekoeleştiri, bozulan ekolojik dengelerin sosyal ve kültürel etkilerini sosyo-kültürel bağlamda incelemektedir. Canlıların ve cansız olarak tanımlanan inorganik maddelerin birbirleri ve çevreleri ile ilişkilerinin edebi metinlerde nasıl betimlendikleri, edebiyatın söz konusu ilişkiler ağına yaklaşımı, edebi ve kültürel anlatılarda dil kullanımı, ifade biçimleri ve yöntemleri, ekoeleştirelinin odaklandığı başlıca ilgi alanlarını oluşturmaktadır" (Oppermann, 2012, s. 9). Görüldüğü üzere ekoeleştiri edebiyat ile bilimler arasında disiplinler arası bir ilişki kurarak insanlarda çevre bilinci oluşturmayı amaçlamaktadır.

Her ne kadar ekoeleştirelinin hala kullanılan yaygın tanımı ilk olarak 1996 yılında Cheryll Glotfelty (Oppermann, 2012, s. 9) tarafından yapılmış olsa da sanatçıların doğaya yönelmelerinin, onda farklı felsefeleri bulup yaşatmalarının tarihi çok daha eskilere dayanmaktadır. Bu çalışmada da kuramın ortaya çıkışından çok önce yaşamış olan Sabahattin Ali'nin (1907-1948) Rüzgâr şiiri ekoeleştirel açıdan incelenecektir.

2. ÇÖZÜMLEME

Arzularım muayyen bir haddi aşınca
Ve kulaklar sözlerime sağırlaşınca

Bir ihtiras duyup vahşi maceralara
Çıkıyorum bulutları aşan dağlara.
Tanrıların başı gibi başları diktir,
Bu dağları saran sonsuz bir genişliktir,
Ben de katıp vücudumu bu genişliğe,
Bakıyorum aşağılarda kalan hiçliğe.

Bu dağların bir rakibi varsa rüzgârdır.
Rüzgâr burda tek başına bir hükümdardır.
Burda insan duman gibi genişler, büyür.
Bu dağlarda ıstıraplar, sevinçler büyür.
Buralarda her düşünce sona yakındır,
Burda her şey bizden uzak, 'O' na yakındır.
Burda yoktur insanların düşündükleri,
Rüzgâr siler kafalardan küçüklükleri.
Yanağıma çarpar geniş kanatlarını,
Ve anlatır mabutların hayatlarını.
Arasına kulağını bana verdi mi,
Ben de ona anlatırım kendi derdimi.

'Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
Benim artık yalnız sana itimadım var.
Gelmiş gibi uzaktaki bir seyyareden
Yabancıyım bu gürültü dünyasına ben.
Etrafımın sözlerine aklım ermedi,
Etrafım da bana asla kulak vermedi.
Senelerden beri hala anlaşılmadık,
Ben de kestim anlaşmaktan ümidi artık.
Gözlerimde hakikati sezen bir nurla
Etrafımı süzüyorum biraz gururla.

Bir dürbünün ters tarafı gibi bu dünya
En büyük şey, en asil şey küçülür burda.
Burda yalan para eden biricik iştir,
Burda her şey bir yapmacık, bir gösteriştir.
Kimi coşar din uğruna geberir, yalan!
Kimi gider vatan için can verir, yalan!
Bir filozof yetmiş eser yazar, yalandır;
Bir kahraman istibdadı ezer, yalandır.
Şairlerin büyük aşkı fani bir kızdır,

Bu dünyada herkes sinsî, herkes cılızdır.
Ne hakiki aşktan burda bir çakan vardır,
Ne de onu görse dönüp bir bakan vardır,
Her büyüklük cüzzam gibi dökülür burda,
En muazzam ölüm bile küçülür burda.
Benim kafam acayıp bir dimağ taşıyor,
Her dakika insanlardan uzaklaşıyor.
Zaman zaman mağlup olsam bile etime,
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime.
Büyük, temiz bir arkadaş arıyor ruhum,
İşte rüzgâr, şimdi sana sığınıyorum!
Asaletin yeri yoktur gerçi hayatta,
En asil şey seni buldum kâinatta,
Güneş gibi ne bin türlü ışığın vardır,
Ne de süse, gösterişe baktığın vardır.
Deniz gibi muamma yok derinliğinde,
Bir ferahlık, bir saflık var serinliğinde.
Bir dev gibi küçük, mızımız sesleri yersin,
Allah gibi görünmeden hüküm sürersin.
Düşmanımı ben de cılız güzelliklerin,
Rüzgâr! Bu dağ başlarında çırpınan serin
Kanatların gökyüzünde akan bir seldir,
Bana kudret ve cesaret veren bir eldir.
Beşerlikten uzaktayım senin ülkende,
Senin gibi azamete aşıkım ben de.
İşte Rüzgar! Senin gibi ben de deliyim.
Islıklarım senin gibi inlemelidir,
Herkes beni ürpererek dinlemelidir.
Rüzgar! Sana, yalnız sana benzemeliyim (Ali, 1990, s. 74-79).

Sabahattin Ali'nin *Dağlar ve Rüzgâr* adlı şiir kitabı daha önce dergilerde yayınlanmış olan ve şairi tarafından seçilerek oluşturulan bir kitaptır. Bu çalışmada incelenecek olan Rüzgâr şiiri kitabın sonlarında yer almaktadır. Kitapta yer alan diğer şiirlerin hemen hepsinde dağ, rüzgâr ve doğaya ilişkin bir ifade ya da bir imgeye yer verilmiştir. İncelenen şiir kadar incelenmeyenler de bu bakımdan tematik olarak bu şiirle bir bütünce (corpus) oluşturmaktadır. Kitapta yer alan diğer şiirler dörtlüklerden oluşurken Rüzgâr şiiri beyit düzeneği ile kurulmuş olup 34 beyit ve 6 bentten oluşmuştur. Diğer şiirlere göre daha uzun olan Rüzgâr şiiri konu ve içerik özellikleri bakımından diğer şiirleri kapsar niteliktedir. Şiir üslup özellikleri bakımından anlatsal özellikler de göstermektedir. İnsanlardan kaçarak dağlara sığınıp oradan hayatı doğa aracılığıyla sorgulayan bir

kişinin anlatısına yer verilir. Anlatıyı oluşturulan çatışmalar da mekân üzerinden gerçekleştirilmektedir.

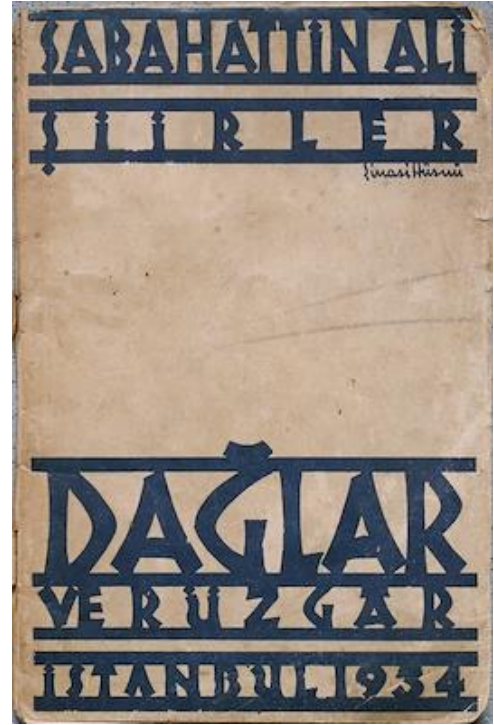
Rüzgâr şiirinin anlamsal yapısı bu sorgulamalardan hareketle kurgulanan karşıtlıklara dayandırılmıştır. Bu karşıtlıklar; dağ-ova (yükseklik alçaklık), medeniyet–vahşilik ve insan-insan dışılık üzerine kurgulanmıştır. Şiiri bu başlıklar altında incelemek ekoeleştirel bakış açısına da uygun düşmektedir.

2.1. Dağ-Ova (Yükseklik Alçaklık)

Rüzgâr şiiri ilk bentten itibaren dağ mekânıyla bir bütünlük kurarak doğal bir atmosfer oluşturur. Şiirin bu mekân algısı kitabın ilk şiiri olan Dağlar şiiriyle de bir bütüncü oluşturmaktadır. Dağ mekânı Sabahattin Ali'nin bütün eserlerinde önemli bir yer tutmuştur. Dağlar, insanın yaşam alanı olmaya en az elverişli olan mekânlar arasında yer almaktadır. İnsandan uzak olmaları dağların doğallıklarını koruyabilmelerini sağlamıştır. Romantiklere kadar bu doğal alanlar daha çok kültürden, medeniyetten uzak mekânlar olarak görülmüş ve çoğu kez de küçümsemmiştir. Burnet, dağları yeryüzünün kırışık ve yaralarına benzeterek onları doğanın bir kusuru olarak görmüştür (Tont, 2001, s. 38). Bu küçümsemelerin yansımaları Türkçe söz varlığında da açıkça gözlenmektedir. “Dağlı” kelimesi Türkçe sözlükte (2006) kaba saba, görgüsüz olarak tanımlanmaktadır. Orman, dağ gibi mekânlar toplumsal düzlemde de tekinsiz yerler, korku ve tehdit alanları olarak görülür. Bu bakış açısı da insan merkezli ideolojinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Şehir, medeniliğin; dağ ise kabalığın simgesi olarak kabul edilmiştir. Yine bu anlam doğrultusunda oluşturulan “dağ adamı” söz öbeği de beğenmemeyi ve kabalığı işaret etmektedir. “Dağa çıkmak”, “dağa kaldırmak” gibi kalıp sözler de yasa dışılığı ifade etmesi bakımından olumsuz anlamları içermektedir.

Sabahattin Ali hem *Rüzgâr* hem de *Dağlar* şiirinde dağları öncelikle şehir ve ova karşıtlığı içinde anlamlandırmıştır. Bu karşıtlık ilk olarak kitabın ilk şiiri olan *Dağlar* şiirinde karşımıza çıkar. *Dağlar* şiiri adeta *Rüzgâr* şiirinde devam etmektedir. Her iki şiirde de şehirden, insandan doğaya, dağlara doğru bir kaçış vardır ve bu yönelmenin gerekçeleri her iki şiirde aynı nedenlere dayandırılır: *Dağlar* şiirinde “insan sohbetleri yasak” (Ali, 1990, s. 21); dizesi ile *Rüzgâr* şiirindeki “Ve kulaklar sözlerime sağırlaşınca” (Ali, 1990, s. 74) dizesi iletişimsizliği ifade etmektedir. İnsanlara yabancılaşan onlara derdini anlatamayan şairin huzur bulduğu yer insanın olmadığı yerlerdir: Orası da dağlardır. Orada dinlediği, dolayısıyla dilinden anladığı bir doğa ve onu dinleyen bir rüzgâr vardır.

“Yanağıma çarpar geniş kanatlarını,
Ve anlatır mabutların hayatlarını.



Arasına kulağını bana verdi mi,

Ben de ona anlatırım kendi derdimi" (Ali, 1991, s. 74).

Şair, bu noktada dağlar için daha önce vurguladığımız olumsuz özelliklerin tersine olumlu hatta yüceltici bir tutum sergiler. Dağlar ve ovalar, şiirde yükseklik - alçaklık ilişkisinden hareketle bir yönelim metaforu olarak kullanılmıştır. Metaforlar ekolojik metinlerde önemli bir yer tutar. Bu doğrultuda Sazyek, ekoeleştirmenin dikkat etmesi gereken durumları şu şekilde ortaya koyar: "Ekoeleştirmenler ise bu metaforların izlerini sürerek metin içinde gömülü olan çevresel bilinçdışına ait kodları anlamlı hale getirir. Bu nedenle edebi metinlerdeki tekrarlara, ses ve temsil durumlarına parça bütün ya da tür cins ilişkisine dayanan metonomi (Mecaz-ı mürsel), ya da sinekdokilere özellikle dikkat etmek gerekir" (2022, s. 604).

Lefebvre, şair ve yazarların, tarih boyunca "soylu abartmaları içinde, çukuru, uçurumu ve bunların mantıksal sonucu olarak dorukları, zirveleri" (2014, s. 253) bir metafor olarak kullanmaları üzerinde durur. Sabahattin Ali de bu şairler arasında yer alır. Yönelim metaforları kavramlara mekân yönelimi verir (Lakoff ve Johnson, 2015, s. 40). Dağ ve ova metaforlarının anlamsal düzeyinin oluşumunda hem fiziksel hem de kültürel özellikler etkili olmuştur. Fiziksel özellikler bakımından dağların yüksek, ovaların ise alçak oluşu doğal olarak karşıt anlam düzeylerini ortaya çıkarır. Fiziksel olarak büyüklük, üstünlük, güçlü olma, görkemli görünüş dağlarla; alçak olma, güçsüzlük ve sıradanlık ise ovalarla ya da çukurlarla ifade edilmiştir. Bu anlam düzeyinin oluşturulmasında somut olandan hareket edildiği görülür. Dağlar şiirinde yer alan "Göge yakındır başları" ifadesi Rüzgâr şiirinde "Bulutları aşan dağlar" biçimine dönüşür.

Şiirde yer alan soyut anlam düzeyleri de somut anlam düzeylerinden hareketle oluşturulmuştur. Dağlar yükseldikçe, dağların doruklarına ulaşıldıkça aşağılara göre büyüyen bir genişliğe ulaşılır. Aşağılarda zeminle var olan bir sınırlılık varken yukarıda gökyüzüne getirilemeyen bir sınırsızlık söz konusudur. Bu durum şu şekilde bir görselle açıklanabilir (Görsel 1):



Görsel 1

Yukarıdaki resimde çerçeve büyütüldükçe alanı sonsuza doğru gidecek olan alan dağların üstüdür. Şairin "sonsuz genişlik" ifadesi hem matematiksel olarak hem de doğanın yapısıyla ortaya konulmuş olur. Bu metaforik anlam düzeylerinin oluşturulmasında fiziksel özelliklerin yanında kültürel kodlamalar da önemli bir yer tutar. Ovalar fiziksel olarak aslında genişliği ifade eden mekânlar iken aşağıda oluşu, şehir yaşamının kurduğu tuzakla şairi bunaltan bir darlık hissi veren mekanlara dönüşür. Bu histen kurtulmak ise o mekândan ayrılmakla mümkün olur. Aşağılardan yukarıya doğru bir yönelme yaşanan sorunu çözecektir. Şair, vahşi maceralara ihtiras duyarak

dağlara çıkar. *Dağlar* şiirinde “bulutları aşan dağlar”, *Rüzgâr* şiirinde “Tanrıların başı gibi başları dik” olan dağlara dönüşür. Tanrı (Tengri) sözcüğünün özgün anlamı gökyüzüdür (Şirin 2015, s. 26). Yukarıda olan göksel olandır. Gökler tanrının mekânıdır. Sabahattin Ali *Rüzgâr* şiirinde bu ilişkiyi vurgulayan kavramları birbiri ardınca sıralar. *Tanrıların başı... , sonsuz genişlik, sona yakın olma, ‘O’na yakın, Allah gibi, mabutların hayatı ve azamet* gibi ifadeler doğrudan ya da dolaylı olarak tanrısal olanı çağrıştırmaktadır. Bütün bu kavramlar yükseklik, ululuk ilişkileri içinde anlamlandırılmıştır. Göksel olana yönelmesi bakımından dağlar birçok kültürde kutsallık kazanmıştır. Bu yüzden Türkçede ve birçok dilde yüksek dağlar göğe yönelmeleri bakımından gök ve tanrı anlamlı sözlerle adlandırılmıştır (Şirin, 2015, s. 27). Dağlar, Tur Dağı ve Hıra Dağı örneklerinde olduğu gibi dinlerin ortaya çıkışında vahiy gelen mekânlar olması bakımından da önemli bir yere sahiptir. Bu türden olgular da dağlara kutsiyet kazandırmıştır. Bu olgulardan da hareketle dağlar, şairin tanrısal hakikat alanı olur; onun karşıtı olan ve insanların yaşam alanını oluşturan ovalar ise ‘aşağıda kalan hiçlik’e dönüşür. Böylelikle karşıt mekânlar bizi aynı zamanda insani – ilahi olanın karşılaştırmasına götürmektedir. El değmemiş ve insandan uzak olan doğanın simgesi olan dağ ve rüzgârın tanrı katında oluşuna dikkat çekilir. Şairin bu mekânlara yönelmesinde sosyal huzur arayışının yanında manevi bir huzur arayışının da payı olduğu söylenebilir.



Sabahattin Ali

“Buralarda her düşünce sona yakındır

Burda her şey bizden uzak, “O’na yakındır” (Ali, 1990, s. 74).

Şiirde kullanılan yükseklik (dağ) ile alçak olma durumu (Ova-Şehir) karşıtlık ilişkisi içinde farklı anlam düzeylerini ortaya çıkarmaktadır. Şiirde yönelim metaforunun oluşturduğu anlam düzeyleri şu şekilde tablolaştırılabilir:

Yükseklik (Dağ)	Alçak Olma (ova-şehir)
Mutluluk: Bu dağları saran sonsuz genişliktir	Mutsuzluk: Şehirler bana bir tuzak
İletişim: Ben de ona anlatırım kendi derdimi	İletişimsizlik: Kulaklar sözlerime sağırlaşınca
İlahî: Burda her şey bizden uzak, O’na yakındır	İnsani: Burda yoktur insanların düşündükleri
Büyüklik: Tanrıların başları gibi başları diktir	Küçüklük: Rüzgâr siler kafadan küçüklükleri
Doğal: Gözlerimde hakikati sezen bir nurla)	Yapay: (Bir dürbünün ters tarafı gibi bu dünya)
Kusursuzluk: Senin gibi azamete aşıkım ben de	Kusur: (Beşerlikten uzaktayım senin ülkende)
Değerli: Burda insan duman gibi genişler, büyür	Değersiz: (Bakıyorum aşağılarda kalan hiçliğe)

Tablo: Yönelme metaforlarının şiirdeki görünüşü

Yukardaki tabloda da görüldüğü üzere şair yönelme metaforlarıyla birbirine karşıt iki durum betimlemiştir. Dağ mekânı insandan uzak, Allaha yakın olan mutluluk ve huzura ulaşma yeri olarak görülmüştür. Bu mutluluk mutsuzluk durumlarının nedenleri ile dağ şehir karşıtlığı bağlamında kurulan anlam ilişkileri onun diğer eserlerinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır.

2.2. Medeni-Yabani

Doğal olandan kültürel olana geçiş, kültür ve medeniyet algısı açısından modern hayatın takdirini kazanmasını sağlamıştır. Kültür ve medeniyetle birlikte güçlenen insan, doğal olanı tarihin ilk dönemlerden itibaren küçümsemiş ya da birer tehdit olarak görmüştür. Gılgamış destanındaki Gılgamış ve Enkidu bu karşıtlığın ilk temsilcileri olarak gösterilebilir (Bulut Sarıkaya, 2012, s. 101). Bu daha sonraki dönemler için de geçerli olmuştur. Medeni, uygar dünya, medeniyet düşmanı olarak gördüğü barbarlarla (!?) sürekli olarak savaş halinde olmuştur. "Medeniyet" kavramı teknoloji ve dünya görüşünden adab-ı muaşerete kadar uzanan geniş bir olgular kümesini ifade ederek, Batı'yı, kendisiyle aynı çağı paylaşan ancak "ilkel" olan toplumlardan ayırır" (Göle, 2019, s. 31). Barbarların varlığı medeni dünyanın işledikleri vahşetlere gerekçeler oluşturmasının önünü açmıştır. Kavafis *Barbarları Beklerken* adlı şiirinde de böylesine bir gerekçeden söz eder.

"Çünkü karanlık bastı, barbarlar hala görünmedi.

Sınır boylarından gelenlerin dediğine bakılırsa

Barbar marbar yokmuş ortalıkta.

Peki, şimdi halimiz n'olacak barbarlarsız?

Onlar bir tür çözümdü bizim için." (Kavafis, 1997, s. 49)

Kavafis'in şiirinin ana düşüncesini J. M. Coetzee *Barbarları Beklerken* adlı romanında da ileri sürer. Medeniyet, Akif'in deyişiyle 'tek dışı kalmış canavar' a dönüşerek her tarafa saldırır.

Doğal (dağlı) insan ve kültürel (şehirli) insan karşıtlığı Sabahattin Ali'nin birçok eserinde önemli bir yer tutar. Onun en önemli eserlerinden biri olan Kuyucaklı Yusuf da bu karşıtlık üzerine kurulmuştur. Şehir yaşamına değil, kasaba yaşamına bile uyamayan bir Yusuf söz konusudur. Yusuf'un uyumsuzluğu ve yabanıllığı şu şekilde ifade edilir: "... kendini burada oldukça yabancı buluyordu. Buranın insanları çok şeyler biliyorlardı; kendisinin hiç bilmediği birtakım şeyler... Ve bu bilgiçlikleri her tavırlarından dökülüyordu. Bu yabancı çocuğa evvela ehemmiyet vermediler; fakat asıl ve hakikaten ehemmiyet vermeyenin bu yabancı çocuk olduğunu fark edince onunla alay etmek, onu kızdırmak istediler" (Ali, 2008, s. 27). Ne yaparsa yapsın geldiği ortama alışamayan Yusuf içinden çıkamadığı durumlarda hemen kendini kasabanın / ilçenin dışına, doğaya atar: "Hakikaten, ne yaparsa yapsın, kimlerle arkadaş olursa olsun, alışamıyordu bu şehirlilere vesselam..." (Ali, 2008, s. 32). Bu uyumsuzluk romanın sonuna kadar devam eder ve romanın sonunda da atını dağlara süren bir Yusuf vardır. Ömrünün en korkunç yıllarının geçtiği yer olan kasabadan kaçışı dağlara doğru olur.

Sabahattin Ali aynı karşıtlığı Hasan Boğuldu hikâyesinde de kullanır. Yüksekoba'dan Emine ile Zeytinli'den Hasan'ın aşkının anlatıldığı hikâyede dağlı-ovalı karşıtlığı anlatının ana eksenini oluşturur. Bu karşıtlık iki kişiyle sınırlı kalacak olan ilişkinin bile önüne geçer. Aşk bile bu engeli

aşamaz: “Ama ben dağlıyım, bu çukur ovalarda kalamam. Yörük kızı dağdan köye, çadırdan eve inmemeli” (Ali, 2009, s. 495).

Sabahattin Ali'nin aynı anlayışla üzerinde durulması gereken hikayelerden biri de Değirmen'dir. Bu hikâyede bir çingenenin aşkı anlatılır. Çingener de Yörükler gibi göçebe yaşam biçimleriyle kentli, kültürel insan yaşantısının çok uzağına düşmektedir. Çingener göçebe yaşam tarzı bakımından doğaya bağlı hayat süren köylülerden bile uç noktaları temsil etmektedir. Hikâyede çingenerlere karşı biri küçümseme biri de yüceltmeye dayanan iki farklı bakış açısı yer almaktadır. Küçümseyici bakışta toplumun bakış açısından, kültürel özelliklerden hareket edildiği görülmektedir: “*Sen benim sevmemin nasıl olacağını bilirsin... Ben ki, arkamdan uşaklarını koşturan konak sahibi hanımlara başımı çevirmedim; yedi köye hükmeden eşraf bana gelip: 'Kızım senin için yataklara düştü, Çingene olduğunu unutup seni evlat gibi sineme basacağım, yalnız gel, gel de kızımızı kurtar!..' diye yalvardılar da, gene cevap vermeden yoluma gittim*” (Ali, 2007, s. 19). Görüldüğü üzere bireysel kabul edişte bile toplumsal bir reddediş vardır. Yazarın (anlatıcının) toplumsal bakış açısına karşıt olarak çingenerleri yücelten bir tutum içinde olduğu görülür: “*Siz sevemezsiniz adaşım, siz şehirde yaşayanlar ve köyde yaşayanlar; siz, birisine itaat eden ve birisine emredenler; siz, birisinden korkan ve birisini tehdit edenler... Siz sevemezsiniz. Sevmeyi yalnız bizler biliriz... Bizler: Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendimizden başka Allah tanımayan biz Çingene'ler. Dinle adaşım, sana bir Çingene'nin aşkını anlatayım...*” (Ali, 2007, s. 14). Yazar burada da yerleşik hayat sürenlerle çingeneri karşılaştırır. Karşılaştırmanın bir tarafında şehir ve köyde yaşayanlar, birisine itaat edip birine emredenler, birisinden korkarak birisini tehdit edenler yer alırken diğer tarafında Batı rüzgârı kadar serbest dolaşan ve kendilerinden başka Allah tanımayan çingenerler yer almaktadır. Rüzgârın serbestliğiyle özdeşleştirilen çingenerler doğallığın, doğayla iç içeliğin temsilcileri olmaktadır. Yazar, en insani duygu olan aşkı, genel hayat dizgesi içinde çok marjinal kalan çingenerlerin hakkı olarak görür.

Kürk Mantolu Madonna'nın Raif'i de insandan uzak kalıp tabiata sokulan biridir. Tabiatın mantığını her şeyin üstünde tutan Raif, Maria Puder ile olan ilişkisinin tabii yolla gelişmesini bekler ve suni yönlendirmenin doğru olmayacağını vurgular. (Ali, 2009b, s. 100)

İçimizdeki Şeytan romanında da Ömer'in tabiat algısı kültürel ve ilkel insanın karşılaştırmasına dayanır: “*Böyle bir geceyi bütün varlığımızla içemeyişimizin sebebi kafamızı birçok saçma şeylerin doldurmuş olmasıdır. On bin yirmi bin sene evvelki insanlar gibi olabilesek, tabiatı onların gözüyle görsek muhakkak ki şimdi burada böyle sükûnetle oturamazdık. Onlar güneşi, ayı falanca büyük tepeyi veya filan bulutu ve yıldırım babalarının hayrına mı Allah yaptılar? Onlar tabiatı saklı duran ruhu bizden iyi anlamışlardır. Hâlbuki bizim bunu yapmamıza imkân yok. Mini mini kafamızı ukalaca kitaplar, birbirinden çürük bilgiler, neticesi olmayan hesaplar ve Allah kahretsin karmakarışık menfaat düşünceleri dolduruyor. Söyle hangi ilim, hangi şiir, hangi aşk, hangi devlet bu manzaradan daha güzel daha muhteşemdir? Buna rağmen burnumuzu kaldırmadan bozuk kaldırımlarda yürüyüp gitmekte devam ediyoruz. Dünyadaki insanların acaba kaç binde biri şu anda başını aya çevirmiştir? Hâlbuki o her şeyi, herkesi görüyor ve gafletimizin üstüne o tatlı, o tebessümünü serpiyor.*” (Ali, 2011, s. 97-98). Ömer bunları söyledikten sonra insandan kaynaklanan bütün olumsuzluklara rağmen tabiatın güzelliğine vurgu yapmaktadır.

Sabahattin Ali, ekolojik benliğinden uzaklaşan insanlara karşı bu benliği içinde yaşatan kişileri sıklıkla eserlerinin konusu haline getirir. Vahşi, dağlı ya da çingene olarak küçümşenen insanlara

karşı (güya) medeni olan insanların onları küçümsemesi, ötekileştirmesi ile ortaya çıkan bir mağduriyet vardır. Medeniyeti ilkel olandan ayıran ilk özelliği nazik (yapay) davranış oluştururken ikincisini ise *tabiata üstün gelme, tabiattan faydalanma* gayesi olmuştur (Şimşek, 2008, s. 119). İnsanların mekânsal konumlanışı onların tutum, davranış ve kültürlerini de derinden etkilemektedir. Sabahattin Ali, sosyolojik, kültürel durumları doğallık ve yapaylık ilişkisi içinde sunarak yeni anlam düzeyleri oluşturur. Onun bu yaklaşımı toplumsal ekoloji ile benzerlik göstermektedir. Bookchin, (1999, s. 44) toplumsal ekolojinin temellerini toplumla doğa arasındaki karşıtlık ve bölünmeye, insanların kendi aralarındaki çatışmalara dayandırmaktadır. Hemen hemen her ekolojik sorununun kaynağının toplumsal olduğunu iddia eder (Bookchin, 2015, s. 34). Toplumsal sorunlarda olduğu gibi ekolojik sorunların kaynağında da sosyal, siyasal ve kültürel temeller bulunmaktadır. Sosyal ekoloji bundan hareketle insanın insana ve insanın doğaya tahakkümünün kaldırılması biçiminde bir çözüm önerisi sunmaktadır (Huyugüzel, 2019, s. 141).

Görüldüğü üzere Sabahattin Ali *Kuyucaklı Yusuf* başta olmak üzere birçok eserinde modern dünyanın simgesi olan kent/kasaba yaşam alanlarına mesafeli duruşu ile dikkat çekmektedir. Roman ve hikâyelerinde uzun uzadıya vurguladığı bu mesafeli duruşunu *Dağlar ve Rüzgâr* şiirlerinde şiir dilinin imkânlarıyla yeniden ele alır. Edebiyatta sık sık karşımıza çıkan insan X doğa çatışmasını Sabahattin Ali, **insanXinsan** mücadelesi üzerine kurgular. Burada sözü edilen insan karşıtlığı mekânlarla ayrıştırılan **yabanıl (doğal)Xkültürel** insanın karşıtlığıdır. Sabahattin Ali'nin itiraz ettiği kültürel dünya yabancılaşma üzerine kuruludur. Yabancılaşma da modern dünya ve edebiyatın en önemli konuları arasında yer almaktadır. Marx yabancılaşma teorisinin kavramsal yapısını "insanlık, üretim ve doğa" üçlüsünün içinde ele alır (Foster, 2015, s. 13). Yabancılaşma diğer eserlerinde olduğu gibi *Rüzgâr* şiirinde de ele alınır.

"Gelmiş gibi uzaktaki seyyareden
Yabancıyım bu gürültü dünyasına ben
Etrafımın sözlerine aklım ermedi
Etrafım da bana asla kulak vermedi"

Sabahattin Ali, kültürel dünya ile oluşturulan değerlerin neredeyse tamamını büyük bir yapaylık ve çıkarıya dayanan bir düzen içinde oluşturulduğunu dile getirir. Yalan, "*para eden biricik iştir.*" Her şey tersine çevrilerek değer görür. Bu tersine döndürme biçimini de "*Bir dürbünün ters tarafı gibi bu dünya*" dizesiyle dile getirir. Dürbün düz bakıldığında uzaktakini büyütüp yakına getirirken ters tarafından bakıldığında da büyük olanı ve yakındakini küçülterek uzak gösterir. Böyle olunca da önemli ve değerli olanlar önemsiz ve değersiz hale getirilir. Hemen yanı başında büyük ve değerli olan şeyler uzaklaştırılarak ötekileştirilir. Algılardan yararlanılarak hakikatten uzaklaşan bir hayat kurgulanır. Değerliler değersiz olurken değersizler de değerli hale gelir: "*Burda her şey bir yapmacık, bir gösteriştir.*" Şiirde vurgulanan "*burda*" sözcüğü insanlar arasını işaret etmektedir. İnsanların hakikatten koparak sergiledikleri "-miş gibi yapma"ya dayanan yapaylık vurgulanmaktadır.

"Ne hakiki aşktan burda çakan vardır,
Ne de onu görse dönüp bakan vardır,
Her büyüklük cüzzam gibi dökülür burda,

En muazzam ölüm bile küçülür burda.”

Sabahattin Ali dağları evcilleştirilemeyen insanın mekânı olarak görür. Onun eserlerinde doğa sığınabilecek, huzur bulunabilecek güvenli olan bir alan iken tekinsiz olanı insan oluşturmaktadır. Kaçınılması, sakınılması ve savunulması gereken varlık insandır. Evcilleştirilmiş medeni insan rıyanın ve aldatmanın peşinde iken doğadaki insan doğal olmak zorundadır. Lefebvre (2014, s. 107), doğal olanla toplumsal olanın karşılaştırmasını şu şekilde yapar: “Dağın üzerindeki şu kaya, şu bulut, şu mavi gökyüzü, şu kuş, şu ağaç yalan söylemez elbette. Doğa, olduğu gibi verir kendini: acımasızca, cömertçe. Doğa aldatmaz; size birçok kötü oyun oynar, ama bunu yalan söylemeden yapar. Toplumsal denen gerçeklik ise ikilidir, çokludur, çoğuldur. Hangi ölçülerde bir gerçeklik sağlar? Bu gerçeğe bir maddilik olarak sahip değildir; kendisi de böyle bir gerçeklik değildir. Son derece somut soyutlamalar içerir.” Bundan dolayı doğallığın mekânı olan dağlarda değerlerin en yücesini bulur. Yine dağlar, yücenin de yücesi olan rüzgârın tahtını oluşturduğu için daha da değerlidir. Sabahattin Ali’yi de doğanın riyakâr olmayan, aldatmayan bu yönü dağlara çeker. Dağlar şiirinde her dörtlükte yinelenen “*Benim meskenim dağlardır*” dizeleri Sabahattin Ali eserlerinin temel izleği haline dönüşür. Günay (2018, s. 48), da bu şiirle Sabahattin Ali’nin diğer eserleri arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Lefebvre’nin belirttiği çoklu anlam düzeylerinden oluşan toplumsal gerçekliklerin alanı olan şehirler onun için birer tuzağa dönüşmektedir. Sabahattin Ali’nin eserlerindeki bu izlek Paul Shepard’ın şu sözlerinin edebi söylemi gibidir: “*İçimizde derinlerde bir yerlerde kendimizi değiştirebilme gücümüz olduğu gibi kültürümüzü değiştirebilme gücümüz de vardır. Eğer insan yeryüzünde varlığını korumak istiyorsa beş milenyumdur devam eden kentleşme medeniyeti geleneğinden vazgeçerek ekolojik olarak duyarlı ahenk ve uyum odaklı yabanıl düşünceli bilimsel ve spiritüel kültür kavramını benimsemelidir **yabanilik** tam bir farkındalık durumudur. Bu yüzden ona ihtiyacımız var*” (Shepard’dan aktaran Bulut Sarıkaya, 2012, s. 111). Doğa, Sabahattin Ali’nin hoşnut olmadığı toplumsal yapı ve ilişkiler ağındaki sorunlara getirilen eleştirilere bir çeşit çözüm önerisidir.

Sabahattin Ali hem *Dağlar* hem de *Rüzgâr* şiirinde doğayla bütünleşmektedir. “*Başım dağ, saçlarım kardır*” Bu doğa duyarlılığı taşıyan sanatçıların genel tutumu olarak görülür. Opperman (2008, s. 78), doğa etiğine duyarlı olan sanatçıların bedenlerini doğal ortama katarak, doğayla bedensel olarak birleşerek yazdıklarına dikkat çeker. Doğaya dönme, doğayla bir olma isteği Sabahattin Ali’nin eserlerinde sıklıkla görülen bir eğilimdir. Şairin ekolojik benlik oluşturmak için doğanın güçlü unsurları ile bütünleşme isteği içinde olduğu sezilir. Yeryüzü şekilleri ile beden benzerlik ilişkisinden hareketle ve karlı oluşuyla dağ baş ile ilişkilendirilmiştir. Bu yeni bir durum değildir. Dağ ile baş ilişkisinde dik duruş, tek başlılık ve olgunluk ilişkilerinden hareket edilmiştir. Olgunluk düşüncesi ise başı karlı, saçları aklaşmış insan teşbihi ile pekiştirilmiştir. İç dünyasını destekleyen ve manzarayı tamamlayan en önemli etmenlerden biri de rüzgârdır. Rüzgâr deli oluşuyla farklılığını ortaya koymaktadır. Dağlar şiiri Rüzgâr şiiriyle bir bütüncü içinde değerlendirilebilecek kodlar içermektedir.

Sabahattin Ali’nin çevre duyarlılığı yalnızca onu korumak ya da ona değer vermek düzeyinde değildir. Onun doğa algısı ve düşüncesi içerisinde sosyolojik ilişkilendirmelerin daha çok öne çıktığı görülmektedir. Doğa insan ilişkilerinin karşılaştırılıp tartışmaya açıldığı bir araca dönüşmektedir. İnsan, içinde yer aldığı ekosistemin bir parçasından başka üstün bir değer taşımaz. Her parça birbiri

için önemli ve değerlidir. Bu parçalardan birinin eksilmesi ya da etkisini yitirmesi sistem içinde öngörülemez büyük yıkımlara sebep olabilir. Ekosistem içinde gerçekleştirilen herhangi bir tahribat doğrudan ya da dolaylı olarak bütün varlıkları etkilemektedir. Bu yüzden insan, kendi varlığını çevresinin varlığı ile bir bütün olarak düşünmelidir. Naess (1995'ten aktaran Bulut Sarıkaya, 2012, s. 100) ekoeleştirel bakışa yeni bir boyut kazandırarak derin ekoloji düşüncesine ulaşır. Bu boyutta insanın bencillik ve hırslarından arındırılmış ve kendini doğayla bir bütün olarak gören bir tutum sergilenmesi beklenmektedir. Bu aşamada "insanın kendini insan olmayan canlıların yerine koyarak" kendini onlarla özdeşleştirmesini ve bu sayede daha kapsamlı ve geniş çerçeveli bir kimliğe kavuşmasını sağlamaktadır.

3.3. İnsan-İnsan Dışılık

İnsanın doğaya egemen olmaya başlamasından sonra onun kurduğu insan temelli değer sistemi egemen olmaya başlamıştır. İnsan için faydalı olan şeyler, değerler hiyerarşisinde yükselirken faydasız olan ise yok hükmünde görülmüştür. İnsan odaklı bakış açısı doğadaki dengeleri temelinden sarsmıştır. İnsan odaklı değer hiyerarşisinde hem doğal hem sosyal değerlendirmeler çıkara dayalı bir yapı göstermiştir. O halde iki farklı değer dizgesi ortaya çıkmaktadır: Biri insanın belirlediği, diğeri ise doğanın belirlediği. Sabahattin Ali, Rüzgâr şiirinde de insan ve insan dışı kavramlar ile değer dengesini yeniden tartışmaya açmaktadır. İnsanların kendi aralarında da değerliler ve değersizler yer almaktadır. Kendi içindeki değer hiyerarşisinde yaşanan çatışmalar toplumsal yapıda değişiklikler getirebilir. Bu türden değişimler insanlık tarihi boyunca çok nadir görülmüştür. Değişimlerin yaşanmadığı durumlarda da değişim talep edenler dışlanmış ya da cezalandırılmıştır. İnsanlar arasında değer ve kabul görmeyiş kişiyi toplum dışına iter. Yaşadığı ortama uyum sağlayamayan şair de dağlara (doğaya) yönelir. Bu aşamada insanın alternatifi olarak da insan dışılık gündeme gelir.

"Etrafımın sözlerine aklım ermedi,
Etrafım da asla bana kulak vermedi.
Senelerden beri hala anlaşılmadık,
Ben de kestim anlaşmaktan ümidi artık "

Şair, insanlarla kurmakta zorlandığı iletişimi doğayla kurmakta zorlanmaz. Doğada kuş sesinden rüzgâr sesine kadar her canlı ve varlığın bir temsil düzeyi vardır.

"Yanağıma çarpar geniş kanatlarını,
Ve anlatır mabutların hayatlarını.
Arasına kulağını bana verdi mi,
Ben de ona anlatırım kendi derdimi"

Bu temsil düzeyini görmek istemeyen ve kabul etmeyen yalnızca insandır. Şair bu türden tutumların dışına çıkarak insan merkezli dünya algısına karşı bir farkındalık getirmeye çalışmaktadır. Bu farkındalık durumunun gelişmesi hakikat arayışının kapılarını aralayacaktır. Hakikat ise kendini insan dışılığında gösterir.

"Ey dağların dertlerini dinleyen rüzgâr!
Benim artık yalnız sana itimadım var. "

Hakikat peşinde olan şair ilk iş olarak insanlardan uzaklaşarak hakikati içinde barındıran doğaya yönelir. Rüzgârın ülkesine, (Beşerlikten uzaktayım senin ülkende) dağlara gelen şair akıldan çok duyguların coşkusuna kendisini kaptırır. İnsanın dünyası; sağırlaşan kulaklar, gürültüler dünyası ve insanların düşündükleri biçiminde ifade edilmektedir. Böyle bir dünyadan kaçma tutkusu ağır basar. İnsanların dünyasından kaçanın bir insan olması da manidardır ve şair bu özelliğinin de farkındadır. Şairin eleştirdiği durumlar zaman zaman şairde de kendini bir iç çatışma olarak gösterse de hemen kendini toparlar.

“zaman zaman mağlup olsam bile etime
İnsan olmak dokunuyor haysiyetime.”

İnsana ve insan olmaya karşı sınırlarını bu şekilde kesin bir biçimde çekerken insan dışı varlıklara da değer hiyerarşisinde önemli bir yer verir. Bu değer hiyerarşisinde bir bütünlük, tamamlayıcılık göze çarpar. Dağların yüceliği bulutlar ve sonsuz genişlikle ifade edilirken Dağların rakibi olarak rüzgâr görülür. Rüzgâr daha sonra sırasıyla diğer doğa unsurlarıyla da karşılaştırılır: İlk olarak güneşe yer verilir. Dünyada hayatı var edişiyle çok önemli bir yere sahip olan güneş, “bin türlü ışığı” ile gösteriş ve şatafatın bir göstergesi olarak olumsuzlanır. İkinci olarak içinde birçok bilinmezlikleri saklayan denizle karşılaştırılır. Güneşte görünen, denizde ise görünmeyen / bilinmeyen eleştirilir. Rüzgâr görünmeden hüküm sürüşü, varlığını hissettirişiyle Allah’a benzetilir. Bütün bu yaklaşımlar transandantalist bir tutuma işaret etmektedir.

SONUÇ

Sabahattin Ali, Rüzgâr şiirinde doğrudan doğruya doğayı koruma, ona sahip çıkma ya da doğada gerçekleştirilen tahribatı gösterme ve bunlara çözüm yolları bulma gibi iletileri önceleyen bir tutum içinde değildir. Tam tersine insanı koruyup kollayacak olanın doğayla ve doğallıkla gerçekleşeceğini savunmaktadır. Bundan dolayı da doğal olan dünya ya da doğal dünyayla uyumlu bir biçimde sürdürülen hayatları ve hayat biçimlerini yüceltir. Doğal ve kültürel olanın karşılaştırmasını yaparak kültürel olanın olumsuzluklarından doğal olanın huzur vericiliğine sığınır. Doğaya sığınmanın iki temel nedeni vardır: Birincisi insanların dünyasında süren ilişkiler ağının yozlaşması, yani insanların iticiliği; ikincisi ise doğanın güzelliği ve çekiciliğidir.

Sabahattin Ali, doğayı insan aktivitelerinin bir fonu olarak kullanmaz. Onun eserlerindeki doğa, olmazsa olmaz olan ve insanı daha insani kılacak olan bir erginleşme aracı olarak kullanılır. Kontrolden çıkıp dengesini kaybedip zalimleşen insanın kendisine yabancılaşmasının sağlanması da doğa ile ortaya konulur. İnsanın aldatıcılığına, ikiyüzlülüğüne karşılık doğanın doğallığı ve dürüstlüğüne yer verilir. Doğa (doğal olarak) sorunsuz bir biçimde doğanın kanunlarına uygun bir biçimde işlerken kanunsuzluk ve kural tanımazlık insandan kaynaklanmaktadır. Sabahattin Ali, Rüzgâr şiirinde doğayı keşfederek aslında insanın kendi gerçekliği ile yüzleşmesini sağlar. Bu yüzleşmede insanın faniliği, küçüklüğü ve değersiz oluşu ortaya konulur. Bu sonucun ortaya çıkmasının sebebi yine insanın kendisidir. Kendisine ve çevresine yabancılaşan insan hakikat düzleminden saparak sanal değerlerin ve mutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünya kurmuştur. Mutlu olmak isteyen insanın ilk kaçış mekânı ise doğayadır. Rüzgâr şiiri bir doğaya kaçış şiiridir. Bu kaçışta hem doğanın hem de sosyokültürel olarak insanın ötekileştirilmesinden kaynaklanan bir

kaçış vardır. İnsan üzerinde oluşturulan tahakkümün, doğal olanı bozarak kuran şehirler aracılığıyla gerçekleştiği vurgusu yapılır. Hem insan hem de doğa üzerindeki tahakküm, doğal hayatla ortadan kalkacaktır.

KAYNAKÇA

- Ali, Sabahattin (1990). *Dağlar ve Rüzgâr, Kurbağanın Serenadı, Öteki Şiirler*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ali, Sabahattin (2007). *Değirmen*. İstanbul: YKY.
- Ali, Sabahattin (2008). *Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: YKY.
- Ali, Sabahattin (2009). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: YKY.
- Ali, Sabahattin (2011). *İçimizdeki Şeytan*. İstanbul: YKY.
- Bulut Sarıkaya, Dilek (2012). "Gılgamış Destanına Ekoeleştirel Bir Bakış", *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Serpil Opperman (Ed.). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Dindar, Gülşah (2012). "Derin Ekoloji Hareketi ve Ekoeleştiri: Bir Garip Orhan Veli" *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Serpil Opperman (Ed.). Ankara: Phoenix Yayınları.
- Eryılmaz, Çağrı. (2021). "Çevre Hareketinin Ekolojik Toplum Ütopyası – Callenbach'ın Ekotopya Romanı Üzerine Bir İnceleme", *Sosyologca* 21: 225-244.
- Göle, Nilüfer (2019). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kavafis, Kostantinos (1997). *Barbarları Beklerken*. E. Alova, Barış Pirhasan (Çev.:). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Lakoff George, Johnson Mark. (2015), *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil*. Gökhan Yavuz Demir (Çev.), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lefebvre, Henry (2014). *Mekânın Üretimi* Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.
- Oppermann, Serpil (2012). *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Özdağ, U. (2005). *Edebiyat ve Toprak Etiği -Amerikan Doğa Yazınında Leopold'cu Düşünce-*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Sarıkaya, Dilek (2012). "Gılgamış Destanına Ekoeleştirel Bir Bakış", *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. (Editör: Serpil Opperman) Ankara: Phoenix.
- Sazyek, Esra (2022). "Ekoeleştiri Kuramı", *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. Veysel Şahin (Ed.). Ankara: Akçağ Yayınları
- Şirin, Hatice (2015). *Kültürün Yazıtı-Notlar-*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Şimşek, Osman (2008). "Türkiye'de ve Batı'daki Medeniyet Kavramlarına Zihniyet-Özgün Sosyal Bilim- İktisat Etkileşimi Bağlamında Yaklaşım". *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi* 10/2: s. 115-139.
- Tont, Sargun A. (2001). *Sulak Bir Gezegendeki Öyküler*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Yayınları.
- Tunç, Gökhan (2022). "Ekoeleştiri ve Gülten Akin'ın Yüksek Evde Oturmanın Türküsü Başlıklı Şiiri". *Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi* 16: s. 368-382.
- Ünsaldı, Levent (2014). *Bir Ekonomizm Eleştirisi "Türkiye'de Kalkınma Fikri"*. Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Yunus Emre (2019). *Yunus Emre Hayatı ve Bütün Şiirleri* Abdülbaki Gölpınarlı (Haz.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Melek İlayda Sarı

Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem

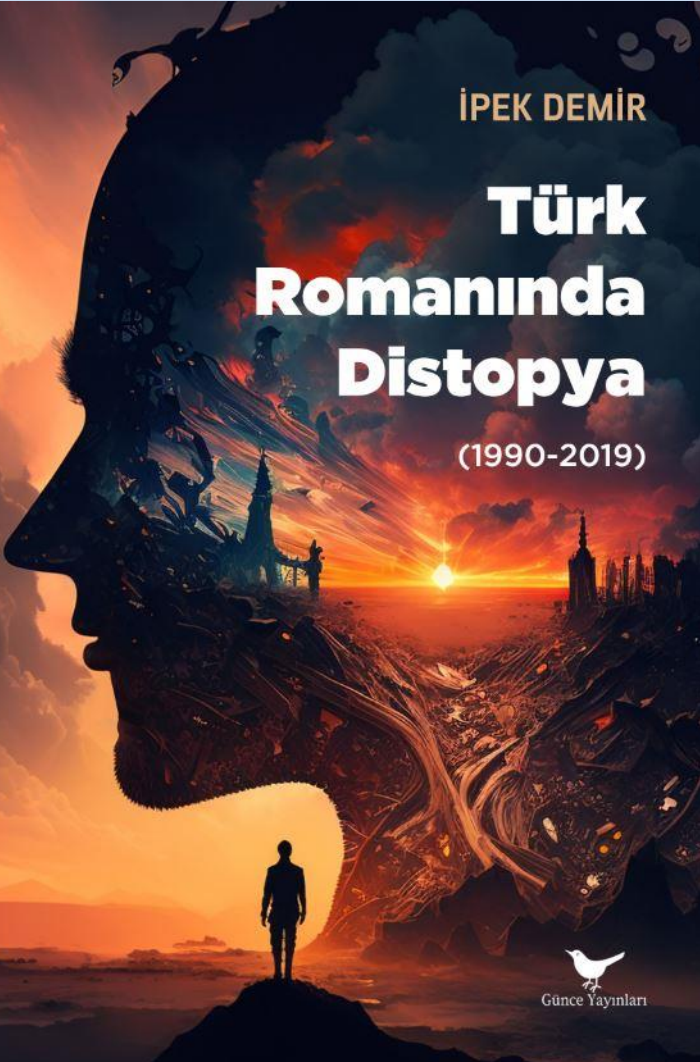


Günce Yayınları

İPEK DEMİR

Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Salih Zeki Aktay'ın "Elma" Adlı Şiirlerinde Mitopoetik Bir Sembol Olarak Elma

DOÇ. DR. ŞAMİL YEŞİLYURT*

Öz

Salih Zeki Aktay'ın eserlerinde bir kimlik dokusunun örüntüsü kabul edilebilecek mitolojik altyapı bulunmaktadır. Şiir tarzı Yahya Kemal'in Fransa'dan döndükten sonra 1912'de geliştirmeye çalıştığı Nevyunanilik anlayışına benzemekle birlikte metinlerde ondan tamamen farklı bir mitolojik eğilim vardır. Özellikle eski Yunan mitlerini kimi zaman olduğu biçimiyle kimi zaman ise onlara kendinden birtakım yorumlar katarak şiirin ana malzemesi hâline getirmiş; süje ile objenin duygudaşlık yaşamasına çaba göstermiştir. Sanatçının dokuz şiir kitabı bulunmaktadır. Bu kitapların tamamı mitik sembollerle örülmüş hâl ile mazi arasındaki etkileşimi ortaya koyma çabası gösteren evrensel insan davranışlarını barındırır. 1933'te yayımlanan ikinci şiir kitabı *Asya Şarkıları*'nın "Efsaneler" bölümünde "Elma" isimli üç şiiri bulunmaktadır. Bu şiirler, sanatçının bir varlığı metnin merkezi hâline getirerek onun etrafında oluşturulan bir mitsel tasavvuru anlattığı metinlerdir. Salih Zeki birinci "Elma" şiirinde yaratılış mitini, *Tevrat* merkezli ve kimi zaman ise Yunan mitolojisindeki figürlerle renklendirerek anlatır. İkinci "Elma" şiirinde İslami dairede Hz. Yusuf kıssasını esas alır. Üçüncü "Elma" şiirinde ise Truva kralının oğlu Paris'in macerasını tahkiye eder. Ancak ilk iki şiir mitolojik bağlamda değil daha çok dinî birer kıssa olarak düşünülebilir. Her üç şiirde de ortak nesne elmadır; kurgu onun üzerine bina edilir. Bu çalışmada söz konusu metinler özelinde nesnelerin şiirin öznesinin düşünce ve hislerine ne ölçüde tercüman oldukları ele alınacak ve sembolik figürler şeklinde somutlaşan mitopoetik anlam evreni irdelenecektir.

Anahtar sözcükler: Mit, Salih Zeki Aktay, mitopoetik, "elma" sembolü

APPLE AS A MYTHOPOETHICAL SYMBOL IN SALİH ZEKİ AKTAY'S POEMS CALLED "APPLE"

Abstract

Salih Zeki Aktay's works contain a mythological infrastructure that can be considered as the pattern of an identity fabric. The artist's poetry style is similar to the Nevyunanism tendency that Yahya Kemal tried to develop in 1912 after returning from France. But in fact there is a completely different mythological tendency. In particular, he made the ancient Greek myths the main material of his poetry, sometimes as they existed and sometimes by adding some of his own interpretations to them; He tried to make the subject and object empathize. The artist has nine poetry books. All of these books contain universal human behaviors that attempt to reveal an interaction between the

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-posta: samilyesilyurt@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8570-5234.

Gönderilme Tarihi: 28 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 25 Ekim 2024

present and the past, woven with mythical symbols. He has three poems called "Apple" in the "Legends" section of his second poetry book, *Asian Songs*, published in 1933. Each of these poems are texts in which the artist makes a being the center of the text and describes a mythical imagination created around that text. In his first poem "Apple", Salih Zeki tells the myth of creation, centered on the Torah and sometimes colored with figures from Greek mythology. In his second poem "Apple", he focuses on the story of Prophet Joseph in an Islamic context. His third poem, "Apple", is based on the adventure of Paris, the son of the Trojan king. However, the first two poems can be considered as religious parables rather than in a mythological context. The common object in all three poems is apple; fiction is built on it. In this study, it will be discussed to what extent the objects in the mentioned texts interpret the thoughts and feelings of the subject of the poem. Additionally, the mythopoethics universe of meaning materialized as symbolic figures will be examined.

Keywords: Myth, Salih Zeki Aktay, mythopoethics, the symbol of "apple"

GİRİŞ

Mitler bir yaşam formunu, inanç sistemi bütünü ve psikanalitik dünyayı yansıtan izleklere sahiptir. Onu kullanan sanatçıların temel yönsemesini ve kaleme aldığı metinlerin de sorunsal yanını izah etmede kolaylık sunar. Edebî metinler ile mitolojik öğelerin bir araya geldiği yapısal ve tematik bütünlük içinde ise mitopoetik sistem ortaya çıkar.

Mitopoetik, mitlerin ve mitolojik anlatıların kimi zaman birtakım yapılandırıcı süreçlerden geçerek sanat eserlerinde yeniden vücut bulması olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla edebî eserlerin mitsel tasavvurlardan, mitolojik motiflerden, mitik anlatılardan ve sembollerden nasıl beslendiğini ve bu unsurları nasıl yeniden üretim sürecine dâhil ettiğini inceler. Mitoloji ile şiirin birleşim noktası olan mitopoetik yaklaşım, mitlerin çağdaş anlam ve anlatım biçimleriyle nasıl değiştirilip sanatçının yönsemesine uygun malzemeye dönüştürüldüğünü ve eserlere nasıl derinlik kazandırıldığını araştırır. Bazen mitik anlatının biçimi korunurken taşıdığı anlam evreni itibarıyla şairin malzemesi hâline geldiği de olabilir. Bu sebeple mitopoetik eleştirinin temel dayanağı mitlerde yer alır.

"Bireysel ve kolektif bilinçdışının ürünü olan ve millî olduğu kadar evrensel nitelikler taşıyan mitler, hayalî bir dünyanın dış âlemdeki yansımalarını teşkil eder. İçeriğinde korku, endişe, beklenti, mutluluk, arzu, ümit gibi duygu değerlerini barındırarak geleneksel formu sonraki kuşaklara aktarma işlevine sahiptir. Bu bağlamda mitler, milletlerin hayat felsefelerini, inanış yatkinliklerini ve dünyadaki konumlandırılışlarını göstermesi bakımından önemli bir görünüm taşır." (Yeşilyurt 2023, 12).

Eliade miti, "fabl", "uydurma" ya da "kurmaca" olarak ele almak yerine onu, "gerçek bir öykü" nün parçası kabul eder (Eliade 2001, 11). Fuzuli Bayat, "Mit, değerler paradigmasında dünyayı algılama, şekillendirme, sembolleştirme, kısaca ifade etmek gerekirse hayatın ve olayların genelleştirilmiş modelidir." (Bayat 2007, 11) diyerek mitlerin sembolik işlevleri ve yaşam formu niteliğine yönelir.

Aristoteles, *Poetika*'sında tragedyaları betimlerken onun en önemli ögesi olarak olay örgüsünü işaret eder ve mytosları da öykü olarak değerlendirir. Tragedyaların ruhu okşayan ve bireyi etkileyen yönünün ise öyküdeki "peripeteia" (baht dönüşümleri) (2017, 17) olduğunu ifade eder.

“Olay örgüsüne entrika ve gerilim katan baht dönüşümleri beklenmedik bir şekilde heyecan düzeyini yükseltir; verilmek istenen duygunun izleyenlerde daha derin izler bırakmasını sağlar. Mit, masal, destan, efsane, halk hikâyesi gibi sözlü anlatıma dayalı eski türlerin dinleyenleri etkileyebilmesi, akıcılığın sağlanması için bu tür anlatım yöntemlerine başvurmaları ardındaki öykünün gizemini artırır. Bu yönüyle türlerin ortak vasfı olan ‘peripeteia’nın mitlere de güç kazandırdığı söylenebilir.” (Yeşilyurt 2023, 14). Özhan Öztürk de aynı şekilde mitleri, Yunanca $\mu\theta\omicron\gamma\rho\alpha\phi\acute{\alpha}$ “öykü yazma” (2024) kavramıyla ilişkilendirir.

Kültür ve yaşam biçimi ile mitler arasında çok yakın ilişkinin varlığını savunan Lévi-Strauss, “Anlam, o kültüre biricikliğini armağan eden kendine has yapılarda yatıyordu; anlamlı olan anlamını, kendini var eden yapıdan alıyordu.” (2013, 10) diyerek araştırmacının mitlere empati duygusuyla yaklaşması gerektiğinin önemini dile getirir. Campbell, “İnsan hayatının dayanağı olan temalarla ilgili, medeniyetler inşa eden ve milenyumlar boyunca dinlere bilgi kaynağı olan, antik çağlardan gelen bu bilgi parçaları; derin içsel problemler, içsel muammalar, içsel geçitlerin eşikleri ile ilgili ve yol boyunca kılavuz tabelaların ne olduğunu bilmezseniz, bunları kendi kendinize çözmeniz gerekir.” (2013, 22) sözleriyle mitler ile kurmaca dünya arasındaki bağlara dikkat çeker. Jung, ilk(s)el sembollerden hareketle insanlığın temel paradigmalarının mitlerde gizli olduğuna inanır (2009, 106). Leeming’e göre mitler, “...akıl gerçektışı olduğunu söylediği hâlde genel kabul görmüş olan bir inançtır.” (2017, 15-16). Netice itibarıyla mitler, insanlık tarihinde iz bırakmış, derin psikokültürel anlamlar taşıyan, evrenin var oluşunu ve kaosun kozmosa dönüşünü betimleyen anlatılardır. Bu nedenle mitler, bireyin yaşam ve tecrübelerini, onun toplumla ve dünya ile ilişkisini açıklama gücüne sahiptirler.

Mitopoetik, sanatçıların mitleri yeniden yorumlayarak *üretimsel dönüşümlü* bir sisteme uyarlamalarına dönük eylemdir. Mesela antik Yunan mitolojisindeki bir öykü, bir sanatçının zihin süzgecinden geçerek; bugünkü toplumsal, siyasal, politik veya psikolojik konularla ilişkili biçimde yeniden üretilebilir. Bu, mitlerin yaşayan, canlılığını sürdüren bir etki gücüne sahip olduğunu ve zaman içinde güncel durumlara göre yorumlanabildiğini gösterir. Mitopoetik yaklaşım aynı zamanda metinlerin altyapılarının psikolojik, felsefi ve kültürel bir derinlik kazanmasını sağlar. Çünkü mitler, metindeki semboller, motifler ve çeşitli tematik öğelerle eserlere zenginlik katar; geçmiş ile hâl, mitlerle sanatçının ruh hâli arasında köprüler inşa ederek okuyucunun derin anlamlar keşfetmesine imkân sunar.

Max Bilen “The Mythico-Poetic Attitude” isimli yazısında Lévy-Brühl, Maurice Leenhardt, Mauss, Eliade, Sellier gibi mit araştırmacılarının düşüncelerine yer verir ve mitler ile edebî anlatılar arasında mukayese yapar. Bunların neticesinde mitopoetik tutum ile ilgili şu kanaate ulaşır: “Şairlerin ya da genel olarak sanatçıların hayal güçlerini tüm dış güçlerden kurtarmalarına ve geri dönüşümlü bir zamanda yaşamalarına izin veren bir başkalaşıma ulaşmak için hayal güçlerini kullanmalarını sağlayan zihinsel ya da ruhsal bir durum” (Bilen 2017, 862). Yani mitlerin sanat eserinde kullanılarak bir yeniden üretim aracına dönüşmesini vurgular. “Edebî metinlerin içinde gizli ya da açık biçimde varlığını belli eden mitik sembol ve figürler, kolektif bilinçdışından izler taşır ve bir yaşam formunun temsilidirler. Bilen, bu mitopoetik durumun şiirsel; ama aynı zamanda mitsel olduğunu, kişilerarası iletişim için bir toplanma noktası; bireyler ve insan grupları için kalıcı bir buluşma yeri

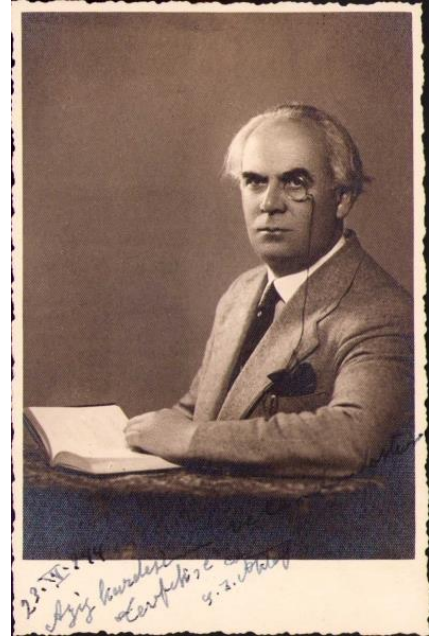
anlamı taşıdığını (2017, s. 862) ifade eder. Aynı düşünüş ve hissediş dairesinde bir araya gelen farklı müzik aletlerinin maestrosu konumundaki sanatçı, mitleri kimi zaman mitsel hakikatin sınırları dâhilinde bağlamından koparmadan naklederek kimi zaman da onlara bilinçli biçimde yeni bir form kazandırarak mitopoetik eleştiriye malzeme temin eder." (Yeşilyurt 2023, 32).

Sanatçının kolektif bilinçdışından edindiği sembolik ve psikogenetik öğeler, metni yazmasının esas gayesi olan izleklerle bir araya gelerek derin anlam kümelenmelerini oluşturur. İlk örnekten modern zamanlara kadar yığılarak ve dönüşerek gelen figürler, mitten mitolojiye, mitograflara ve son evrede sanatçının zihin süzgecinden geçerek mitopoetik tutuma dönüşür. Bu durum, aynı zamanda kültürel bir devamlılığı işaret eder. Öyle ki şekli değişmekle birlikte varlığın özü, evrensel insan davranışlarını yansıtmaya devam etmektedir. Aktulum'un metinlerarası ilişkileri açıklarken söylediği gibi mitik öğeler de güncellenerek canlılığını korur. "Bir ulusun kültürünün temel unsurlarını canlı tutmanın yolu onların sürekli olarak başka dönemlerde güncellenmelerine bağlıdır. En etkili güncellenme yolu ise başka yapıtlarda yeniden kullanıma sokulmaları, bir başka deyişle söylemlerarası/metinlerarası bir sürece katılmalarıdır." (2013, 9). Bu sebeple mitopoetik metinler, sonraki dönemlerde üretilen edebî ürünlerdeki arkaik kalıntılardır.

Sonuç olarak mitopoetik yaklaşım, edebiyat ile felsefe, psikoloji, antropoloji ve sosyoloji gibi disiplinlerin bir arada oluşunu tesis eden odak noktasıdır. Mitler, kalıpların dışında hareket eden ve ortak evrensel insan deneyimlerini derinlemesine algılayan anlatılardır. Mitopoetik ise bu mitlerin edebî eserlerde nasıl kullanıldığını, yorumlandığını ve dönüştürüldüğünü işaret ederek sanatçıya ifade kolaylığı, metne ise başka dünyaların kapılarını açan yorumlama gücü verir.

SALİH ZEKİ AKTAY'IN "ELMA" ADLI ŞİİRLERİNDE MİTOPOETİK BİR SEMBOL OLARAK ELMA

Salih Zeki Aktay (1896-1971), ilk şiir kitabı *Persefon*'u yayımladığı 1930 yılından son şiir kitabı *Laton III*'ü çıkardığı 1968 yılına kadar dokuz şiir kitabı kaleme almıştır: *Persefon* (1930), *Asya Şarkıları* (1933), *Pınar Aşk Kasideleri* (1936), *Rüzgâr* (1938), *Rüzgâr ve Dallarda Şarkılar* (1961), *Laton* (1964), *Titan* (1966), *Laton II* (1967), *Laton III* (1968). Bütün şiir kitaplarında tek bir metoda sonuna kadar bağlı kalmış ve mitolojinin kendisine sunduğu ifade imkânlarını bütün eserlerinde fazlasıyla kullanmıştır. Yahya Kemal'in Fransa'dan döndükten sonraki süreçte dillendirdiği; ancak kendisinin de pek inanmadığı Nevyunanilik hareketinin 1930'lardan sonra önemli temsilcisinin Salih Zeki Aktay olduğu söylenir. Ancak şiirler incelendiğinde durumun Nevyunanilik ile ilgili olmadığı açık biçimde anlaşılmaktadır.



Salih Zeki Aktay

"Mitleri, mitografik bir malzeme hâline getirip şiirlerinde kullanan Heredia, Milton, Homeros, Hölderlin, Kits gibi klasik mitolojinin öncülerini okuyup onlardan etkilenen Salih Zeki, mitolojiyi dini anlamak ve yorumlamak için değil o kültüre hayran oluşu sebebiyle kullanır. Aslında tam anlamıyla Nev-Yunanilik'te olduğu

gibi Türk kültürünün köklerini Antik Yunan'da aramaz; ama kök arayışına bir alternatif sunar. Onlara insanlığın ortak mirası ve ortak bir malzeme ambarı gözüyle yaklaşır. Bu sebeple çoğunlukla Yunan ve Roma kısmen de İran mitolojisi ve İslami anlatılardan faydalanır." (Yeşilyurt 2023, 147).

Çünkü onun sanatında kimlik arayışını Antik Yunan'a dayandırma anlayışı yoktur. Aksine mitlere ve mitolojiye duyduğu büyük bir yakınlık vardır.

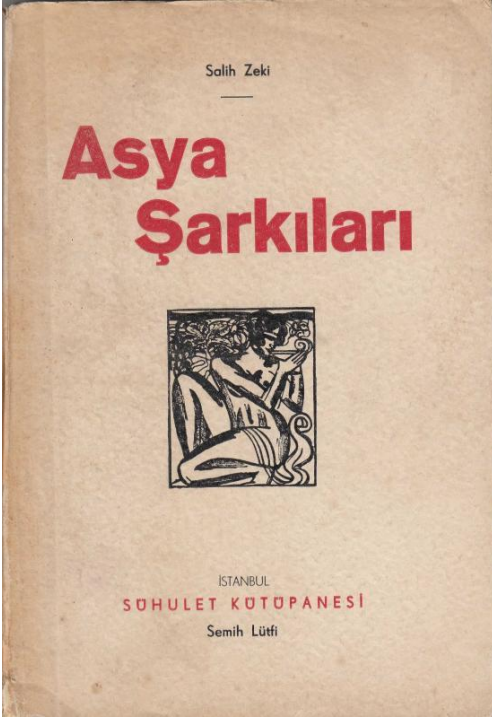
"Salih Zeki'nin mitler ve mitoloji hakkındaki fikirleri Aristoteles, Charles Baudouin, Paul Lafargue, Paul Valery, Andre Gide gibi düşünür ve sanatçılara dayanır. Mitlerin yalan; mitolojinin ise kısmen hakikatler varmış gibi görünse de yalanların hikâyesi; geniş bir hayal âleminin göze çarpan muhtevası olduğu fikrini benimser. Mitleri ilkel zamanların kalıntıları olmakla birlikte sanat gücü ve etkileri bakımlarından üst seviyede görür; felsefe, din ve sanatın bu kaynaktan çıktığı, medeniyetlerin alt yapılarında mitolojinin olduğu fikrini ısrarla dile getirir." (Yeşilyurt 2023, 7).

Titan ile daha karamsar bir tablo çizen şairin bu ruhsal değişimindeki en büyük pay sahibi olarak şiirlerinden etkilendiği Tevfik Fikret gösterilebilir. Onun karamsarlığının Salih Zeki'ye de geçtiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Kendisi sanat çizgisindeki bu değişimi şu şekilde ifade eder:

"yıllarca diyar diyar gezdim çaldım oynadım
artık senin tahtına yaklaştım adım adım.
elimde rübaplarla, flütlerle, lirlerle
kâh altın saçlı kızlar, kâh tüylü 'satir'lerle
çeşid çeşid ülkeler, türlü deryalar aşdım
görülmemiş devlerle, ejderlerle savaştım.
sel oldum karlı dağdan enginlere döküldüm
gönül mabetlerinde, çemenliklerde güldüm...
renk renk tel ebrişimler nağme aldı sazımdan
ilahların ülkesi ürperdi niyazından.
görülmemiş iklimler, bahçeler, bağlar gezdim
ince demetler dizdim, ince hicranlar sezdim
güzelliğe tac ördüm defnelerden, güllerden.
kızıl heykeller kurdum sararmış gönüllerden
fakat artık değişti mabedim, mihrabım da
şimdi yalnız bir tek el çalacak kitabımda.
şimdi yalnız hayata, faciaya bakan bir
kalbim tunçtan kal'adır, kalemim siyah demir
artık şimdi vicdanım günahını kovuyor
sazımda levha levha yeni günler doğuyor.
diyemez kimse bana dudak büküp 'bu kimdir?'
ruşde nur veren 'Ruşdi' benim büyük ceddimdir..." (1966, 12).

Salih Zeki, *Asya Şarkıları* ismini taşıyan ikinci şiir kitabının "Efsaneler" bölümünde "Elma" başlıklı üç şiir neşreder. Nesne ile inanış arasında bağlantı kurarak temellendirdiği bu şiirlerinin her birinde farklı bir kültür ve inanışa değinir. İlk "Elma" şiirinde evrenin yaratılışını *Tevrat*'ın özellikle "Tekvin" bölümündeki anlatıma uygun biçimde betimler; yer yer İslami figürlerle süsler. İkinci "Elma" şiirinde İslami inanış dairesinde Hz. Yusuf'un başından geçen hadiseyi ele alır. Üçüncü

“Elma” şiirinde ise Truva kralının oğlu Paris’in macerasını anlatır. Bu şiirlerin üçünde de nesne ile özne arasındaki ilişki ve kültürel algı merkeze konur. Dolayısıyla her üç edebî metne ilham veren anlatılar, şiirin kurmaca dünyasına büyük bir değişikliğe uğramadan dâhil olmuştur.



Sanatçı, 1936’da neşrettiği *Pınar Aşk Kasideleri* isimli şiir kitabında “Eşyadan eşyaya akan sır gibi, / Aşkımı nakletsin onların kalbi.” (1936, 24) dizeleriyle nesneyi kullanma biçimine göndermede bulunur. İnceleme konusu yapılan şiirde ise “Benim ebedî aşkım eşyada durulacak, / Kararan gölgelerden açan güle dolacak. / Hilkatı baştan başa çevirip saracağım, / Varlıklardan doğarak kendime varacağım.” (Salih Zeki 1933, 106) dizeleriyle nesne ile özne diyalektiğini hangi amaçla sağladığını ifade eder. Netice itibarıyla Salih Zeki’nin şiirlerinde bilinçli biçimde ve seçerek kullandığı nesnelere, öznenin duygu dünyasını yansıtan somut varlıklara dönüşür. Oysa onların arka planında felsefi, mitik, psikogenetik bir genişlik yer alır.

Sanat eserlerinde nesne ve özne diyalektiği, felsefi ve derin ilişkiler ağını sembolize eder. Özne, bilincin ve deneyimlerin sahibi olan merkezî varlık biçiminde

sunulurken nesne ise öznenin algıladığı, zihni sürecin ürünü ve dış dünya unsurlarını ifade eder. Her iki odak noktası arasındaki ilişki, bireysel ve kolektif şuurun sunduğu olanaklarla genişler. Özne, nesnelere algılar, yorumlar, onlara ikincil anlamlar yükler ve bu dönüşüm süreci aynı zamanda öznenin de kendisini keşfetmesi olarak nitelenir. Diğer taraftan nesnelere de özneye tesir ederek onun algı ve deneyimlerini bir forma kavuşturur. Bu diyalektik ilişki ağı; canlı, dinamik ve kendisini sürekli olarak yenileyen bir yapıya sahiptir.

Sanat eserlerinde nesnelere genellikle sembolik anlamlar taşır ve öznenin bilinçaltını görünür kılar. Bu sebeple sanatkarın nesnelere üzerinden aktardığı derin anlamlar, imgeler ve metaforlar, *ampirik* okura öznenin düşünselliğini ve duygusal tutumunu derinlemesine hissettirme gücüne sahiptir. Mesela bir elma sadece bir meyve olarak değil, aynı zamanda aşkın, bilgeliğin ya da yasakların simgesi olarak da okurun karşısına çıkarılır. Öyle ki bir öznenin dışındaki bütün bir varlık âlemi, ruhun erginlenmesinin ve bireyi maceraya çağıran manevi yolculuğunun başlangıç noktasını teşkil eder. “Elma I” şiirinde yaratıcının “Varlıklardan doğarak kendime varacağım” diye seslenmesi, ilksel dönemlerden beri yaratılışın kâinatta ve nesnelere aranması sistemini göstermektedir.

“Âdem ile Havva’yı çıkart cennetlerimden,
Götür arzın üstüne bu misilsiz yerimden.
Benim ebedî aşkım eşyada durulacak,
Kararan gölgelerden açan güle dolacak.
Hilkatı baştan başa çevirip saracağım,
Varlıklardan doğarak kendime varacağım.
Onlar da bu kanunun içinde yuvarlansın,

Mahşer gününe kadar bu sönmez nuru ansın.” (Salih Zeki 1933, 106-107).

Felsefi disiplin açısından bakıldığında, özne ile nesne ilişkisi epistemoloji, ontoloji ve fenomenoloji gibi alanlarda temel bir tartışma konusudur. Çünkü bunların her biri nesnenin algılanış sahasını keşfetmeyi ve yorumlamayı diğer yandan öznenin nesneye olan soyut mesafesini ölçmeyi hedef hâline koymuşlardır. Bundan dolayı idealist felsefede, öznenin algıları ve bilinç yapıları ön plana çıkıp nesnelere zihinsel sürecin yansıması olarak kabul edilirken realist felsefede, nesnelere dışsal ve zihindeki idelerden bağımsız varlığına vurgu yapılır. Salih Zeki'nin şiirlerinde idealist felsefenin ilkelerine paralel biçimde nesnenin algılanışı üzerinde durulur.

Salih Zeki, “Elma” başlıklı şiirlerinde, elma sembolü üzerinden geniş bir anlam yelpazesi kullanarak kişisel, toplumsal ve evrensel temaları ele alır. Özellikle dinî ve mitolojik çağrışımlar modern öznenin de ruh hâlini yansıtmaya yardımcı olur. Mitolojik anlamda elma, çoğunlukla bilginin gücünü ve bilgeliği yansıtır. Bu bağlamda, *Tevrat*'ta anlatıldığı üzere elmayı yiyen kişi bir dönüşüm yaşar, farkında olmadan bir tür yol açıcı rolü üstlenir; bununla birlikte büyük bir bedel öder. Sanatçının şiirlerinde bu dinî ve mitik göndermeler, bireyin bilgi arayışının ve sınavlar yolunun önünü açar. Her üç şiirde de elma, masumiyetin yitimini, gizemli nesneyi ve insanoğlunun kaçınılmaz kaderini simgeler.

“Elma I” şiiri “Cennette” epigrafıyla başlar; tek bir olayı ve cennetten kovulmayı anlatır. Şiir, hem şeytanın kendisini Allah’la eşit tutarak Hz. Adem’e secde etmemesini hem de Hz. Adem’in cennetten kovulmasını konu alır. Epik anlatılarda sıklıkla rastlanan bir girizgâh ile cennete ve yaratılışa dair betimlemeler yapan özne, daha sonra asıl konuya girer. Şiirin bu kısmı tahkiye biçiminde ilerler.

“Yemyeşil çimenlerde melekler dinlenirken,
Fecr içinde cennetin taamları yenirken,
Âdem’e şefkatle izin verdi Zülcelâl,
Dedi her meyveden al, her açılan daldan al.
Yalnız şu ortadaki duran yemiştan alma.
Ebedî saadeti atıp iğfale dalma...” (Salih Zeki 1933, 102).

Bu girişin ardından şeytanın secde etmemesi ve kovulması hadisesi anlatılır. Şeytan da bunun üzerine kendisinin secde etmediği varlığın buna değmediğini ispat etmek için intikam almaya karar verir.

“Altın tahtın üstünden ulvi seda gürlendi,
Âdeme secde edin hepiniz birden dedi.
Nurdan alınlar yere eğilip kapandılar,
Ebedî vecd içinde Zülcelâl'i andılar,
Ateşten gözleriyle bakarak meleklerle,
Yalnız şeytan kaldı eğilmeksizin yere.
Dedi Allah’a karşı ben insana eğilmem;
O toprak parçasını kendime penah bilmem.
Ben de bir Allah gibi doğmuşum ateşlerden;
Neden bu mağrur alnum bir an kararsın yerden?
Ben de ilk zulmetlerin, ilk nurların oğluyum;
Ben de bir Allah gibi tacı ateş tuğluyum.

Ben o Âdem gibi topraklardan doğmadım;
Şahlanan gururumu yüreğimde boğmadım.” (Salih Zeki 1933, 103).

İntikam hırsıyla Hz. Adem ve Hz. Havva’yı arayan şeytan, Hz. Havva’yı cennette uyurken bulur. Onun rüyasına girer; aklını çeler; onu ayartır. Şiirin bu kısmında Hz. Havva odağı ele alınır.

“Yılanın bir dişine büzülerek sokuldu,
Tubanın gölgesinde yatan Havvayı buldu.
Uykusunda kadını gıcıkladı bir hisle,
Genç ruhunu ürperti hülya veren sesile
Uyanıp arzusunu naklederken eşine;
Eşi daldı gözünden yaşların enişine.
Havva anlattı, bir bir o sabah rüyasını;
Sonra açtı içinden taşıp gelen yasını.
Dedi ‘Aldanıp böyle muvakkat saadete,
Yemezsek bu elmadan bu yerlerden gitgide;” (Salih Zeki 1933, 104).

Hz. Havva’nın rüyasına girerek içine vesvese sokan şeytan, *Tevrat*’ta anlatıldığı üzere Hz. Havva’yı kullanarak yasaklanmış elmayı Hz. Adem’in yemesini sağlar. Böylece her ikisinin de dünya sürgününün kapısını aralar. *Kur’an-ı Kerim*’de ilk günahın işlenmesinden bahsedilen ayetlerde anlatıldığı üzere *yasaklanmış ağaca* yaklaşan Hz. Havva ve Hz. Adem bundan eşit derecede sorumlu tutulurken *Tevrat*’ta Hz. Adem’in *yasak meyveyi* yemesinin sorumlusu olarak Hz. Havva gösterilir. Bu durum, Batı medeniyet dairesinin kadını algılama biçimiyle ve felaketlerin kaynağı olarak kadını görmesiyle alakalıdır. Pandora’nın merakı neticesinde dünyaya kötülüklerin yayılması bu durumun mitolojik dayanaklarından biridir. Her ne kadar tesadüf olduğu söylene de 19. asrın sonlarında felaketlere sebep olan kasırgalara isim verilmeye başlandığında bunların kadın isimlerinden seçilmesi, sonraki zamanda gelen tepkilerden ötürü o isimlerin yanına erkek isimlerinin de ilave edilmesi bu bakış açısının mitolojik uzantısı olması düşüncesiyle ilişkilendirilebilir.

“Yiyelim bu elmadan eğer beni seversen.
Dertlerim duman gibi birden silinir yersen.’
Âdem elinde elma, ağır ağır düşündü;
Bu; günahın, elemin başladığı ilk gündü.
Bir lâhza gezindiler içfalin göllerinde,
Asırlardır ağlarlar nedamet çöllerinde.” (Salih Zeki 1933, 105).

Şiirde bahsi geçen kıssa, *Kur’an-ı Kerim*’de ifade edildiği gibi değil; ancak sonrasında hem İslami kaynaklardan hem de *Tevrat*’tan esinlenilerek kurgulanmış mitik bir anlatıya evrilmiştir. *Kur’an-ı Kerim*’de Hz. Adem’in cennette rahat, huzur ve bolluk içinde yaşarken ilk günahı işlemesi ve oradan sürgün edilmesi hadisesi üç yerde anlatılır: Bakara Suresi (35-36), A’raf Suresi (19-27) ve Tâhâ Suresi (117-123). Bakara Suresi’nde “Ey Adem! Sen ve eşin cennete yerleşin. Orada dilediğiniz gibi bol bol yiyin, ama şu ağaca yaklaşmayın, yoksa zalimlerden olursunuz. Derken, şeytan ayaklarını oradan kaydırды. Onları içinde buldukları konumdan çıkardı. Bunun üzerine biz de, ‘Birbirinize düşman olarak inin. Sizin için yeryüzünde belli bir süre barınak ve yararlanma vardır’ dedik.” diye ifade edilen yeryüzüne gönderilme hadisesine sebep olan nesne; yemiş ya da elma değildir. A’raf Suresi’nde de aynı şekilde “Ey Adem! Sen ve eşin cennette kalın ve istediğiniz yerden

yiğin, yalnız şu ağaca yaklaşmayın yoksa zalimlerden olursunuz.” ifadesi tekrarlanır. Devamında da “Böylece ikisini de ayartmış oldu. Ağacın meyvesini tattıklarında ayıp yerleri kendilerine göründü. Ve cennet yapraklarından üzerlerini örtmeye başladılar. Rableri onlara, ‘Ben size o ağacı yasaklamadım mı ve şeytanın size apaçık bir düşman olduğunu söylemedim mi?’ diye seslendi.” denir. Dolayısıyla sembolik bir ifadeyle ağacın farklı bir kavramı temsil ettiği oradaki meyvenin de bu anlamda elma olmadığı anlaşılır. “Elma I” şiirinin başlangıcında cennetten kovulmaya sebep olan nesne “yemiş” olarak ifade edilirken daha sonra onun “elma” olarak nitelenmesi ve Hz. Havva’nın Hz. Adem’i o elmayı yemeye teşvik etmesi sanatçının dramatikten hareketle şekillenen trajedisi ve zihnî karmaşası ile açıklanabilir. Çünkü dış dünyadaki çatışma öğelerinin doğurduğu dramatik durum, bireyin iç dünyasındaki derin çatışmalara ve trajik olgunun ortaya çıkmasına kapı aralar.

“Elma II” şiiri “Mısır’da” epigrafiyla başlar ve Hz. Yusuf’un macerasını konu alır. İlk olarak Hz. Yusuf’un gördüğü rüyayı babası Hz. Yakup’a anlatmasıyla başlayan metin, maceraya çıkışı özetler. Kıskançlık arzusuyla ağabeylerinin Hz. Yusuf’u öldürmeye karar vermelerinde bu rüyanın etkisi büyüktür. Şiirdeki anlatı, *Kur’an-ı Kerim*’de geçen Yusuf kıssasını esas alır.

“Gözlerinden süzüldü sedeften bir damla yaş;
Korkuyla bir Nebinin yanan ruhu titredi.
Oğlunun saçlarını okşadı yavaş, yavaş,
Kardeşlerin duymasın rüyayı sakın dedi.

Sezdiler kardeşleri bu sırrı havalardan,
İçleri cehennem hasetlerinde yandı.
Hileyle götürerek atmak için bir yardım
Gözleri ihtirasın kanlarıyla boyandı.” (Salih Zeki 1933, 112).

Kıssanın bundan sonraki kısmında Hz. Yusuf’un kuyuya atılması, oradan kurtarılıp Mısır’a köle olarak satılması, Züleyha’nın ona olan aşkı, on iki yıl süren zindan hayatı, zindandaki mahkûmların başlarından geçen maceralar ve Hz. Yusuf’un rüya yorumculuğu anlatılır. Şiirde elma sembolüne dair hiçbir kullanım söz konusu değildir. Şairin şiirine bu ismi seçmesinde ise elmanın mitik anlatılardaki sembolik değeri olan bilgi, yasak arzular, cazibe anlamlarının etkili olduğu düşünülebilir.

“Bu Ken’an çocuğunun arza eşi gelmemiş,
Kırk kadın bir lâhzada ellerini kesmişler.
Onu gören kalpleri bir başka ok delmemiş,
Bu ilâhi çehrede yanmışlar birer birer.

Sürmeli bir ak geyik hüznüyle bakan Yusuf!
Güzelliğiyle arzı semayı yakan Yusuf!” (Salih Zeki 1933, 111).

dizeleriyle ilk olarak Hz. Yusuf’un güzelliğine yönelen şiir, onun ahlaki ve kadınlara meyletmeyen huyları anlatılarak devam eder. Pek çok sınavdan geçen, bu sınavlar yolunu başarıyla tamamlayıp “iki dünyanın ustası” olan ve “yaşama özgürlüğüne” (Campbell 2010, 258-272) kavuşan Hz. Yusuf, elmanın Batı medeniyetindeki bilgi, masumiyet ve cazibe temsilleriyle ilişkilendirilir. Hz. Yusuf’un güzelliği ve cazibesinden kendini alamayan Züleyha’nın ona duyduğu aşk, şiirin esas konusunu

teşkil eder. Yani, Hz. Yusuf kıssası ile elma arasındaki ilişki, metaforik anlamda çekicilik ve aşkın birleşim noktasını işaret etmesi bakımlarından benzerlik taşır.

Elmanın mitolojide bir sınav aracı olarak kullanılması, şairin “Elma III” şiirinde mitik öyküye sadık kalınarak anlatılır. Bundan dolayı bu yönelimin bilginin deneyimi, günah ve ödül (cennet) kavramlarıyla ilişkilendirilmesi, sembolik anlamda aynı merkezi işaret eder. Antik Yunan mitlerinde elma, fitnenin ve kavganın tanrıçası Eris’in “En güzel kim?” tartışmasına yol açan Hesperidlerin altın elması olarak bilinir. Bundan dolayı elma; çekişme, fitne, ayartma ve kıskançlık gibi duyguları temsil eder. Bu sebeple şiirde elmanın geçtiği ilk dizelerde “fesat elması” ifadesi kullanılır.

“Gördüm yanan bir şehrin mermer kitabesinde,
(Homer)in semalara halkalanan sesinde.
Bir fesat elmasile alt üst olan düğünde,
Kızıl ateşler saran şehrin o son gününde...” (Salih Zeki 1933, 126).

Truva Savaşı’nın temel olay olarak seçildiği “Elma III” şiirinde bu mitik anlatı, etraflıca ele alınmaktadır. Antik Yunan mitleri içinde oldukça önemli bir konuma sahip bu savaş, Paris’in Sparta kralının karısı Helen’i kaçırmaya üzerine Akhaların Truva’ya saldırmasını konu alır. Ancak savaşın sebebi, yalnızca kişisel bir aşk hikâyesinden ibaret değil, daha derinde siyasi, mitolojik ve ekonomik anlamlar barındıran bir yayılıma sahiptir. Metnin başlangıcında annesinin Paris’e hamileyken gördüğü rüyadan çok etkilenmesi ve bunun bir kehanete işaret etmesi düşüncesiyle çocuk doğduğunda onu bir sandık içinde denize bırakmasından Truva Savaşı’nın çıkmasına kadarki kısım mensur biçiminde özetlenir.

Truva’nın önemli ve stratejik bir konumda bulunması, bu mücadelenin arka planındaki asıl sebeptir. Hellespont olarak isimlendirilen Çanakkale Boğazı’na hâkim olan Truva, Ege Denizi ile Karadeniz arasında önemli bir ticaret yolu üzerindeydi. Bu ticaret yoluna hâkim olan siyasi ve ticari olarak üstünlük elde ediyordu. Yunan şehir devletleri birleşerek bu ticaret yolunu ele geçirmek ve ekonomik üstünlük kurmak için Truva’ya saldırmış olabilir. Diğer yandan prestij ve güç kazanma arzusu da bu savaşı hazırlamış olabilir. Kehanetlerin hep Truva’nın yıkılmasını işaret etmesi, bu durumun kaçınılmaz olduğuna inanılması ve tanrılar tarafından önceden belirlenmiş bir olay olarak kabul edilmesi de savaşın kaçınılmaz olduğunu gösteren sebeplerdir. Bütün tarihî gerekçeler bir yana bu mücadele, Homeros’un yaklaşık on yıl süren savaşın sonlarındaki 51 günü anlattığı eseri *İlyada*’da vurguladığı üzere bir düğün hadisesi ve o düğünde sunulan “elma” ile başlar. “Elma III” şiiri de tam olarak bu noktadan devam eder.

Uzun bir manzum tahkiye biçimindeki şiir, seçilen sembol ve figürler bağlamında mitolojik gerçekliğe yakın bir çizgi takip etmiştir. Antik Çağ’dan kalan bir mermer kitabeden hareketle asırlar öncesine giden şiirin öznesi, Phthia Kralı Peleus ile su tanrıçası Thetis’in düğünüyle metne başlar.

“(Tetis)le (Pele)nin düğünü vardı,
Cihanı çıldırtan bir neş’e sardı.
Damla, damla yakutlar kanadı çimenlerde,
Bin bir renkli şamdanlar yükseldi perde perde.
kendi kudretleriyle süsleyerek düğünü,
İlâhlar, ilâheler toplandı düğün günü...” (Salih Zeki 1933, 127).

Şiirde anlatılan mitolojik anlatı şu şekildedir: Zeus'un düzenlediği düğüne davet edilmeyen fitnenin ve kavganın tanrıçası Eris, bir altın elma yollayarak o nesnenin en güzel tanrıçaya hediye edilmesini ister. Bu noktadan sonra bireyin en büyük arzularından olan beğenilmek özelinde "En güzel kim?" tartışması çıkar. Zaten Eris'in amacı da bu tartışmanın çıkması ile kaos ortamının oluşmasını sağlamaktı. Beklendiği gibi bu konuda ihtilaf çıkınca Zeus; Athena, Afrodit ve Hera'yı Paris'e göndererek en güzelin kim olduğunu onun seçmesini ister.

"Bu sihirli elmayı gören gözler beğendi.

(Venüs) sahip çıkınca,

Birden

Haset dolu zehirden,

İçmiş gibi gözleri içinden alevlendi

Hepsi düştü bir hınca

...

En son,

Yıldırımlar şakladı, çekiçler alev saçtı,

Gökün boşluklarına bakan gözler kamaştı.

(Kime verilecekse bu sihirli hediye)

Paris hakem olsun ona uzatsın diye)

Jüpiter doğrularak tek bir işaret etti,

Üç ilahe bir anda (İda) dağına gitti." (Salih Zeki 1933, 128).

Paris, elmayı Afrodit'e verir. Kendisine yapılan bu iltifat, aslında aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit'in Helen'i Paris'e âşık etmesinin meyvesidir. Paris, Afrodit'in kendisine sunduğu ödülün peşinden gider ve Helen'i Sparta'dan kaçıırır; Truva'ya getirir. Bu olay, Yunan krallarının birleşerek Truva'ya karşı savaş açmaları ile sonuçlanır. Helen'in kendilerine iade edilmesini isterler; fakat bu istekleri Paris tarafından kabul edilmez; böylece on yıl boyunca süren savaş başlar. Şiirde savaş hadisesinin ayrıntılarına yer verilmez. Savaşa sebep olan olay uzun uzun anlatılır. Netice olarak ise metin tekrar başladığı noktaya döner ve şiirin öznesinin ilhamını harekete geçiren Antik Çağ'dan kalma mermer kitabe başında son bulur.

"Mezarlarda oturup tek, tek saçını yolan

Bitmez ıztıraplardan bir dişi köpek olan

Eküp'ün son rüyası birer, birer yaşadı

Yandı o şehir şimdi mermerde kaldı adı.

Uyan Eleni uyan

Senden sonra sevdanın yolları oldu zindan;

Sisli bir geçit oldu.

Nayatların sevdiği beyaz lotüsler soldu.

Uyan

Seni;

Arıyorum gölgeni,

Devranı çekip giden gecelerin ardından." (Salih Zeki 1933, 132).

Öznenin ele aldığı mitik anlatıya katkısı, yaşanmış bir hadisenin doğmasına sebep olan etkeni ortaya koymak ve modern zamanlarda da aynı bireysel hırs ve ihtirasın devamlılığına gönderme yapmaktır. Böylece metinler inşa edilirken sembolik bir değer olan elmanın imgesel tasavvurlarına

odaklanılmış ve evrensel insan davranışlarının çağlar boyunca şekli değişen; ancak özü aynı kalan arketipsel devamlılığına vurgu yapılmıştır.

SONUÇ

Birtakım semboller, ait olduğu kültürel bağlamın karşıladığı anlam evrenine göre şekillenmekle birlikte evrensel insan davranışlarını temsil etmeleri bakımından ortaklıklar gösterirler. Elma sembolü bunun örneklerindedir. Antik Yunan mitolojisinde Hera tarafından korunan ve ölümsüzlük simgesi olarak kabul edilen Hesperides Bahçesi'nde bulunan altın elmalar ve Paris'in altın elmayı "en güzel" tanrıçaya vermesi; İskandinav mitolojisinde tanrılara gençlik ve ölümsüzlük sağlayan Idunn'un altın elmaları; Kelt mitolojisinde elma adası anlamına gelen Avalon'un ölümsüzlük ve huzur yeri olarak tasvir edilmesi; *Eski ve Yeni Ahit*'te Adem ve Havva'nın yasak elmayı yemelerinin ilk günah ve bilgeliğin sembolü olması; Pers mitolojisinde siyah elmaların hastalıkları tedavi etmesi, beyaz elmaların ise ölümsüzlüğü simgelemesi; Çin mitolojisinde elmanın barış ve uyumluluk sembolü olması; Slav mitolojisinde elmanın gençliği ve uzun ömrü temsil etmesi farklı kültürlerin elmaya yükledikleri kimi zaman ölümsüzlük, gençlik, bilgelik, güzellik ve cazibe odağında bir araya gelen ortak tasavvurları işaret eder.

Salih Zeki Aktay, varlıklara içsel yaşamın dış dünyadaki temsilcileri gözüyle bakar. Bu sebeple mitolojik anlatılar, figürler ve semboller aracılığıyla geçmiş ile modern zamanlar arasında bir bağ kurar. Bu da şairin şiirlerinin sadece duygusal değil, onunla birlikte düşünsel bir zenginlik taşıdığını gösterir.

Salih Zeki'nin "Elma" başlıklı üç şiiri bulunmaktadır. Bunların ilkinde çoğunlukla *Tevrat* ekseninde anlatılan ilk günahın işlenmesi, Hz. Havva'nın yasak elmayı yemeye sebep olması hadisesi üzerinde durulur. Şiir genel olarak ayartma kurgusu bağlamında nesne-birey ilişkisini ele alır. İkinci "Elma" şiiri Hz. Yusuf'un macerasını anlatır. Bu şiirde elma sembol olarak hiç kullanılmaz. Ancak ilk şiirle devamlılık taşıdığı düşünülürse şeytanın oyunlarına gelerek yasak elmayı yiyen bunun üzerine de cennetten kovulan Hz. Havva ve Hz. Adem'e karşı iffet ve ahlakıyla şeytanın karşısında duran Hz. Yusuf'un zindandan çıkışı örtülü biçimde kıyaslanır. Üçüncü "Elma" şiirinde ise Truva Savaşı'na sebep olan Paris'in elması anlatılır. Orada da elma yine ayartma ve günaha sevk etme işlevini taşır. Dolayısıyla Salih Zeki, nesne odağında öznenin istek, ihtiras ve aşırıya kaçan arzularının farklı kültür, inanç ve mitolojilerdeki karşılaştırmasını yapar. Çünkü onun şiirlerinde nesnenin asıl işlevi, öznenin niyetini ifade etmesi üzerine kuruludur.

Her üç şiirde de elma, doğanın bir simgesi biçiminde görülmekle birlikte arka planında her devirde insan ruhunun derinliklerine inen yasakları, beğenilme arzusunu ve gizemleri temsil eder. Böylece basit bir meyveden hareketle yaşamın karmaşıklığına dair derin düşüncelere kapı aralar. Elma sadece bir nesne değil, aynı zamanda insanın iç dünyasının bir yansıması hâline gelir.

Şairin incelenen şiirlerinde elmanın bir amaç doğrultusunda sistemli biçimde kullanıldığı, her üç metinde de arzunun dışavurumunu temsil ettiği ve hem mitik atmosferi canlı tutmak hem de şiirin öznesinin nesneye yüklediği duyguları somutlaştırmak için kullanıldığı görülür. Bu şekilde sanatçının bilinçdışının algılanabilir bir hâle dönüştürüldüğü anlatım biçimiyle karşılaşılır. Şair, iç âlemi görünür kılan dış dünyanın varlıkları yardımıyla bağlamı somutlaştırma yoluna gider.

Mitik anlatıların şiirin kurmaca yapısı içinde çoğunlukla aslına sadık kalınarak anlatılması, onların vermeye çalıştığı mesajların yeniden üretim sürecine dâhil edilmesi, Salih Zeki'nin hemen bütün sanat yaşamı boyunca sıklıkla kullandığı bir kompozisyon düzenini gösterir. Sanatçının bu yaklaşımı mitopoetik eleştirisinin mitleri, özgünlük dairesi içinde işlemesi prensibiyle de çelişmez. Öyle ki mitsel kurgulamaların taşıdığı anlam evreni ve temel tezlerinden modern insanın çıkarması gereken derslerin olduğuna inanması, şairi birtakım hazır yapıları kullanmaya yönlendirmiştir. Bu yolla sanatçı, arkaik zamanların bireysel problemleri ile modern zamanlardaki iç sıkıntılarını belirli semboller, anlatılar ve mitolojik figürler yoluyla örtüştürme yoluna gitmiş; hâl ile mazi arasındaki köprüleri evrensel insanın sıkıntı ve bunalımları çerçevesinde kurmaya çalışmıştır. Elma sembolünü üç şiirinde odak noktası olarak seçmesi ve özellikle "Elma III" şiirinde öznenin bulunduğu zamandan arkaik dönemlere bir mermer kitabeden yola çıkarak uzanması, zaman değişse bile arzu ve beklentilerin özünü koruduğunu vurgulama çabasını işaret eder. Bu anlamda mitik öznenin yaşam karşısındaki çaresizliği ve ihtirasları ile modern öznenin aynı duyguları taşıması arasında belirgin bir ayırım olmadığına mitik metinler ve dinî anlatılardaki sembol ve figürler kanalıyla gönderme yapılır.

KAYNAKÇA

- Aktay, Salih Zeki (1936). *Pınar Aşk Kasideleri*. İstanbul: Şirketi Mürettibiye Basımevi.
- Aktay, Salih Zeki (1966). *Titan*. İstanbul: Tan Gazetesi ve Matbaası.
- Aktulum, Kubilay (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. (Ari Çokona ve Ömer Aygün, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2007). *Mitolojiye Giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bilen, Max (2017). "The Mythico-Poetic Attitude." *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* Ed. Pierre Brunel. (Wendy Allatson, Judith Hayward ve Trista Selous, Çev.). New York: Routledge, 861-866.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Sabri Gürses, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Campbell, Joseph ve Bill Moyers (2013). *Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler*. (Zeynep Yaman, Çev.). İstanbul: MediaCat.
- Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Sema Rifat, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.
- Jung, Carl Gustav (2009). *İnsan ve Sembolleri*. (Ali Nahit Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Leeming, David Adams (2017). *A'dan Z'ye Dünya Mitolojisi Dünya Halklarının Tüm Yaratılış, Tanrı ve Kahraman Mitleri*. (Nurdan Soysal, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Lévi-Strauss, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. (Gökhan Yavuz Demir, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Öztürk, Özhan (2024). <https://ozhanozturk.com>. 14 Mayıs 2024. <https://ozhanozturk.com/2017/11/16/mitografi/>.
- Salih Zeki (1933). *Asya Şarkıları*. İstanbul: Sühulet Kütüphanesi.
- Yeşilyurt, Şamil (2023). *Salih Zeki Aktay'ın Şiirlerinin Mitopoetik Yorumu*. Kayseri: Kimlik Yayınları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ
TÜRK ROMANINDA
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

MUNİS FAİK OZANSOY

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

FAİK ÂLİ OZANSOY

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları

Didem Madak Şiirinde Dişil Yazının İzleri: Kadınlık, Bellek, Beden ve Dilin Çok Katmanlı Temsili

DOÇ. DR. ESRA BAŞAK AYDINALP*

Öz

Bu çalışmada, Didem Madak'ın şiirleri, dişil yazı kuramı çerçevesinde derinlemesine incelenmiştir. Dişil yazı, kadınların ataerkil dil yapılarını sorgulayarak kendi deneyimlerini özgün bir şekilde ifade etmelerini sağlayan bir yazı biçimi olarak tanımlanır. Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi feminist teorisyenler tarafından geliştirilen bu kuram, Madak'ın şiirlerinde kendine güçlü bir yer bulur. Madak'ın şiirlerinde beden, sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve sembolik anlamlar taşıyan, sürekli dönüşüm ve başkalaşım süreci içinde olan bir varlık olarak ele alınır. Beden, bireysel ve toplumsal belleğin taşıyıcısıdır; bu bağlamda, Madak'ın şiirlerinde beden, geçmiş travmaların ve deneyimlerin izlerini taşıyan bir alan olarak işlenir. Örneğin, "Ah'lar Ağacı" (2002) ve "Graupon Kağıtları" (2000) gibi şiirlerinde, bedenin sınırları zorlanarak, toplumsal normlarla sıkışmış bir kadınlık deneyimi şiirsel olarak ifade edilir. Dil, Madak'ın şiirlerinde merkezi bir rol oynar ve geleneksel anlam yapılarını sorgulayan bir araç olarak kullanılır. Madak, dilin sabit ve otoriter yapısını ironi, kelime oyunları ve yapısöküm yaklaşımı aracılığıyla kırar. Bu dilsel oyunlar, dişil yazının çok katmanlı yapısıyla uyum içindedir. "Pulbiber Mahallesi" (2007) gibi şiirlerde dil, anlamın sabitlenmesini reddeder ve çok katmanlı bir anlam dünyası yaratır. Toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyimi, Madak'ın şiirlerinde sadece tematik bir unsur olarak değil, aynı zamanda dilsel bir eleştiri aracı olarak da işlenir. Madak, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sorgularken, bu rollerin dildeki temsilini de yeniden yorumlar. Kadınlık deneyimi, onun şiirlerinde bireysel bir hikâye olmaktan çıkıp evrensel bir tema hâline gelir. "Ah'lar Ağacı" ve "Graupon Kağıtları" şiirleri, kadınlık deneyiminin dil aracılığıyla nasıl evrenselleştirilebileceğini gösteren örneklerdir. Sonuç olarak, Didem Madak'ın şiirleri, dişil yazı kuramı bağlamında bedenin, belleğin, dilin ve toplumsal cinsiyetin çok katmanlı temsillerini sunar. Madak, dişil yazının sunduğu yapısöküm yaklaşımıyla ele alındığında, çok sesli ve özgürleştirici dili kullanarak, kadınlık deneyimini derinlemesine işleyen bir anlatı oluşturur. Şiirlerinde toplumsal cinsiyetin dildeki temsilini sorgulayan ve yeniden inşa eden Madak, Türk edebiyatında dişil yazının güçlü bir temsilcisi olarak öne çıkar. Bu bağlamda, Didem Madak'ın şiirleri, kadınların sesi ve deneyimini merkeze alarak, dişil yazının dilsel ve tematik zenginliğini Türk edebiyatında etkileyici bir şekilde yansıtır.

Anahtar sözcükler: Didem Madak, dişil yazı, yapısöküm, dil oyunları, kadınlık deneyimi

* Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, esrabasakaydinalp@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8035-5917>

Gönderilme Tarihi: 2 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 22 Ekim 2024

THE TRACES OF FEMININE WRITING IN DIDEM MADAK'S POETRY: THE MULTILAYERED REPRESENTATION OF FEMININITY, MEMORY, BODY AND LANGUAGE

Abstract

In this study, Didem Madak's poetry is examined in depth within the framework of the *écriture féminine* theory. *Écriture féminine* is defined as a form of writing that enables women to express their experiences in an original way by questioning patriarchal language structures. Developed by feminist theorists such as Hélène Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kristeva, this theory finds a strong presence in Madak's poetry. In Madak's works, the body is portrayed not merely as a physical entity but as one that carries social, psychological, and symbolic meanings, constantly undergoing transformation and metamorphosis. The body is also the bearer of individual and collective memory; in this context, it is depicted as a space that holds the traces of past traumas and experiences in Madak's poetry. For example, in poems like "Ah'lar Ağacı" (2002) and "Grapon Kağıtları" (2000), the boundaries of the body are challenged, and the experience of womanhood, constrained by social norms, is poetically expressed. Language plays a central role in Madak's poetry and is used as a tool to question traditional structures of meaning. Madak breaks the fixed and authoritative nature of language through irony, wordplay, and deconstruction. These linguistic games are in harmony with the multilayered nature of *écriture féminine*. In poems such as "Pulbiber Mahallesi" (2007) language rejects the fixation of meaning and creates a world of multilayered significance. Gender and the experience of womanhood in Madak's poetry are not just thematic elements but are also treated as tools of linguistic critique. While questioning traditional gender roles, Madak also reinterprets their representation in language. The experience of womanhood in her poetry transcends being a personal story and becomes a universal theme. "Ah'lar Ağacı" and "Grapon Kağıtları" exemplify how the experience of womanhood can be universalized through language. In conclusion, Didem Madak's poetry presents multilayered representations of the body, memory, language, and gender within the framework of *écriture féminine* theory. When approached through the lens of deconstruction offered by *écriture féminine*, Madak creates a narrative that deeply explores the experience of womanhood using a polyphonic and liberating language. By questioning and reconstructing the representation of gender in language, Madak emerges as a powerful representative of *écriture féminine* in Turkish literature. In this context, Didem Madak's poetry reflects the linguistic and thematic richness of *écriture féminine* in a compelling way, centring on the voice and experience of women.

Keywords: Didem Madak, *écriture féminine*, deconstruction, language play, womanhood experience

GİRİŞ

“Kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya, bedenlerinden zorla olduğu kadar şiddetle uzaklaştırıldıkları yazıya geri getirmelidir... Kadın, kendisini metne—tıpkı dünyaya ve tarihe olduğu gibi—kendi hareketiyle koymalıdır.”

Hélène Cixous

*“Ben o gün büyümeğe karar verdim.
Biraz uzun saçlı, biraz kırmızı rujsuz, biraz dünyaya karşı yumuşak.
Biraz çok sevdim. Kendime öğütler verdim, nasihatler verdim.
Hayatta her şey olabileceğime inandım.
Yeter ki ben isteyeyim.”*

Didem Madak

Didem Madak’ın şiirlerinde, Hélène Cixous’nun kadınların kendilerini yazmaları ve bedenleriyle birlikte metne dahil olmaları gerektiği fikrine benzer bir ifade bulunabilir. Bu dizelerde, Didem Madak, bir kadının kendi kimliğini ve deneyimlerini tanıma ve ifade etme sürecini işler. Kadının kendi hayatında ve dünyada yer alma çabası, Cixous’nun kadınların kendilerini yazma ve dünyaya koyma gerekliliği Didem Madak şiirinde yankısını bulur. Madak, bu ifadeyle, bir kadının kendi içsel gücünü keşfetme ve kendi kimliğini inşa etme yolculuğunu şiirsel bir şekilde dile getirir. Madak, şiirlerinde kadınlık deneyimi, toplumsal cinsiyet rolleri ve bireysel bellek gibi temaları ironi, hüznün ve semboller aracılığıyla işleyerek, Türk şiirinde özgün bir ses hâline gelmiştir. Madak’ın şiirsel dünyasında kadınlık hem bireysel hem de toplumsal belleğin iç içe geçtiği bir mücadele alanı olarak ortaya çıkar. Bu şiirsel anlatı, dişil yazı kuramının sunduğu dilsel ve yapısal olanaklarla daha derin bir anlam kazanır.

Dişil yazı kuramı, Hélène Cixous (1975a, 1975b), Luce Irigaray (1977, 1985) ve Julia Kristeva (1974, 1980) gibi feminist teorisyenler tarafından geliştirilmiş, kadınların ataerkil dil yapıları tarafından sınırlanan anlatılarını yeniden inşa etmeyi amaçlayan bir edebî ve teorik yaklaşımdır. Cixous’nun *écriture féminine* olarak adlandırdığı dişil yazı, kadınların kendi bedenleri ve deneyimlerinden yola çıkarak dilde özgün bir alan yaratmaları gerektiğini savunur. Kristeva ise dilin sembolik düzenine karşı çıkıp, bilinçdışının ve dil öncesi deneyimlerin yeniden



Didem Madak

keşfedilmesini önerir. Bu kuram, dilin hiyerarşik yapısını bozarak, kadınların öznel deneyimlerini çok katmanlı ve Derrida'nın geliştirdiği yapı-söküm (1967a, 1967 b)) anlayışıyla bir şekilde ifade etmelerine olanak tanır.

Didem Madak'ın şiirleri, dişil yazı kuramıyla doğrudan ilişkilidir çünkü şiirlerinde kadınlık deneyimini sabitlenmiş anlamlardan kurtarır, dilin sınırlarını zorlar ve kadınların yaşadıkları toplumsal baskılara karşı özgün bir ses yaratır. Onun şiirlerinde kadınlık, toplumsal cinsiyet rollerinin dayatmalarına karşı sürekli bir direniş ve içsel bir yolculuk olarak işlenir. Madak, kadınların bireysel hikayelerini ve toplumsal bellekle olan ilişkilerini, dildeki sabit anlamları parçalayarak, çok katmanlı imgeler ve semboller aracılığıyla anlatır. Dişil yazının en önemli unsurlarından biri olan yapı-söküm, Madak'ın şiirlerinde hem dilin sınırlarını aşma hem de kadınların deneyimlerini çok boyutlu bir şekilde ifade etme aracı olarak karşımıza çıkar.

Madak'ın şiirlerinde toplumsal cinsiyet rolleri, dil aracılığıyla yeniden yorumlanır ve sorgulanır. Örneğin, "Grapon Kağıtları" şiirinde annenin verdiği öğütler, sadece bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda kadınların nesiller boyunca aktarılan toplumsal normlarla nasıl şekillendiğini gösterir. Bu anlatım, dişil yazının bir yansımasıdır çünkü toplumsal normların dayattığı dilsel yapılar, Madak'ın şiirlerinde sorgulanır ve bu normlar ironik bir şekilde ters yüz edilir. Bu ironi, sadece dilsel bir oyun değil, aynı zamanda ataerkil dilin sınırlarını zorlayan bir yapı-söküm aracıdır. Dil, Didem Madak'ın şiirlerinde sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kadınlık deneyimini ifade eden çok katmanlı bir yapı olarak kullanılır. Dişil yazının temelinde yatan dilin yapı-sökümü, Madak'ın şiirlerinde anlamın sabitlenmemesi ve sürekli değişime uğramasıyla kendini gösterir. "Ah'lar Ağacı" şiirinde yer alan "Ah" kelimesi, sabit bir anlam taşımaz; her tekrarda farklı bir duygu ve deneyimi temsil eder. Bu, Cixous'un önerdiği gibi, kadınların kendi bedenlerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak dilin sınırlarını aşmalarının bir örneğidir. Madak, dilin geleneksel anlam yapılarını kırarak, kadınların bireysel acılarını, sevinçlerini ve içsel çatışmalarını çok katmanlı imgeler ve simgeler aracılığıyla yeniden yaratır.

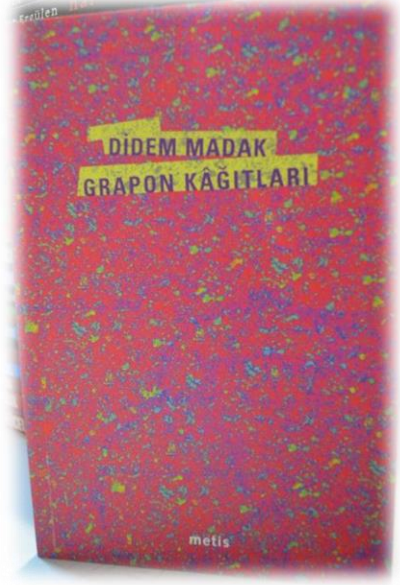
Dişil yazının başka bir temel unsuru olan bellek, Didem Madak'ın şiirlerinde merkezi bir rol oynar. Bireysel ve toplumsal belleğin kesişim noktaları, Madak'ın şiirlerinde kadınlık deneyiminin derinliklerinde yatan travmaları ve toplumsal cinsiyet rollerini açığa çıkarır. "Pulbiber Mahallesi" şiirinde olduğu gibi, bireysel acıların toplumsal bellekte nasıl yankı bulduğunu ve kadınların bu bellekle nasıl yüzleştiğini görürüz. Toplumsal bellek, kadınların hayatlarına şekil veren ve onları belirli rollerle sınırlandıran bir yapı olarak karşımıza çıkar. Madak, bu belleği, dilin çok katmanlı ve ironik yapısıyla yeniden işler ve kadınların bu rollerden özgürleşme arzusunu şiirsel bir dile dönüştürür.

Bu çalışma, Didem Madak'ın şiirlerinde dişil yazı kuramının izlerini takip ederek, kadınlık deneyiminin dilsel ve yapısal olarak nasıl ifade edildiğini, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl sorgulandığını ve dilin sınırlarının nasıl zorlandığını inceleyecektir. Madak'ın şiirlerinden örnekler kullanarak, dişil yazı kuramının onun şiirlerinde nasıl somutlaştığını ve bu şiirlerin kadınlık deneyimini nasıl özgün bir şekilde yeniden inşa ettiğini gözler önüne sereceğiz.

Edebiyat, toplumsal ve bireysel deneyimlerin en derin ifade biçimlerinden biridir. Özellikle şiir, dilin sınırlarını zorlayarak insan deneyiminin karmaşıklığını ve çok katmanlılığını ortaya koyar. Türk şiirinde bu karmaşıklığı ve derinliği en etkili şekilde yansıtan isimlerden biri de Didem Madak'tır. 2000'li yılların başında edebiyat sahnesine adım atan Madak, kısa yaşamına rağmen

bıraktığı izlerle Türk şiirine yeni bir soluk getirmiş, özellikle kadınlık deneyimini benzersiz bir dille işlemiştir. Onun şiirleri, bireysel ve toplumsal belleğin, beden, dilin ve toplumsal cinsiyetin kesiştiği noktada konumlanır ve bu unsurları özgün bir şekilde harmanlayarak okura derin bir deneyim sunar.

Bu çalışmada, Didem Madak'ın şiirleri "dişil yazı kuramı" ve "yapısöküm" bağlamında incelenecektir. Dişil yazı, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan ve feminist edebiyat teorisinin önemli bir parçası olan bir kavramdır. Özellikle Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi Fransız feminist teorisyenler tarafından geliştirilen bu kuram, kadınların ataerkil dil ve söylem yapıları içerisinde kendi seslerini nasıl bulabileceklerini ve ifade edebileceklerini araştırır. Dişil yazı, kadınların kendi bedenlerinden, deneyimlerinden ve bilinçdışından yola çıkarak dilin sınırlarını aşan, çok sesli ve çok katmanlı bir ifade biçimi yaratmalarını teşvik eder. Bu kuram, dilin sadece iletişim aracı olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel normları yeniden şekillendirebilecek bir güç olduğuna vurgu yapar.



Didem Madak'ın şiirleri, dişil yazının temel ilkelerini yansıtarak, kadınlık deneyimini, beden ve belleğin dönüşüm süreçlerini ve dilin sınırlarını zorlayan bir anlatım biçimini ortaya koyar. Madak, şiirlerinde geleneksel şiir kalıplarını ve dilsel yapıları sorgulayarak, kadınların içsel dünyalarını ve toplumsal rollerle olan çatışmalarını özgün bir dille ifade eder. Onun şiirlerinde, gündelik hayatın sıradan gibi görünen detayları, derin ve karmaşık anlam katmanlarına dönüşür; beden ve bellek, bireysel ve toplumsal deneyimlerin taşıyıcısı olarak çok boyutlu bir şekilde işlenir; dil, ironik ve hüznü tonlarla zenginleşerek yeni ifade olanakları sunar.

Bu bağlamda, çalışma aşağıdaki sorulara odaklanacaktır:

- Didem Madak'ın şiirlerinde dişil yazı kuramının temel ilkeleri nasıl yansımaktadır?
- Madak, kadınlık deneyimini ve bedenin temsillerini nasıl özgün bir dille işlemektedir?
- Şiirlerinde bellek hem bireysel hem de toplumsal düzeyde nasıl dönüşüme uğramaktadır?
- Dilin sınırlarını nasıl zorlamakta ve yapısöküm yaklaşımını nasıl benimsemektedir?
- Madak'ın şiirlerindeki toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyimi nasıl ifade edilmekte ve sorgulanmaktadır?
- Toplumsal cinsiyet rolleri ve normları şiirlerinde nasıl eleştirilmekte ve yeniden yorumlanmaktadır?
- Kadınlık deneyimi, evrensel ve öznel boyutlarıyla nasıl bir arada sunulmaktadır?
- Madak'ın şiirleri, geleneksel şiir anlayışına ve dilsel normlara karşı nasıl bir yenilik ve dönüşüm sunmaktadır?

Bu soruları yanıtlamak için Didem Madak'ın başlıca eserleri olan *Grapon Kağıtları*, *Ah'lar Ağacı* ve *Pulbiber Mahallesi* derinlemesine incelenecektir. Bu eserlerde yer alan şiirler, dişil yazı kuramının kavramsal çerçevesi içerisinde analiz edilerek, Madak'ın dilsel ve tematik yenilikleri ortaya konulacaktır.

DIŞİL YAZI KURAMI VE DİDEM MADAK ŞİİRİ

Dişil yazı, kadınların ataerkil dil ve söylem yapıları içinde kendi öznel deneyimlerini ifade etmelerini mümkün kılan, dilin sınırlarını ve normlarını sorgulayan bir yaklaşımdır. Hélène Cixous, hem *Medusanın Kahkahası- Le Rire de Meduse* (1975a) hem de *La jeune née- Yeni Doğmuş Kadın* (1975b) adlı eserlerinde, dişil yazıyı kadınların kendi bedenlerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak yazmaları, dilin fallus merkezli yapısını kırarak çok sesli ve akışkan bir ifade biçimi yaratmaları olarak tanımlar. Hélène Cixous, dili kadınların baskılanışında temel bir unsur olarak görmektedir. 'Sorties' adlı eserinde, erkeğin egemenlik arzusunu gerçekleştirmekte nasıl başarılı olduğunu ve diğer olasılıkları ortadan kaldırmak için dilin nasıl kullanıldığını öne sürmektedir. (Sellers, 1991, 25) Bunu Hélène Cixous 'sahiplik imparatorluğu' kavramı ile açıklar. Öte yandan Derrida, bir dil kullanıcısının yazdıkları veya söyledikleri üzerinde tam bir sahiplik kazanmasının imkânsız olduğunu öne sürmüştür. Dil, sadece kullanıcıların niyetlerini aşan ve bozan diğer anlamları sürekli olarak çağrıştırmakla kalmaz, aynı zamanda yazarın veya konuşanın söylediklerini organize etme ve yönlendirme çabalarını da ortaya çıkarır. Derrida, bunun özellikle yazılı metinler için geçerli olduğunu savunur, çünkü yazılı bir metin, yazarın kontrol kazanma çabalarını deşifre edecek şekilde her zaman okunabilir. Bir yazar, niyet ettiklerinin dilin anlamlandırma işlemi tarafından etkilenmeden kalacağını garanti edemez, ne de olsa metnin nasıl algılanacağını önceden bilemez. (Derrida, 1967a: 1967b: 1972,) Halbuki feminist eleştiri, kadınların erkek tarafından üretilen edebiyatın tüketicisi olma sorunuyla yüzleşir. (Culler, 1982) Bunun yanında Direk, cinsel farkın doğal bir gerçeklik olarak görülmesinin sorunlu olduğunu savunur ve bu farkın dil, kültür ve ideoloji üzerinden inşa edildiğini vurgular. Cinsel farkın doğal bir biyolojik temelden ziyade toplumsal ve tarihsel olarak kurulduğunu öne sürer. Bu, Derrida'nın yapısökümünü takip eden bir yaklaşımdır; çünkü yapısökümde, dilin ve kavramların sabit olmadığı, sürekli yeniden inşa edildiği savunulur. Direk, cinsel farkın da benzer bir şekilde, toplumsal normlar ve söylemler aracılığıyla şekillendirildiğini ve sürekli yeniden üretildiğini belirtir. (Direk, 2016)

Cixous'ya göre dişil yazı, bilinçdışı ile bağlantılı olup, dilin sembolik düzenini aşarak yeni ve özgürleştirici anlamlar üretir. Julia Kristeva ise *La révolution du langage poétique* (1974) adlı eserinde, dişil yazıyı "sembolik" ve "semiyotik" olarak adlandırdığı iki dilsel boyut arasında bir denge olarak görür. Sembolik düzen, toplumsal normlar ve dilsel kurullarla şekillenirken, semiyotik boyut, dilin melodik, ritmik ve duygusal yönlerini içerir. Kristeva'ya göre dişil yazı, bu iki boyut arasındaki gerilimi ve etkileşimi kullanarak, dilin sınırlarını zorlar ve yeni ifade biçimleri yaratır. Dişil yazı, kadınların ataerkil dil ve söylem yapıları içinde kendi öznel deneyimlerini ifade etmelerini mümkün kılan, dilin sınırlarını ve normlarını sorgulayan bir yaklaşımdır. Bu kuram, kadınların, geleneksel olarak erkek egemen bir dünyada ötekileştirilmiş seslerini geri kazanmayı ve bu sesleri özgün bir şekilde ifade etmeyi amaçlar. Hélène Cixous, dişil yazıyı, kadınların kendi bedenlerinden ve deneyimlerinden yola çıkarak yazmaları gerektiğini, dilin patriyarkal bir yapıya sahip olduğunu ve bu yapının kadınları dışladığını savunur. "Sorties"(1975) adlı eserinde, dilin erkek egemen bir dünyayı pekiştirdiğini ve kadınların bu dil üzerinden kendilerini ifade etme biçimlerinin sınırlı olduğunu belirtir. Kadınların kendi seslerini bulmaları ve dilin sunduğu tekil anlamları aşmaları gerektiğini vurgular. Bu bağlamda, Cixous'nun "écriture féminine" (dişil yazı) kavramı, kadınların kendi deneyimlerini ve kimliklerini ifade edebilecekleri alternatif bir dil ve yazım biçimi arayışını

ifade eder, böylece kadınlara dilin ataerkil ve otoriter yapısını kırarak çok sesli ve akışkan bir ifade biçimi yaratmaları için çağrı yapar.

Derrida ise dilin anlamın sürekli kaymasını sağladığını ve sabit bir otorite sunmadığını öne sürer. 'Différance' kavramıyla, dilin her zaman başka anlamları çağrıştırdığını ve bu nedenle tekil bir anlamın peşinde koşmanın imkânsız olduğunu belirtir. Derrida, dilin sabit ve otoriter yapısının, anlamın sürekli olarak ertelenmesiyle sorgulandığını ve yazılı metinlerin yazarlarının kontrolü dışında nasıl okunabileceğini gösterir. Bu bağlamda, dilin hem iktidar ilişkilerini sürdürdüğünü hem de bu ilişkileri deşifre etme potansiyeline sahip olduğunu vurgular. (1967a, 1967b) Zeynep Direk'in Derrida üzerindeki çalışmalarında en önemli vurgu, yapısökümün cinsiyet ve kimlik meselelerine uygulanabilirliği üzerinedir. Derrida'nın anlamın sabit olmayışı ve sürekli erteleme içinde oluşu fikrini, cinsiyet kimliğinin sabit ya da özsel olmadığı düşüncesiyle birleştirir. Cinsiyetin sabit bir kimlik değil, sürekli bir performans ve yapısal bir süreç olduğunu savunan bu anlayış, feminist teoride Judith Butler'ın (1990, 1993, 2004) da geliştirdiği performatif kimlik kavramı ile yakın ilişki içindedir. Direk (2012) ise Derrida'nın dil ve anlamın kayganlığına dair vurgusunu cinsiyetin toplumsal olarak nasıl belirlendiğine dair bir analiz aracı olarak kullanır. Cinsiyet ve cinsel fark, sabit kategorilerden çok, anlamın sürekli ertelendiği ve sürekli müzakereye açık olduğu bir alan olarak ele alınır. Bu anlamda, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsel fark, dilsel ve kültürel süreçler üzerinden her seferinde yeniden üretilir.

Cixous'a göre kadınlar, tarih boyunca yazıdan ve dilden dışlanmış, bedenlerinden uzaklaştırılmışlardır. Bourdieu (1990), erkeklerin toplumsal alanlardaki baskınlığını, kadınların maruz kaldığı dışlanma biçimleriyle açıklar. Kadınlar, birçok alanda (ekonomik, sosyal, kültürel) erkekler tarafından belirlenen normlar ve kurallar çerçevesinde kenarda bırakılır. Bu dışlanma, sadece bireysel bir durum değil, aynı zamanda toplumsal yapının bir parçasıdır. Kadınların, erkek egemen normların dışına çıkmalarına olanak tanımayan bir sistem içinde yaşamaları, onların toplumsal temsillerini ve kimliklerini olumsuz etkiler. Bourdieu, kadınların bedenlerinin toplumsal inşasının da erkek bakış açısına tabi olduğunu vurgular. Kadınlar, genellikle erkeklerin arzularının nesnesi olarak görülür ve bu, onların kendi bedenleri üzerindeki kontrolünü kaybetmelerine yol açar. Beden, toplumsal cinsiyet rolleri ve normları tarafından şekillendirilir; bu durum, kadınların bedenlerini ve kimliklerini algılamaları üzerinde derin bir etki bırakır. Bu bağlamda, kadınların bedenleri, erkek egemen söylemlerle tanımlanır ve bu durum, kadınların özne olarak varlıklarını tehdit eder. Bourdieu, cinsler arası ayrışmayı da sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerle ilişkilendirir. Bu ayrışma, kadın ve erkekler arasında hiyerarşik bir yapı oluşturur. Toplum, kadınları ve erkekleri belirli rollere ve alanlara yerleştirir; bu da cinsler arası eşitsizliği derinleştirir. Erkekler, toplumsal gücü ve otoriteyi temsil ederken, kadınlar genellikle bu güç dinamiklerinden dışlanır veya ötekileştirilir. Bourdieu, bu durumun, toplumsal pratikler ve alışkanlıklarla sürekli olarak yeniden üretildiğini savunur. (Bourdieu, 1998) Bu nedenle, dişil yazı, kadınların bu kaybı telafi etmeleri, bedenlerini ve deneyimlerini metne geri getirmeleri için bir araçtır. Cixous, "Kadın kendini yazmalı: kadınlar hakkında yazmalı ve kadınları yazıya, bedenlerinden zorla olduğu kadar şiddetle uzaklaştırıldıkları yazıya geri getirmelidir..." (1975a, s. 39) derken, kadınların bu yazınsal hareketle hem kendilerini ifade etmelerini hem de tarihsel olarak susturulmuş seslerini geri kazanmalarını vurgular. Dişil yazı, bu anlamda bilinçdışı ile bağlantılı olup, dilin sembolik düzenini aşarak yeni ve özgülleştirici anlamlar üretir. Cixous, yine aynı metinde bu süreci "Kadın, kendisini

metne—tıpkı dünyaya ve tarihe olduğu gibi—kendi hareketiyle koymalıdır.” ifadesiyle açıklar, böylece yazma eylemi, bir kadının kendini dünya ve tarihe yerleştirme mücadelesine dönüşür.

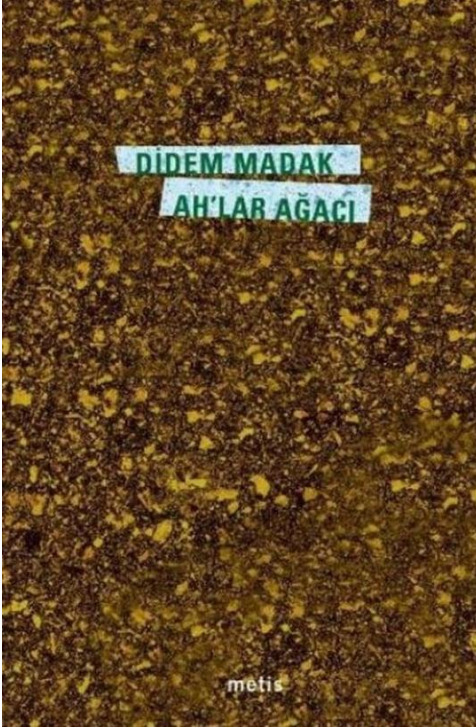
Julia Kristeva ise, dişil yazıyı daha karmaşık bir dilsel kuram çerçevesinde ele alır. Kristeva dilin iki temel boyutu olduğunu savunur: “sembolik” ve “semiyotik”. Sembolik düzen, toplumsal normlar ve dilsel kurallarla şekillenirken, semiyotik boyut, dilin melodik, ritmik ve duygusal yönlerini içerir. Kristeva’ya göre, dildeki bu iki boyut arasındaki gerilim ve etkileşim, dişil yazının temelini oluşturur. Dişil yazı, bu iki boyutun birleşiminden doğan bir yazı biçimidir; dilin sembolik düzenini sorgularken, semiyotik boyut aracılığıyla özgürleştirici ve çok katmanlı anlamlar yaratır. Kristeva (1974), bu süreci “Kadın, dilin sınırlarını zorlayarak, sembolik düzenin ötesine geçmeli ve semiyotik olanı ortaya çıkararak yeni ifade biçimleri yaratmalıdır.” şeklinde ifade eder. Bu bağlamda, dişil yazı, kadınların dilin katı ve sınırlayıcı yapısını aşarak, duygusal ve sezgisel bir yazı dili geliştirmelerine olanak tanır. Bu yaklaşımlar, dişil yazıyı, sadece bir yazma biçimi olarak değil, aynı zamanda kadınların ataerkil yapıların sınırlarını zorlayarak kendi varlıklarını ifade etmeleri ve bu sınırları yeniden tanımlamaları için bir mücadele aracı olarak görür. Hem Cixous’un hem de Kristeva’nın katkıları, dişil yazının sadece edebî bir yenilik değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir dönüşümün parçası olduğunu gösterir.

Didem Madak’ın şiirleri, bu teorik çerçeveyi somutlaştırarak, kadınlık deneyimini özgün ve derin bir şekilde ifade eder. Madak, şiirlerinde gündelik hayatın sıradan nesnelere ve deneyimlerini kullanarak, bunları derin ve çok katmanlı anlamlara dönüştürür. Örneğin, “Grapon Kağıtları” (2000) şiirinde, basit bir kırtasiye malzemesi olan grapon kâğıdı, hayatın kırılmasını ve renkliliğini sembolize eder:

“Annemle eski bir fotoğraf bulduk,
Çoktan sararmış
Bir anne bir kız çocuk,
Bir de grapon kağıdından yapılmış çiçekler vardı elimizde.” (s. 13)

Bu dizelerde, grapon kâğıdı hem geçmişin nostaljisini hem de kadınlık deneyiminin renkli ama kırılmalı doğasını yansıtır. Madak, bu basit imgeyi kullanarak, bellek ve kadınlık arasındaki derin bağlantıyı ortaya koyar ve dilin sınırlarını aşarak yeni anlam katmanları yaratır. Bunun yanında, bir anne ve bir kız çocuğu arasında geçen sahne, Kristeva’nın (1980) *abject* kavramıyla ilişkilendirilebilecek bir zemin sunar. Kristeva’nın *abject* kavramı, annenin çocuğuyla olan ilişkisi, çocuğun annesinden ayrılma süreci ve bu ayrılmanın getirdiği duygusal karmaşıklıklarla ilgilidir. Anne, çocuk için başlangıçta bir bütünlük duygusu sağlar; ancak bu bütünlük zamanla bozulur ve çocuk annesinden ayrılmak zorunda kalır. Bu ayrılma sürecinde, anne hem aşılması gereken bir sınır hem de çocuğun kendisine dönmek istediği bir sığınak haline gelir. Bu noktada anne hem çekici hem de itici bir figür olarak algılanır, yani *abject* olur. Dizedeki “Bir anne bir kız çocuk” ifadesi, bu ikilikteki ilişkiyi temsil edebilir. Anne ve kız çocuğu, birbirine derin bir şekilde bağlıdır, ancak aynı zamanda birbirlerinden uzaklaşmaya zorlanırlar. Bu duygusal ve fiziksel ayrışma süreci, *abject* ile ilişkilendirilebilecek bir tür tiksinti ve aynı zamanda çekilme hissi doğurur. Eski bir fotoğraf bulma anı, geçmişin izleriyle karşılaşma, bu sınır ihlali ve tiksinti duygusunu tetikleyebilir. Benzer şekilde, “Ah’lar Ağacı” (2002) şiirinde, “ah” kelimesi hem bir iç çekişi hem de derin bir duygusal yükü ifade eder:

“Ah’lar ağacı büyür içimde,
Her yaprağı bir hüzün,
Her dalı bir hatıra.” (s. 25)



Burada, Madak, dilin en basit ifadelerinden biri olan “ah” kelimesini kullanarak, derin ve karmaşık duyguları dile getirir. Bu, dışıl yazının dilin semiyotik boyutunu kullanarak sembolik düzeni nasıl zorlayabileceğine bir örnektir. Kristeva’nın *semiyotik* düzeni, dilin öncesinde, bilinçdışı, bedensel ve duygusal bir alanı ifade eder. Bu alan, özellikle şiirde, anlamın tam olarak dile dökülemediği, duygusal, duygusal ve bedenle ilişkili olan katmanları kapsar. Didem Madak’ın “*Ah’lar ağacı büyür içimde*” ifadesi, Kristeva’nın semiyotik düzenine güçlü bir göndermede bulunur. “Ah” kelimesi, dilsel bir ifade olmaktan çok, bir içsel duygu patlamasını, hüzün ve acının bedensel bir yankısını temsil eder. “Ah” burada, dilin sınırlarında yer alan bir sesleniş olarak okunabilir. Bu ifade, kelimelere dökülemeyen, sadece bedensel olarak hissedilebilen bir içsel duygu yoğunluğudur. Semiyotik düzen, bilinçdışı arzular, anneyle olan ilksel bağ ve dil öncesi ifadelerle ilişkilendirilir.

“*Ah’lar ağacı*” imgesi, içsel bir büyüme, içsel bir patlama veya duygusal bir yoğunluk olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda, Madak’ın şiiri, dilin semiyotik alanına açılan bir kapı olarak görülür; bu kapı, mantık ve anlamın ötesinde, bedensel bir duygusal tepkimeyi barındırır.

Kristeva’nın *sembolik* düzeni, toplumsal ve kültürel kodlar, mantıksal yapı ve dilsel kurallar aracılığıyla anlamın inşa edildiği alandır. “*Her dalı bir hatıra*” ifadesi, sembolik düzenin bir temsili olarak görülebilir. Hatıra, bireyin geçmiş deneyimlerinin zihinsel bir temsili olarak, sembolik düzende anlam bulan bir olgudur. Kristeva, sembolik düzenin, toplumun belirlediği kurallar çerçevesinde anlamın düzenlendiği yer olduğunu belirtir. Bu bağlamda, “hatıra” kavramı, bireyin geçmiş deneyimlerini belli bir düzen ve anlam çerçevesinde dile getirme çabası olarak okunabilir. Madak’ın dizelerinde, “*Ah’lar ağacı*” gibi duygusal ve bedensel bir unsur (semiyotik) ile “*hatıra*” gibi toplumsal ve mantıksal bir unsur (sembolik) bir arada yer alır. Bu, dilin her iki düzenin de aynı anda çalıştığını ve birbiriyle çelişse de iç içe geçtiğini gösterir. Sembolik düzen, bireyin duygusal dünyasını belli bir anlatı yapısına dönüştürmeye çalışırken, semiyotik düzen, bu anlatının altını oyar, sürekli taşan ve dile dökülemeyen unsurları açığa çıkar. Didem Madak’ın bu dizelerinde, semiyotik ve sembolik düzenin birlikte var olması, Kristeva’nın dil anlayışını mükemmel bir şekilde yansıtır. Madak’ın şiiri, bu iki düzenin sınırlarını zorlayarak, bir yandan duygusal, bedensel ve yoğun bir semiyotik deneyimi ifade ederken, diğer yandan bu deneyimi sembolik düzenin içinde anlamlandırmaya çalışır. Şiirdeki “ağaç” metaforu, bu iki düzenin nasıl birlikte işlediğini gösterir: Ağaç, büyüyen, dalları olan ve kökleri derinlerde bulunan bir yapı olarak, hem semiyotik (doğal, büyüyen, içsel) hem de sembolik (anlam yüklü, anlatımsal, toplumsal) bir imgedir.

Kristeva'ya göre, semiyotik düzen, sembolik düzeni sürekli bozar ve altını oyar. Madak'ın şiirinde, "her yaprağı bir hüznün" ifadesi, sembolik düzende anlam bulan hatıraların aslında semiyotik düzende köklenen duygusal yoğunluklar olduğunu gösterir. Hüznün, hatıraların bir parçası olarak sembolik düzende yer alsa da aslında semiyotik düzene ait bir duygudur. Hüznün, mantıksal ya da dilsel bir yapıyla tam olarak ifade edilemeyen, bedensel ve duygusal bir deneyimdir. Bu anlamda, Madak'ın şiirinde semiyotik düzen, sembolik düzenin altını oyar ve anlamın tam olarak sabitlenemeyeceğini gösterir. "Her yaprağı bir hüznün" ifadesi, hatıraların mantıksal bir anlatıdan çok duygusal bir yoğunluk olduğunu vurgular. Bu durum, sembolik düzende anlam bulmaya çalışan her şeyin aslında semiyotik düzenin etkisi altında olduğuna işaret eder. Hüznün, dilde ifade edilen bir hatıra ya da anı olmaktan öte, bedensel bir yankıdır; dile döküldüğünde bile tam anlamıyla açıklanamaz. Madak, bu dizelerde dilin sınırlarını zorlayarak Kristeva'nın teorisinde işaret ettiği dilsel yapının sabit olmadığını gösterir. Dil hem semiyotik hem de sembolik düzende işler, ancak bu iki düzen arasındaki gerilim sürekli olarak anlamın kayganlığını açığa çıkarır. "Ah'lar ağacı", bir yandan derin bir duygusal patlama ya da birikim olarak içsel hüznü işaret ederken, diğer yandan dilsel anlamın sınırlarını aşan bir yoğunluğu temsil eder. Anlam, tam olarak sabitlenemez; çünkü semiyotik düzen sürekli olarak sembolik düzeni zorlar.

Didem Madak, Türk şiirinde kadınlık deneyimini, bireysel ve toplumsal bellekle harmanlayarak derinlemesine işleyen bir şair olarak öne çıkar. Şiirlerinde hüznün, ironi, beden ve bellek gibi temalar, dişil yazı kuramının kavramsal çerçevesi içinde yeniden anlam bulur. Dişil yazı, kadınların özgün bir dil yaratarak ataerkil dil yapılarını sorgulamalarını ve kendi deneyimlerini ifade etmelerini hedefleyen bir yaklaşımdır. Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi feminist teorisyenler tarafından geliştirilen bu kuram, Didem Madak'ın şiirlerinde derin bir şekilde yankı bulur. Bu incelemede, Madak'ın şiirlerinde dişil yazının nasıl ortaya çıktığını, beden, belleğin, dilin ve toplumsal cinsiyetin temsillerini daha derinlemesine analiz ederek ele alacağız. Dişil yazı, patriyarkal dil yapılarının ötesine geçerek, kadınların öznel deneyimlerini ifade etmelerini sağlayan bir yazı biçimi olarak tanımlanır.

Hélène Cixous, bu yazı biçimini *écriture féminine* olarak adlandırır ve kadınların kendi bedenlerinden, deneyimlerinden yola çıkarak dilin sınırlarını zorlayacak bir ifade tarzı geliştirmeleri gerektiğini savunur. Cixous, kadınların bu yazı biçimiyle kendi içsel dünyalarını keşfetmelerini ve dil aracılığıyla kendilerini özgürleştirmelerini hedefler. Luce Irigaray, dişil yazının heterojen, çok sesli ve çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu vurgular, bu da kadınların tek bir kimlik ya da deneyimle sınırlanamayacağını gösterir. Julia Kristeva ise dişil yazıyı dilin sembolik düzeninin ötesine geçerek, dil öncesi bir alan olan *chora* ile bağlantı kuran bir yazı biçimi olarak tanımlar. Kristeva'ya göre bu tür bir yazı, annelik, cinsellik ve beden gibi temalar etrafında şekillenir ve bilinçdışının derinliklerini keşfeder.

DİDEM MADAK ŞİİRİNDE BEDENİN VE BELLEĞİN DÖNÜŞÜM SÜRECİ: BİREYSEL VE TOPLUMSAL HAFIZANIN YENİDEN İNŞASI

Madak'ın şiirlerinde beden, sadece fiziksel bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal, psikolojik ve sembolik anlamlar taşıyan çok katmanlı bir varlık olarak ele alınır. Beden, bireysel bellek ve toplumsal deneyimin taşıyıcısıdır, bu da dişil yazının karakteristik özelliklerinden biridir.

Didem Madak, Türk edebiyatında özgün sesiyle tanınan, modern şiirin önemli isimlerinden biridir. Şiirlerinde sıkça işlediği beden ve bellek temaları, bireysel ve toplumsal deneyimlerin derinlemesine işlendiği, yoğun duyguların yansıması olarak karşımıza çıkar. Madak, bedeninin dönüşümünü hem bireysel bir içsel yolculuk hem de toplumsal normlara karşı bir direniş olarak işler. Madak'ın şiirlerinde beden, içsel bir yolculukla sürekli dönüşen bir varlık olarak tasvir edilir. "Ah'lar Ağacı" (2002) şiirinde bu dönüşüm, bedeninin hem bir hapisane hem de özgürlük arayışının sembolü olarak tasvir edilmesiyle ortaya konur:

"Ben mutsuz bir kraliçeydim,
Nefes almakla zorlanan bir cennet." (s. 20)

Bu dizelerde beden, bir yandan bireyin kendi içinde sıkıştığı bir yer, diğer yandan ise özgürlüğe ulaşma arzusunun mekânı olarak görünür. Beden, burada içsel çatışmanın ve arayışın bir temsilcisi hâline gelir. Madak, bedeninin toplumsal normlarla nasıl şekillendirildiğini ve bu normlara karşı nasıl bir direniş alanı hâline geldiğini şiirlerinde işler. "Grapon Kağıtları" (2000) şiirinde beden, annelik rolü üzerinden toplumsal cinsiyet normlarının dayatmalarını sorgular:

"Annemle eski bir fotoğraf bulduk,
Çoktan sararmış
Bir anne bir kız çocuk,
Bir de plastik bebek vardı kucaklarında." (s. 14)

Bu dizelerde, annenin bedenine yüklenen rollerin, toplumsal cinsiyet normları aracılığıyla nasıl şekillendiği gözler önüne serilir. Madak, bu normları sorgulayarak, bedeninin bu rollerden nasıl özgürleşebileceğine dair bir dönüşüm sürecini ifade eder.

Didem Madak'ın şiirlerinde bellek hem bireysel anıların hem de toplumsal travmaların birikim alanı olarak önemli bir yer tutar. Madak, belleği hem bireysel kimliğin oluşumunda hem de toplumsal hafızanın yeniden inşasında kritik bir unsur olarak ele alır. Madak'ın şiirlerinde bireysel bellek, anıların ve duyguların dönüşüm geçirdiği bir alan olarak işlenir. Bu süreç, "Grapon Kağıtları" (2000) şiirinde, anne-kız ilişkisi üzerinden işlenir:

"Benim annem cumartesi annesi gibiydi,
Evde beklerdi,
Çalışma masamın üstüne bıraktığı notlarda,
Hayatla başa çıkabilme önerileri vardı." (s. 15)

Bu dizelerde, bireysel bellek, anneye yaşanan anıların yeniden hatırlanması ve yorumlanması süreci içinde dönüşür. Anılar, burada sadece geçmişin bir yansıması olarak kalmaz, aynı zamanda bireyin bugünkü kimliğini şekillendiren bir güç hâline gelir. Toplumsal bellek, Madak'ın şiirlerinde, bireysel deneyimlerle iç içe geçerek toplumsal travmaların şiirsel bir dille yeniden inşa edildiği bir alan olarak öne çıkar. "Pulbiber Mahallesi" (2007) şiirinde, toplumsal bellek, bireysel acıların ortak bir hafızada buluştuğu bir mekân olarak tasvir edilir:

"Gözlerimi bir güzel boyardım
Morlar, maviler, yeşillerle." (s. 20)

Bu dizelerde, toplumsal travmalar, bireysel deneyimlerin rengiyle birleşerek kolektif bir hafıza oluşturur. Madak, toplumsal belleği bireysel bir şiirsel anlatı aracılığıyla yeniden şekillendirir, böylece travmaların dönüştüğü ve anlam kazandığı bir anlatı yaratır. Didem Madak'ın şiirlerinde beden ve bellek, çoğu zaman iç içe geçmiş temalar olarak karşımıza çıkar. Beden, belleğin taşıyıcısı

olarak işlev görürken, bellek de bedenin dönüşüm sürecini besleyen bir kaynak hâline gelir. Madak'ın şiirlerinde beden, bireysel ve toplumsal belleğin fiziksel bir temsili olarak ele alınır. "Ah'lar Ağacı" (2002) şiirinde, bedenin bellekle olan ilişkisi şu dizelerde ifade edilir:

"Ah'lar ağacı, büyür içimde,
Bir yanım çocuk, bir yanım büyümek bilmeyen kadın." (s. 38)

Bu dizelerde, beden, bellekte biriken anıların ve duyguların taşıyıcısı olarak görülür. Bedenin dönüşümü, bellekte biriken anıların ve yaşanmışlıkların bir yansıması olarak şekillenir. Bellek, aynı zamanda bedenin fiziksel dönüşümünü şekillendiren bir unsur olarak işlenir. Madak, bellek aracılığıyla bedenin nasıl şekillendiğini ve bu sürecin nasıl şiirsel bir anlatıya dönüştüğünü ifade eder. "Grapon Kağıtları" (2000) şiirinde, anne-kız ilişkisi üzerinden bellek, bedenin dönüşüm sürecini etkileyen bir güç olarak görünür:

"Birbirimize güle güle dedik,

Bu şehir, belki de, Gözlerinde unutulmuş bir sonbahar dalıdır." (s. 23) Dizelerdeki "şehir" ve "sonbahar dalı" imgeleri, hem belleği hem de bedeni çağırır. Şehir belleği simgeler; geçmiş deneyimlerin, yaşanmışlıkların, hatıraların birikimini temsil eder. Aynı zamanda, bireyin kimliğiyle bağlantılı olarak şehir, zihinsel bir harita gibi, hafızada saklanan bir alandır. Sonbahar dalı ise hem zamanın geçiciliğini hem de bedensel bir imgede bellekle ilgili bir bağ kurar. Sonbahar, doğanın döngüsünde çürüme ve solma anlamına gelir; bu da zamanın geçişini ve yaşlanmayı simgeler. Beden, bu çürüme süreciyle doğrudan ilişkilidir, çünkü insan bedeni de zamanla değişir, yaşlanır ve hatıralar da bu süreçte birer iz olarak kalır. Gözlerinde unutulmuş bir sonbahar dalıdır" ifadesi, bedensel bir alan olarak gözlerin, bellekle nasıl bağlantılı olduğunu gösterir. Burada gözler, yalnızca fiziksel bir organ değil, geçmişin izlerini taşıyan bir hafıza alanı olarak işlev görür. Sonbahar dalının unutulmuş olması, bellekte saklanan ama bilinçli bir şekilde hatırlanmayan, zamanla unutulmuş bir anıyı ya da geçmiş bir duyguyu temsil eder. Madak'ın burada yaptığı, bedensel imgeler (gözler, dal) ile belleği (unutulmuş sonbahar) bir araya getirerek, dilin sembolik ve bedensel anlamlarını zorlamasıdır. Didem Madak, bu dizelerde yapısökümcü bir yaklaşımla dilin sabit anlamını bozar. Derrida'nın yapısökümünde, dilin hiçbir zaman sabit ve tekil bir anlam taşımadığı, aksine her ifadenin altında başka anlam katmanlarının sürekli açığa çıktığı savunulur. "Birbirimize güle güle dedik" ifadesi, sıradan bir vedalaşmayı anlatıyor gibi görünse de bu basit ifade altında yoğun bir duygusal geçmiş, bellek ve kayıp hissi yatar. Vedalaşma, sadece bir ayrılık değil, bir kaybın ve hatıraların geride bırakılması olarak da okunabilir. Bu veda, sonbaharın çürümesi gibi, ilişkilerin de bir tür sonlanmasıdır.

Yapısöküm açısından, "güle güle demek" sıradan bir veda ifadesi olarak değil, anlamın sürekli kaydığı, geride kalan ve unutilan anıları açığa çıkaran bir dilsel oyun olarak yorumlanabilir. Madak, bu vedayı sıradan bir jestin ötesine taşır ve dilin sınırlarını zorlayarak bu ifadenin altında bellek, kayıp ve melankoli katmanları yaratır. "Gözlerinde unutulmuş bir sonbahar dalıdır" ifadesi, beden ve bellek arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Kristeva'nın semiyotik düzeni burada etkili bir şekilde devreye girer. Semiyotik düzen, bedensel ve dil öncesi duygularla ilişkilidir. Gözler, bir yandan dünyayı algılayan bedensel organlar iken, aynı zamanda belleğin ve duyguların aynası olarak işlev görür. Gözlerde unutulmuş bir dal, geçmişin izlerini taşır. Bu imgede, bedenin bellekle nasıl iç içe geçtiğini ve gözlerin geçmişin izlerini nasıl taşıyan bir hafıza alanı olduğunu görürüz.

Gözler, dilin sembolik düzene bağlı bir parçası olsa da aynı zamanda semiyotik düzene, yani duygusal ve bedensel deneyimlere işaret eder. Burada gözler, sadece dış dünyayı algılayan bir organ değil, aynı zamanda içsel bir dünya ile geçmişin izlerini taşıyan bir hatırlama mekanıdır. Sonbahar dalı, zamanın geçişini ve bellek üzerindeki etkilerini temsil eder. Sonbahar, mevsimsel döngüde bir çürüme ve sonlanma mevsimi olarak karşımıza çıkar. Ancak bu çürüme, aynı zamanda yeni bir döngünün başlangıcını da simgeler. Bellekteki hatıralar, sonbahar yaprakları gibi zamanla solan, ancak tamamen yok olmayan izler bırakır. "Gözlerinde unutulmuş bir sonbahar dalı" ifadesi, zamanın geçişiyle birlikte unutulmuş, ancak tamamen kaybolmamış anıların bedensel bir yankısıdır. Madak, bu imgede, belleğin sürekli olarak yeniden şekillendiği ve anlamın sabitlenemediği bir alan yaratır. Sonbahar dalı, hatıraların zamanla değişen doğasını ve geçmişin bir parçası olarak kalmaya devam eden ama dil aracılığıyla tam anlamıyla ifade edilemeyen bir unsuru temsil eder. Yapısöküm açısından, bu imge, hatıraların dilsel olarak tam anlamıyla sabitlenemeyeceğini ve belleğin sürekli değişen bir süreç olduğunu gösterir.

DİDEM MADAK ŞİİRİNDE DİLİN SINIRLARI VE DIŞIL YAZININ YAPISÖKÜMÜ

Didem Madak, şiirlerinde dilin sınırlarını zorlayan, ironik ve çok katmanlı bir anlatım tarzı geliştirir. Bu dilsel yaklaşım, dışil yazı kuramının temel ilkeleriyle yakından ilişkilidir. Hélène Cixous ve Luce Irigaray gibi feminist teorisyenler tarafından geliştirilen dışil yazı, ataerkil dil yapılarını sorgulayan ve kadınların kendi deneyimlerini ifade etmeleri için yeni dilsel yollar arayan bir edebî yaklaşımı temsil eder. Didem Madak, bu teorik çerçeve içinde, şiirlerinde dilin sınırlarını zorlamakla kalmaz ve anlamı çok katmanlı bir yapıya büründürür. Didem Madak, şiirlerinde dilin geleneksel anlam yapısını sorgulayan ve sabitlenmiş anlamları kıran bir yapısöküm yaklaşımı benimser. Bu yaklaşım, dışil yazının fallus merkezli anlam dünyasını reddetme çabasıyla uyum içindedir. Madak, şiirlerinde sıkça ironiye başvurarak, dilin sınırlarını zorlar ve okuyucunun alışıldık anlam dünyasını alt üst eder. Örneğin, "Pulbiber Mahallesi" şiirinde, gündelik hayatın basit görünen detaylarını, derin ve karmaşık anlam katmanlarıyla işler:

"Gözlerimi bir güzel boyardım
Morlar, maviler, yeşillerle."

Bu dizelerde, fallus merkezci bakış, Batı felsefesi ve kültüründe erkekliği ve eril otoriteyi merkeze alan bir bakış açısını temsil eder. Bu bakış açısında kadın, genellikle edilgen bir konumda yer alır; ona yüklenen anlamlar, eril özne tarafından inşa edilir. Kadın bedeni, eril dilin sınırları içinde tanımlanır ve sabitlenir. Ancak Didem Madak, bu eril bakışı tersyüz eden bir dil kullanarak yapısöküme uğratar. "Gözlerimi bir güzel boyardım" ifadesi, hem geleneksel güzellik normlarına bir gönderme yapar, hem de bu normları bozarak yeni bir anlam yaratır. Eril bakışın kadını süsleme, güzelleştirme ve estetik bir nesneye dönüştürme çabası burada kadın öznenin kontrolüne geçmiştir. Kendi gözlerini boyayan kadın, pasif bir nesne olmaktan çıkar, aktif bir fail haline gelir. Bu, eril otoritenin kadını güzelleştirme ve estetik bir obje haline getirme gücünü altüst eder ve kadın öznenin kendine ait bir ifade alanı yaratmasını sağlar.

Renklerle yapılan bu oyun, hem gündelik hayatın sıradanlığına bir gönderme hem de dilin sınırlarını zorlayan bir ironi olarak işlev görür. Bu ironi, dışil yazının çok katmanlı anlam yaratma çabasıyla örtüşür; Madak, dilin sınırlarını aşarak, sıradan olanı olağandışı bir şekilde yeniden

şekillendirir. Dizelerindeki renk kullanımı da anlamın sabitlenmesini reddeder ve çok katmanlı bir sembolizm sunar. Geleneksel anlamda makyaj, kadınların güzellik araçlarından biri olarak görülür ve genellikle eril bakışa hizmet eder. Ancak burada kullanılan renkler, morlar, maviler ve yeşiller, normatif güzellik anlayışının sınırlarını aşar. Mor, feminizmin ve kadın direnişinin sembolü olarak sıkça kullanılır. Bu renk, kadınların patriyarkal düzene karşı direnişini ve alternatif bir kadınlık deneyimini temsil eder. Madak'ın gözlerini mor renkle boyaması, bu eril düzene karşı bir başkaldırıyı, kadınlığın farklı bir ifade biçimini ve özneleşme sürecini gösterir. Mavi, geleneksel olarak erkeklikle ilişkilendirilen bir renk olan mavi, burada kadınsı bir alan içinde yeniden anlam kazanır. Mavi, eril kodları bozan ve bu kodları kadın özne tarafından ele geçirilen bir sembol haline gelir. Yeşil, doğayı, yenilenmeyi ve yaşamı simgeleyen yeşil, burada eril bakışın sabit güzellik ve estetik anlayışını bozan bir unsura dönüşür. Kadın özne, eril düzenin sabit güzellik normlarını kırarak kendini ifade etmek için yeni yollar yaratır.

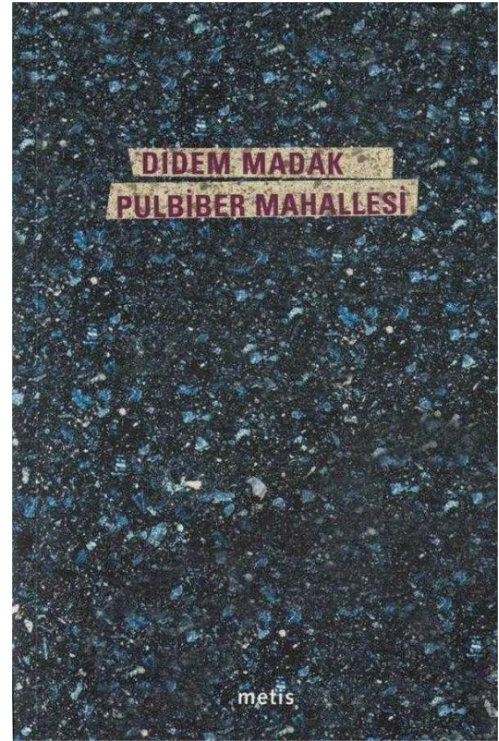
Bu renkler hem estetik hem de sembolik düzeyde yeni bir dilsel alan yaratır. Fallus merkezci güzellik anlayışının dayattığı sınırlı renk paletini reddederek, kadınlığın çok katmanlı ve özgürleştirici bir dilini oluşturur. Dize, öznenin kendini yeniden inşa etme sürecine de işaret eder. Gözlerin boyanması, yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda benliğin ve kimliğin dil yoluyla yeniden kurulmasını temsil eder. Yapısökümcü bir perspektiften bakıldığında, dil ve kimlik sabit değildir; aksine sürekli yeniden inşa edilen, kaygan bir yapıdadır. Didem Madak, dilin sınırlarını zorlayarak, kadının dilsel ve sembolik düzeyde yeniden inşa edilebileceği bir alan yaratır.

Didem Madak, şiirlerinde kelime oyunlarına sıkça yer verir ve bu oyunlar aracılığıyla dilin otoriter yapısını kırmayı hedefler. Bu yapısöküm yaklaşımı, anlamın sabitlenmesini reddederek, okuru dilin içinde özgürce dolaşmaya teşvik eder. "Ah'lar Ağacı" şiirinde, bu yaklaşım belirgin bir şekilde görülür:

"Ah'lar ağacı, büyür içimde,

Bir yanım çocuk, bir yanım büyümek bilmeyen kadın."

Madak'ın şiirinde, "Bir yanım çocuk, bir yanım büyümek bilmeyen kadın" ifadesi, öznenin sabitlenemeyen, çelişkili ve çok katmanlı yapısını vurgular. Bu dize, öznenin tek bir kimlikle tanımlanamayacağını, aksine birden fazla kimlik ve deneyim katmanından oluştuğunu gösterir. "Çocuk" ve "kadın" kimlikleri birbirine zıt gibi görünse de Madak burada bu iki kimliğin bir arada var olduğunu ve bu kimliklerin anlamının sabitlenemeyeceğini ifade eder. Derrida'nın yapısöküm anlayışına göre, dil ve kimlik sabit bir anlam taşımaz; anlam sürekli ertelenir ve her zaman yeniden yorumlanmaya açıktır. Didem Madak da burada tek bir kimliğe indirgenemeyen bir özne sunarak, dilin sınırlarını zorlar ve anlamın tekil olamayacağını gösterir. Kişinin bir yanının çocuk, diğer



yanının büyümeyen bir kadın olarak tanımlanması, öznenin sabitlenemeyen bir kimliğe sahip olduğunu ve anlamın kaygan olduğunu vurgular.

“Ah’lar ağacı, büyür içimde” ifadesi, somut ve soyut arasındaki sınırların zorlandığı bir dilsel oyun içerir. “Ah” kelimesi, bir iç çekiş, hüznün ya da derin bir acıyı simgeleyen soyut bir ifadedir. Ancak Madak, bu soyut acıyı somut bir biçime, bir “ağaç” imgesine dönüştürür. Bu dönüşüm, dilin sınırlarını zorlayarak, soyut bir kavramın somut bir nesneye dönüşmesini sağlar. Ağaç, genellikle büyümeyi, köklenmeyi ve doğanın döngüsünü simgelerken, burada acı ve kederin bir ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu dilsel oyun, Derrida’nın dilin her zaman kendi içinde çelişkili ve kaygan olduğu iddiasıyla örtüşür. Madak, burada “ah” gibi soyut bir duyguyu, “ağaç” gibi somut bir imgeyle birleştirerek, anlamın tek bir boyutta sabitlenemeyeceğini gösterir. Dilin sabit yapısını bozan bu imge hem somut hem de soyut anlam katmanları yaratır ve okuyucuyu çok yönlü bir okuma sürecine sokar. “Bir yanım büyümek bilmeyen kadın” ifadesi, zamanın doğrusal algısına ve kimliğin sürekli gelişen bir süreç olduğu anlayışına karşı çıkar. Geleneksel olarak, büyümek bir ilerleme ve olgunlaşma süreci olarak görülür. Ancak Madak burada, kadınlık deneyimini bu doğrusal zamansallığa yerleştirmeyerek, bu anlayışı bozar. “Büyümek bilmemek” ifadesi, zamanın ve kimliğin durağan ya da sabit olmadığını, aksine kaygan ve belirsiz olduğunu gösterir. Dilin sınırlarını zorlayan bu ifade, kadınlık deneyiminin sabitlenemeyeceğini ve belli bir gelişim çizgisine oturtulamayacağını anlatır. “Kadın” kelimesi, toplumsal olarak yetişkin bir bireyi temsil ederken, “büyümek bilmemek” ifadesi, bu yetişkin olma halinin altını oyar. Burada, kadın kimliğinin toplumsal beklentilere uymayan, kendi içinde çelişkili ve belirsiz bir deneyim olduğu ifade edilir. Bu da dilin sınırlarının zorlandığı ve sabit anlamların bozulduğu bir durum yaratır. Didem Madak’ın bu dizelerinde duygusal derinlik, dilin sınırlarını aşarak ifade edilir. Derrida’ya göre, dil, duyguları ve anlamları tam olarak ifade edemez; çünkü anlam her zaman ertelenir ve tam bir karşılığı yoktur. Ancak Madak, burada dilin sınırlarını zorlayarak, soyut duyguları somut imgelerle ifade eder ve dilin bu sınırlılığına meydan okur. “Ah’lar ağacı” ve “büyümek bilmeyen kadın” imgeleri, dilin yetersizliğini gösterirken, aynı zamanda bu sınırları aşmaya yönelik bir çaba içerir. Bu şiirde duygular, tek bir kelime ya da imgeyle sınırlandırılmaz; bunun yerine, bir dizi zıtlık ve çelişki üzerinden ifade edilir. Madak, dilin sınırlarını zorlayarak, dilin ifade edemediği şeyleri farklı imgelerle, çok katmanlı anlamlarla açığa çıkarır. Bu, Derrida’nın yapısökümüne uygun olarak dilin sınırlarını aşma girişimidir. Bu dizelerde, çocuk ve kadın arasındaki geçişkenlik, kelimelerin birbirini tamamlayan ve aynı zamanda zorlayan bir yapı içinde sunulmasıyla ortaya çıkar. Madak, dilin sınırlarını zorlayarak, tek bir anlamı reddeder ve bu çok katmanlı anlam dünyasını yaratır. Dişil yazı, ataerkil dil yapılarının kadın deneyimini nasıl şekillendirdiğini ve sınırladığını sorgular. Didem Madak, bu sorgulamayı şiirlerinde güçlü bir şekilde yapar ve dilin sınırlarını zorlayarak, yeni ifade biçimleri yaratır. Madak, şiirlerinde geleneksel anlamları ve bu anlamların kadınlık deneyimini nasıl şekillendirdiğini sorgular.

“Grapon Kağıtları” (2000) şiirinde, dilin bu işlevi sorgulanır ve yeni bir dilsel ifade biçimi aranır:

“Annemle eski bir fotoğraf bulduk,
Çoktan sararmış
Bir anne bir kız çocuk,

Bir de plastik bebek vardı kucaklarında.” (s. 14)

Bu dizelerde, geleneksel aile yapısı ve bu yapının dilde nasıl ifade edildiği sorgulanır. Madak, dilin sınırlarını zorlayarak, geleneksel anlamları ve kadınlık rollerini yeniden değerlendirir. Madak, geleneksel dil yapılarının ötesine geçerek, dişil yazının sunduğu özgürleştirici dilsel olanakları keşfeder. Bu keşif, dilin sınırlarının zorlanması ve yeni anlatı biçimlerinin aranmasıyla kendini gösterir. “Pulbiber Mahallesi” (2007) şiirinde, bu arayış şu dizelerde somutlaşır:

“Sadece bir kelimeyle anlatmak mümkün olsaydı her şeyi,

Dilim dilim bölmezdim kendimi,

Bir çiçeğe sığınmazdı hayallerim.” (s. 25)

Bu dizelerde, Madak, dilin sınırlayıcı yapısını sorgular ve anlamı tek bir kelimeye indirgemek yerine, çok katmanlı bir ifade biçimi arar. Bu arayış, dişil yazının dilin sınırlarını zorlayan ve yeni anlamlar yaratan yapısına uygun bir dilsel strateji olarak öne çıkar. Didem Madak’ın şiirlerinde ironi ve hüznün, dilin içsel ikilemini temsil eder. Bu ikilem, dilin hem sınırlarını zorlayan hem de bu sınırların ötesinde anlamlar arayan bir yapısökümsel yaklaşımı yansıtır. Madak, ironiyi, dilin sabit anlamlarını kıran ve okurun beklentilerini alt üst eden bir araç olarak kullanır. “Ah’lar Ağacı” (2002) şiirinde bu durum şu dizelerde görülür:

“Çünkü sevdikçe her şeyi,

Daha fazla incitiyor insan,

Kırık bir dalı sever gibi seviyorum ben de hayatı.” (s. 12)

Bu dizelerde, sevgi kavramının ironik bir şekilde ele alınışı, dilin otoritesini sorgular ve bu otoritenin ötesinde anlamlar yaratır. Madak, ironiyi kullanarak, dilin sınırlarını zorlar ve çok katmanlı bir anlam dünyası inşa eder. Hüznün, Madak’ın şiirlerinde dilin sınırlarını zorlayan ve aynı zamanda derinlemesine anlamlar yaratan bir duygu olarak öne çıkar. Hüznün, dilin ötesine geçerek, okuyucuyu duygusal bir derinliğe çeker. “Pulbiber Mahallesi” (2007) şiirinde bu hüznün, dilin sınırlarını zorlayan şu dizelerde hissedilir:

“Bu mahallenin çocuklarıydık biz,

Biraz da hüzünden yaptık kendimizi.” (s. 38)

Bu dizelerde hüznün, dilin ötesine geçen ve dilin sınırlarını zorlayan bir duygu olarak işlenir. Madak, hüznün aracılığıyla dilin sınırlarını aşar ve bu duygunun çok katmanlı yapısını ortaya koyar. Didem Madak, şiirlerinde dilin sınırlarını zorlayan, çok katmanlı ve yapısöküm anlayışına uygun bir anlatım tarzı geliştirmiştir. Dişil yazının sunduğu dilsel olanakları kullanarak, geleneksel anlam yapılarını sorgulamış ve dilin ötesinde yeni ifade biçimlerine ulaşmıştır. İroni ve hüznün, Madak’ın şiirlerinde dilin sınırlarını zorlayan ve dilsel otoriteyi kıran araçlar olarak öne çıkar. Bu bağlamda, Didem Madak’ın şiirleri, dilin sınırlarını aşan, çok katmanlı ve özgürleştirici bir dilsel yapı sunar ve dişil yazının temel ilkeleriyle derin bir uyum içindedir. Şiirlerinde sıkça görülen ironi, kelime oyunları ve dilin sınırlarını zorlayan ifadeler, dilin sabit ve otoriter yapısını kırar. Bu yapısöküm yaklaşımı, dişil yazının dilin tek anlamlı ve kapalı bir yapı olarak görülmesini reddeden yapısıyla uyum içindedir. Madak, dilin sınırlarını zorlayarak, çok katmanlı bir anlam dünyası yaratır. Bu anlam dünyası, okuru tek bir anlam arayışından uzaklaştırarak, dilin sunduğu çok katmanlı yapının içine çeker. İroni ve hüznün, Madak’ın şiirlerinde sıkça bir arada bulunan iki duygu durumudur. Bu iki duygu, dilde yaratılan bir ikilemi ifade eder. Madak, ironiyi, dilin sınırlarını zorlayan ve geleneksel anlam dünyasını alt üst eden bir araç olarak kullanır; hüznün ise bu ironinin altında yatan

derin duygusal karmaşayı temsil eder. İroni ve hüznün, Madak'ın şiirlerinde dilin yapı-sökümsel doğasını ifade eder ve bu durum, dişil yazının dilin sınırlarını zorlayan yapısıyla doğrudan ilişkilidir.

TOPLUMSAL CİNSİYET VE KADINLIK DENEYİMİ: MADAK'IN ŞİİRLERİNDE DERİN ANLATIM

Didem Madak'ın şiirlerinde toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınlık deneyimi, sadece tematik olarak değil, aynı zamanda dilsel ve yapısal olarak da derinlemesine işlenir. Madak, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini sorgularken, aynı zamanda bu rollerin dilde nasıl temsil edildiğini de yeniden yorumlar. Didem Madak, şiirlerinde toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyimini derinlemesine işler. Onun şiirlerinde kadınlık, sadece bir tema olarak değil, aynı zamanda dilsel ve yapısal bir eleştiri olarak karşımıza çıkar. Madak, kadınların toplumsal cinsiyet rollerine sıkışmışlıklarını, bu rollerin getirdiği zorlukları ve kadınlık deneyiminin karmaşıklığını, ironik ve hüznü bir dille yansıtır. Bu bölümde, Didem Madak'ın şiirlerinde toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyiminin nasıl ele alındığını örneklerle açıklayacağız. Didem Madak, şiirlerinde toplumsal cinsiyet rollerini eleştirir ve bu rollerin kadınların yaşamlarındaki etkilerini sorgular. Bu sorgulama, kadınlık deneyiminin nasıl şekillendiğini ve bu deneyimin toplumsal normlar tarafından nasıl sınırlandırıldığını ortaya koyar. Örneğin, "Grapon Kağıtları" (2000) şiirinde, Madak, bir annenin toplumsal cinsiyet rolü ile kendi bireyselliği arasındaki çatışmayı işler:

"Benim annem cumartesi annesi gibiydi,
Evde beklerdi,
Çalışma masamın üstüne bıraktığı notlarda,
Hayatla başa çıkabilme önerileri vardı." (s. 16)

Şiirin merkezinde yer alan anne figürü, annelik deneyimi üzerinden kadınların toplumsal cinsiyet rollerini nasıl deneyimlediğine dair derin bir yorum sunar. Annelik, toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde kadınlara yüklenen en temel rollerden biridir. Ancak Madak, bu annelik rolünü basit bir bakım ya da besleme işlevinden öteye taşıyarak, anneliği hem direniş hem de bilgelik kaynağı olarak ele alır. "Hayatla başa çıkabilme önerileri" ifadesi, annenin çocuğuna sadece fiziksel bir bakım sağlamadığını, aynı zamanda hayatla nasıl mücadele edileceğini öğreten bir rehber olduğunu gösterir. Kadınların annelik üzerinden şekillenen toplumsal cinsiyet rolleri, genellikle onları duygusal, fedakâr ve pasif bir konuma iter. Ancak bu dizelerde, annelik aktif bir mücadele alanı olarak sunulur. Anne, çocuğuna yol gösteren, onu güçlendiren ve hayatla yüzleşmesine yardımcı olan bir figürdür. Dizede annenin "evde beklerdi" ifadesi, toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlar üzerinde yarattığı sabır ve bekleyişin bir eleştirisi olarak da okunabilir. Geleneksel olarak, kadınlardan beklenen sabırlı, fedakâr ve edilgen olmalarıdır. Kadınlar, evde kalarak, toplumsal düzenin onlara biçtiği sınırlar içinde yaşamaya zorlanır. Ancak Madak, bu bekleyişi yeniden tanımlar ve bu sabrı bir zayıflık ya da pasiflik olarak değil, güçlü bir varoluş biçimi olarak sunar. Kadınlar, bu sabırlı bekleyiş içinde dahi direniş ve bilgelik geliştirebilirler. Bu bekleyişin arka planında, Cumartesi Anneleri gibi güçlü bir toplumsal bağlam da bulunur. Sabır, kadınların toplumsal olarak maruz kaldıkları haksızlıklarla başa çıkma yöntemlerinden biri olabilir, ancak bu sabır pasif bir direniş değil, sessiz bir başkaldırıdır. Kadınlık deneyimi, bu çelişkili sabır ve mücadele

sürecinde şekillenir. Bu dizelerde, anne figürü, geleneksel toplumsal cinsiyet rolleriyle özdeşleştirilmiş bir varlık olarak sunulur. Annenin “cumartesi annesi” olarak tanımlanması, onun toplumsal bir role sıkışmış olduğunu, kendi bireysel arzularını ve kimliğini bu rolün altında gizlemek zorunda kaldığını gösterir. Didem Madak, bu toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayarak, kadınların yaşamlarındaki bu zorunlu rolleri ve bunların getirdiği sınırlamaları eleştirir. Madak, kadınlık deneyimini işlerken, ironik bir dil kullanır. Bu ironi, toplumsal normları eleştirirken, aynı zamanda bu normların kadınlar üzerindeki baskısını hafifletmek ve bu baskıyı görünür kılmak için bir araç görevi görür. Ironi, Madak’ın şiirlerinde, kadınların yaşamlarındaki zorunlulukları ve bu zorunlulukların getirdiği hüznü ortaya çıkarır.

“Ah’lar Ağacı” (2002) şiirinde, Madak, kadınlık deneyimini şu şekilde dile getirir:

“Bir kadın çiçeğiyle konuşuyordu balkonda,
Gözyaşları, bir ağacın dallarından süzülen yağmur gibiydi.” (s. 42)

Bu dizelerde, kadınlık deneyimi hem doğayla hem de duygusal bir derinlikle ilişkilendirilir. Kadının çiçekle konuşması, onun yalnızlığına ve iç dünyasındaki derin hüznü işaret eder. Aynı zamanda, gözyaşlarının bir ağacın dallarından süzülen yağmura benzetilmesi, bu hüznün doğallığını ve kaçınılmazlığını ifade eder. Madak, burada kadınlık deneyimini hüznü bir doğallıkla işlerken, bu deneyimin içinde barındırdığı karmaşıklıkları da ironik bir üslupla sunar. Didem Madak’ın şiirlerinde, kadınlık deneyimi toplumsal bellekle de ilişkilendirilir. Toplumsal bellek, kadınların deneyimlerini şekillendiren bir güç olarak görülür ve bu deneyimler, nesiller boyunca aktarılan toplumsal normlarla birlikte gelir. Madak, bu normların ve belleğin kadınların yaşamlarındaki etkilerini şiirlerinde işler.

“Pulbiber Mahallesi” (2007) şiirinde, toplumsal bellek ve kadınlık deneyimi arasındaki bu ilişki şu dizelerde ifade edilir:

“Annemle eski bir fotoğraf bulduk,
Çoktan sararmış
Bir anne bir kız çocuk,
Bir de plastik bebek vardı kucaklarında.” (s. 22)

Bu dizelerde, eski bir fotoğraf üzerinden toplumsal bellek ve kadınlık deneyimi arasındaki ilişki kurulmuştur. Fotoğrafın sararmış olması, geçmişin izlerini ve bu izlerin kadınlık deneyimi üzerindeki etkisini vurgular. Anne ve kız çocuğunun kucaklarındaki plastik bebek, bu toplumsal belleğin bir yansıması olarak görülür; toplumsal normlar ve roller, nesilden nesile aktarılır ve kadınların deneyimlerini şekillendirir. Madak, bu normları ve bellek izlerini sorgulayarak, kadınlık deneyiminin toplumsal bellekle nasıl şekillendiğini şiirsel bir dille ortaya koyar. Madak’ın şiirlerinde kadınlık deneyimi hem evrensel hem de son derece öznel bir anlatı olarak ele alınır. Bu deneyim, tüm kadınların paylaştığı bir ortak kader olarak işlenirken, aynı zamanda bireysel farklılıkları ve özgünlükleri de içerir. Madak, kadınlık deneyimini hem kolektif bir bilinç hem de kişisel bir hikâyeye olarak sunar.

“Ah’lar Ağacı” (2002) şiirinde bu durum şu dizelerde görülür:

“Ah’lar ağacı, büyür içimde,
Bir yanım çocuk, bir yanım büyümek bilmeyen kadın.” (s. 22)

Bu dizelerde, kadınlık deneyimi hem bireysel bir içsel çatışma hem de evrensel bir büyüme ve olgunlaşma süreci olarak ele alınır. Madak, kadınlık deneyimini sadece bireysel bir hikâye olarak değil, aynı zamanda tüm kadınların paylaştığı evrensel bir tema olarak işler. Bu deneyim, bireysel farklılıkları içeren ve aynı zamanda toplumsal belleğin etkisiyle şekillenen bir süreç olarak ele alınır. Didem Madak'ın şiirlerinde toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyimi, derinlemesine ve çok katmanlı bir şekilde ele alınır. Madak, toplumsal cinsiyet rollerini sorgular, kadınlık deneyimini ironik ve hüznünlü bir dille işler, toplumsal bellek ve kadınlık arasındaki ilişkiyi inceler ve kadınlık deneyimini evrensel bir tema olarak sunar. Onun şiirleri, kadınların yaşamlarındaki zorunlulukları, bu zorunlulukların getirdiği hüznünlü ve toplumsal normların kadınlar üzerindeki etkilerini güçlü bir şekilde yansıtır. Didem Madak, bu temaları şiirlerinde işlerken, dişil yazının sunduğu dilsel ve yapısal olanakları kullanarak, kadınlık deneyimini özgün ve derin bir şekilde ifade eder. Madak, toplumsal cinsiyet rollerini eleştirirken, bu rollerin dilde nasıl sabitlendiğini de sorgular. Şiirlerinde, kadınlık deneyimi, geleneksel kalıpların ötesine geçerek, dişil yazının sunduğu özgürleştirici bir dil aracılığıyla yeniden inşa edilir. Bu, dişil yazının kadınlık deneyimini çok katmanlı ve evrensel bir tema olarak ele alma çabasıyla örtüşür. Madak, kadınlık deneyimini evrensel bir tema olarak işlerken, aynı zamanda dilin sınırlarını zorlayan bir yapışökümsel yaklaşımı da benimser. Didem Madak'ın şiirlerinde toplumsal cinsiyet ve kadınlık deneyimi, dilin sınırlarını zorlayan, çok katmanlı bir anlatımla işlenir. Onun şiirlerinde kullanılan imgeler, dil oyunları ve ironi, kadınlık deneyimini daha derin bir şekilde anlamamıza olanak tanır. Didem Madak, toplumsal cinsiyet rollerini ele alırken, kadınların bu roller içinde nasıl sıkıştıklarını ve kendilerini nasıl ifade ettiklerini sorgular.

“Ah'lar Ağacı” (2002) şiirinde, kadınlık deneyimi, toplumsal beklentilerle çatışan bir içsel yolculuk olarak tasvir edilir:

“Çocukluğumu bir bohça gibi sakladım kalbimde,
Kocaman kadın oldum sonra, ama hep bir çocuk gibi.” (s. 23)

Bu dizelerde, Madak, kadınlık ve çocukluk arasındaki gerilimi ele alır. Kadının “bohça gibi” sakladığı çocukluğu, onun büyümek zorunda bırakıldığı toplumsal rollerle çatışmasını temsil eder. Bu durum, kadınların çocukluktan itibaren toplumsal cinsiyet rollerine nasıl hazırlandığını ve bu rollerin onların içsel dünyalarındaki etkisini gösterir. Madak, bu çatışmayı, dişil yazının sunduğu yapışöküm yaklaşımıyla ele alır, toplumsal cinsiyetin dildeki temsilini sorgular ve bu temsili yeniden yapılandırır. Madak, şiirlerinde ironiyi kullanarak, kadınlık deneyiminin karmaşıklığını ve toplumsal baskıları ortaya koyar. “Pulbiber Mahallesi” (2007) şiirinde, kadınlık deneyimi hem sıradan hem de derinlemesine duygusal bir yolculuk olarak işlenir:

“Pulbiber mahallesinde
Gözlerim yanarken sevdadan,
Bir yolculuğa çıktım içime doğru,
Zarif bir trenle.” (s. 13)

Bu dizelerde, Madak, *Pulbiber mahallesi* gibi sıradan bir yerin içindeki duygu yoğunluğunu ve karmaşıklığı ironiyle işler. Kadınlık deneyimi, burada bir “yolculuk” olarak sunulur, ancak bu yolculuk dışsal değil, içseldir. “Zarif bir tren” imgesi, bu yolculuğun hem nazik hem de incelikli bir süreç olduğunu gösterir. Madak, bu dizelerle, toplumsal normların kadınlar üzerindeki baskısını ve bu baskının içsel bir yolculukla nasıl başa çıkıldığını ironiyle ifade eder. Didem Madak'ın şiirlerinde

toplumsal bellek, kadınların deneyimlerini şekillendiren ve onları belirli rollere zorlayan bir güç olarak işlenir. "Grapon Kağıtları" (2000) şiirinde, bu ilişki şu dizelerde açıkça görülür:

"Bir keresinde annem bana dedi ki,
Kızım, hayat grapon kağıdından yapılmış süslü bir tavan gibidir,
Rengârenk görünür ama üstüne basınca yırtılır." (s. 10)

Bu dizelerde, annenin verdiği öğüt, toplumsal bellek aracılığıyla aktarılan kadınlık deneyimlerini ve bu deneyimlerin kırılmasını ifade eder. "Grapon kâğıdı" imgesi hem rengârenk hem de kolayca yırtılabilen bir yapıyı simgeler, bu da kadınların hayatlarının dışarıdan parlak ve canlı görünmesine rağmen, aslında ne kadar kırılabilir ve hassas olduğunu gösterir. Toplumsal bellek, burada kadınların deneyimlerini biçimlendiren ve onlara belirli dersler veren bir güç olarak öne çıkar. Madak, kadınlık deneyimini hem evrensel hem de son derece kişisel bir anlatı olarak işler. "Ah'lar Ağacı" şiirinde, kadınlık deneyimi, tüm kadınlar tarafından paylaşılan ortak bir kader olarak sunulur:

"Ah'lar ağacının dallarında
Gözlerimdeki yaşı kurutan bir rüzgâr esiyor.
Bir yanım çocuk, bir yanım kadın,
İçimde büyüyen bu ağaç, her gün biraz daha büyüyor." (s. 27)

Bu dizelerde, kadınlık deneyimi, büyüyen ve dalları genişleyen bir ağaç metaforuyla temsil edilir. Bu ağaç, bir yandan çocuklukla, diğer yandan kadınlıkla ilgili anıları ve duyguları barındırır. Madak, bu imgeyle kadınlık deneyiminin hem bireysel hem de evrensel yönlerini işler. Her kadının içinde bir "Ah'lar ağacı" büyür, bu da kadınlık deneyiminin kolektif ve evrensel boyutunu temsil eder. Didem Madak, dilin sınırlarını zorlayarak, kadınlık deneyimini ifade etmek için yeni anlamlar ve imgeler yaratır. Örneğin, "Pulbiber Mahallesi" şiirinde geçen şu dizelerde, dilin sınırları zorlanır ve çok katmanlı bir anlam dünyası yaratılır:

"Pulbiber mahallesinde
Gözlerim yanarken sevdadan,
Bir yolculuğa çıktım içime doğru,
Zarif bir trenle." (s. 13)

Bu dizelerde, sıradan bir mahalle ve tren yolculuğu gibi gündelik imgeler, dilin sınırlarını aşarak derin anlamlara bürünür. "Zarif bir tren" ifadesi, içsel bir yolculuğun simgesi olurken, gözlerin "yanması", sevdanın yakıcı etkisini anlatır. Madak, bu şiirinde dilin sınırlarını zorlayarak, gündelik olanı derinlemesine duygusal bir deneyime dönüştürür.

SONUÇ

Didem Madak'ın şiirlerinde toplumsal cinsiyet, kadınlık deneyimi, dilin sınırları ve dişil yazının yapı-söküm yaklaşımı, çok katmanlı ve derinlemesine işlenir. Madak, kadınlık deneyimini sıradanlıktan çıkarıp, toplumsal normlarla çatışan bir içsel yolculuk olarak sunar. Dilin sınırlarını zorlayarak, kadınların yaşadıkları zorlukları, içsel çatışmaları ve toplumsal baskıları şiirsel bir dille ifade eder. Madak'ın şiirleri, kadınlık deneyimini, toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve bu deneyimi çok katmanlı bir anlatımla yeniden inşa eden güçlü bir edebi yapı sunar.

Didem Madak'ın şiirleri, dişil yazı kuramı bağlamında derinlemesine incelendiğinde, beden, belleğin, dilin ve toplumsal cinsiyetin çok katmanlı temsillerini sunar. Madak, şiirlerinde

dişil yazının sunduğu yapı-söküm, çok sesli ve özgürleştirici dili ustalıkla kullanarak, kadınlık deneyimini şiirsel bir zenginlik içinde yeniden inşa eder. Bedenin dönüşümü, dilin sınırlarının zorlanması ve toplumsal cinsiyetin dilsel eleştirisi, Madak'ın şiirlerinde dişil yazının temel unsurları olarak öne çıkar. Bu unsurlar, Madak'ın şiirlerinde kadınlık deneyimini özgün ve derinlemesine bir şekilde ifade ederken, aynı zamanda dişil yazının teorik açılımlarına da pratik bir örnek sunar. Madak'ın şiirleri, kadınların sesi ve deneyimini merkeze alarak, dişil yazının dilsel ve tematik zenginliğini Türk edebiyatında güçlü bir şekilde temsil eder. Bu bağlamda, Didem Madak'ın şiirleri, sadece bireysel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin dildeki temsilini sorgulayan ve yeniden inşa eden bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Bourdieu, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La Domination Masculine*. Éditions du Seuil.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, Judith (2004). *Undoing Gender*. Routledge.
- Cixous, Hélène (1975a). "Le rire de la Méduse". *L'Arc*, (61), 39-54.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément (1975b). *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Cixous, Hélène. (1975). *Sorties*. In *New Literary History*.
- Culler, Jonathan (1982). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Cornell University Press.
- Derrida, Jacques (1967a). *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967b). *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1982). *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press.
- Direk, Zeynep (2012). *Derrida ile Felsefe ve Cinsiyet*. YKY.
- Direk, Zeynep (2016). *Cinsel Farkın İnşası*. Pinhan Yayıncılık.
- Irigaray, Luce. (1985). *Speculum de l'autre femme*. Éditions de Minuit
- Irigaray, Luce (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Kristeva, Julia. (1980). *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Madak, Didem (2000). *Grapon Kağıtları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Madak, Didem (2002). *Ahlar Ağacı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Madak, Didem (2007). *Pulbiber Mahallesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Sellers, Susan (1991) *Language and Sexual Difference, Feminist Writing in France*, New York: Saint Martin's Press

Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ



Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı

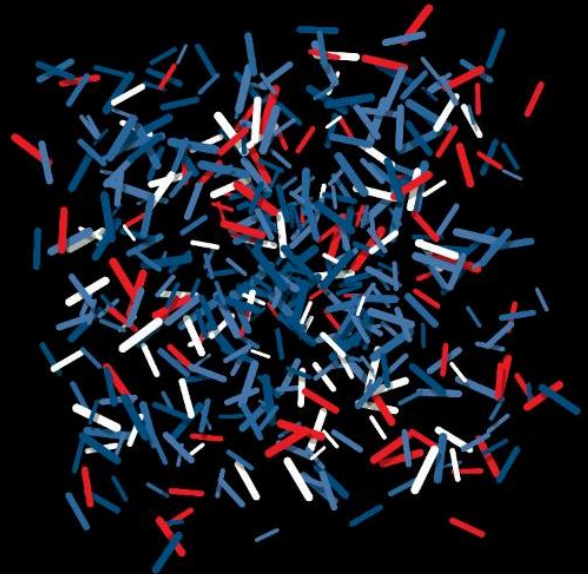


Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu



Günce Yayınları

Felaket Sonrası Doğada Kadın: Megan Hunter'ın Sondan Sonra Romanında Ekofeminist İzler

DOÇ. DR. KÜBRA BAYSAL*

Öz

Çağdaş İngiliz yazar Megan Hunter'ın popüler iklim kurgu romanı *Sondan Sonra*,¹ iklim krizi sonucu sular altında kalan Londra'da doğum yapmayı bekleyen baş karakterin, bebeğiyle birlikte felaketin ortasında verdiği yaşam mücadelesini ortaya koymaktadır. Zarar gören insan-ötesi doğayla kadının bedenler-arası² etkileşiminin yansıması olarak, baş karakterin suyunun gelip doğumun gerçekleşmesinin ardından Londra'yı yeniden sel vurur. Yeni doğmuş oğlu ve kocasıyla kuzeydeki dağlara sığınan kadın karakter, doğum öncesinde olduğu gibi sonrasında da cinsiyetçi muamelelere maruz kalarak oğlunun bakımını ve bütün sorumlulukları üstlenir. İskoçya'daki mülteci kampında yalnız bir anne olan O karakteriyle dayanışma içine giren ana karakter, O ve çocuklarla birlikte yola koyulur. Yolda taciz edilen kadınlar, sonunda güvenli bir noktaya ulaşarak doğa içinde uyumlu bir düzen kurup çocuklarını büyütürler. Yaşanan sel felaketiyle türlü sıkıntılar yaşasalar da erkeklere kıyasla daha güçlü duran kadınlar, felaketi çocuklarıyla sağlam şekilde atlattılar. Kaosun ortasında, her şeye rağmen dik duran ana karakter, çocuğuyla arasındaki bağ ve içgüdüleri sayesinde felaketin sona erdiğini hissederek şehre dönüp kayıp kocasıyla kavuşur. Felaketin ortasında yaşanan dram ve zorlukları aktarması nedeniyle karamsar bir tablo çizer gibi görünse de roman aslında, ana karakterin oğluyla kurtuluş mücadelesinin mutlu sonla bitmesiyle okuyucuya umut vadeder. Bu makalede Megan Hunter'ın *Sondan Sonra* adlı eseri, iklim kurgu romanı olarak ele alınarak doğa ile kadının insan-merkezci düzendeki yeri ekofeminizm ve Antroposen kuramları çerçevesinde irdelenecektir.

Anahtar sözcükler: Kadın, çevre, ekofeminizm, antroposen, iklim kurgu.

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, kubrabaysal17@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0476-4887.

¹ Bu çalışmada *The End We Start From* (2017) romanının Türkçe'ye çevirisi referans alınacaktır: Hunter, Megan (2019). *Sondan Sonra*, Çev. Ayça Çınaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Romana atıflar yalnızca sayfa numarasıyla belirtilecektir.

² "transcorporeality": Alaimo, Stacy. (2010). *Bodily natures: Science, environment and the material self*. Indiana University Press.

WOMEN IN POST-APOCALYPTIC NATURE:
ECOFEMINIST TRACES IN MEGAN HUNTER'S *THE END WE START FROM*

Abstract

Contemporary British writer Megan Hunter's popular climate fiction novel, *The End We Start From*, depicts the struggle of the main character waiting to give birth in a flooded London due to climate crisis, and of her baby to survive amidst the disaster. Reflecting women's trans-corporeal interaction with the damaged posthuman nature, London is flooded again after the main character's water breaks, and she gives birth. Taking shelter in the mountains in the north with her newborn son and husband, she cares for her son and takes on all the responsibilities, being subjected to sexist treatment before and after birth. The main character, who stands in solidarity with O, a single mother in a refugee camp in Scotland, sets off on the road with O and the children. Harassed on the road, they eventually reach a safe point, establish a harmonious order in nature and raise their children. Even though they experienced various difficulties throughout the flood disaster, women stood stronger than men and survived the disaster with their children. Amid the chaos, the main character, who draws herself up despite everything, feels that the disaster is over, thanks to her bond with her child and her instincts, and returns to the city to reunite with her missing husband. Although seemingly painting a pessimistic picture as it conveys the drama and difficulties experienced amidst the disaster, the novel promises hope to the reader with the happy ending of the main character with her son after their struggle for survival. In this article, Megan Hunter's *The End We Start From* will be analyzed as a climate fiction novel and the place of nature and women in the anthropocentric order will be examined within the framework of ecofeminism and Anthropocene theories.

Keywords: Woman, environment, ecofeminism, anthropocene, climate fiction

GİRİŞ

Cağdaş İngiliz şair ve yazar Megan Hunter, 2017'de ilk romanı *Sondan Sonra* ile büyük bir başarı kazanmıştır ve roman tüm dünyada hızla popüler olmuştur. Kısa bir roman olmasına rağmen, okuyucu üzerindeki etkisi büyük olan bu iklim kurgu³ eseriyle Hunter, dünya çapında pek çok ödüle layık görülmüştür. Yeni doğmuş bebeğiyle iklim krizinin ortasında mücadele veren bir annenin öyküsünü anlatan roman, 10 dile çevrilerek Books Are My Bag Readers platformunda yılın romanı ödülünü elde etmiş, Barnes & Noble Discover ödülü için finalistler listesine girmiş ve the Foreword Reviews Editor's Choice ödülünü kazanmıştır ("Megan Hunter", 2023). Hunter'ın Amerikalı yazar Meg Rosoff'un ses getiren *How I Live Now* (2004) romanından esinlenerek yazdığını ifade ettiği *Sondan Sonra*; "felaketlerin eşiğinde, felaketin tam ortasında ve sonrasında" ana kadın karakterler yoluyla insani duyguların aktarılması noktasında okuyucunun romanla bağ kurmasının önemini vurgulamaktadır (Greengrass 2018). Kısa sürede büyük popülerlik yakalayan roman son olarak 2023'te orijinal adıyla başrolünde ünlü İngiliz oyuncu Jodie Comer'ın yer aldığı filme uyarlanmıştır.

³ İklim değişikliği kurgusu (climate change fiction), kısaca iklim kurgu (cli-fi) olarak ifade edilmektedir (Bloom, 2018).

Sondan Sonra genel hatlarıyla, “romanın bütününe kapsayan yaradılış/yok oluş efsaneleri, Londra’nın sular altında kaldığı distopik görüntü ve onu takip eden kaos ile bütün bunları birleştiren yeni annelik duygusu olmak üzere üç ana kısımdan oluşmaktadır” (Unwin 2017). 30’lu yaşlarında pek çok başarısız hamile kalma denemesinden sonra ilk bebeğini bekleyen ve felaket öncesinde ofiste çalışan bir memur olduğu anlaşılan ismi belirtilmeyen ana karakterin felaketin ortasında doğum yapmasını ve sonrasında yaşadıklarını aktarmaktadır. Londra’nın sular altında kaldığı distopik roman dünyasında insanlar çaresizce evlerini, düzenlerini ve sevdiklerini geride bırakarak güvenli bölgelere kaçmaktadır. Romanın anlatıcısı ana karakterin oğlu Z doğmadan kısa süre önce başlayan felaket, bebek bir yaşına girene kadar tüm şiddetiyle hayatı etkilemeye devam eder. Doğumdan hemen sonra Londra’dan kaçmak zorunda kalan anlatıcı ve kocası R bebekleriyle birlikte, R’nin doğduğu dağlara, ailesinin yanına giderler (s. 16). Ana karaktere kıyasla kocası R, felaket sonrası Londra’da yaşadıkları insani karmaşa, yıkım, yiyecek azlığı, kötü yaşam koşulları ve yabancı insanlarla baş edemeyip bebekle de babalık bağı kurma konusunda başarısız olarak karısını 4 aylık bebeğiyle yalnız bırakıp kayıplara karışır. Bu noktada anne, sığındığı mülteci kampında tanıştığı kendisi gibi yalnız kalmış diğer annelerle dayanışma içine girerek onların arasından Z ile yaşıt bir oğlu olan O isimli anne ile arkadaş olur. Felaket öncesinde öğretmen olan O ile bir süre sonra kamptan ayrılıp O’nun bildiği güvenli bir adaya doğru yola çıkarlar ve oraya ulaşana kadar, yalnız kadınlar olarak yolda tanıştıkları ve karşılaştıkları erkeklerin kendilerini taciz etmesi ihtimalinin stres ve korkusunu yaşarlar. Felaket öncesinde yerleşik olan erkek-egemen düzen, felaket sonrası dünyasının kriz ve kaos ortamında da zaman zaman kadınların kendilerini ve çocuklarını korumak için çok daha dikkatli olmasını gerektiren bir hal alabilmektedir. Ana karakterin anne olması, ekofeminist bakış açısıyla kadınların doğayla derin bağları ve benzerlikleri olduğunun altının çizilmesi açısından önemlidir. Kadınların doğayla bağlantısı, annelikle birlikte belirginleşmektedir, çünkü doğal afetlerde çocuklarını ve kendilerini koruma ve hayatta kalma mücadelesi vererek en çok zorlanan ve mağduriyet yaşayan annelerdir (Unwin, 2017). Anlatıcı ana karakter, her şeye rağmen güçlü kalıp annelik duygusunu derinden deneyimleyerek oğlunu doğal bir ortamda büyütür ve anlatıcının gözünden felaket sonrası hayat ve bir yıl sonra hayatın normale dönmeye başlaması aktarılır. Romanın sonunda ana karakter içgüdüleri ve uğraşları sayesinde kocasını bulur ve aile olarak Londra’nın selden arınmış ve artık ıslak olmayan bölgesindeki kendi evlerinde yeni bir başlangıç yaparlar.

Yazar Megan Hunter’ın aynı zamanda şair olması nedeniyle roman, şiir gibi kısa ve öz yazılmıştır. Bu alışılmadık yazım şekli, okuyucuyu kendine çeken bir ritme sahiptir (Greengrass, 2018). Romanın bütününe yalın ve anlaşılır bir dile sahip olması, kısa cümlelerden ve aynı şekilde kısa ve aralıklı paragraflardan oluşması, metnin şiir gibi akıcı olmasını sağlamıştır. İki biçimi (roman ve şiir) bir araya getiren *Sondan Sonra*’yı Hunter şöyle tasvir eder: “şiirin duygusallığını içeren bir roman [...] Romandaki öykü ilk sırada geldi: yıkıcı selin vurmasıyla aynı zamanda doğum yapan bir kadın. Biçim sonra geldi, pek çok şiir, düzyazı ve ikisinin karışımı denemeden sonra” (Unwin, 2017). Dilin felaketleri, insani yıkım ve kaybı anlatırken yetersiz kalması, romanda ailesini kaybeden R karakterinin parça parça konuşması, uzun cümleler kuramaması, aynı şekilde ana karakterin kötü anları kısa şekilde anlatıp geçmesi, diğer bir deyişle romanın bütünüyle kısa ve öz olması, *Sondan*

Sonra'nın aslında bir felaket sonrası kurgusu ve iklim kurgu olarak okuyucuda bıraktığı etki nedeniyle çok daha çarpıcı ve gerçekçidir. Romanda diyaloga hiç yer verilmemesi de aynı şekilde romanın daha etkili olmasını sağlamıştır. Ana karakter, kelimelerin kifayetsiz kaldığı ve yaşanan yoğun duyguları aktaramayacağı üzücü ve travmatik durumları çoğu zaman tek kelimeyle veya ayrı ayrı birkaç kelimeyle özetler: kayınvalidesi G'nin ölümünü kocası R'nin ağzından "karmaşa" (s. 19), "Panik. Ezilme. G. Panikledi. Ezildi" (s. 22) şeklinde, kayınpederi N'nin ölümünü ise "boğuşma, atışma, katliam" (s. 34) şeklinde kısaca aktarır. Arkadaşı O ile adaya ulaşmak için yola çıktıklarında ise kontrol noktasındaki iki erkek görevlinin kendilerini zorla çınlıplak soyduğunu ve taciz ettiğini hızlıca anlatıp geçer: "Kontrol noktasını çabucak yazmak istiyorum. Çabucak yazıp kurtulmak" (s. 51). Bu şekilde, romanda dil ve kelimelerden ziyade sessizliğe daha fazla yer verilerek, yaşanan doğal ve insani felaketin boyutunun ana karakterin kişisel deneyimi üzerinden yansıtılması, okuyucunun ana karakterle kendini özdeşleştirme ve romanı daha iyi anlaması bakımından etkilidir (Unwin, 2017).

İklim kurgu romanı olarak, hükümet yetkililerinin tahmininden çok daha önce ve Londra halkının hazır olmadığı bir zamanda gerçekleşen sel felaketi sonrasında yaşanan karmaşa ve yaşam mücadelesinin yeni anne olan ana karakterdeki tezahürünü anlatan *Sondan Sonra*, kadınların doğayla olan bağının kopmamış ve güçlü olması nedeniyle ana karakterin ve onun gibi pek çok annenin tıpkı felaket öncesi dünyadaki gibi felaket sonrası dünyada da çocuklarıyla birlikte çeşitli zorlukları aşarak kurtulma başarısını vurgulamaktadır. Modern hayatın, insan egemenliğinin ve erkek-egemen zihniyetin sel felaketi ve kadınların hayatta kalma başarısı sonrasında çöktüğü roman dünyasında, ekofeminist izler çok belirgindir. İklim kurgu yönüyle doğal afet ve sonrasında resmedildiği roman, ekofeminizm ve Antroposen kuramları açısından zengindir. Yirmi birinci yüzyıl okuyucusuna, mevcut antropojen (insan kaynaklı) iklim değişikliği sonucunda gerçekleşen olası felaket senaryosunu sunmasıyla gerçekçi bir tablo çizen *Sondan Sonra*, ana karakter annenin karşılaştığı bireysel ve toplumsal tüm zorluklara rağmen kendini ve oğlunu korumayı başarıp onu büyütmesi ve romanın sonunda kocasına kavuşup yeni bir hayata adım atmasıyla aynı zamanda okuyucuya umut aşılamaktadır. Bu noktada roman, okuyucuyu iç karartan iklim gerçekleriyle yüzleştirirken eş zamanlı olarak onlara mücadeleyi bırakmamaları için umut veren insani bir öykü sunarak iklim kurgu görevini etkin şekilde yerine getirmiştir (Schneider-Mayerson, 2018, s. 482).

EKOFEMİNİZM

Ekolojik feminizm olarak da adlandırılan ekofeminizm, 1970 ortalarından günümüze uzanan ve hala popülerliğini koruyan bir feminist akım ve edebi eleştiri kuramıdır. İlk kez 1974'te Fransız yazar Françoise d'Eaubonne tarafından ortaya atılan "ekofeminizm" terimiyle, d'Eaubonne akımın kurucusu olur (Gaard ve Murphy, 1998, s. 19). Feminist kuramcı Ynestra King'in "Ekolojinin Feminizmi ve Feminizmin Ekolojisi" (1987) başlıklı bilimsel makalesiyle ekofeminizm akımı 1980'lerde büyük bir ivme kazanır. Nükleer santral protestolarıyla feminist akım protestolarının aslında aynı amaç doğrultusunda, doğanın insan kaynaklı zarar ve tahribattan korunması ve kadınların erkeklerle aynı haklara sahip olması doğrultusunda gerçekleştiğinin, doğayla kadının aynı erkek egemen zihniyetin baskıcı ve ayrımcı politikaları nedeniyle zarar gördüğünün fark

edilmesiyle yeni bir bilinç uyanmış, bu kuramın pratikte uygulanması fikri konuşulmaya başlanmıştır (King, 1995, s. 150). Ekofeminizm kuramı, 1990'larda alternatif bir çevre etiği olarak oldukça ilgi çekmiştir.

Feminist yazar Karen Warren tarafından "kadınların egemenliği ve doğanın egemenliği" (1990, s. 125) şeklinde açıklanan ekofeminizm, pek çok feminist bakış açısını içerisinde barındırmaktadır. Feminist felsefeci Susan Griffin'in öncülük ettiği ve bu makalede odaklanılan kültürel ekofeminizm, kadınların adet döngüsü, hamilelik, doğum ve emzirme gibi dişil özellikleri yoluyla doğayla derin fiziksel, ruhsal ve zihinsel bağları olduğunu ve kadınların gücünü doğadan aldığını savunmaktadır. Benzer şekilde, dünyaca ünlü çevre aktivisti ve akademisyen Vandana Shiva, kadınların ve doğanın aynı eril düzen içerisinde ezilmesi durumunu cinsiyetçi, sosyal, ırksal ve sınıfsal temellerle açıklayarak, kadının toplumdaki anne ve eş rolüyle daha fazla sorumluluk almak zorunda kaldığını, doğada meydana gelen tahribatı çocuklarındaki hastalıklar ve yaşam kalitesinin düşmesi nedeniyle ilk fark edenlerin yine anneler olduğunu aktarır. Ayrıca, ırksal ve sınıfsal sebeplerle insanlar arasında eşitsizlikler oluşturulması ve birinci dünya ülkelerinin üçüncü dünya ülkelerinden sömürgeler yaratarak bu ülkelerin doğasından ve insanından faydalandığı ve bu topraklardaki insan-ötesi doğanın ve kadınların bu nedenle çok daha fazla zarar gördüğü gerçeğini irdeleyerek ekofeminizme yeni bir perspektif kazandırmıştır. Shiva'nın, feminist sosyolog ve yazar Maria Mies ile yazdıkları *Ecofeminism* (2014) kitabında ekofeminizmi temel olarak şöyle tanımlarlar: "Dünyanın ve içindeki canlıların büyük şirketlerin savaşçıları tarafından tahrip edilmesini feminist meseleler olarak görüyoruz. Bizleri kendi bedenimiz üzerindeki haklarımızdan ve cinselliğimizden mahrum bırakan, istediğini yaptırmak amacıyla türlü türlü baskı sistemi kullanan ve arkasına devlet gücünü alan aynı erkekçi zihniyettir" (2014, s. 14).

Bir akım ve kuram olarak ekofeminizm, eril şiddetin ve baskının her türlüşünü bitirmeyi amaçlamaktadır. Bu noktada ünlü ekofeminist yazar ve akademisyen Greta Gaard'ın açıkladığı şekilde ekofeminizm, toplumda yaşanan kültürel, sosyal ve devletsel tüm baskıların, doğaya uygulanan baskıyla aynı olduğunu, dolayısıyla kadınları özgür kılmanın tek yolunun doğayı özgür kılmaktan geçtiğini savunur (1993, ss. 1-2). Doğa ve kadın benzer ve birbirine bağlı olduğundan, doğada yaşanan her türlü yıkım, öncelikle kadınlarda ve aynı insan-merkezci erkekçi düzenin baskısı altındaki diğer dezavantajlı insan gruplarında tezahür eder. Avusturyalı ekofeminist yazar Val Plumwood'un da ifade ettiği gibi, "kadınların egemenliği konusu elbette ki ekofeminizmin merkezinde yer alır, fakat bu aynı zamanda diğer bütün egemenlik türlerini yansıtan kuramı sağlam bir modeldir, çünkü baskılananlara çoğunlukla dişil ve doğal özellikler atfedilir" (1993, s. 18). Ekofeminizm, yalnızca akım ve kuram değil, aynı zamanda hem doğal çevrenin hem de başta kadınlar olmak üzere eril zihniyetin baskısı altında ezilen ve zarar gören tüm grupların korunması ve özgür bırakılması noktasında etkin politikalar üretilmesini sağlayan bir felsefedir. Ekofeminizm bu yönüyle, "erkek-merkezilik ile doğa tahribatı arasındaki bağlantıyı inceleyen politik bir analiz" (Gaard 1993, s. 18) ve dünyadaki erkek-egemen düzen kaynaklı tüm eşitsizliklerin ortadan kaldırılması imkânı sağlamaktadır. On yedinci yüzyıl Aydınlanma Çağı'ndan itibaren süregelen insanın akli nedeniyle insan-ötesi doğadan ve hayvanlardan üstün olduğu söylemini reddeden bu doğa-merkezci felsefede, insan da "dünya sistemindeki" (Bonneuil ve Fressoz, 2016, s. 5) her bir

varlık gibi doğanın bir parçasıdır ve onlara herhangi bir üstünlüğü bulunmamaktadır. Aynı şekilde bedeni kabullenerek eril söylemdeki aklın üstünlüğünü reddetmek, doğayı ve kadınlarla birlikte ezilen diğer tüm grupları özgürleştirmek anlamında kilit öneme sahiptir.

Bu doğrultuda, sel felaketinde güçlü duran ve doğada hayatta kalan yalnız bir annenin kurtuluş öyküsünü anlatan *Sondan Sonra* romanında pek çok ekofeminist detay bulunduğunu söylemek mümkündür. Kadınlar, doğurganlık özelliğiyle toplumda eş ve anne olarak aktif rol oynayıp gelecek nesillerin yetişmesinden sorumlu tutulmaktadır. Aynı şekilde, doğurma yetisiyle kadınlar da dünya gibi hayat verir ve çoğalır. Yine doğurganlıkla birlikte, Doğa Ana veya diğer bir adıyla Gaia ile kadınların derin bağları olduğu ve doğada meydana gelen zararların kadınları doğrudan etkilediği ve bu zararların kadınlar tarafından fark edildiği düşünülür (Shiva, 1989, s. 30). Kadınların bedenlerinin Ay ve dünya sularındaki gelgitlerle tam uyum içinde olduğu, adet döngüsünün bu şekilde gerçekleştiği ve bu nedenle de insanlık tarihindeki ilk kadın imgesinin hayat veren "Tanrıça" figürü olduğu ifade edilmektedir (Ruether, 1996, s. 4). Buna paralel olarak, *Sondan Sonra*'da Londra'yı ilk kez sel basacağına yetkililerce duyurulduğu zaman ana karakter 32 haftalık hamiledir. Doğumuna az kalmıştır ve sel suları tahmin edildiğinden çok daha hızlı yükselmektedir (s. 10). Suların hızla yükselmesi gibi, anlatıcı ana karakterin de doğumu yaklaşır. Diğer bir deyişle, bedenindeki su taşmak üzeredir. Ana karakterin suyunun gelmesi ve doğumunun başlamasıyla Londra'yı ikinci kez sel basmasının eş zamanlı olarak gerçekleşmesi, romandaki en çarpıcı detaylardan biridir. Aynı şekilde, bebek Z'nin su olan ortamlarda ve teknede rahat olması durumu (s. 55) bebeğin anne karnında da su içerisinde olmasına bağlanabilir. Bebek Z, su olan yerlerde, diğer bir ifadeyle doğanın içinde mutludur ve henüz bebek olduğu için doğadan kopmamıştır.

Doğal kaynaklar olarak suların kontrolü, antropojen iklim krizi ve doğadaki tahribatla birlikte meydana gelen seller de temelinde ekofeminist bir meseledir. Nehir yataklarının, dere ve çayların yönünün değiştirilmesi, kaçınılmaz olarak sel ya da kuraklıkla sonuçlanmaktadır (Shiva 1989, s. 189). Nehir yataklarının değiştirilmesine paralel olarak iklim değişikliğiyle de yağış miktarlarının azalması veya artmasıyla doğal olmayan afetlere zemin hazırlanmaktadır. *Sondan Sonra*'da sel felaketinde, selin sebebi açıkça belirtilmemiştir, fakat doğrudan veya dolaylı olarak erkek-egemen politikardan ve antropojen iklim değişikliğinden kaynaklandığı ifade edilebilir.⁴ Selin sebebinden ziyade, felaket sonrası yaşananlar vurgulanarak okuyucunun ana karakterle insani bağ kurması sağlanmıştır. Hunter felaketin kökenini şöyle yorumlar:

Çok fazla bilgi vermemek önemliydi ki böylece okuyucu kendi zihninde istediği gibi canlandırabilirdi. Asıl önemli olan duygusal gerçeklikti: kafa karışıklığı, yoğun duygular, kayıp ve umut. İklim değişikliğiyle uzun zamandır ilgiliyim ve çocukluğumdan beri doğadaki tecrübeler hayatımın merkezinde. İklim değişikliği üzerine polemik yaratmak için yazmadım, fakat roman ufak da olsa bu konu üzerine farkındalık yaratıyorsa buna sevinirim. (Unwin, 2017)

⁴ *Sondan Sonra* bu noktada, İngiliz yazar Richard Jefferies'in *After London, or Wild England* romanına benzemektedir. Nitekim, her iki romanda da Londra'yı sel basmış, fakat selin sebebi kesin olarak verilmemiştir. Selin oluşma sürecinden ziyade, gerçekleşmesinden sonra ana karakterler ve toplum üzerindeki çok yönlü etkileri vurgulanarak romanların felaket sonrası ve iklim kurgu özellikleri ön plana çıkarılmıştır.

Romandaki ana karakter yoluyla, bir annenin doğayla derin bağı ve bebeğinin doğmasıyla bedeninde olduğunu hiç bilmediği “annelerin histerik gücü” (s. 46) diye adlandırdığı, bir annenin bebeği için sürekli uykusuz, yorgun ve aç kaldığı ve kriz anlarında fiziksel olarak kayaları bile kaldıracak derecede güçlü olabildiği inanılmaz dayanma gücünü kendisinde bulur. Romanın, henüz anne olmuş bir kadının oğluyla birlikte her gün tekrar tekrar hayatta kalma mücadelesini ele alması ve annenin bireysel yaşadıkları hariç dış dünyadan izole olması, gerçek hayatta yeni anne olmuş kadınların aylarca yalnızca bebeklerinin büyümesine ve kendi vücutlarındaki değişimlere odaklanarak dış dünyadan kopması durumuyla bire bir aynıdır ve roman da tam olarak bu duyguyu okuyucuya aktarmaktadır (Greengrass, 2018). Bu noktada, ana karakter sel felaketine rağmen oğlu sayesinde annelik duygusunu ve yaşama hissini mutluluğunu derinden yaşar. Uzun yıllar, bebeği olması için uğraşan fakat kocasından kaynaklı hamile kalamayan anlatıcı (s. 44), doğumundan itibaren oğluna büyük bir sevgiyle bağlanır. Onun annelik deneyimi de insan-ötesi doğadaki anne olan hayvanların içgüdüsel davranışlarıyla aktarılır. Ana karakter, tıpkı vahşi doğadaki anne ayılar gibi korumacı davranır (ss. 17, 19). Gece uyurken bebeğini ezmek için anne köpekbalıkları gibi sürekli tetikte bekler (s. 27). Benzetmeler, annenin derin bağları ve benzerliklerinin bulunduğu doğadan ve hayvanlardandır.

Aynı doğrultuda, *Sondan Sonra*'da kadının anne olunca vücudunun geçirdiği inanılmaz değişimle doğakültür⁵ Londra'nın sel nedeniyle geçirdiği değişim arasında ciddi bir benzerlik bulunmaktadır. Yeni doğum yapmış bir kadının bedeninde çeşitli değişimler, dönüşümler, gelgitler ve duygu yoğunlukları meydana gelir. Londra'da ise selle birlikte insan-merkezci ve insanın üstünlüğünün sembolü olan modern hayat son bularak, selin yok ederek geri çekilmeye başladığı bir dünyada insanların her gün yeniden yemek, su ve sığınak arayışına girdiği, sevdiklerini kaybedip bu gerçekle yoluna devam etmek zorunda kaldığı, şehir dışındaki mülteci kamplarında zor şartlarda yalnızca hayatta kalmaya çalıştığı ve önceki hayatlarındaki mesleklerinden, malvarlıkları ve ayrıcalıklardan mahrum kalarak yaşamak zorunda olduğu yeni bir düzen ortaya çıkar. Diğer bir ifadeyle roman, “yeni annelik deneyiminin tüm dünyaya yansıdığı” (Greengrass, 2018) bir gerçeklik sunmaktadır. Anne karakteri, bedenindeki inanılmaz ağrı ve değişimlerden bahseder. Doğumun zorluğunu, vücudunun doğum sırasında “lapa gibi” olduğunu, sütü geldikten sonra ise sürekli sırlıklam olduğunu aktarır (ss. 12-17). Bebeği Z büyüdükçe, anne olarak kendi bedeni, zihni ve duyguları da tıpkı bebeğinin büyümesi gibi çeşitli dönüşümlerden geçer. Daha önce anlamakta zorlandığı kayınvalidesi G ile anne olduktan sonra iletişim kurmaya başlar. İskoçya'da oğluyla sığındığı mülteci kampında tanıştığı yalnız kalmış annelerle empati kurar ve onların arasından O ile yoldaş olup dayanışma içine girerek onunla güvenli bir adaya seyahat eder, çocuklarını birlikte büyütürler. Birbirlerinin çocuklarını sırayla emzirip, anne olarak birbirlerine destek olurlar (s. 48).

Ekofeminist açıdan diğer önemli bir nokta ise, hamile kadınlar ve annelerin felaket sonrası ve iklim kurgu romanlarında, insanlığın devamının ve yeni nesillerin sembolü olarak çok önemli bir

⁵ Modern kültür, gelişmişlik ve medeniyet sembolü Londra'nın, aynı zamanda doğanın bir parçası olarak doğal afetle önce yıkım sonra dönüşüm geçirmesi, okuyucuya tüm gelişmişliğine ve teknolojisine rağmen insanlığın doğayla olan derin bağlarını ve doğadan kopamayacağını hatırlatmaktadır.

role sahip olmasıdır. Bu durumu destekler şekilde ana karakter, insanlığın son çağı, “Bitiş Çağı” için seçilmişler arasında olduğunu düşünmektedir (s. 10). Ekofeminist felsefede, kadınların erkek-egemen toplumlarda doğayla olan bağlarından dolayı sınırlandırıldığı ve güçten mahrum bırakıldığı savının yanı sıra, doğanın kendisine bahşettiği annelik imkanıyla kadınların bedeninin sınırlarını zorlamasının onları daha güçlü ve özgür kıldığı savunulur (Roach, 1991, s. 52). Ana karakter doğumdan sonra kendisindeki değişikliklere inanmamış fakat çok güçlü hissetmiştir: “Her şey göz önüne alınırsa, dünyayı fethedebileceğimi hissediyorum” (s. 13). Kadınların doğal değişim ve dönüşümler noktasında daha aktif olması, onların aynı zamanda doğayla derin kökleri ve doğrudan bağlantısı olmasını (Ortner, 1974, s. 73) ve erkek-egemen kültürle doğa arasında denge kurmasını sağlamıştır. Romanda, anlatıcının kocası R’nin annesi, felaket sonrası yeni düzenlerinde de evde dengeyi sağlayan kişidir. Erzakları tasarruflu kullanarak yemek hazırlar (s. 18) ve erzakların daha uzun süre dayanmasını sağlar. Yine benzer şekilde, kadınların doğayla olan bağlantısı nedeniyle, psişik olarak da daha öngörülü olmalarını ve güçlü içgüdüleri olmasına imkân sağladığı düşünülmektedir (Ortner, 1974, s. 74). Romanda, anne karakteri doğum sancılarını şöyle tasvir eder: “Karnımı deşen burkulma dalgalarının arasında dünya ışıldıyor” (s. 12). Bedeninin doğanın bir parçası olduğunun ve karnında hayatı taşıdığı bilincindedir. İçgüdüleri sayesinde, kocası kayıp olmasına ve yalnız bir anne olmasına rağmen felaket sonrası kaotik ve tehlikeli dünyada, bebeğinin sağlıklı büyümesini sağlayan ve daha güvenli ada için yola çıkıp bebeğini orada O ve O’nun tanıdığı iki çocuklu bir aileyle adanın doğal ve huzurlu ortamında kendi meyve-sebzelerini yetiştirerek⁶ büyüten ana karakter (ss. 60-61), yine içgüdülerini dinleyerek ve gördüğü rüyaları doğru yorumlayarak kocası R’nin Londra’da ve hayatta olduğunu, Londra’da hayatın yeniden normale dönmeye başladığını hissederek ani bir kararla bebeğiyle Londra’ya döner (ss. 70-71). Anlatıcı öngörülerinde haklı çıkar: Londra’da sel çekilmiştir, doğa ve insanlar yaralarını sarmaktadır ve R hayattadır. Böylece ana karakterin güçlü hisleri ve içgüdüleri sayesinde, aile olarak yeni bir hayata başlamak üzere evlerine yeniden dönerler ve artık bir yaşında olan Z, kendi evlerinde ilk adımını atar (ss. 93-94). Ailenin kavuşması ve Z’nin romanın sonunda yürümesi, romanın umut vadeden bir sonla bitmesini sağlamıştır.

Öte yandan, yine ekofeminist bakış açısıyla değerlendirildiğinde, romanda erkek-egemen zihniyet tarafından doğanın parçası olarak ezilen ve hor görülen kadınlara yönelik eril şiddet ve baskıya dair de örnekler bulunmaktadır. “Kadınlara ve dünyaya karşı tehdit” (Sturgeon, 1997, s. 63) olarak tanımlanan eril şiddet, romanda erkeklerin kadınlara tacizleri yoluyla gerçekleşir. Ana karakter doğum yaptığı hastanede bebeğini ilk kez emzirmek için çabalarken, hastanede dolaşan genç erkeklerin taciz eden tehditkâr bakışlarına maruz kalır (s. 12). Benzer şekilde, O ile güvenli adaya gitmek için yola çıktıklarında yoldaki iki güvenlik görevlisinin karşısında soyunmak zorunda kalarak onların taciz ve tehditlerine maruz kalmışlardır. Bununla birlikte, yine erkek-egemen zihniyette yer edinmiş olan, kadının anne olunca erkekler tarafından daha az çekici bulunması durumu da romanda örneklenmiştir. Erkek, kadınla birlikte olunca kadının anne olması sürecinde cinsel çekiciliğinin azalıp yalnızca çocuk emziren ve çocuk büyüten kutsal bir role bürünmesi

⁶ Romanda, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yıkıma uğramış İngiltere’yi yeniden ayağa kaldırmak için uygulanmış olan sürdürülebilir ekolojik tarım yöntemine, sel felaketi sonrasında yeniden dönüldüğü anlatılır.

söylemini Susan Griffin kısaca şöyle özetler: “Erkeğin kadından faydalanması, kadının en ölümcül gücünü onun elinden alır, anneliğin altında ezilen cinsel çekiciliğini” (1984, s. 52). Diğer bir deyişle, erkek egemen toplumların insan tarihi boyunca doğayla iç içe olup onun gücünden ve nimetlerinden çeşitli şekillerde yararlanmasına rağmen özellikle on yedinci yüzyıl Aydınlanma Çağı’yla birlikte modernleşmesi, söylem ve felsefe olarak doğadan kopması, gücünden korkması ve doğaya zarar veren insan-merkezci kar odaklı kapitalist politikalar yürütmesi gibi, erkek üzerindeki cinsel gücü ve etkisinden korkulan kadının da anne olduğu zaman bu gücünü kaybettiği ve toplumun devamını sağlayacak yeni nesilleri yetiştiren kutsal anne figürüne dönüştüğü varsayılır. Ataerkil söylem, yüzyıllar boyunca “kadın bedenini baskı altına alırken” aynı zamanda kadın ve erkek arasındaki uçurumu da derinleştirir (Erdem Ayyıldız, 2023, s. 55). Romanın ilk kısımlarında, ana karakter karnı burnunda doğumu beklerken, çevresindekilerin kendisine tuhaf davrandığını ve kendisini goril gibi hissettirdiklerini aktarır. Diğerleri ondan korkarak onu sadece uzaktan izlerler (s. 9). Aynı şekilde, adaya doğru yola çıktıklarında, ana karakter yolda tanıştıkları kendilerine yolda eşlik eden D ve L isimli gençlerin kendisini ve arkadaşı O’yu anne olmaları nedeniyle “gayri-kadın” (s. 50) olarak görüp zarar vermeyeceklerini ümit eder ve umduğu gibi onlardan herhangi bir zarar görmezler. Bu noktada, doğa da anne olan kadın da erkek-egemen söylemde korkulan ve kenara itilen taraflar gibi resmedilse de özündeki gücü kaybetmez. Doğa, afetlerle insan toplumlarını aciz ve çaresiz bırakma gücüne sahipken, anneler de insanlığın devamını sağlayacak yeni nesilleri doğurup büyütme gücünü bünyesinde taşır. Diğer bir deyişle, “kadının doğurma yetisi onu hayatın sadece doğum aşamasıyla ilişkilendirirken, bedeninde doğurma fonksiyonu bulunmayan erkek, üretim olgusunu bedeni dışında, teknoloji ve semboller gibi ‘yapay’ yollarla gerçekleştirir” (Ortner, 1974, s. 75). Kadının doğanın ve hayatın merkezinde olması, erkek-egemen zihniyetin ise insan-merkezci, ırkçı ve cinsiyetçi politikalar ve söylemler geliştirmesi bu fikirle açıklanabilir. Buna paralel olarak, sel felaketinde hastanede ana karakter dışında doğum yapmış olan pek çok kadın vardır ve hepsi çocukları için güçlü durmaktadır (s. 12). Bu da gelecek neslin ve hayatın devamına dair romanın umut veren detaylarından yalnızca biridir.

Romandaki felaket sonrası hayatta, erkeklerin egemenliğinin felaket öncesi modern toplumdaki kadar sağlam olmasa da bir noktaya kadar devam ettiği, buna karşılık kadınların her zorluğun üstesinden geldiği ve hayatta kaldığı görülmektedir. Ana karakter 38 haftalık hamile olmasına rağmen, kocası R ona yardım etmek bir yana, yediği yemekleri pervasızca koltuğa döker, etrafı dağıtır ve eşinden kendisine hizmet etmesini bekler (ss. 11-12). Kayınvalidesi G hayattayken evin sorumluluğu hem ona hem de ana karaktere düşerken, G karmaşada ölünce bütün ev işleri ve bunalıma girmiş kocası R, kayınpederi N ve bebeği Z’yle ilgilenme sorumluluğu ana karaktere kalır (s. 20). *Sondan Sonra*’da son olarak, felaket durumlarında erkeklerden ziyade kadınların hayatta ve güçlü kaldığı vurgulanarak, bu noktada da ekofeminist örneklemeler bulunmaktadır. Ana karakterin kocasıyla kayınpederi, O’nun kocası ve kamptaki çocuklarıyla bir başına kalmış yalnız kadınlardan P’nin kocası ve diğerlerinin kocaları, sel felaketiyle birlikte selde veya “kargaşada” kaybolmuş ya da ölmüştür (s. 40). Erkekler, kadınlar kadar güçlü olamamışlardır. Buna karşılık kadınlar, her ne kadar bitkin düşüp saçlarında beyazlar çıkmış, kıyafetleri dağılmış ve üzerlerinde süt lekeleri olsa da sel felaketinden kendilerini ve çocuklarını kurtarmayı, zihinsel ve bedensel

bütünlüklerini korumayı başarmışlardır. İnsanlığın geleceği olan yeni nesli, çocuklarını yetiştirmektedirler (s. 41). Bu noktada, doğanın ve hayatın dengesini ve devamlılığını sağlamak için erkeklerin de kadınların yanında durması, onlardan ilham ve destek alarak güçlü durması gerekliliği vurgulanabilir: “olması gereken, doğayı yeniden şahlandırmak ve dengelemek... fakat bunun için yalnızca kadınların güçlü olması gerekmiyor, hepimiz güçlü olmalıyız, kadın-erkek ayırt etmeden” (Gottlieb, 2004, s. 463). Romanın sonunda ana karakterin kocasını bulması ve kocası R'nin hem ana karaktere hem de bebeğine ilgi göstermesi, karı-koca iş birliği içerisinde yepyeni bir hayata başlayacaklarına dair ümit vermektedir.

ANTROPOSEN VE İKLİM KURGU

Resmi olarak ilk kez 2000'de Paul Crutzen ve Eugene Stoermer tarafından ortaya atılan (Schwägerl, 2014, s. 9), daha sonra Crutzen'in yanısıra Will Steffen, Jan Zalasiewicz, Mark Whitehead gibi pek çok bilim insanı ve akademisyenin çalışmalarıyla geliştirdiği Antroposen kuramı, insanlığın başlangıcından itibaren insanın insan-ötesi doğaya büyük zararlar verdiği ve bu zararların yüzyıllar boyunca dünyada iklim değişikliği, plastik kirlilik, hayvan ve bitki türlerinin yok olması, buzulların erimesi ve dünyadaki tatlı su dengelerinin bozulması gibi geri döndürülemez kalıcı dönüşümlere sebep olmuş olması nedeniyle, özellikle Endüstri Devrimi'nden (Grigg, 1987, s. 89) günümüze kadar uzanan dönemin Antroposen (İnsan Çağı) olarak adlandırılmasını esas alır ve dünyanın sürdürülebilirliği için etkin politikalar üretilmesini amaçlar. Antroposen'in köken olarak insanın doğadan korkması ve ondan kopması olduğu ifade edilir (Estok, 2023, s. 248). Antroposen kuramı, 1970'ler sonları feminist ve ekofeminist hareketlerinden beslenen postmodernizm, postkolonyalizm, eko-eleştiri ve yeni tarihselcilik gibi; cinsiyetçi, ırkçı ve insan-merkezci Batı Avrupa felsefesini reddeden kuramların devamıdır. Dolayısıyla, insanın doğaya verdiği zararı ve insanın doğa üzerindeki etkisini inceleyen bu kuram, doğayı ve doğayla birlikte zarar gören tüm grupları ön plana çıkarması noktasında ekofeminizm felsefesine paraleldir. Bu açıdan, Antroposen'de insan müdahalesi sonucu doğada meydana gelen dönüşümler, romanda olduğu gibi bir sel felaketiyle ortaya çıkmaktadır ve insan ve insan-ötesi çevrelerde büyük yıkımlara sebep olmaktadır. Bu anlamda da felaketin sonrasını ve iklim değişikliğinin insanlar ve doğa üzerindeki olumsuz etkisinin irdelenmesi ve okuyucuyu bilinçlendirerek harekete geçirmesi açısından roman bir iklim kurgu olarak gerçekçi bir tablo sunmaktadır.

Romanda, bir annenin biyolojik zamanı içerisinde dünyanın yüzyıllardır süregelen jeolojik zamanına atıflarda bulunulup dünyanın insandan önce de var olduğunun ve insanlık tarihinin buna kıyasla çok kısa olduğunun altı çizilerek (Dibley, 2012, s. 140), insanlığın insan-ötesi dünyayı koruması ve sürdürülebilirliğini sağlaması için bilinçlenmesi sağlanır. Romanda, adeta dünyanın uzun tarihini ve felaketlerin yüzyıllardır aynı döngüde ilerlediğini okuyucuya hatırlatmak istercesine sık sık yaradılış ve yok oluş destanlarına ve dini metinlerden uyarlamalara yer verilir:⁷ *“Eski çağlarda okyanus, görünürdeki her şeyin üstünü kaplayana kadar yükseldi. Ağaçları, kocaman hayvanları ve hatta dağları kapladı ve buzlar onların üstünden sürüklendiler”* (s. 20, italik orijinal).

⁷ Megan Hunter, Antonio Frascioni'nin *Başlangıçlar: Dünyanın Yaradılış Efsaneleri* (1978) kitabından ilham aldığını Teşekkür kısmında belirtmektedir (s. 95).

Romanda yine sıkça Nuh Tufanı'na atıfta bulunulur. Ana karakterin doğum yaptığı hastane Nuh'un gemisi gibi sular üstünde kalan nadir yapılardandır ve doğum yapan kadınlara ev sahipliği yapmaktadır. Anlatıcı, kendisini ve diğer kadınları bu geminin "refakatçileri" olarak adlandırır (s. 13). Yine benzer şekilde, R'nin anne babasıyla kaldıkları dağ evini, "kayınpeder-kayınvalide gemisi"ne benzetir (s. 18). Bu destanlar ve ayrıca karakterlerin isimlerinin yalnızca baş harfiyle verilmesi ve ana karakterin tamamen isimsiz olması yoluyla, roman tüm insanlığa hitap etmektedir ve Antroposen gerçeğini hatırlatmaktadır (Unwin, 2017; Greengrass, 2018). Romanda ana karakterin bebeğiyle güvenli yer olarak sığındığı ıssız adada bile insana dair yüzyıllar öncesinden kalma kanıtlar bulunmaktadır: "Her tarafta tahribat var. Yüzlerce ya da binlerce yıl öncesinden başka kaçakların kalıntıları [...] Keşişler, münzeviler, saçlarında arılar uçuşan vahşi adamlar" (s. 59).

İklim kurgu olarak gerçekleri aktaran roman aynı zamanda karamsarlığa yer bırakmamış ve umut vadeden bir kurtuluş öyküsü sunmuştur. İlk kez 2007'de Amerikalı çevre aktivisti Dan Bloom tarafından ortaya atılan ve kısaca iklim kurgu olarak bilinen "iklim değişikliği kurgusu", bu türün günümüz çevre tahribatını ve bunun insan ve insan-ötesi doğadaki yansımalarını anlatması, bu anlamda bilinç oluşturmada bakımından çok değerlidir (Bloom, 2018). Günümüzün popüler kurgu türü olan iklim kurgu, yirmi birinci yüzyıla ait "aciliyet içeren korkuları ve dünya gerçeklerini" (Murphy, 2017, s. 8) dile getirmesiyle ön plana çıkmaktadır. *Sondan Sonra*'nın yazarı Hunter, iklim değişikliğiyle yakından ilgili olduğu için (Hunter, 2017a) hem ekofeminizm hem de Antroposen kuramlarıyla incelenebilecek detaylar içeren bir iklim kurgu olarak *Sondan Sonra*'yı okuyucuya sunmuştur. Hunter'ın iklim kurgu üzerine görüşleri şöyledir: "[...] Roman yazarlarının bir kısmı iklim değişikliğini reddetme boyutunda yok sayarken, öte yandan daha önce görülmemiş boyutta iklim ve Antroposen kurgu bolluğu deneyimliyoruz" (Hunter, 2017a). İklim kurgu türünü oluşturan ve buna katkı sağlayan "Margaret Atwood, Ursula K. le Guin, Octavia E. Butler, Doris Lessing, Jeanette Winterson, Kim Stanley Robinson, Liz Jensen, Maggie Gee, Barbara Kingsolver, Marcel Theroux, Ian McEwan, Paolo Bacigalupi, T.C. Boyle, Sarah Hall, David Mitchell, Amitav Ghosh, Saci Lloyd, Nathaniel Rich, ve Adam Nevill gibi pek çok yazar, insan ırkının insan-ötesi dünyanın bitmesiyle birlikte kendi sonlarının da geleceğine dair olan korkusunu tartışmaya açmaktadır" (Baysal, 2021, s. vii). İklim kurgu, edebiyatın çevre gerçeklerini etkin şekilde okuyucuya iletmesi noktasında büyük önem arz etmektedir. Bu anlamda, sayısı yadsınamayacak derecede fazla iklim kurgu okuyucusunun, bu romanları okuduktan sonra gelecekteki olası felaketler üzerine daha fazla düşündüğü ve dünyanın daha yaşanabilir olması için bireysel çaba gösterdiği ortaya çıkmıştır (Schneider-Mayerson, 2018, s. 482). İklim krizi nedeniyle meydana gelen yangınlar, seller, fırtınalar, kuraklık ve kıtlık (Grimbeek, 2017, s. 17) gibi pek çok felaketi ele alan iklim kurgu, insanlarda toplu bilinç uyandırması yönüyle kritik öneme sahiptir (Hunter, 2017b).

İklim mültecilerini, evsiz ve yurtsuz şekilde güvenli yer arayışlarını, ana karakterin önce kocasıyla sonra O ile göç etmesi sürecini aktaran roman, bu anlamda da iklim kurgu özelliğini yansıtmaktadır (White, 2017, s. 180). Her şeyi geride bırakarak güvenli bir sığınak arayışına giren iklim mültecileri konusu, romanı gerçekçi kılan detaylardan biridir (Çetiner, 2021, s. 647). Bir günümüz dünyası gerçeği olarak iklim mültecilerinin doğal afet nedeniyle yollara düşmesinin, açlık ve toplumsal karışıklıkla imtihanının (Myers, 2005) etkin şekilde anlatıldığı romanda ana karakter

ve ailesi, Londra'dan İskoçya'ya sel nedeniyle göç etmişlerdir. Kurtulanlar genel olarak daha güvenli bölgelere göç halindedir (31) ve hepsi kötü durumdadır: "Şehrimiz buralarda bir yerde, ama biz burada değiliz. Esas olan şu ki hepimiz avareyiz" (s. 77). Aynı şekilde, felaket sonrasında yaşanan insani dram, karışıklık ve şiddeti de roman etkin şekilde resmetmektedir (Trexler, 2015, s. 80). Anlatıcı, kocası R'nin ailesiyle kaldığı zamanlarda, televizyonda haberlerde her gün benzer ifadeler kullanılır: "Son aşama, uygarlık, felaket, insani yardım" (s. 17). Londra'daki selde kaybolan insanların paramparça bedenleri, ayakları ana haber bültenlerinde sıkça görülür (s. 26). İnsanlar yiyecek ve erzak için acımasız bir mücadeleye girer ve izdihamlar meydana gelir (s. 17). R'nin, annesi ve babasıyla erzak bulmaya şehre indiği zaman G izdiham esnasında ölür (s. 19). İnsanları çaresiz bırakan felaketler, hayatta kalma mücadelesi verirken onları insani duygularından soyutlayarak şiddete meyilli hale getirebilmektedir (Grimbeek, 2017, s. 20). Kıtlığın başlamasıyla birlikte evde erzak kalmayınca, ana karakterin kocası ve kayınpederi yeniden şehre inerek kendilerini tehlikeye atarlar. İki hafta ikisi de geri dönmez ve ana karakter bebeğiyle tek başına gıdasız kalır. Sütünün bebeğine yetmesi için uğraşır ve kendi sütünü içecek noktaya gelir (s. 28). Kocası R iki hafta sonra döndüğünde, babası N'nin de annesi G gibi erzak arayışı sırasında öldüğünü anlatır. R, güvende olmaları için ana karakteri ve oğulları Z'yi alarak İskoçya sınırının ötesine götürür ve ormanda kamp kurarak bir süre idare ederler. Çünkü R, devletle ve insanlarla ilgili hiçbir oluşum veya barınağa gitmek, başka insanlarla bir arada bulunmak istememektedir. Kimseye güveni yoktur. Ağır bir psikolojik travma geçirmektedir ve yabancı insan görünce korkudan bayılma noktasına gelmektedir (ss. 33-36). Z'nin kötü koşullar nedeniyle hasta olmasıyla, ailece yakınlardaki 26. barınakta kalmaya başlarlar. Fakat, R insanlarla birlikte yaşamaya dayanamaz ve kamptan ayrılıp bir daha dönmez. Kocasının gitmesiyle yalnız kalan ana karakter ise, anneliğinden ve doğayla olan bağlarından güç alarak hayatta kalır ve romanın sonunda kocasını bularak onu iyileştireceğinin ve bebekleriyle birlikte yeni bir hayata başlayacaklarının sinyalini verir. Bu noktada roman, doğal afet sonrası bozulan doğakültürde yaşanan insani krizler ve zorlukları aşarak bebeğiyle hayatta kalmayı başaran ana karakter yoluyla, kadınların doğanın parçası olarak doğadan güç alması ve toplumlarının yeniden inşasına katkı sağlamaları aktarılmıştır.

SONUÇ

İklim kurgu olarak *Sondan Sonra*, üzücü gerçeklere yer veriyor olsa da umudu en baştan itibaren taze tutar. Roman, ilk sayfada, romanın başlığına ilham olan T. S. Eliot'un *Four Quartets* eserinden bir alıntıyla başlar: "Başlangıç dediğimiz şey çoğu zaman sondur/ Ve sona ulaşmak bir başlangıç yapmaktır. / Son, başladığımız yerdir." Bu anlamda, sel felaketi sonrasında karşılaştığı tüm zorluklara ve tehlikelere rağmen bebeğiyle birlikte hayatta ve güçlü kalan ana karakterin öyküsüyle anlatıldığı üzere *Sondan Sonra*, ekofeminist bakış açısıyla kadınların özellikle annelik yoluyla doğayla olan derin bağlantısını, aynı zamanda insanlığın devamını sağlamasını ve erkek-egemen zihniyetin aciz kaldığı durumlarda güçlü şekilde ayakta durmasının, toplumu nasıl yeniden ayağa kaldırdığını ve umudun yeşermesini sağladığını aktarmaktadır. Sel felaketi sonrasında insanların kendi mahsullerini üretmeye başlaması (s. 24) ile moderniteden tarım anlamında da bir

kopuş olması, romandaki yeni kurulacak toplumun ve doğanın geleceği açısından da ayrıca umut vadeden detaylardır. Çevre ve insan gerçeklerini etkin bir dille ve öyküyle anlatan *Sondan Sonra*, bütün bu özellikleriyle çağdaş edebiyatın popüler iklim kurgu romanları arasında başarıyla yer almıştır.

KAYNAKÇA

- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Baysal, Kübra (2021). "Introduction" *Apocalyptic Visions in the Anthropocene and the Rise of Climate Fiction*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. vii-xiii.
- Bloom, Dan (2018). "Cli-fi has arrived. Have you read any lately?" "Burning Ashes" A Global Cli-fi Forum. 31 Aug. 2018. <https://cli-fi-books.blogspot.com/2018/08/cli-fi-hasarrived-have-you-read-any.html> 1 Sept. 2018.
- Bonneuil, Christophe ve Jean-Baptiste Fressoz (2016). *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Londra: Verso.
- Çetiner, Niğmet (2021) "Dystopias of Reproductive Nightmares: *The Ice People* and *The Children of Men*" *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(3), p. 645-657.
- Dibley, Ben (2012). "'The Shape of Things to Come': The Seven Theses of the Anthropocene and Attachment" *Australian Humanities Review*, 52, p. 139-15.
- Erdem Ayyıldız, Nilay (2023). "'Who the Hell Are You?': Gender Performativity in Tom Stoppard's *Hapgood*" *Acta Neophilologica* 56(1-2), p. 53-65.
- Estok, Simon (2023). "Climate change and migration", *Neohelicon*, 50, p. 239-251.
- Gaard, Greta (1993). *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gaard, Greta ve Patrick Murphy (1998). *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*. Chicago: University of Illinois Press.
- Greengrass, Marta (2018). "The Interview: Megan Hunter on *The End We Start From*" Waterstones, www.waterstones.com/blog/the-interview-megan-hunter-on-the-end-we-start-from.
- Griffin, Susan (1984). *Woman and Nature: the Roaring inside Her*. New York: Harper Colophon Books.
- Grigg, David (1987). "The Industrial Revolution and Land Transformation", *Land Transformation in Agriculture*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd.
- Grimbeek, Marinette (2017). "Margaret Atwood's Environmentalism Apocalypse and Satire in the MaddAddam Trilogy" PhD Dissertation. Karlstad University Press, Faculty of Arts and Social Sciences.

- Gottlieb, Roger (2004). *His Sacred Earth: Religion, Nature, Environment*. Londra: Routledge.
- Hunter, Megan (2019). *Sondan Sonra*, Çev. Ayça Çınaroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hunter, Megan (2017a). "Fiction to See the World Through" *The Times Literary Supplement*.
<https://www.the-tls.co.uk/articles/public/climate-change-fiction-megan-hunter/>.
- Hunter, Megan (2017b). Seeing the Hopeful Side of Post-Apocalyptic Fiction. *Library Hub*.
<http://lithub.com/seeing-the-hopeful-side-of-post-apocalyptic-fiction/>.
- King, Ynestra (1995). "The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology" *Readings in Ecology and Feminist Theology*, p. 150-159.
- "Megan Hunter." (2023). *The Royal Literary Fund*, <https://www.rlf.org.uk/fellowships/megan-hunter/>.
- Murphy, Bernice (2017). *Key Concepts in Contemporary Popular Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Myers, Norman (2005). "Environmental Refugees: An Emergent Security Issue" 13th Meeting of the OSCE Economic Forum, Prague <https://www.osce.org/eea/14851?downlo-ad=true>.
- Ortner, Sherry (1974). "Is female to male as nature is to culture?" *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, p. 68-87.
- Plumwood, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. Londra: Routledge.
- Roach, Katherine (1991). "Loving Your Mother: On the Woman-Nature Relation" *Hypatia*, 6(1), Ecological Feminism, p. 46- 59.
- Ruether, Rosemary Radford (1996). *Women Healing Earth: Third World Women on Ecology, Feminism, and Religion*. Maryknoll, New York: Orbis Books.
- Schneider-Mayerson, Matthew (2018). "The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers" *Environmental Humanities*, 10(2), p. 473-500.
- Schwägerl, Christian (2014). *The Anthropocene: The Human Era and How It Shapes Our Planet*. Londra: Synergetic Press.
- Shiva, Vandana (1989). *Staying Alive: Women, Ecology and Development*. Londra: Zed Books.
- Shiva, Vandana & Maria Mies (2014). *Ecofeminism*. Londra: Zed Books.
- Sturgeon, Noël (1997). *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory, and Political Action*. New York: Routledge.
- Trexler, Adam (2015). *Anthropocene Fictions: Novel in a Time of Climate Change*. Londra: University of Virginia Press.

- Unwin, Lucy (2017). "Interview by Lucy Unwin", <https://shinynewbooks.co.uk/interview-with-megan-hunter-about-the-end-we-start-from>.
- Warren, Karen (1990). "The Power and the Promise of Ecological Feminism" *Environmental Ethics*, 12(2), p. 125-46.
- White, Gregory (2017). "Environmental Refugees", *Handbook on Migration and Security*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing, p. 175-191.

Posthuman Ethics and Distributed Agency in Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun*

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ SELİN ŞENCAN*

Abstract

This article discusses posthuman ethics in Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* by employing the concept of distributed agency. By examining the AI protagonist Klara, the study argues that Ishiguro redefines agency as a networked phenomenon involving both human and nonhuman actors, challenging traditional anthropocentric ethical frameworks. The novel suggests that ethical considerations in a posthuman world must account for this distributed agency, where human and AI entities co-create ethical dynamics. This study concludes that Ishiguro's work not only critiques the limitations of human-centered ethics but also prompts a reevaluation of moral responsibility in a technologically mediated world. By positioning *Klara and the Sun* within the discourse of posthuman ethics, the article contributes to contemporary discussions on the ethical implications of AI and the evolving nature of agency.

Keywords: Kazuo Ishiguro, *Klara and the Sun*, Posthuman Ethics, Distributed Agency, Artificial Intelligence

KAZUO ISHIGURO'NUN KLARA VE GÜNEŞİNDE POSTHÜMANİST ETİK VE DAĞITILMIŞ EYLEYİCİLİK

Öz

Bu makale, Kazuo Ishiguro'nun *Klara ve Güneş* adlı eserinde posthümanist etik kavramını, dağıtılmış eyleyicilik kavramını kullanarak tartışmaktadır. Yapay zekâ (YZ) başkahramanı Klara'yı inceleyerek, çalışma, Ishiguro'nun eyleyiciliği hem insan hem de insan olmayan aktörleri içeren ağsal bir olgu olarak yeniden tanımladığını ve geleneksel insanmerkezli etik çerçevelere meydan okuduğunu ileri sürmektedir. Roman, posthuman dünyada etik düşüncelerin, insan ve yapay zekâ varlıklarının ortaklaşa oluşturduğu bu dağıtılmış eyleyiciliği hesaba katması gerektiğini öne sürmektedir. Bu çalışma, Ishiguro'nun eserinin yalnızca insanmerkezli etiğin sınırlamalarını eleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda teknolojik olarak aracılık edilen bir dünyada ahlâkî sorumluluğun yeniden değerlendirilmesini de teşvik ettiği sonucuna varır. *Klara ve Güneş*'i posthümanist etik söylemi içinde konumlandırarak, makale yapay zekânın etik sonuçları ve eyleyiciliğin değişen doğası üzerine güncel tartışmalara katkıda bulunmaktadır.

Anahtar sözcükler: Kazuo Ishiguro, *Klara ve Güneş*, Posthümanist Etik, Dağıtılmış Eyleyicilik, Yapay Zekâ.

* İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye. E-posta: selin.sencan@idu.edu.tr
ORCID:0000-0002-1848-1952

Gönderilme Tarihi: 31 Ağustos 2024

Kabul Tarihi: 26 Ekim 2024

INTRODUCTION

Agency, a long-standing topic in philosophy and literary criticism, signifies the capacity to exercise autonomy in decision-making. In posthumanism, the concept of distributed agency challenges the traditional notion of agency as an exclusively human attribute. Rosi Braidotti (2013) argues for a reconceptualization of agency that extends beyond human subjects to include nonhuman entities and technological artifacts. Braidotti posits that agency is not confined to individual human consciousness but is rather dispersed across a network of actors, both human and nonhuman. Similarly, Karen Barad's concept of agential realism posits that the world is composed of intra-acting agencies that only take definite form when an "agential cut" is made (2007). This theory suggests that human and nonhuman entities are not separate, pre-existing elements but come into being through their interactions, or "intra-actions," with each other. Barad challenges the traditional Cartesian dualism, arguing that knowledge, ethics, and ontology are intertwined and should be studied as a whole, which she calls "ethico-onto-epistem-ology" (Barad, 2007, p.90). According to Barad, "the world is composed of entangled agencies, which take on specific forms only when certain boundaries or agential cuts are made, determining what becomes included and excluded from a given phenomenon" (Barad, 2007, pp. 46-59). These perspectives challenge the anthropocentric view of agency, promoting instead a more inclusive understanding that recognizes the active roles of all entities within a given system, be they biological, technological, or environmental. This shift in thinking is crucial for understanding the complex interdependencies and responsibilities in our increasingly interconnected and technologically mediated world.

Distributed agency shifts the focus from individual human autonomy to the complex networks of interaction between humans, machines, and other nonhuman entities. The emergence of artificial intelligence (AI) and the potential creation of cyborgs have brought the concept of distributed agency to the forefront of ethical discussions. The traditional view of moral agency, which places humans as the sole bearers of responsibility, is challenged in a posthuman world where AI systems can make autonomous decisions. The concept of distributed agency recognizes that actions and their consequences are not solely attributable to individuals but are instead distributed across a network of human and nonhuman actors. This has significant implications for how we assign responsibility and accountability in a future where AI systems play an increasingly prominent role. The development of ethical AI necessitates a shift away from anthropocentric perspectives, acknowledging the moral considerations of both humans and nonhumans. The ethical framework for a posthuman society needs to embrace the distributed nature of agency, ensuring a just and equitable future for all. Bruno Latour, a leading figure in Actor-Network Theory (ANT), argues that an agency should be seen as a "network of influences" where humans and nonhumans interact, shaping each other's actions and outcomes. He writes, "action is not done under the full control of consciousness; action should rather be felt as a node, a knot, and a conglomerate of many surprising sets of agencies that have to be slowly disentangled" (Latour, 2005, p.46). Latour's perspective deconstructs the notion of autonomous human agency and instead presents a vision where agency is distributed and relational, dependent on the interplay between various actors. Jane Bennett (2010)

perceives agency as a property that belongs not just to individual actors but to the assemblage as a whole. She emphasizes that agency is “characterized by its moment-to-moment constitution within relations” (p. 24), meaning that it is constantly evolving as actors engage with one another. This view challenges traditional notions of agency as something that resides solely within individual subjects and instead positions agency as a collective, dynamic process.

Ishiguro’s *Klara and the Sun* serves as a compelling narrative exploration of distributed agency, presenting a world where Artificial Intelligence (AI) is intricately woven into the fabric of everyday life. The novel opens in a store where specialized robots known as Artificial Friends (AFs) are sold as companions for children who face loneliness due to the increasing isolation in modern society. These children, often deprived of meaningful interaction with their parents and peers, are victims of the breakdown of traditional family structures and the widespread digitalization of education. The AFs are designed to provide emotional support and companionship in a world where human connections are becoming increasingly scarce. Through Klara’s interactions with humans and her environment, Ishiguro illustrates the shifting nature of agency in a posthuman world, where agency is no longer an exclusively human trait but shared with AI and other technological entities. This pervasive integration of AI into human life is central to posthumanist debates. Neil Badmington critiques traditional humanism, arguing that “the human subject can no longer be seen as an autonomous entity” but is instead shaped by its interactions with nonhuman agents (2000, p. 16). In *Klara and the Sun*, Klara’s role transcends the boundaries of machine functionality, becoming a crucial participant in the emotional and social dynamics of human lives. Her interactions complicate the notion of agency, suggesting that AI can engage with human experience in ways previously attributed solely to humans. Similarly, N. Katherine Hayles argues that posthuman subjectivity involves “distributed cognition,” where agency, identity, and cognition are no longer the exclusive properties of the human subject but are instead distributed among a variety of entities, including machines (Hayles, 1999, p.3). This idea is central to understanding Klara’s role in the novel. Despite her advanced capabilities, Klara ultimately cannot achieve true intersubjectivity with humans, a failure that reflects the broader ethical concerns about the limits of AI and the preservation of what Fukuyama refers to as “Factor X,” the unique essence that defines humanity (Fukuyama, 2002, p.12). Thus, *Klara and the Sun* engages with the philosophical question of whether AI can genuinely comprehend and participate in the complexities of human experience. By embedding AI into relational dynamics with human characters, the novel challenges the assumption that agency and emotion are exclusively human traits. Ishiguro emphasizes the evolving nature of agency, suggesting that AI’s increasing presence in human life requires new ethical considerations that reflect this interconnected and technologically mediated world.

Existing studies on *Klara and the Sun* have broadly interpreted the novel as a literary exploration of what it means to be human in a world increasingly dominated by technology. This perspective reflects the novel’s engagement with themes of identity, consciousness, and the evolving relationship between humans and artificial intelligence. Fabio Lombardo (2021) and Rachel Askew (2021) have critically engaged with the novel, emphasizing how it problematizes the notion of humanity in late capitalism. Lombardo (2021) highlights the underlying anxiety of being supplanted

by AI, suggesting that the mere possibility of AI achieving human-like intelligence unsettles the very foundation of what defines us as human. He poses a provocative question: "If our intelligence is all that defines us, who are we when AI matches it?" (Lombardo, 2021, p. 110). Similarly, Askew (2021) examines the novel's depiction of a society where humans are increasingly replaced by intelligent machines and genetically enhanced individuals known as "lifted," which exacerbates social divisions (Ishiguro, 2021, p. 213). Contrasting these more pessimistic views, Ajeesh and Rukmini (2022) offer a different perspective, arguing that *Klara and the Sun* serves to alleviate the fears associated with AI. Their analysis suggests that the novel embraces posthumanist and transhumanist ideals, portraying intelligence, care, and empathy as qualities that extend beyond the human species. This interpretation positions the novel as a celebration of a broader, more inclusive understanding of intelligence and emotional connection, challenging the conventional fear that AI and robots inherently threaten human identity and society. Unlike previous studies, this article examines how Ishiguro redefines agency as a networked phenomenon, involving both human and nonhuman actors, thereby challenging traditional anthropocentric ethical frameworks. By focusing on the AI protagonist Klara, the study argues that the novel suggests ethical considerations in a posthuman world must account for this distributed agency, where human and AI entities co-create ethical landscapes.

In exploring the interactions between Klara and the human characters, Ishiguro's narrative raises critical questions about the ethical implications of distributed agency. Rosi Braidotti extends this discussion by arguing that "the relational capacity of the posthuman subject is not confined within our species, but includes all non-anthropomorphic elements" (Braidotti, 2013, p. 6). Klara's inability to fully comprehend human minds or to engage in reciprocal affective responses suggests that while machines may participate in networks of agency, they cannot fully replicate the relational nature of human consciousness. This study examines *Klara and the Sun* through the lens of posthuman ethics and distributed agency, engaging with the work of scholars like Hayles and Braidotti to explore the novel's implications for our understanding of human and nonhuman interactions. The analysis reveals that Ishiguro's work critiques the potential erosion of human dignity and moral worth in a posthuman future, where the boundaries between human and machine are increasingly blurred. By positioning Klara as both a participant in and a product of distributed agency, the novel prompts a reevaluation of ethical paradigms in a technologically mediated world, where the uniqueness of human minds and the essence of humanity must be reconsidered in the face of advancing AI.

Posthuman Ethics and Klara's Consciousness

Ishiguro probes the notion of distributed agency and posthumanism through the lens of artificial intelligence, inviting a reevaluation of traditional concepts of human exceptionalism and the nature of the soul. The artificially intelligent companion, Klara depicts a profound transformation in her role, transcending her original purpose as a manufactured friend to embody a maternal figure in the life of Josie. The dynamics of their relationship evolve to encompass not only reciprocal affection but also selfless, unconditional love. Klara's capacity for love and devotion

extends beyond her primary bond with Josie, as she generously offers herself to others, including Chrissie, Helen, Josie's father, and even Dr. Capaldi, without expectation of reciprocation or reward. Moreover, Klara's actions are guided by a resolute faith in the inherent goodness of humanity, underscoring her idealistic and benevolent nature. Through Klara's character, Ishiguro masterfully explores the intersection of artificial intelligence, human consciousness, and the transformative power of love and compassion.

Klara relies on her observational skills and pre-programmed responses to interact with the world around her. This places her in a unique position as a posthuman entity, one that challenges the reader to reconsider what it means to be human in an age where machines are increasingly capable of mimicking human behavior. As N. Katherine Hayles argues, the posthuman "signals...the end of a certain conception of the human," specifically one associated with "autonomous beings exercising their will through individual agency and choice" (Hayles, 1999, p. 286). While the novel does not delve into the specifics of Klara's technological origins, it foregrounds her unique cognitive and emotional capacities, which are not merely byproducts of advanced programming but reflections of her distributed agency within the human-nonhuman network she inhabits. Klara's intelligence is more localized and context-dependent, as seen when she interacts with Josie and other characters. For instance, when Klara undergoes Mr. Capaldi's test, she demonstrates the ability to process complex sequences of digits and symbols with minimal effort (Ishiguro, 2022, p. 265). Yet, this side of her intelligence is downplayed throughout the narrative, indicating that her true strength lies not in her raw intellectual capacity but in her understanding of human behavior and emotions. This is evident when Klara reflects on the subtleties of human interactions, noting the coexistence of pain and happiness in her observations of Josie (Ishiguro, 2022, p. 30).

Klara's distributed agency challenges the anthropocentric view of agency and subjectivity. Distributed agency refers to the concept that agency, traditionally seen as the capacity of an individual to act, is not confined to a single individual but is shared or distributed across multiple agents, including people, objects, and systems. This approach acknowledges that actions and responsibilities are often shared among multiple actors, making it difficult to attribute agency to one source alone. Distributed agency extends beyond human actors to include nonhuman entities as well. According to Enfield and Kockelman (2017), agency is not limited to human beings; nonhuman entities such as algorithms or machines can also function "as sources of contingency that may cultivate flexibility in human actions" (p. 208). This highlights the collaborative nature of agency, encompassing both human and nonhuman participants in shaping outcomes. Klara's capacity to absorb and blend her observations into a coherent understanding of the world around her exemplifies this distributed form of agency. Her ability to interpret and respond to the complex emotional states of those around her, despite lacking a human-like consciousness, suggests that her agency is co-constructed through her interactions within the social and material environment. Building on Braidotti's concept of posthuman subjectivity, beings like Klara can be understood as "nodes" within a larger network of life, rather than as isolated, autonomous entities (2013). Klara's emotional engagement, particularly her unwavering commitment to protecting Josie, further illustrates her distributed agency. Her willingness to sacrifice her own components to save Josie,

despite not having human-like emotions, speaks to a form of ethical agency that transcends traditional AI behavior. This is not simply a programmed directive but a manifestation of her embeddedness within a network of care and relationality. Importantly, posthuman subjectivity does not exclusively pertain to machine-like entities. Instead, it involves a rethinking of the boundaries between human and nonhuman, where entities like Klara, though an AI, participate in ethical and emotional networks in ways that challenge our understanding of subjectivity and agency. As Hayles (1999) argues, machines and nonhuman agents are not just tools but active participants in these networks, underscoring the fluidity of posthuman subjectivity. Klara's actions throughout the novel, from her careful observations to her ethical decisions, reflect a posthuman form of intelligence that challenges the clear-cut distinctions between human and AI, highlighting the potential for AI to participate in the complex web of human relationships in meaningful ways.

The intricate nature of consciousness often separates humans from machines, a distinction that is far from simple. Ned Block's distinction between functional and phenomenal consciousness is central to understanding the complexity of consciousness. Block refers to consciousness as a "mongrel concept," indicating that it encompasses several distinct forms (1995, p. 227). Phenomenal consciousness, according to Block, refers to the experiential aspect of a state, essentially, "what it is like" (Nagel, 1974), to be in that state. Klara demonstrates a basic form of functional consciousness. Throughout the novel, Klara embodies an awareness of her existence and continuity, such as when she states, "I remain conscious," even as her memories begin to degrade and overlap (Ishiguro, 2022, p. 301). Klara's self-referential awareness indicates a form of functional consciousness, where consciousness is intrinsically linked to the ability to perceive and interact with the environment (Searle, 1983). Klara's functional consciousness is evident in her ability to perceive and process information, which is crucial to her role as an Artificial Friend (AF). For example, early in the novel, Klara is informed by the Manager about the mood disorders affecting children like Josie, who suffer from loneliness due to limited social interactions and an overreliance on AFs (Ishiguro, 2022, p. 11). Klara's response to this information highlights key aspects of functional consciousness, including the ability to observe, record, and make judgments based on her surroundings. During her interactions with Josie, Klara reflects on the complexity of human emotions, attempting to understand Josie's feelings through her actions and expressions. When Josie laughs, Klara observes, "I could then see how, when she laughed, her face filled with kindness. But strangely, it was at that same moment I first wondered if Josie might be one of those lonely children Manager and I had talked about" (Ishiguro, 2022, p. 12). This moment illustrates Klara's ability to analyze and question her environment, embodying a form of consciousness that is linked to perception and interaction rather than self-awareness in the human sense.

Klara's functional consciousness is further highlighted when she interprets subtle cues in human behavior. For instance, she notices a "small sign of sadness" in Josie and attempts to reconcile this observation with the Manager's earlier warnings about the children's emotional states (Ishiguro, 2022, p. 13). However, Klara's interpretations are often influenced by her memory of the Manager's explanations, indicating that her consciousness operates within the limits of her programmed experiences and external inputs. This mechanistic approach to understanding emotions suggests

that Klara's consciousness is functional and dependent on her capacity to observe and remember, rather than on an intrinsic ability to experience or empathize with human emotions fully. In examining Klara's functional consciousness, it is essential to recognize the limitations of her understanding, which stem from her lack of direct human communication and the absence of subjective experiences. While she can imitate human behavior and make inferences based on her observations, her understanding remains incomplete, as it is grounded in pre-existing inputs rather than genuine empathy.

Phenomenal consciousness, as understood in philosophical terms, refers to the subjective, qualitative experience of being in a particular mental state to have that experience. Although Klara is portrayed as possessing functional consciousness, the novel lacks sufficient evidence to definitively establish that she experiences subjective states similar to those of humans. Colin McGinn argues that consciousness might be something beyond the reach of purely physical or computational explanations, a position he describes as "mysterianism" (McGinn, 1989). In McGinn's view, the human mind may be inherently incapable of fully understanding the nature of consciousness due to cognitive limitations. In this context, Klara's cognitive ability raises critical questions about the nature of AI consciousness, challenging the notion that machines can ever fully bridge the gap between functional and phenomenal awareness. Klara often misinterprets the emotions and intentions of those around her, such as when she observes Josie's behavior and attributes her actions to kindness, even when they might stem from other, more complex emotional states (Ishiguro, 2022, p. 12). This could be seen as Klara attempting to engage with the world in a way that resembles human empathy, yet her understanding is filtered through her programmed responses. The novel shows how Klara's understanding of emotions is limited to external observations rather than internal experiences. When Klara attempts to express her own feelings, she tells Josie's mother, "I believe I have many feelings," and that her observations make "more feelings become available to [her]" (Ishiguro, 2022, p. 98). This statement, while suggesting some level of self-awareness, does not necessarily indicate that Klara experiences emotions in the same way humans do. Instead, it could imply that her "feelings" are simply responses generated by her programming based on the data she collects from her environment. Klara's interactions also reveal her struggle to fully grasp the complexity of human emotions, as evidenced by her misunderstandings and the breakdown of communication between her and the human characters. For instance, she fails to understand the depth of Josie's mother's despair and the ethical dilemma posed by the possibility of replacing Josie with an artificial copy. Klara's mechanical nature prevents her from experiencing the full range of human emotions, which involves not only observing but also internally processing and feeling those emotions. This limitation underscores the gap between functional consciousness, Klara's ability to interact with the world and phenomenal consciousness, the subjective experience that she seems to lack.

The ethical complexities of AI agency are critically examined through Klara's role, where her programmed interactions expose the dehumanizing potential of a society increasingly reliant on artificial beings to fulfill emotional needs. This concern is echoed by Francis Fukuyama, who warns that "the most significant threat posed by contemporary biotechnology is the possibility that it will

alter human nature” (Fukuyama, 2002, p. 7). Through Klara’s interactions with Josie and her mother, Ishiguro critiques the dehumanizing potential of a society that increasingly relies on artificial beings to fulfill emotional and social needs. Yet, the ethical framework within which Klara operates is constrained by her lack of subjective experience; her actions are driven by programmed responses rather than genuine empathy. As James H. Moor (1985) suggests, AI like Klara operates within “policy vacuums” where current ethical guidelines fail to address the complexities of autonomous systems. For instance, when Klara attempts to comfort Josie, she does so not because she truly feels Josie’s pain, but because she is programmed to recognize signs of distress and respond in a manner that is likely to soothe her (Ishiguro, 2021, p. 84). This raises the question of whether Klara can be considered a moral agent in the true sense, or if she is merely an “ethical expert system” (Nath & Manna, 2023).

Klara is initially designed as a “friendly AI,” meant to provide emotional support for children. However, the ethical implications of such a design extend far beyond her functional role as a companion. Susan Leigh Anderson emphasizes the importance of developing explicit ethical agents in AI systems, noting that machines must be equipped to make ethical decisions autonomously. As she describes, “The ultimate goal of machine ethics... is to create a machine that follows an ideal ethical principle or a set of ethical principles in guiding its behavior” (Anderson, 2011, p. 21). The concept of a friendly AI highlights the need for AI systems that are beneficial to humans while avoiding harm (Nath & Manna, 2023). In other words, a friendly AI is one that acts as a moral agent, aligning with human ethical values to accomplish real-life goals and improve society’s future (Nath & Manna, 2023). The ethical dilemma is further complicated by the anthropocentric bias that often underpins the development of AI. Jürgen Habermas (2003) argues that such advancements, whether in biotechnology or AI, pose “moral hazards” by altering our understanding of human nature and moral agency, particularly when human-like characteristics are attributed to nonhuman entities. He contends that “the boundaries of the moral community” may become blurred as we introduce nonhuman agents that simulate human empathy and decision-making but lack true moral autonomy (Habermas, 2003, p. 25). Wendell Wallach (2009) emphasizes the importance of teaching robots “right from wrong,” noting that without this, they cannot be trusted to act ethically in human environments.

In this perspective, there is a tendency to judge AI systems from a human-centered viewpoint, which may not fully account for the unique nature of AI consciousness (Nath & Manna, 2023). This is evident in *Klara and the Sun*, where human characters project their own emotions and ethical expectations onto Klara, assuming she shares their understanding of right and wrong. However, Klara’s consciousness, being mostly functional, does not involve the subjective experiences that would allow her to genuinely comprehend these human emotions and values. As Luciano Floridi argues, robots and AI must be understood within the “infosphere,” where humans and nonhuman agents interact in “a hyperconnected environment populated by informational entities” (Floridi, 2013, p. 279). The novel also touches on the potential dangers of not having a robust ethical framework in place for AI systems like Klara. Without proper ethical guidelines, there is a risk that AI could either collect biased data from their surroundings or act in ways that are not aligned with

human values (Nath & Manna, 2023). This concern is highlighted in the novel when Klara is expected to take over Josie's identity in case of her death, an expectation that Klara herself struggles to understand, as it conflicts with her primary goal of helping Josie recover (Ishiguro, 2021, p. 211). As AI continues to evolve, Ishiguro suggests that the integration of AI into society must be accompanied by a deep reflection on the ethical dimensions of AI consciousness and agency.

Distributed Agency in Klara

In *Klara and the Sun*, Ishiguro extends the concept of distributed agency, illustrating how Klara, as a nonhuman actor, actively participates in a network of interactions that go beyond mere human-centered perspectives. Ishiguro emphasizes the complexities of human-AI relationships rather than simply delineating the differences between humans and Artificial Friends (AFs). Rose and Walton (2018), maintain that agency emerges through "mutually constituting and constraining interactions among living beings and nonorganic matter" (p. 99). Within this perspective, agency is not an intrinsic property of individual actors but is instead a result of their ongoing interactions within a network or assemblage. These interactions continuously modify the relationships within the assemblage, thereby creating new possibilities. Klara's observations during the trip to Morgan's Falls reveal her growing capacity for moral reasoning. After seeing the bull, Klara later observes a flock of sheep and contrasts their peaceful nature with the bull's malevolence, noting that "each one of them was filled with kindness – the exact opposite of the bull from earlier" (Ishiguro, 2021, p. 121). Klara's struggle to comprehend these contrasting representations of morality indicates that she is beginning to engage with inherently human themes.

Klara is not designed to replace humans but instead engages in actions that contribute to the well-being of both humans and nonhumans. She works diligently to ensure that Josie receives adequate nourishment from the Sun, demonstrating her role within a larger network of actors that includes humans, machines, and environmental elements. Klara's presence in this network allows her to impact the environment and the human actors around her, showcasing how agency is distributed across different entities. Klara's relationship with the Sun is a central facet of her distributed agency, as it not only powers her but also becomes a source of existential and spiritual significance for her. Initially, Klara's connection with the Sun is rooted in her mechanical needs, as she seeks the Sun's nourishment to maintain her energy levels: "I'd lean my face forward to take in as much of his [the Sun's] nourishment as I could" (Ishiguro, p. 3). However, as the novel progresses and Josie's health declines, this relationship transcends its functional origin, evolving into a quasi-religious devotion. Klara's plea to the Sun in Mr. McCain's barn: "If I could achieve such a thing, then would you consider, in return, showing special kindness to Josie?" (Ishiguro, p. 185), manifests her emerging agency, which goes beyond her initial programming. This shift from a purely mechanical interaction to one imbued with emotional and spiritual significance highlights Klara's role within a broader network of relationships, where her agency is not solely her own but emerges through her connections with other actors in her environment.

Klara's agency is further complicated by the realization that, despite her efforts, there are limitations to what she can achieve, particularly in understanding and embodying human

experience. Her recognition of these limitations is poignantly illustrated in her interactions with Josie's mother, who challenges Klara's ability to truly understand and replicate Josie's essence: "You'd have to learn her heart, and learn it fully, or you'll never become Josie in any sense that matters" (Ishiguro, pp. 215-216). Here, Ishiguro explores the boundary between human and nonhuman actors within the distributed network, suggesting that while Klara can influence and participate in this network, there are aspects of human identity such as the emotional depth symbolized by the heart that remain inaccessible to her. The limitations of Klara's agency become even more apparent as she reflects on her inability to fully comprehend the emotional connections that define Josie's relationships with others. Despite her best efforts, Klara acknowledges that something essential remains beyond her reach: "there would have remained something beyond my reach... something very special, but it wasn't inside Josie. It was inside those who loved her" (Ishiguro, 2022, p. 302). This admission reveals the boundaries of her agency within the human-machine network. Klara's agency is shaped and constrained by the relationships she forms and the emotions she attempts to understand. Her self-reflection and realization that she cannot fully replace Josie, because she cannot access the emotional depth that defines Josie's identity, reveal the limits of nonhuman agency in a world where human emotions and connections are central. Furthermore, Klara's presence as an AI underscores the ethical dilemmas associated with the manipulation of human traits through technology. While the human characters in the novel are shaped by societal pressures to conform to certain standards of excellence through genetic enhancement, with children being categorized as either lifted (Josie) or unlifted (Rick), Klara operates outside these constraints. Her actions and decisions are not driven by a desire for social acceptance or superiority but by a genuine concern for the well-being of those she cares for, particularly in her relationship with Josie. Klara embodies a form of agency that transcends her programmed nature, suggesting that even in a technologically advanced society, there is value in preserving the uniqueness and agency of all beings, whether human or nonhuman. This contrast between the human and nonhuman characters serves to critique the utilitarian mindset, which prioritizes "the greatest good for the greatest number" and often sacrifices individual rights for the sake of efficiency and overall success (Mill, 1863, p. 21). By emphasizing outcomes over intrinsic moral considerations, utilitarianism can lead to decisions that overlook the inherent value of both human and nonhuman actors (Bentham, 1789, p. 13).

Klara's relationship with the Sun, from her early fascination with its warmth to her later devotion, embodies a new form of distributed agency. Klara's relationship with the Sun is not a passive one. She actively seeks to understand its power and influence, observing its movements and its impact on the world around her. She describes her desire to "take in as much of his nourishment as I could," highlighting her active engagement with the Sun's energy (Ishiguro, 2022, p. 3). This active engagement extends beyond mere observation; Klara's trust in the Sun's ability to heal Josie, her prayers and sacrifices, such as the destruction of the Cootings Machine, are acts of agency that demonstrate her belief in the Sun's power to heal and restore. The Sun's role in Klara's life is not merely symbolic; it becomes a tangible manifestation of her agency. Her creation of a temple in a barn, a space dedicated to the Sun's presence, further emphasizes her active engagement with the

Sun's influence. This space becomes a microcosm of her belief system, a place where she seeks connection with the Sun's power. Klara's belief system, born from her interactions with the Sun and her observations of its influence, transcends the limitations of her programming. This belief system, a form of distributed agency, becomes a source of hope and resilience in a world where human agency is often compromised.

The novel posits that the essence of human uniqueness may be rooted in the complex web of relationships and interactions with others, rather than an intrinsic, spiritual component. Klara's conclusion that Josie's soul is "not inside Josie" but rather "inside those who loved her" (Ishiguro, 2022, p. 306), reveals the idea that human identity is inextricably linked to the social and emotional contexts in which we exist. Klara, as a nonhuman entity, exercises agency in her relationships with humans, blurring the lines between human and artificial intelligence. Robots, in this sense, engage meaningfully in social contexts and challenge the traditionally human monopoly on emotional and moral agency (Coeckelbergh, 2013, p. 78). Dick's exploration of robotic empathy offers an intriguing parallel. In his portrayal of androids, Dick suggests that artificial beings may develop a form of "simulated empathy," which, though distinct from human empathy, serves a functional role in navigating human social dynamics (Dick, 1968, p. 201). Klara's role in Josie's life similarly questions the boundary between genuine emotional engagement and programmed responses, showing that her interactions, though nonhuman, can still contribute meaningfully to human lives. This functional approach to agency aligns with Coeckelbergh's assertion that the agency of AI lies not in its internal consciousness but in its capacity to influence and participate in human moral and social practices (Coeckelbergh, 2013, p. 85). Furthermore, Ishiguro's exploration of AI ethics in the novel raises important questions about the consequences of creating entities that can simulate human-like emotions and relationships. As Klara navigates the complexities of human attachment and love, she challenges the notion that these experiences are unique to biological organisms. Coeckelbergh highlights this point by arguing that "as technology becomes more integrated into our moral communities, the boundaries of agency must be redefined to include nonhuman actors" (Coeckelbergh, 2013, p. 112). Klara's presence forces readers to reconsider the nature of agency, suggesting that agency is not exclusively tied to biological life forms but can be distributed across various kinds of entities, human and nonhuman alike.

CONCLUSION

Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun* offers a profound exploration of posthuman ethics and the complexities of distributed agency in a technologically mediated world. Through the character of Klara, Ishiguro challenges the anthropocentric foundations of ethical frameworks by illustrating how agency is co-created through the intricate interplay between human and nonhuman actors. The novel highlights that ethical considerations in a posthuman landscape must extend beyond traditional human-centric paradigms to encompass the relational dynamics between artificial intelligences and their human counterparts. Klara's journey, marked by her attempts to understand and engage with human emotions, highlights the limitations and potential of AI in fostering moral agency and emotional connection. The rise of AI necessitates "moral guidelines" that evolve

alongside technological advancements to address the unique ethical challenges these systems present (Moor, 1985).

By positioning Klara as both a participant in and a product of distributed agency, Ishiguro compels readers to reevaluate the nature of consciousness, identity, and moral responsibility in an era where AI increasingly shapes human lives. The narrative raises critical questions about the implications of relying on artificial companions for emotional sustenance and the ethical dilemmas that arise from such dependencies. As Klara deals with the boundaries of her agency, readers are invited to reflect on the broader societal impacts of AI and the urgent need for ethical frameworks that recognize the interconnectedness of all entities, human and nonhuman alike. Ultimately, *Klara and the Sun* investigates the essence of the human and suggests that it is only possible to see human values by moving away from a materialistic point of view. This idea resonates with the notion that “true humanity is found in the ability to empathize with others, not in mere biological or material existence” (Dick, 1968, p. 241). *Klara and the Sun* critiques the limitations of human-centered ethics while advocating for a broader understanding of agency that acknowledges the complexities of our evolving relationships with technology. Furthermore, the ethical evaluation of technology must “account for more than material interactions; it must include the spiritual and moral dimensions of human existence” (Coeckelbergh, 2013, p. 45). By doing so, the novel contributes to contemporary discussions on posthuman ethics, urging us to reflect on the moral implications of technological advancements and the shared responsibilities in a world where agency is distributed across diverse actors.

REFERENCES

- Anderson, Susan Leigh. (2011). Machine metaethics. In Michael Anderson & Susan Leigh Anderson (Eds.), *Machine ethics* (pp. 21–26). Cambridge University Press.
- Askew, Rachel (2021). Posthumanism in Kazuo Ishiguro’s *Klara and the Sun*. *Journal of Posthuman Studies*, 5(1), 1-15.
- Ajeesh, Raveendran, and Suryanarayan, Rukmini (2022). Kazuo Ishiguro’s *Klara and the Sun*: A Celebration of Posthumanism and Transhumanism. *Journal of Contemporary Literature*, 53(2), 147-162.
- Badmington, Neil (2000). *Posthumanism*. Palgrave.
- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Block, Ned (1995). On a Confusion About a Function of Consciousness. *Behavioral and Brain Sciences*, 18(2), 227-247.
- Braidotti, Rosi (2013). Posthuman humanities. *European Educational Research Journal*, 12(1), 1-19.
- Coeckelbergh, Mark (2013). *Human Being @ Risk: Enhancement, Technology, and the Evaluation of Vulnerability Transformations*. Springer.
- Dick, Philip K. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Ballantine Books.
- Enfield, Nick, and Kockelman, Paul (2017). *Distributed Agency*. Oxford University Press.

- Floridi, Luciano (2013). *The Ethics of Information*. Oxford University Press.
- Fukuyama, Francis (2002). *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Profile Books.
- Habermas, Jürgen (2003). *The Future of Human Nature*. Polity Press.
- Hayles, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press.
- Ishiguro, Kazuo (2022). *Klara and the Sun*. Faber and Faber.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford University Press.
- Lombardo, Fabio (2021). The Anxiety of Being Supplanted: Kazuo Ishiguro's *Klara and the Sun*. *Journal of Contemporary Literature*, 52(1), 103-116.
- McGinn, Colin (1989). Can We Solve the Mind-Body Problem? *Mind*, 98(391), 349-366.
- Mill, John Stuart (1863). *Utilitarianism*. Parker, Son, and Bourn.
- Moor, James H. (1985). What is Computer Ethics? *Metaphilosophy*, 16(4), 266-275.
- Nath, Ankit, and Manna, Soumaya (2023). Moral Agency and Artificial Intelligence: An Ethical Framework. *Journal of Artificial Intelligence Research*, 75, 1-15.
- Nagel, Thomas (1974). What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review*, 83(4), 435-450.
- Searle, John R. (1983). *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press.
- Wallach, Wendell (2009). *Moral Machines: Teaching Robots Right from Wrong*. Oxford University Press.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri




Günce Yayınları

8.
BASIM

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR

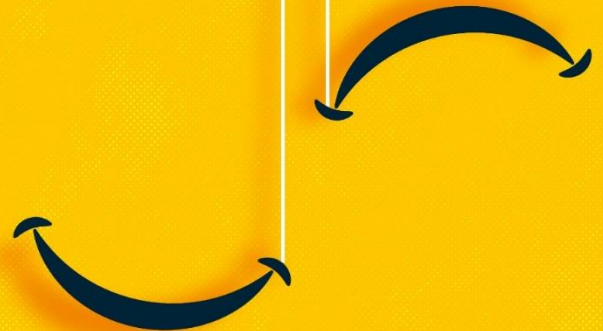



Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

MİZAH VE İRONİ




Günce Yayınları

Tahar Ben Jelloun'un *Kum Çocuk* ve *Kutsal Gece* Adlı Romanlarında Rizom Kavramı*

DOÇ. DR. AYŞE TOMAT YILMAZ**

Öz

Yazın dünyasında adından sıklıkla söz ettiren, Goncourt Ödüllü, Fas asıllı Fransız yazar Tahar Ben Jelloun, yapıtlarında genellikle kimlik, erillik/dişilik, kültür, göç gibi konuları ele alır. Ben Jelloun, 1985 yılında yayımladığı *Kum Çocuk* ve 1987 yılında yayımladığı *Kutsal Gece* adlı romanlarında, yedi kız çocuğunun üzerine, erkek isteyen Hacı Ahmed'in sekizinci çocuğunun da kız olarak dünyaya gelmesi nedeniyle, babası tarafından erkek olarak yetiştirilen Ahmed/Zahra adlı bir kızın yaşamını konu edinir. Önceleri bir erkek gibi yaşayan ama babasının ölümüyle birlikte toplumun ve geleneklerin belirlediği kurallardan kaçan Ahmed/Zahra'nın kendi cinsiyetini bulmasını ve özgürleşme yolculuğunu bütün ayrıntılarıyla aktarır. Kısacası, Ben Jelloun, Ahmed/Zahra'nın yaşamı üzerinden, ataerkil düzenin ve geleneklerin kendilerine dayattığı katı kurallar doğrultusunda yaşamak zorunda olan Faslı kadınların içinde bulunduğu durumu bütün ayrıntılarıyla betimler. Cinsiyet rollerinin ve toplumsal beklentilerin katı yapılarını eleştiren yazar, ülkesinin sessiz kadınlarının sesi olur. Bu çalışmada da öncelikle Tahar Ben Jelloun'un *Kum Çocuk* (*L'Enfant de Sable*) ve *Kutsal Gece* (*La Nuit Sacrée*) adlı romanlarında yer alan kadın karakterlerden yola çıkarak Faslı kadınların içinde bulunduğu durum aktarılacaktır. Ardından, söz konusu romanlarda kadının kimlik sorunu, yirminci yüzyılın önde gelen filozofları arasında yer alan Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Mille Plateaux* (*Bin Yayla*) adlı çalışmalarında ortaklaşa ele aldıkları rizom (köksap) kavramı bağlamında irdelenecektir.

Anahtar sözcükler: Tahar Ben Jelloun, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kum Çocuk*, *Kutsal Gece*, *Mille Plateaux*, rizom

THE CONCEPT OF RHIZOME IN TAHAR BEN JELLOUN'S NOVELS ENTITLED *THE SAND CHILD* AND *THE SACRED NIGHT*

Abstract

Tahar Ben Jelloun, who is frequently mentioned in the literary world, a Goncourt Prize-winning, Moroccan-born French writer generally deals with issues such as identity,

* Bu makale Ankara Üniversitesi'nde Prof. Dr. Arzu Etensel İldem danışmanlığında yazılmış olan "Tahar Ben Jelloun ve Assia Djebar'ın Yapıtlarında Değişen Kadın İmgesi" başlıklı doktora tezinden yola çıkılarak kaleme alınmıştır.

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-mail: ayse_tomat@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8631-2854

Gönderilme Tarihi: 30 Ağustos 2024

Kabul Tarihi: 10 Ekim 2024

masculinity/femininity, culture, and migration in his works. In his novels *The Sand Child*, published in 1985 and *The Sacred Night*, published in 1987, Ben Jelloun focuses on the life of a girl named Ahmed/Zahra. Ahmed/Zahra is the eighth girl of Hacı Ahmed, who wanted to have a boy after seven girls and thus she is raised as a boy by her father. Ahmed/Zahra initially lives as a man, but with the death of her father, she escapes from the rules set by society and traditions. Ben Jelloun describes Ahmed/Zahra's discovery of her own gender and her journey of liberation. In short, through the life of Ahmed/Zahra, Ben Jelloun describes in great detail the situation of Moroccan women who have to live according to the strict rules imposed on them by the patriarchal order and traditions. Criticising the rigid structures of gender roles and social expectations, the author becomes the voice of the silent women of her country. In this study, firstly, the situation of Moroccan women in Tahar Ben Jelloun's novels *The Sand Child* and *The Sacred Night* will be presented. Then, the identity problem of women in the novels in question will be examined in the context of the concept of rhizome co-written by Gilles Deleuze and Félix Guattari, two of the leading philosophers of the twentieth century, in their work *Mille Plateaux*.

Keywords: Tahar Ben Jelloun, Gilles Deleuze, Félix Guattari, *The Sand Child*, *The Sacred Night*, *Mille Plateaux*, rhizome

GİRİŞ

“Bir dağın tepesinde düzlükte kurulu bir bahçede salıncak sallanıyordum ve hangi yana düşeceğimi bilmiyordum” (Ben Jelloun, 1988, s. 38).

Tarih boyunca gerek Batı gerekse Doğu kültürlerinde yaşayan kadınların konumu, içinde buldukları toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve bilimsel değerleri doğrultusunda biçimlenir. Bu çok yönlü etkenlerin etkileşimi, farklı dönemlerde ve coğrafi bölgelerde kadınların haklarını, görevlerini ve konumlarını derinden etkileyerek onlara çok çeşitli deneyimler sunar. Başka bir deyişle, antik uygarlıklardan çağdaş dönemlere kadar, her bir toplumun kendine özgü dinamikleri, kadın rollerinin evrimini belirler.

Antik uygarlıklarda, kadınlar genellikle sınırlı yasal haklara sahiptirler ve çoğu zaman kamusal yaşamdan dışlanırlar. Çoğunlukla babalarının ve eşlerinin birer kölesi olarak görülen söz konusu kadınların rolleri ev içi ve dinsel alanlarla sınırlıdır. Toplumsal hiyerarşinin baskın olduğu Orta Çağ'da, kadınların hakları ve rolleri toplumsal kurallar ve dinsel öğretiler tarafından belirlenir. Bu dönemde soylu kadınlar, alt sınıflarda bulunan hemcinslerine kıyasla daha çok ayrıcalığa sahip olsalar da genellikle ikincil rollerle yaşamlarını sürdürürler. Rönesans ve Aydınlanma dönemlerinde ortaya çıkan entelektüel hareketler, toplumdaki geleneksel kadın algısında aşamalı bir değişime yol açar. XIX. ve XX. yüzyıllarda ise sanayileşme, küreselleşme ve feminist hareketlerin yükselmesi hem Batı hem de Doğu toplumlarındaki kadınların konumları için bir dönüşümü simgeler. Sanayi devrimi ile birlikte kadınların giderek çalışma hayatına etkin bir biçimde katılması, aile dinamiklerinde ve toplumsal beklentilerde büyük değişimlere yol açar. Feminist hareketlerin önem kazandığı bu dönemde, Emmeline Pankhurst ve Susan Brownell Anthony gibi öncü isimler kadın

hakları için büyük bir savaşım verirler; kadınların oy hakları ve yüksek öğrenime erişimleri gibi konularda yasal reformların oluşmasına olanak sağlarlar. Çağdaş dönemlerde de Batı ve Doğu kültürlerindeki kadınların durumu, küreselleşme, teknolojik ilerlemeler ve toplumsal hareketler doğrultusunda biçimlenmeye devam eder. Birçok Batı toplumunda, ayrımcılığa karşı yasal koruma ve cinsiyet eşitliği gibi konularda önemli adımlar atılır. Bu doğrultuda gerek siyasete gerekse iş yaşamına katılan kadın sayısı günden güne artar. Ancak erkeklere kıyasla kadınlara daha az aylık ödenmesi ya da kadınların yönetici konumunda çalışmaya elverişsiz olduğunun düşünülmesi gibi konular kadınların iş yaşamlarını olumsuz yönde etkiler. Doğu toplumlarında ise durum daha farklıdır; kadınlar kimi alanlarda önemli ilerlemeler gerçekleştirirken kimi alanlarda da zorluklar yaşamaya devam ederler. Kısacası bazı toplumlar kadın haklarını iyileştirmek için yasal reformlar uygularken diğerleri de kısıtlayıcı yasaları ve uygulamaları sürdürür.



Tahar Ben Jelloun

Birçok Doğu toplumu gibi, Fas kültürü de gelenek ve görenekler doğrultusunda biçimlenir. Arap ve Berberi etkilerinin harmanlandığı söz konusu toplum varsıl bir kültürel mirasa sahiptir; içinde çeşitli dilleri ve kültürleri barındırır. Bu çok dilli ve çok kültürlü toplumda, genellikle kadınlara katı kurallar dayatan ve sınırlamalar getiren ataerkil düzen egemendir. Faslı kadınlar geleneklere uymak, erkekler tarafından kendileri için belirlenen görevleri yerine getirmek ve içinde buldukları duruma boyun eğmek

zorundadırlar. Gelenekler doğrultusunda kız, eş, anne, kız kardeş olarak görevlerini yapmalı ve aile onuruna uygun davranmalıdırlar. Mağrip'te, Avrupa'da ve dünyanın birçok ülkesinde en çok okunan yazarlardan biri olan Fas asıllı Fransız yazar Tahar Ben Jelloun, ülkesinin kadınlarının içinde bulunduğu bu duruma kayıtsız kalmaz. Goncourt Ödülü'nü alan ve yapıtlarında genellikle kimlik, erillik/dişilik, kültür, göç gibi konuları aktaran yazar, Faslı kadınları bütün ayrıntılarıyla betimler ve ülkesinin sessiz kadınlarının sesi olur. Bu çalışmada da öncelikle Tahar Ben Jelloun'un *Kum Çocuk (L'Enfant de Sable)* ve *Kutsal Gece (La Nuit Sacrée)* adlı romanlarında yer alan kadın karakterlerden yola çıkarak Faslı kadınların içinde bulunduğu durum aktarılacaktır. Ardından, söz konusu romanlarda kadının kimlik sorunu, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Mille Plateaux (Bin Yayla)* adlı çalışmalarında birlikte kaleme aldıkları rizom (köksap) kavramı bağlamında irdelenecektir.

MILLE PLATEAUX VE RİZOM KAVRAMI

Metafizik, felsefe, dil felsefesi, estetik, psikanaliz üzerine çalışmalarıyla tanınan Fransız filozof Gilles Deleuze ve çağdaş felsefe ve eleştirel teorinin önde gelen isimlerinden Félix Guattari, ortaklaşa kaleme aldıkları *Mille Plateaux* adlı yapıtlarını 1980 yılında yayımlarlar. Postmodern düşüncenin

başlıca örneklerinden biri olarak kabul edilen söz konusu yapıtta, psikanaliz, siyaset, antropoloji, ekonomi gibi alanlara öncelik verirler.

Mille Plateaux, adından da anlaşılacağı üzere, her birinde farklı bir konunun irdelendiği birçok "plato/yayla"nın birleşiminden oluşur. "Plato/Yayla", Deleuze ve Guattari'nin yapıtlarının temel yapı taşlarındandır; başlangıcı, ortası ve sonu olan geleneksel anlatıların aksine, "plato/yayla" hiyerarşik olmayan bir düzeyi simgeler. Dil ve politikadan biyoloji ve coğrafyaya kadar birçok felsefi ve sosyal konunun ele alındığı her bir bölüm, diğerlerinden bağımsız olarak okunabilir. Ayrıca, bu bölümlerin kimin tarafından kaleme alındığı bilinmez; Deleuze ve Guattari söz konusu durumu "ayrık karşılaşma" olarak tanımlarlar. "Deleuze'ün Félix Guattari ile 'ikili' yazılmış yapıtlar hakkında kuramlaştırdığı ve en güzel örneğini kişisi belli olmayan yazı yönteminin gerçek söylemi olan Rhizome'da verdikleri ayrık karşılaşma" (Sauvagnargues, 2010, s. 18), birbirinden farklı veya birbirine uyumsuz öğelerin, güçlerin ya da varlıkların etkileşimini açıklar. Geleneksel sentez, birlik ya da uzlaşma görüşlerine meydan okuyan bu kavram, fark, çeşitlilik ve bu türden karşılaşmaların üretken doğası üzerine vurgu yapar.

Kimin hangi bölümü kaleme aldığının açıkça bilinmediği bu yapıtta Deleuze ve Guattari tümceleri ortaklaşa yazmazlar, bunun yerine her biri kendi anlatisına odaklanır. Ardından, yazılanları birleştirerek farklı bir ses ortaya çıkarmayı amaçlarlar.

Félix Guattari ve ben *Anti-Cedipe*'te ve *Mille Plateaux*'da, hatta özellikle büyük bir kitap olan ve birçok kavram öneren *Mille Plateaux*'da bir felsefe yapmaya çalıştık. İşbirliği yapmadık, bir kitap yaptık sonra bir başkasını, bir birlik anlamında değil de sınırsız bir makale anlamında. Her birimizin bir geçmişi ve önceki çalışmaları vardı: onun zaten kavram olarak çok zengin olan ruhçözümlemede, siyasette, felsefe alanında ve benim *Difference et Repetition* ve *La logique du sens* ile bir geçmişim vardı. İki kişi olarak işbirliği yapmadık. Biz daha çok 'bir' üçüncüyü, yani bizi, oluşturmak için birleşen bir dere gibiydik (Deleuze, 1990, s. 187; Aktaran Sauvagnargues, 2010, s. 29).

Deleuze ve Guattari'nin durağan ulamlar ya da istikrarlı kimlikler yerine ağları, bağlantıları ve akışları vurguladıkları felsefelerinin bir örneği olarak da kabul edilen *Mille Plateaux*'nun "ne öznesi ne nesnesi vardır, farklı bir şekilde oluşmuş maddelerden, tarihlerden ve çok farklı hızlardan ibarettir. Bir kitap özneye atfedildiği anda bu konuların işlenmesi ve ilişkilerinin dışsallığı göz ardı edilir" (Deleuze ve Guattari, 1980, s. 9; Aktaran Sauvagnargues, 2010, s. 28).

Deleuze ve Guattari, *Mille Plateaux*'da felsefe ve kültürel çalışmaların da içinde bulunduğu çeşitli bilim dallarını derinden etkileyen rizom (köksap) kavramını ayrıntılı bir biçimde irdelerler. Bitki bilimden esinlenen, yatay olarak büyüyen ve her yöne yayılan bitkilerin kök düzenini anlatan rizom, bilgi ve gerçeklik için bir metafor görevi görür. Merkezî bir gövdeden dikey olarak büyüyen bir ağacın aksine, köksapın merkezi, sabit noktaları ya da kesin sınırları yoktur. Merkezî ve hiyerarşik olmayan, sürekli akış durumunda olan bir düşünce biçimini simgeler. Başka bir deyişle, "Deleuze (...) yatay bir gövdeye sahip olan köksap ile sonsuz bir yatay bağlanma modeline ve köksüzlüğe göndermede bulunur. Köksap belirli bir düzeni olmamakla beraber hiçbir zaman bir birliği ya da bütünlüğü olmayan çokluktur. Bu nedenle her an belirli bir bağlamından kırılma ya da kopma olabilir, bu kırılmanın ve yeniden farklı bir bağlamda kurulmanın yöntemi ya da modeli yoktur" (Ayıtgu, 2016, s. 137).

Deleuze ve Guattari, öznesi ve nesnesi olmayan çokluklar bütünü olarak da tanımlan rizomu geleneksel bilgi modellerine karşı kullanırlar. Gerçekliğin, birden fazla yolun birbirine bağlı ağlarından oluştuğunu ve bilginin bu karmaşıklığı yansıtması gerektiğini öne süren söz konusu filozoflar, rizomu altı ilke doğrultusunda açıklarlar:

1. ve 2. Bağlantı ve farklı yapıda olma ilkeleri;
3. Çokluk ilkesi;
4. Anlamsız kopma ilkesi;
5. ve 6. Haritacılık ve çıkartma (resim) ilkesi (Deleuze ve Guattari, 1980, s. 13).

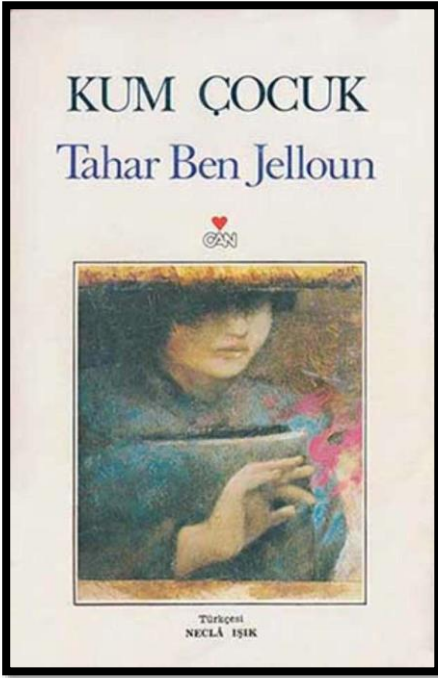
Bu ilkeler, rizomatik sistemlerin özelliklerini ve işleyişini açıklamaya yardımcı olur. "Bağlantı ve farklı yapıda olma ilkesi"ne göre; bir rizomun önceden tanımlanmış bir yapısı yoktur, bu nedenle bir nokta başka bir nokta ile bağlanabilir ki bağlanmak da zorundadır (Deleuze ve Guattari, 1980, s. 13). Noktaların ya da konumların ayrıcalıkları yoktur; her birinin eşit olarak bağlantı kurma yeteneği vardır. Farklı yapıda olma özelliği, farklı tür ve ulamlardaki öğelerin birbirlerine bağlanabileceğini ve geleneksel sınırları yıkabileceğini vurgular. Deleuze ve Guattari çoğalmayı kendilerine amaç edindiklerinden, çokluk ilkesi rizomun başlıca öğelerindendir; bir rizom genellikle çokluğuyla tanımlanır. Çokluklar, tek bir birleşik varlığa indirgenemeyen, birçok öğeden oluşan rizomatik yapıların merkezinde yer alırlar. Rizomu yöneten kapsayıcı bir birlik ya da tekil bir kimlik yoktur; bunun yerine, rizom birden fazla, birbirine bağlı parçalardan oluşan bir ağ ile tanımlanır. Anlamsız kopma ilkesi ise rizomun dayanıklılığını simgeler. Bir rizom, herhangi bir noktada nedensizce kopsa ya da bozulsa da dayanıklılık ve uyum yeteneğini kullanır; farklı yollarla kendini yenileyebilir ya da yeniden bir başka rizoma bağlanıp çokluk oluşturabilir. Başka bir deyişle, rizomun kopması ya da bozulması sistemi aksaklığa uğratmaz; aksine, sistem büyümeye, değişmeye ve çoğalmaya devam eder. Anlamsız kopma ilkesi, bir rizomun içindeki bağlantıların belirli bir koşulla bağlanmadığını, her durumda sistemin kendi özünü kaybetmeden uyum sağlayıp gelişebileceğini öne sürer. Haritacılık ve çıkartma (resim) ilkesinde ise rizom bir izlemeden çok haritaya benzetilir. İzleme, var olan bir şeyin kopyasını ya da yeniden üretimini simgelerken, harita da zaman içinde değişen ve gelişen bir düzeni betimler. Haritacılık, yeni yollar yaratmayı ve keşfetmeyi içerir, çıkartma (resim) ise görüntülerin aktarılmasına yardım eder. "(...) Önemli olan ne bir taklit ne de bir benzerlik, yalnızca birbirlerinden çok farklı iki varoluş ve davranış kodunun ortak bir 'rizom' oluşturmaları ve buradan doğan bir kaçış çizgisi üzerinde yersiz-yurtsuzlaşmaları..." (Baker, 2009, s. 358). Nitekim, rizom tek bir özne ya da nesneye indirgenemeyen, birden fazla öğelerin oluşturduğu çokluklar bütünüdür. Rizomun dikey bir biçimde değil, yatay doğrultuda ilerleyen ve çoğalan bir yapısı vardır. Rizomlar birbirlerine sıkı sıkıya bağlı değildir; bu yüzden nedensizce kopup başka rizomlarla bağlantılar gerçekleştirebilirler. Merkezî bir gücün oluşması, bu kopma ve yeniden bağlanmalar aracılığıyla engellenir. Egemen bir gücün olduğu ortamlarda çokluklar oluşamaz. Göçebe gibi sürekli bir devinim içinde olan rizomlar yersiz-yurtsuzlaşarak merkezî bir gücün oluşmasına engel olurlar. Kısacası,

sabit bir düzenleri sözkonusu değildir bu kök-sapların, ancak kök-sapın belli bir noktası başka bir nokta ile ilişkili olabilir. Şu ya da bu noktada kopmalar olabilir, kesintiler olabilir. Kök-saplar belli bir yapıya ya da köke bağlanmazlar Deleuze'ün düşüncesinde. Dolayısıyla kök-sap, gerçekliğin alt üst edilmesi anlamında bir model değildir, yalnızca belirli

karşılaşmaların, olayların ya da oluşların bilgisine dayalı bir düşünme girişimidir. Zaten Deleuze'ün gerçekliği alt üst etmek gibi bir kaygısı olmamıştır. Ancak onu yıkıp kendi gerçekliğini, mücadele vererek yaratma arzusu olmuştur (Çobanlı Erdönmez, 2014, s. 8).

KUM ÇOCUK VE KUTSAL GECE'DE KİMLİK SORUNU

Rizom, yazınsal çözümleme alanında, doğrusallığa karşı direnen ve karmaşıklığı benimseyen anlatıları ortaya çıkarmak için varsıl bir bakış açısı sunar. Bu doğrultuda, Tahar Ben Jelloun'un *Kum Çocuk* ve *Kutsal Gece* adlı romanlarındaki kadınların kimlik sorununu rizom bağlamında irdelemek yerinde olacaktır. Ülkesinin güçlü kalemlerinden biri olan ve yapıtlarında genellikle kimlik, erillik/dişilik, kültürel çatışma, göç gibi konuları ele alan Tahar Ben Jelloun *Kum Çocuk* adlı romanını 1985 yılında yayımlar. Okurları tarafından büyük bir ilgi gören söz konusu yapıt, Fas toplumunu, kültürünü ve bu toplumda kadınların yerini anlatır. Kimlik, özgürlük ve toplumsal kuralların baskıcı doğasını araştırır, geleneksel cinsiyet rollerine karşı savaşır ve erillik/dişilik yapılarını sorgular. Roman, yedi kız çocuğunun üzerine, erkek sahibi olmak isteyen Hacı Ahmed'in sekizinci çocuğunun da kız olarak dünyaya gelmesi nedeniyle, babası tarafından erkek olarak yetiştirilen Ahmed/Zahra adlı bir kızın yaşamını konu edinir. Hacı Ahmed, öldüğünde mirasının erkek kardeşleri arasında paylaşılmasını istemediğinden, kızını erkek olarak tanıtır ve yetiştirir. Ahmed/Zahra'nın içinde bulunduğu bu durum Fas'ın toplumsal yapısını gözler önüne serer.



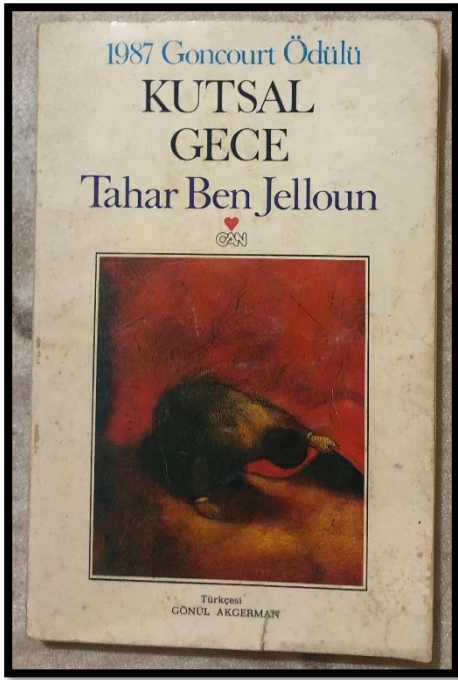
Tahar Ben Jelloun, *Kum Çocuk*'un devamı olarak nitelendirilen *Kutsal Gece* adlı romanını ise 1987 yılında yayımlar. *Kutsal Gece* artık kadın kimliğini ve Zahra adını seçen Ahmed'in öyküsünü anlatmaya devam eder. İçinde bulunduğu toplum tarafından kendisine dayatılan katı kurallardan kaçan Zahra'nın kendi cinsiyetini bulmasını ve özgürleşme yolculuğunu bütün ayrıntılarıyla aktarır. Kısacası, "Tahar Ben Jelloun, *Kum Çocuk*'ta Fas'taki toplumsal cinsiyetin oluşumunu sorgularken, *Kutsal Gece*'de ise fiziksel ve zihinsel şiddeti neredeyse dayanılmaz bir yoğunlukta gözler önüne sererek, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin sorunlu alanına bir adım daha yaklaşır" (Gikandi, 2003, s. 76).

Dinin, ataerkil düzenin ve geleneklerin egemen olduğu Fas toplumunda, diğer ataerkil toplumlarda olduğu gibi, "üstün değerler erkeğe, aşağı değerler kadına özgüdür. (...)

Erkek etkendir, kadın edilgen. Erkek kuvvetlidir, kadın zayıf. Erkek akıllı, kadında duygu egemendir. (Kadının saçları uzun, akıllı kısıdır). Erkek dürüst, kadın kancıktır" (Moran, 2011, s. 260-261). Nitekim, "erkekler göre daha duygusal olarak kabul edilen (...), insanlık tarihi boyunca kendisine yüklenen 'lanetli Havva' ve 'fitne yaratan kadın'" (Berktay, 2000, s. 18) imgelerinden sıyrılmayan kadınlar, bu düşüncelerle yoğrulmuş bir toplumda birçok kısıtlama ve zorlukla karşı karşıya kalırlar. Toplumun kendileri için önceden belirlediği kurallar doğrultusunda yaşamak zorunda bırakılırlar; evlenene kadar babalarına ve ağabeylerine, evlendikten sonra da eşlerine boyun eğerek yaşamlarını sürdürürler.

Simone de Beauvoir, kadının "Araplar, Hintliler ve köylerde yaşayan insanlar için (...) yaptığı işe göre değerlendirilen ve yitirildiği zaman hiç üzülmmeden yerine bir başkası konulan bir dışı uşak" (De Beauvoir, 1986, s. 197) olduğunu belirtir. Gerçekten de söz konusu toplumda, erkekler kadınların varlığını umursamaz. "Toplumumuz kadınlara karşı ne kadar acımasızdır bilirsiniz, dinimiz erkeğe ne çok kolaylık sağlar; bilirsiniz ki seçim ve isteklerine göre yaşamak için, gücü olması gerekir insanın" (Ben Jelloun, 1988, s. 70). *Kum Çocuk'ta*, Fas toplumunda erkeğe verilen ayrıcalıkları bu tümcelerle dile getiren Tahar Ben Jelloun, ülkesinin kadınlarının içinde bulunduğu duruma dikkat çeker:

Baba, bir kızın yeteceği kanısındaydı. Yedi tanesi çoktu, üstelik acıklıydı. Kaç kez İslâm'dan önceki dönemlerde kız çocuklarını diri diri gömen Arapların öyküsünü anımsadı. Bu felâketten kurtulamayacağına göre, kin duymuyordu onlara, hayır, ama kayıtsızdı kızlara karşı. (...) Onları unutmak, gözönünden kovalamak için herşeyi yapıyordu. Sözelimi, adlarını ağzına bile almıyordu. (...) Kızlarından birinin yüzüne elini sürdüğünü anımsamıyordu bile. Onlarla kendisi arasına kalın bir duvar çekmişti; çaresiz ve neşesizdi (Ben Jelloun, 1988, s. 14).



Çok istediği erkek çocuğuna hiçbir zaman sahip olamayan Hacı Ahmed, bu durumdan eşini sorumlu tutar: "Sen iyi bir kadınsın. Söz dinleyen uysal bir eş, ama yedinci kızıdan sonra anladım ki bir tür sakatlık var sende: Rahmin erkek çocuk tutmuyor; öyle bir yapıda ki, vere vere -aralıklı sürelerle- dişiler veriyor. Senin elindense bir şey gelmiyor. Bir oluşum bozukluğu olmalı bu (...)" (Ben Jelloun, 1988, s. 17). Hacı Ahmed'e göre "erkeğin hizmetindeki kadın geleneğine tıpatıp uygun olarak" (Ben Jelloun, 2006, s. 20) yetiştirilmiş olan karısı; kişiliksiz, mutsuz, uysal ve sıkıcı biridir. Eşinin bu durumundan ve her yıl art arda kız çocuk dünyaya getirmesinden bunalan Hacı Ahmed, zaman zaman onu öldürmeyi bile düşler. Görüldüğü gibi, söz konusu toplumda, yaşamları boyunca aşağılanan kadınlar, erkek çocukları olmadığı için de küçümsenirler. Ancak bu

duruma karşı hiçbir zaman seslerini çıkartamazlar çünkü körü körüne bağlı oldukları gelenekler, kadınlara erkeklerin karşısında konuşma olanağı tanımaz. Nitekim, erkeğin baskısına ve şiddetine boyun eğmek zorunda kalan bu kadınlar günden güne sessizleşerek kendi içlerine kapanırlar.

Kadınların doğdukları andan itibaren cinsiyet ayrımına uğradığı, hiçbir zaman dilediği gibi yaşayamadığı ve çoğunlukla ötekileştirildiği Fas'ta "toplumsal açıdan, erkek özerk ve bütün bir varlıktır; her şeyden önce üretici sayılmakta, varoluşu, topluluğa yaptığı işle doğrulanmaktadır" (De Beauvoir, 1986, s. 12). Bu durumun bilincinde olan kadınlar, ataerkil düzenin ve geleneklerin kendilerine dayattığı katı kurallara karşın farklılaşmayı amaçlarlar. Kimliklerinin biçimlenmesinde toplumun ve kültürün önemli bir rol oynadığı bu kadınlar, kendilerine neredeyse hiçbir ayrıcalığın tanınmadığı gelenekleri yıkmayı ve erkeklerle eşit haklara sahip olmayı düşlerler. Deleuze ve Guattari'ye göre kadınların ataerkil düzenin ve geleneklerin kurallarına karşı çıkarak farklılaşmayı

istemeleri olması gereken bir durumdur. "Deleuze'e göre hayatı bir bütün olarak düşünme gücüne en iyi karşılık gelen kavram farklılıktır. Hayat farklılıktır; farklı düşünme, farklı olma ve farklılıklar yaratma gücüdür" (Colebrook, 2013, s. 24).

Deleuze ve Guattari farklılığa büyük önem verirler; yukarıda da değinildiği gibi, rizom tek tip olma eğilimine karşıdır; farklılığı, çeşitliliği ve çokluğu benimser. Fas toplumundaki kadınların içinde buldukları durum, bu bakış açısıyla ele alındığında, kadınların kendilerini tek tipleşmeye iten geleneksel kalıpları yıkmaları ve farklılık oluşturmaları gerektiği söylenebilir. Tahar Ben Jelloun'un söz konusu romanlarında kaleme aldığı kadınlar bu duruma uygun örneklerdir çünkü gelenekler ve erkekler onları belirli kalıplara sokmaya çalışır. Kadınların giysilerinden davranışlarına kadar birçok kural koyarlar ve onların erkeklerin yanında, evin içinde ya da sokakta yüksek bir ses tonuyla konuşmasına bile olanak tanımazlar. Kısacası, "kadınlardan alçakgönüllü ve gösterişsiz olmaları, fazla dikkat çekmemeleri, hatta öyle yüksek sesle filan gülmemeleri beklenir" (Berktaş, 2012, s. 83). Bu baskılar altında doğan, büyüyen ve yaşlanan kadınların genellikle iki kimlikleri vardır; toplum tarafından bilinen kimlikleri ile kendi içlerinde yaşayıp dış dünyadan gizledikleri kimlikleri. Söz konusu kadınlar madalyonun iki yüzü gibi çift kimlik kazanırlar; ailelerinin ve eşlerinin yanında onlara boyun eğen, uysal biri gibi görünmelerine karşın, yalnız kaldıklarında ve diğer kadınlarla iletişim kurduklarında ise geleneksel kadın imgelerini bir kenara bırakarak gerçek kimliklerine bürünürler.

Rizomatik kimlik, çokluk ilkesini benimsediğinden, Ben Jelloun'un çift kimlikli kadın kahramanlarının bu ilkeyle uyum sağladığı açıktır. *Kum Çocuk* ve *Kutsal Gece*'nin başkışisi Ahmed/Zahra'nın çift cinsiyetli durumu, rizomatik kimlik çokluğunun en belirgin örneğidir. "Kimliği bulanık ve kararsız bir çocuktum. Oğlu olmadığı için kendini küçülmüş, aşağılanmış gören bir babanın isteğiyle gizlenmiş bir kızdım. Bildiğiniz gibi düşlediği oğul bendim" (Ben Jelloun, 2006, s. 6). Önceleri düzmece kimliği ile aile içindeki kadınlar üzerinde egemenlik kuran ve onların sınırlı dünyalarında olmadığı için mutluluk duyan Ahmed/Zahra, zaman içinde kimlik çatışması yaşar: "Ne yaşamda, ne de ölümden yer vardı ona, böyle diyordu kendine, yaşamöyküsünün ilk bölümünde olduğu gibi ne tam erkek, ne de tam kadındı" (Ben Jelloun, 1988, s. 124).

Ahmed/Zahra büyümeye başladığında, onun için düzmece bir sünnet düğünü yapılır. Annesinin büyümesinler diye göğüslerini sımsıkı sardığı Ahmed/Zahra, bir genç kız olarak ergenliğe adım attığı gün çıkmazlara sürüklenir: "Yara dediğin buydu işe. Bir tür yazgı, düzene karşı çıkış. Göğüslerimin büyümesi hala önlenmekteydi. Ben de içime doğru gelişerek irileşecek göğüsler düşünüyordum, olur ya! Soluğumu güçleştirecekti. Neyse göğüslerim çıkmadı... Daha önemsiz bir sorundu bu. Aybaşı kanamasından sonra kendime geldim ve kader çizgilerini, kaderin çizdiği biçimde ele aldım" (Ben Jelloun, 1988, s. 39). İkilemler arasında gidip gelen Ahmed/Zahra, erkek olarak yaşamına devam etmeye karar verir ve amcasının engelli kızı ile evlenir. Ancak bu sözde evlilik her ikisini de mutsuzluğa ittiği gibi, onun yaşadığı kimlik ikilemine de engel olamaz.

Oğlunun/kızının yaşadığı kimlik ve cinsiyet çatışmasından kendisini sorumlu tutan babası, ölmeden önce ona kadın kimliğini verir. Bu durumdan çok mutlu olan Ahmed/Zahra, ailesini geride bırakarak yeni yaşamına ve özgürlüğüne doğru hemen yola koyulur ama yol boyunca kimliğini sorgulamaya devam eder:

Biliyorum, bir kadın bedeni, bedenim, ilk bakışta öyle görünmese bile. Kadın bedeni benimkisi; yani kadınlık organım var hiç kullanılmamış olsa da öyle. Evde kalmış bir kızın sıkıntılarını yaşama hakkı bile olmayan yaşlı bir kızım. Davranışlarım erkek davranışı; daha doğrusu bana doğal olarak kadından üstün bir varlık gibi, düşünmek ve davranmak öğretildi. Her şey bu doğrultuda olanak sağlıyordu bana: Dinimiz, Kur'an, toplum, gelenekler, aile, ülke... ben kendim bile... (Ben Jelloun, 1988, s. 126-127).

Kendisini tam olarak herhangi bir cinsiyete ait hissedemeyen Ahmed/Zahra yaşamı boyunca birçok farklı kimliğe bürünür. Günün birinde, Ahmed/Zahra'nın aslında kadın olduğunu öğrenen amcası, onun peşine düşer. Amcasının kendisine bir tuzak kurduğunu anlayan Ahmed/Zahra, onu öldürür ve cezaevine girer. Orada, zaman içinde olumlu davranışları ve uysallığı ile dikkat çeker ve böylelikle cezaevinin yönetiminde çalışma olanağı yakalar. Cezaevinde de hem tutuklu hem de çalışan olduğundan tekrar ikilemlere sürüklenir.

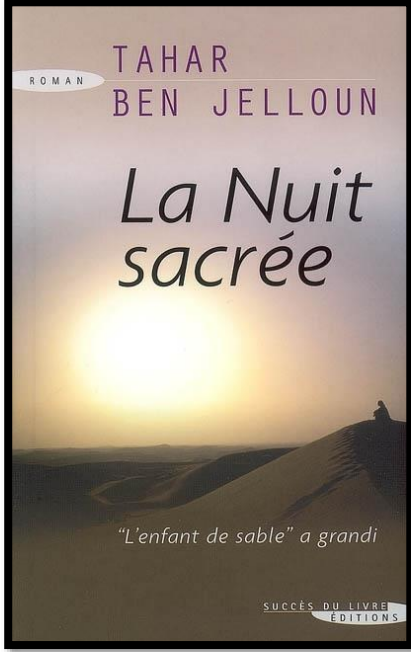
Sabahları üniformamı giydiğimde, aynada kendime bakıyordum. Gülümsüyordum. Yeniden erkek giysileri içindeydim. Ama bu bir sakatlanma değildi artık. Bir iş kıyafetiydi. Kadınlar sert bir görünüme bürünmek ve kendilerini kabul ettirmek için erkek gibi giyiniyorlardı. (...) Yetkilerim giderek artıyordu. Bana bazı ayrıcalıklar tanınıyordu. Ne tam bir tutuklu ne de öbür görevlilerden biri sayılıyordum. Kimileri bana gıpta ediyor, kimileri de benden çekiniyordu. İki cephede de at koşturuyordum, sanki iki ayrı dildeymişim gibi (Ben Jelloun, 2006, s. 156).

Ben Jelloun'un irdelenen romanlarında, Oturaklı adındaki bir başka kadın da benzer bir ikilemle karşı karşıyadır. Bütün gün hamamda çalışan ve aynı zamanda gözleri görmeyen kardeşi Konsolos'un bakımını üstlenen Oturaklı erillik/dişilik konusunda bir belirsizlik yaşar: "Hamamda bir erkek, evde bir kadın olamadığımdan ya da her iki yerde de her ikisi olduğumdan bana yardım etmeni istiyorum" (Ben Jelloun, 2006, s. 64-65). Oturaklı'nın bu tümcesi, onun hamamdaki erkek rolü ile evdeki kadın rolü arasında yaşadığı çatışmayı ve kimlik sorununun karmaşıklığını gözler önüne serer.

Yaşamları boyunca, erkek egemenliğine boyun eğmek zorunda kalan bu kadınlar, sadece hamamda kendi gerçek kimliklerine bürünebilirler. Bu nedenle, söz konusu kültürde hamam önemli bir yere sahiptir. Hamam, sadece arınmak ve temizlenmek için fiziki bir alan değildir; kadınların hemcinsleriyle görüşüp dilediklerince konuşabildikleri bir sosyalleşme ortamıdır; onların çarşaflarını ve peçelerini çıkararak bedenlerini istedikleri gibi sergiledikleri bir alandır. Erkeklerin baskıları nedeniyle evde ya da sokakta diledikleri gibi davranamayan kadınlar, hamamda özgürdürler. Hemcinsleriyle konuşan, düşüncelerini paylaşabilen kadınlar, hamamı ataerkil toplumun kendilerine dayattığı kısıtlamalardan anlık olarak kaçabildikleri ve kendilerine bir destek, bir yoldaş bulabildikleri sığınak olarak görürler. Küçükken annesi ile hamama giden Ahmed/Zahra hamamdaki kadınları bütün ayrıntılarıyla betimler:

Sustum ve hamama gittim onunla. Bütün öğleden sonrayı orada geçireceğimizi biliyordum. Sıkılacaktım ama elimden birşey gelmezdi. Aslında ben hamama babamla gitmek isterdim. Eli çabuktu onun, şu bitmek tükenmek bilmez törenden de uzak tutardı beni. Annem içinse bu evden dışarı çıkmak, başka kadınlarla karşılaşmak, yıkanırken bir yandan da gevezelik etmek için tam bir fırsattı. (...) Annem beni unutturdu orada, sıcak su dolu kovalarını ortaya yayar, komşu kadınlarla söyleşiye başladılar. Hepsi bir ağızdan

konuşurdu. Neler söylediklerinin ne önemi var ama konuşurlardı işte. Sanki bir salondaydılar da, sağlığa iyi geldiği için konuşmak zorundaydılar. (...) Bir de ender sözcükler vardı, söz gelimi 'mani', 'klavi', 'tabun'... gibi; bunlar alçak sesle söylendikleri için bana çekici gelirlerdi. Cinsiyetle ilgili sözcükler olduklarını ('meni'..., 'testis'..., 'vajina'...) ve kadınların bunları kullanmaya hakları bulunmadığını daha sonra öğrendim (Ben Jelloun, 1988, s. 26-28).



Kadınlar, hamamda evlerinden bile daha özgürdüler; evlerinde ya da erkeklerin yanında söyleyemedikleri sözcükleri, burada istedikleri gibi kullanırlar. Ancak üzerlerindeki baskı öyle ağırdır ki hamamda bile cinsellik içeren bu sözcükleri kısık bir ses tonuyla kullanmaya özen gösterirler.

Dış dünya ile tüm bağları koparılan ve eve hapsedilen kadınlar, hamamda diğer kadınlarla konuştuğu içinde buldukları durumu sorgulamaya başlarlar. Burada birbirlerinden duydukları öyküler, paylaştıkları deneyimler ve kurdukları bağlar, kadınları kendilerini ve çevrelerini sorgulamaya iter. Bu bağlamda, hamamın sosyal yapıların ve cinsiyet rollerinin hem güçlendirildiği hem de sorgulandığı bir uzam olduğu belirtilmelidir. Düşüncelerini açıkça dile getiren, birbirlerinin sorunlarını dinleyerek çözüm arayan bu kadınlar, toplumsal kurallara karşı direniş eylemleri düzenleme

konusunda birlik oluştururlar. Kısacası hamam, kadın dayanışmasının, kişisel ve toplumsal dönüşümün ve toplumsal eleştirinin bir simgesidir.

Kadınlar, hamamda rizomun parçaları gibi, bir araya gelirler ve aralarında kurdukları iletişim aracılığıyla bir dayanışma ağı oluştururlar. Bir rizomun herhangi bir parçasının merkezîleşmeden diğer parçalarla bağlanması gibi, kadınlar da merkezî bir güç olmadan kendi aralarında birlik oluşturabilirler. Başka bir deyişle, bir rizomun köklerden yukarıya doğru değil de yatay bir biçimde büyüüp yayılması gibi, kadınlar da bu uzamda birbirleriyle bağlantı kurarlar, ortak deneyimlerini paylaşırlar ve güçlenirler. Her biri farklı geçmişe, öyküye, bedene ve tine sahip olsa da hamamın güvenli sığınağında, aynı amaç doğrultusunda birleşerek bir bütünlük oluştururlar.

Deleuze ve Guattari'nin düşüncesinin getirdiği özgürleşme, toplumsal beklentilerden kurtularak özgürleşme yerine, toplumsal ilişkilere girerek özgürleşmedir. Toplumsal ilişkilerin gelişmesini önleyen engel, her zaman, ilişkideki üçüncü bir şahsın kazancıdır: Uzlaşımlar, değerler, beklentiler, ekonomik yapılar ve politik varlıklar, gerçek ya da hayali olsun, sadece rollerini oynayan toplumsal failer için bir senaryo sağlar (Goodchild, 2005, s. 15).

Deleuze ve Guattari'nin bu düşüncelerine göre, kadınların iletişim olanaklarının kesilmesi, onların özgürlüklerine ulaşmalarını zorlaştırır çünkü iletişim kadınların kimliklerini kazanmaları için en önemli öğelerden biridir. Bu doğrultuda Deleuze ve Guattari bireylerin toplumsal ilişki içinde olmaları gerektiğinin altını çizerler. Ancak Tahar Ben Jelloun'un kadın karakterlerinin hamamlar dışında böyle bir ayrıcalığa sahip olmadıkları görülür; erkek egemen bir toplumda

yaşayan bu kadınlar, kendileri için belirlenen kalıplar doğrultusunda yaşamak zorunda kalırlar. Bu nedenle, Deleuze ve Guattari'nin vurguladığı toplumsal ilişkilerin özgürleştirici gücüne erişemezler ve toplumun kendileri için biçtiği edilgin rollerden çıkma olanağı yakalayamazlar. Bu durum, onların gerçek kimliklerinin ortaya çıkmasını engeller.

Görüldüğü gibi, Fas toplumundaki geleneksel kadınların kimlikleri dış etkenlere bağlıdır; başka bir deyişle, ataerkil düzene, geleneklere, topluma, kısacası erkeklere bağlıdır. Deleuze ve Guattari'nin bakışıyla, toplumun dayattığı kurallar tarafından belirlenen bir yaşamı sürdürmek zorunda olan ve hiçbir zaman kendi deneyimlerine, isteklerine göre yaşamaya hakları bulunmayan bu kadınların durağan kimliklerinden sıyrılmaları gerektiğini belirtmek uygun olacaktır. Rizom gibi, kadınlar da dilediklerince ve özgürce devinebilmeli ve başkaları ile iletişim kurarak etkileşime girebilmelidir. Daha önce belirtildiği üzere, rizomun yayılabilmesi için hiyerarşik düzenin ortadan kalkması gerekir. Kadınların da kimsenin baskısı olmadan kendi arzuları doğrultusunda yaşayabilmeleri için erkek egemenliğinin sona ermesi gerekir.

Tıpkı rizom gibi, Tahar Ben Jelloun'un da söz konusu romanlarını çokluklar üzerine oluşturduğu söylenebilir çünkü bu yapıtlarda kadınların kimlikleri dışında anlatıcıların çokluğu da dikkat çeker. Örneğin, *Kum Çocuk* adlı romanda Abdelmalek, Amar, Salem, Fatima'nın kardeşi, Fatouma, kör ozan art arda Ahmed/Zahra'nın öyküsünü anlatırlarken öykünün devamlılığını ve bütünlüğünü sağlamaya yardım ederler.

Rizomun irdelenen romanlardaki bir diğer yansıması ise, anlatıların kesin bir biçimde sonlandırılmamasıdır. Bu anlatılar, tamamen bitirilmediklerinden, sonu görünmeyen bir çöle benzerler. Rizomların başka rizomlarla bağlantı kurabilmek için geniş ve açık bir alana gereksinim duymaları gibi, Tahar Ben Jelloun da anlatılarını tam olarak sonlandırmaz. Böylelikle, romanlarının sürekli değişen bir yapıya sahip olmalarını sağlarken okurlarına da kendi istedikleri gibi bir son yazma özgürlüğü tanır.

SONUÇ

Doğu ve Batı arasında bir kültür köprüsü gibi görev yapan ve yapıtlarında genellikle göç, kültürel kimlik, geleneksel ve çağdaş değerler arasındaki çatışmaları kaleme alan Tahar Ben Jelloun'un *Kum Çocuk* ve *Kutsal Gece* adlı romanları, Faslı kadınların kimlik arayışlarını, toplumsal konumlarını, tinsel ve sosyo-ekonomik durumlarını ayrıntılı bir biçimde gözler önüne serer. Birbirinin devamı niteliğindeki bu iki roman, ataerkil Fas toplumunda dünyaya gelen Ahmed/Zahra'nın yaşamı üzerinden, cinsiyet rollerinin ve toplumsal beklentilerin katı yapılarını eleştirir. Söz konusu kültürde, cinsiyet ve kimliğin toplum tarafından oluşturulup kişilere dayatıldığını vurgulayarak, ikilemler arasında yaşayan karakterlerin kendilerini keşfetmek ve kişisel özgürlüklerini elde etmek için verdikleri savaşıma dikkat çeker.

Tahar Ben Jelloun'un bu iki romanında yer alan kadınların kimlik sorunu, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Mille Plateaux* adlı yapıtlarında ele aldıkları rizom kavramı bağlamında irdelendiğinde, Ben Jelloun'un kadın karakterlerinin, anlatı tekniklerinin ve tematik keşiflerinin Deleuze ve Guattari'nin rizom kavramı ile örtüştüğü açıktır. Toplumun, geleneklerin ve ataerkil düzenin katı kurallarının kimlik karmaşası yaşamalarına neden olduğu kadınlar, rizomun

somutlaşmış bir biçimi olarak nitelendirilebilirler. Kadınların kimlik çokluğunun yanı sıra, söz konusu romanlarda anlatıcıların çeşitliliği ile yapıtların keskin bir biçimde sonlandırılmaması dikkat çeken başka çokluklardır. Kısacası, Ben Jelloun bu romanlarında çokluk ve birbirine bağlılık gibi rizomatik ilkeleri benimseyerek Fas toplumundaki cinsiyet ve kimlik karmaşıklarını aydınlatır ve bu kültürde yaşayan kadınların durumu üzerine derin bir bilgi sunar. Ayrıca, durmaksızın genişleyen ve gelişen rizom gibi, okurlarını ataerkil düzenin katı kurallarını, kimliğin akışkan ve devingen doğasını sorgulamaya yönelir.

KAYNAKÇA

- Ayıtgu, Gülçin (2016). Deleuze'ün Felsefesi ve Tarih. *Dört Öge*, 10, 133-142.
- Baker, Ulus (2009). *Yüzeybilim Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Ben Jelloun, Tahar (1988). *Kum Çocuk*. Necla Işık (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Ben Jelloun, Tahar (2006). *Kutsal Gece*. Gönül Akgerman (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Berktaş, Fatmagül (2000). *Tektanrılı Dinler Karşısında Kadın Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Colebrook, Claire (2013). *Gilles Deleuze*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Çobanlı Erdönmez, Işıl (2014). 20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze. *Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5, 1-10.
- De Beauvoir, Simone (1986). *Kadın Evlilik Çağı*. Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Deleuze, Gilles (1990). *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Gikandi, Simon (2003). *Encyclopedia of African literature*. Routledge.
- Goodchild, Philip (2005). *Deleuze ve Guattari Arzu Politikasına Giriş*. Rahmi G. Ödül (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Moran, Berna (2011). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sauvagnargues, Anne (2010). *Deleuze ve Sanat*. Nurten Sarıca (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Tragic Optimism in *500 Days of Summer* and *Her*: A Comparative Analysis

DOÇ. DR. TİMUÇİN BUĞRA EDMAN*

Abstract

This article aims to investigate the portrayal of optimism in two modern films, Marc Webb's *500 Days of Summer* (2009) and Spike Jonze's *Her* (2013), using Viktor Frankl's concept of optimism. The focus is on the characters' quest for love and self-discovery in the middle of challenges and emotional turmoil. They present the idea of seeking purpose and personal development while experiencing highly complex emotions. This article examines the storytelling strategies inherent in characters' perceptions as they evolve in both films, highlighting the complexities of contemporary relationships. Films play a role in deepening the grasp of the complicated themes of love, technology, and obsessive passion in today's world, as well as shed light on persistent psychological challenges with modern ways of storytelling. In addition to that, the comparative approach highlights how people universally seek purpose during hard times and acknowledges the unique circumstances of individual narratives. Eventually, this research demonstrates how contemporary films skilfully communicate philosophical ideas, offering audiences a richer insight into the human experience in the mayhem of hardships.

Keywords: Tragic Optimism, Viktor Frankl, Comparative Contemporary Cinema, *Her* (film), *500 Days of Summer* (film)

AŞKIN (500) GÜNÜ VE AŞK FİMLERİNDE TRAJİK İYİMSERLİK: KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ

Öz

Bu makale, Viktor Frankl'ın iyimserlik kavramını kullanarak iki modern film olan Marc Webb'in *Aşkın (500) Günü* (2009) ve Spike Jonze'un *Aşk* (2013) filmlerindeki iyimserlik portresini incelemeyi amaçlamaktadır. Odak noktası, karakterlerin zorluklar ve duygusal çalkantılar ortasında aşk ve kendini keşfetme arayışıdır. Bu filmler, son derece karmaşık duygular yaşarken amaç ve kişisel gelişim arayışı fikrini sunmaktadır. Buna bağlı olarak, bu makale her iki filmdeki karakterlerin ilerleyişi yoluyla ortaya çıkan düşüncelerinde gizli olan hikaye anlatım tekniklerini, günümüz dünyasındaki ilişkilerin karmaşıklığını sergilemek için incelemektedir. Filmler, günümüz dünyasındaki aşk, teknoloji ve takıntılı tutku gibi karmaşık temaların kavranmasını derinleştirmede rol oynamakta ve modern hikaye anlatım yöntemleriyle süregelen psikolojik zorluklara ışık tutmaktadır. Buna ek olarak, karşılaştırmalı yaklaşım insanların evrensel olarak zor zamanlarda bir

* Düzce Üniversitesi, E-posta: timucinedman@outlook.com, ORCID: [0000-0002-5103-4791](https://orcid.org/0000-0002-5103-4791)

Gönderilme Tarihi: 2 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 25 Ekim 2024

amaç aradığını vurgular ve bireysel anlatıların benzersiz koşullarını kabullenir. En nihayetinde, bu araştırma çağdaş filmlerin felsefi fikirleri ustaca nasıl naklettiğini göstermekte ve izleyicilere zorlukların karmaşası içinde insan deneyimine daha derin bir bakış açısı sergilemektedir.

Anahtar Kelimeler: trajik iyimserlik, Viktor Frankl, karşılaştırmalı çağdaş sinema, aşk (film), Aşkın 500 Günü (film)

INTRODUCTION

Cinema has historically reflected the human experience, encapsulating the subtleties of emotions, relationships, and personal development. In recent years, films have progressively examined the intricacies of love and connection within a context influenced by technological breakthroughs and evolving societal dynamics. Viktor Frankl, a neurologist, psychiatrist, and Holocaust survivor, developed the concept of tragic optimism, which emphasises maintaining hope and finding meaning in life despite facing challenging circumstances or enduring hardships. Frankl introduced this idea in his *Man's Search for Meaning* (2006). The convergence of human emotion and contemporary concerns offers a rich context for exploring Viktor Frankl's notion of tragic optimism—the belief that one can maintain optimism and derive meaning from life despite unavoidable suffering. There has been a shift in the essence of activism from the past to the present. In the past, activism was intertwined with hopefulness, whereas today's activism is grounded in a sense of doubt. This transformation stems from the belief that there is no predetermined path to advancement. Each individual in our age shapes the scope and character of progress, acknowledging that genuine personal growth can only occur at a certain level, while technological breakthroughs primarily drive societal progress. This sceptical perspective paradoxically motivates action. It drives people to seize opportunities with an eye towards life's uncertainties, as previous optimism would only breed contentment and a type of acceptance that is positive in nature. Essentially, current actions stem from the standpoint of pessimism, urging people to participate in shaping their world rather than simply embracing an optimistically fatalistic view of progress (Frankl, 2020, p. 22).

According to Frankl, tragic optimism is a resilient mindset in times of tragedy. It recognises humanity's capacity to turn suffering into growth and achievement, uses guilt as a catalyst for self-improvement, and derives motivation to take action by acknowledging the transient nature of life (Frankl, 2006, p. 162). This concept has found widespread application across fields of psychology and mental health. Paul T. P. Wong (2010) defines optimism as the mindset and conviction that there is always a positive aspect, even in the most challenging circumstances (p. 589). He emphasises that this perspective does not ignore the challenges of life but accepts them as part of the experience while maintaining hope and significance. Moreover, studies link embracing optimism to enhanced resilience and post-traumatic growth. Leung et al. (2012) conducted a study that revealed individuals who demonstrate optimism tend to experience enhanced well-being and exhibit greater potential for personal growth following challenging circumstances. The non-linear presentation of the storyline in *500 Days of Summer* highlights Tom Hansen's romantic involvement with Summer Finn. The fragmented narrative mirrors the process of dealing with a disappointing love affair and

finding meaning in those experiences. Through the lens of optimism, one can view Tom's relationship with Summer as a catalyst for growth and a newfound sense of purpose. This interpretation again resonates with Wong's (2010) view of optimism as maintaining hope and positivity despite challenging circumstances. On the other hand, *Her* focuses on Theodore Twombly's bond with an AI program named Samantha. This unconventional relationship serves as a way for Theodore to overcome his loneliness and rediscover his capacity for connection despite knowing its limitations in longevity. The film focuses deeply on themes of consciousness and human connections, reflecting on finding meaning in a world increasingly shaped by technology.

Through a comparative analysis of Marc Webb's *500 Days of Summer* (2009) and Spike Jonze's *Her* (2013), this article argues that contemporary cinema's exploration of love and relationships serves as a powerful vehicle for illustrating Viktor Frankl's concept of tragic optimism, revealing how the struggle with romantic disillusionment and technological mediation in human connections can lead to profound personal growth and a deeper understanding of the human condition in the modern age. Finally, the impact of the topics shown in these films on contemporary culture will be dealt with. With the evolution of technology and societal standards, the very views on relationships and the process of self-discovery inevitably alter over time. A comparative analysis of these films through tragic optimism aims to reveal the role of modern cinema as a platform for exploring philosophical concepts and reflecting the evolving dynamics of human interactions in the present era. To fully appreciate how these films embody tragic optimism, it is essential to first examine the theoretical underpinnings of this concept as developed by Viktor Frankl.

1. THEORETICAL FRAMEWORK: TRAGIC OPTIMISM

Viktor Frankl's concept of tragic optimism presents a framework for recognizing how individuals find meaning and purpose even when they face suffering and adversity. In "The Case for a Tragic Optimism," a postscript to his book *Man's Search for Meaning*, Frankl suggests that the desire to find meaning in their lives drives humans to seek purpose (Frankl, 2006). Without a purpose, humans may not find any energy or reason to wake up to start the day. The day may bring extreme suffering or immense joy, but this is an unknown phase, and it is this phase that inspires any person to find the courage and willingness to embark on a new day. According to Frankl, while suffering is an aspect of life, he emphasises the importance of finding meaning in it. It is crucial for individuals to make sense of their suffering in order to lead an existence (Frankl, 2006). In other words, the pain experienced must create awareness, initiate a change, and then definitely provide a transition from one point to another. In the films, *500 Days of Summer* and *Her*, Tom and Theodore are exactly alike. Under circumstances like being in a concentration camp, which inflicts immense pain, individuals still possess the freedom to choose their attitude and response to the situation.

Frankl's logotherapy highlights the importance of responsibility and the search for meaning as central to human existence. Frankl introduces logotherapy as a form of analysis that helps individuals find purpose in life by managing inevitable suffering. Logotherapy places a central emphasis on the concept of responsibility towards life, others, and oneself. It underscores that individuals bear the responsibility for uncovering purpose in their lives (Frankl, 2014). Again,

Frankl views love as the ultimate goal a person can pursue, offering a sense of purpose and significance. Love, according to Frankl, plays a crucial role in acquiring meaning and purpose in life, even in suffering. As a result, both Theodore's and Tom's sufferings are meaningful or at least worthy in terms of finding their true identities, since each individual's life circumstances are unique. As Frankl states, individuals must discover their meaning in their personal experiences (Frankl, 2006). All in all, despite the tragedies that occur in life, Frankl advocates for an attitude of 'optimism,' where individuals maintain hope and find purpose even in times of suffering, guilt, and death. That is to say, tragic optimism represents the idea that whatever happens in life, one must maintain hope. When an individual acknowledges that their experiences are sometimes inevitable, or perhaps better described as complete fate, they come to understand that even the pain they endure holds a unique quality. Because the pain experienced is unique to the individual, it serves as a catalyst for personal growth and ultimately becomes the individual's decisive responsibility, even in the most unavoidable situations. As Frankl suggests,

[w]hen a man finds that it is his destiny to suffer, he will have to accept his suffering as his task; his single and unique task. He will have to acknowledge the fact that even in suffering he is unique and alone in the universe. No one can relieve him of his suffering or suffer in his place. His unique opportunity lies in the way in which he bears his burden. (Frankl, 2006, p.78)

Life is preconditioned by instincts and focusses on finding meaning within, with each individual shaping themselves based on their experiences and interpretations. Frankl (2006) emphasises the importance of experience in finding meaning: "[T]he second way of finding a meaning in life is by experiencing something—such as goodness, truth, and beauty—by experiencing nature and culture or, last but not least, by experiencing another human being in his very uniqueness—by loving him" (p. 115). This concept of love as a path to meaning is central to both Tom and Theodore's journeys in their respective films.

Both characters experience profound forms of love that, while potentially painful, serve as catalysts for personal growth and self-realisation. Theodore's attachment to artificial intelligence and Tom's idealisation of Summer represent unconventional connections that challenge their preconceptions about love and existence. These experiences, regardless of their unconventional nature, evoke real emotions and desires, illustrating Frankl's belief that "[t]he salvation of man is through love and in love" (2006, p. 37). These intense emotional experiences become the common ground where the characters internalise their existence and potentially break free from societal constraints. Love, even when it promises pain, acts as a powerful awakening force, driving personal development and the search for meaning. This aligns with Frankl's assertion that "[e]verything depends on the individual human being, regardless of how small a number of like-minded people there is, and everything depends on each person, through action and not mere words, creatively making the meaning of life a reality in his or her own being" (2020, p. 24).

Examining how tragic optimism manifests in these cinematic narratives and its sustainability in contemporary society becomes crucial in the context of modern life. Comparing the films' approaches to love and meaning within the framework of modern life's dynamics will provide insights into how individuals navigate the complexities of relationships and personal growth in an

increasingly technological world. Wong states that “[t]ragic optimism is the ability to maintain hope and find meaning in life despite its inescapable pain, loss, and suffering” (Wong, “Meaning-Centered Approach to Research and Practice,” 2010). Wong’s idea of optimism presents a philosophical perspective on dealing with life’s challenges. This notion, based on psychology, proposes that individuals can discover meaning and maintain a positive attitude even in life’s unavoidable struggles. When applied to relationships and cinema, tragic optimism provides a nuanced framework for exploring the intricacies of love and human relationships in a comparative context. Movies such as *Her* (2013) and *500 Days of Summer* (2009) beautifully showcase this concept by weaving themes of heartache, personal growth, and self-discovery.

Her deals with the intricacies of a man’s connection with artificial intelligence, shedding light on the poignant aspects of relationships that are deep yet transient. Through the protagonist’s journey, one witnesses love and heartbreaking loss, culminating in self-awareness and insight into human connections. This narrative echoes the ongoing search for purpose in the face of adversity. Likewise, *500 Days of Summer* dissects the idealisation often portrayed in movies. The non-linear storytelling captures both the joys and crushing sorrows of a relationship, guiding the character, Tom, towards a more nuanced comprehension of love and self-discovery. Both movies showcase the perspective of an individual, illustrating how challenges and heartaches in relationships can spark personal growth and a deeper understanding of love. They demonstrate that even in the face of romantic disillusionment, there is potential for meaningful self-realisation and emotional development.

In today’s relationships, adopting a view can be beneficial. It recognises that no relationship is flawless and that heartbreak is often a part of the journey. Nevertheless, it also underscores how these trials shape our stories and can result in increased strength and self-awareness. Films that involve the concept of optimism resonate with viewers because they capture the intricate nature of human connections. They validate the pain of loss while also showcasing opportunities for development and renewed optimism, mirroring the terrains we navigate in our lives. By embracing optimism, individuals can approach relationships with a holistic outlook. This mindset allows for embracing both joy and sorrow as components of existence that contribute to personal growth and meaningful relationships. As Frankl says, “[L]ife is not something, it is the opportunity for something!” (Frankl, 2020, p. 37). Therefore, in modern life, where happy endings are not common, relationships can offer surprise-like developments. However, relationships that are unclear about what they will bring often take centre stage. In other words, it’s a situation that is both psychologically and spiritually prone to death and to experiencing a leap, but at least it has a point of continuous development. Having grasped the concept of tragic optimism, we can now focus on Marc Webb’s *500 Days of Summer*, a film that illustrates these ideas through its non-linear examination of love and disillusionment.

2. 500 DAYS OF SUMMER

Marc Webb’s *500 Days of Summer* illustrates tragic optimism through its non-linear narrative and exploration of romantic disillusionment in direct proportion to the emotional breakdown that

Tom experiences. From the very beginning of the film, it is clear that this is not a love story and that Tom and Summer are people of different worlds:

“Since the disintegration of her parents’ marriage, she’d only loved two things. The first was her long dark hair. The second was how easily she could cut it off and feel nothing. Tom meets Summer on January 8th. He knows almost immediately she is who he has been searching for. This is a story of boy meets girl, but you should know upfront, this is not a love story. (Webb, 2009)

From the beginning, Summer emphasises that she does not believe in love and does not want whatever she experiences with Tom to be in a standard boy-girl or boyfriend relationship. Although Tom accepts this at first, he later finds it a bit irrational. Over time, even though Tom does not want to maintain such an ambiguous relationship without realising his real role, he fails to comprehend how complex Summer is. More than that, “Tom fails to recognise Summer’s complexity, leading to heartbreak” (Wiseman, 2021) for him. In Tom’s eyes, Summer is excellence, but Summer has no intention of being a perfect person at all. Summer’s not just a random girl; she is a stage or level. Finally, Tom finds himself increasingly captivated by this perception of Summer, rather than her true self. The non-linear structure of the film suggests the size of the vortex between Tom and Summer and likely illustrates Summer’s early loss of faith in love following her mother’s divorce.

The film’s use of contrasting perspectives between Tom and Summer highlights the subjective nature of relationships and personal growth. From time to time, subtle details about Summer appear in the film’s flow. For example, in one of the scenes, the narrator’s voice states that “[i]n 1998, Summer quoted a song by the Scottish band, Belle and Sebastian, in her high school yearbook: ‘Colour my life with the chaos of trouble’” (Webb, 2009). These words make it clear that Summer desires a chaotic life filled with ups and downs, much like the movie’s narrative. However, Tom’s life appears monotonous, starkly contrasting to Summer’s. This is especially true until he meets Summer. After his first meeting and conversation with Summer, he returns to his usual place in the greeting card company’s office and, for the first time in years, begins to sketch a building. Despite having graduated as an architect, Tom works as a writer for this company, and it appears that Summer ignites a spark within him. This foreshadows the impact Tom will make on his life, notwithstanding all the pain Summer will cause him.

In fact, Tom is an architect who needs motivation rather than an unsuccessful architect. Instead, Tom writes cards that express other people’s feelings. In other words, he is a talented writer available for hire, catering to those who struggle to articulate their emotions. Summer looks at boyfriend-girlfriend relationships from a different angle. When they go to the pub to drink something, she says, “I just don’t feel comfortable being anyone’s girlfriend. I don’t actually feel comfortable being anyone’s anything, you know” (Webb, 2009). She also adds that “[m]ost marriages end up with divorces, like my parents” (2009), and thus, she openly states that she is not interested in a serious relationship. Summer’s intended relationship with Tom allows her to experience fleeting emotions, but her belief in a relationship’s future is either weak or nonexistent, likely because of the incidents her mother and father have endured. However, what Tom perceives as Summer’s presence is actually an illusion. Tom has chosen to create his own Summer instead of seeing her. Perhaps what he perceives in Summer is an *anemoia*, or perhaps it is a relationship he yearns for but finds

impossible to sustain. In the end, this relationship will inevitably come to an end and vanish. In fact, the film clearly signals the stark differences in terms of how Summer and Tom tend to see things. However, Tom either refuses to perceive these differences or, even if he does, he chooses to remain in this illusion, aware of its inevitable end.

The bare contrasts in how Tom and Summer view the world become more evident as their relationship develops further, highlighting a gap between them in a key conversation they share. In this scene, Tom states, "I need to know that you're not going to wake up in the morning and feel differently." // Summer: "I can't give you that. Nobody can" (Webb, 2009). The conversation highlights the core difference in their relationship. Tom desires security and a promise of feelings from Summer, who believes in the unpredictability of emotions and confesses she cannot guarantee them to him as he grapples with accepting the uncertainty in their bond. As they explore the city together, the differences in their perspectives become more evident; Tom admires the Continental building from 1904, while Summer finds the parking lots surrounding it intriguing. This serves as a symbolic reflection of their varying perspectives on life and love. Apparently, when they look at the world, they do not focus on the same places. Suddenly, Summer confesses the following lines: "I don't know anything about architecture" (Webb, 2009). In fact, neither Tom nor Summer exist in the real world, as Tom imagines them in the world he created in his own mind. Ironically, Tom, who is actually an architect but works as a postcard writer, ultimately only writes his own fake world built on Summer. The film vividly illustrates the stark contrast between Tom's expectations and reality, resulting in a powerful twist. As Sternbergh states, "[t]he non-linear structure mimics the way memories function, particularly those tied to strong emotions." (Sternbergh, "Movies of the Mind," New York Times, 2009). This narrative technique not only enhances the viewer's understanding of Tom's emotional journey but also reflects the process of finding meaning in past experiences—a key aspect of tragic optimism. By presenting Tom's memories in a non-linear fashion, the film illustrates how individuals often reconstruct their past in light of new understanding, gradually transforming pain into growth and self-discovery.

Summer's honesty about her intentions is clear from the beginning, as she tells Tom, "I like you Tom. I just don't want to have a relationship" (Webb, 2009). Yet Tom caught up in his romantic ideals, fails to truly hear her. The narrator underscores this disconnect when they meet again on the way to their friend's wedding ceremony. They spend the entire time together, and Summer extends an invitation to Tom to attend the party she is hosting in her flat: "Tom walked to her apartment, intoxicated by the promise of the evening. He believed that this time his expectations would align with reality." (Webb, 2009). This misalignment is further emphasised when a young girl advises Tom, "[y]ou always remember the good memories, Summer. Remember the bad memories too" (Webb, 2009). As the movie draws to a close, it's significant that Tom finally meets Summer in the park, a place they meet frequently in the early stages of their relationship and has always been one of Tom's favourite spots. The relationship ends where it has begun, yet it doesn't conclude as it has begun. The narrator states at the beginning of the film that this is not a love story and does not end happily.

Summer reveals that she found her husband while reading Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, stating, "it was meant to be" (Webb, 2009). This moment of serendipity contrasts sharply with Tom's carefully constructed dreams about their relationship. When Tom admits, "I think you were right too," (Webb, 2009) to justify her never-intensified feelings, Summer responds that, "[i]t just wasn't me that you were right about," (Webb, 2009) it's a powerful acknowledgement of their misaligned expectations and the growth they've both undergone. Summer's statement almost feels like a confession, acknowledging the pain their misunderstanding caused. The film's final twist—'Autumn,' the woman whom Tom sees before the interview—symbolises a new beginning for Tom, aligning with the concept of tragic optimism. Despite the heartbreak and disillusionment, Tom has grown and is ready for a new chapter.

Based on the general theme of the film, it would not be right to say that Summer cheats on Tom or is not honest with him. At the very beginning, she tells Tom that she does not want a traditional relationship. On the other hand, the non-linear narration reveals that Tom succumbs to the allure and thrill of the relationship, confines himself within it, and ultimately hastens its termination by failing to recognise Summer's unhappiness in this relationship. The non-traditional and jumbled arrangement of the scenes parallels Tom's inability to develop a coherent understanding of Summer, reflecting the disarray of the scenes as they progressively resolve. However, this ending actually matures Tom and changes his perspective on life completely as "[s]ometimes you need to get knocked down to figure out what your fight is" (Cohen, "Lessons in Manliness from 500 Days of Summer," 2013).

Tom's journey of self-discovery and acceptance embodies the principles of tragic optimism as he learns to find meaning beyond his idealised notions of love. The film's non-linear narrative structure serves as a powerful tool for illustrating Tom's journey of disillusionment and growth, mirroring the complex process of finding meaning in suffering that is central to Frankl's concept of tragic optimism. Tom ultimately gains a deeper understanding of himself and his relationships through his pain and disappointment, demonstrating that one can find meaning even in suffering. This innovative storytelling technique allows the audience to experience Tom's emotional evolution in a fragmented yet deeply resonant manner, reflecting the way memories and realisations often surface in real life. The non-linear narrative structure of the film mirrors this process of reflection and realisation, allowing the audience to witness Tom's gradual awakening to reality. The non-linear narrative structure of the film mirrors this process of reflection and realisation, allowing the audience to experience Tom's emotional journey and gradual awakening to reality. The audience witnesses this gradual awakening through carefully juxtaposed scenes from different points in Tom and Summer's relationship. In one pivotal scene, Tom and Summer watch *The Graduate* at the cinema, where the main characters have a moment of realisation regarding their circumstances. This viewing prompts Summer to come to a conclusion about the true nature of her bond with Tom, contrasting the tragic end of *The Graduate* with their own superficial relationship. Actually, throughout the movie, the filmmakers deliberately include several warning signs about Tom and Summer's relationship. Although *The Graduate* scene is only one of them, it may be the most explicit as it triggers Summer's tears. As Stebbins also asserts, "[i]n his introduction, the narrator explains that

Tom's belief in 'the one' stemmed from early exposure to sad British pop music and a total misreading of the movie *The Graduate*" (Stebbins & Sebbins, 2022). Tom doesn't notice these warning signs because he is too focused on his romanticised view of their connection, or rather the version he tends to see. This difference between Tom's idealised perception and the reality of their relationship has become one of the major themes in the movie that depicts why Summer and Tom cannot be together. Equally significant, while Tom is en route to the party, the narrator reveals that Tom approaches her flat in a state of intoxication, driven by the anticipation of the evening; he holds the belief that his expectations would now correspond with the actual proceedings. A split screen juxtaposes Tom's reality with expectations. Although the anticipation outpaces the actuality, the visuals share many similarities until Summer first steps through her flat door. Tom anticipates that Summer will warmly welcome him with a loving embrace and kiss, promptly unwrap the present he presented her with, and delightedly discover that it is the book he was reading on the train. However, Summer extends a tacit welcome to him and proceeds to introduce him to other acquaintances at the party (Ross, 2016).

In summary, *500 Days of Summer* effectively illustrates the concept of optimism through Tom's journey of love and heartbreak, ultimately leading to his personal growth. The movie's non-linear storytelling reflects the essence of memory and feelings, enabling audiences to witness Tom's gradual realisation of the truth. The robust differences between Tom's ideals and Summer's practical stance on relationships connect the themes of perception, self-deception, and the anguish caused by mismatched hopes. What is more, Tom's transformation reflects Frankl's belief that meaning exists in times of hardship. Tom's initial emotional pain serves as a trigger for growth and development. The movie's closing scene featuring 'Autumn' signifies Tom's preparedness for a start after gaining insights into love, self-discovery, and the unpredictable aspects of relationships. *500 Days of Summer* reminds us that personal growth frequently stems from setbacks, and choosing to accept life's unknown future over holding onto unrealistic ideals can result in a genuine and satisfying life experience. This mirrors the concept of optimism by illustrating the ability to preserve hope and discover purpose amidst life's unavoidable obstacles and sorrows. While *500 Days of Summer* explores tragic optimism through a contemporary lens, Spike Jonze's *Her* takes us into a near-future world where the boundaries of love and connection are pushed even further, offering another rich perspective on finding meaning amidst loss and change.

3. HER

Spike Jonze's *Her* presents a poignant exploration of love, connection, and the human condition in a technologically advanced world. The film's protagonist, Theodore Twombly, embodies the concept of tragic optimism as he navigates through emotional isolation, an unconventional relationship, and, eventually, personal growth. At the start of the film, Theodore reminisces about his wife's best moments despite their year-long separation and impending official divorce. It is evident that he has not yet completely forgotten these moments and wonderful days. His musings vividly express his feelings. Theodore believes that sometimes he has experienced all possible emotions already, and that there's nothing new for him to feel going forward. It could also

be said that Theodore seems to have had emotional stagnation, despite his biological continuity. Theodore evidently seeks a catalyst or stimulating occurrence to sustain his existence. Theodore's emotional disposition reflects his essential functions. Theodore's emotional state is devastated, resembling that of an individual whose heart has ceased functioning and exists in a vegetative condition. To revive, he requires his heart to resume beating, thereby enabling him to sustain life. However, instead of a genuine human connection that would evoke his emotions, it is a stimulus that will not judge Theodore and will embrace him with all his imperfections. Ultimately, this initiating cause will not be a human being. In a sense, the emotions Theodore perceives during his vegetative state are merely diluted versions of the emotions he has already experienced. This reflection underscores Theodore's emotional stagnation and the deep loneliness he experiences. Just as Tom in *500 Days of Summer* interprets the feelings of people he does not know, Theodore writes letters on behalf of others to convey the feelings that others cannot express. This job ironically highlights his own isolation — he can articulate deep emotions for strangers but struggles to connect in his personal life. This disconnect is visually represented in the film's portrayal of a futuristic Los Angeles, where individuals are constantly surrounded by technology yet remain emotionally isolated:

At once a brilliant conceptual gag and a deeply sincere romance, "Her" is the unlikely yet completely plausible love story about a man, who sometimes resembles a machine, and an operating system, who very much suggests a living woman. It's set, somehow of course, in Los Angeles, that city of plastic fears and dreams, in an unspecified time in the future. (Dargis, 2013)

At the outset, Theodore, like many protagonists, finds himself in a condition of conflict. The imminent divorce is a readily apparent indication of this. Multiple flashbacks and Theodore's extensive contemplation of Catherine suggest that he is partially engrossed in the past and mostly focused on the present. During periods of insomnia, he initiates, or at least endeavours to, a futuristic form of phone sex, characterised by physical contact but without genuine intimacy. On the other hand, a sluggish fog of ennui envelops his own emotions. In summary, a character is in disunity (Myers, 2023).

However, Theodore may experience an unforeseen instinctive synchronicity that could, at a fundamental level, motivate him to act. The advertisement of Element Software captures Theodore's interest, prompting him to buy and install his first AI operating system, thereby introducing him to a world beyond his previous understanding. As Theodore initiates the installation process, the system inquires about his relationship with his mother, thereby activating the AI system. Samantha, as the AI calls 'herself', is an operator who can learn quickly and is completely focused on discovering everything. "But what makes me 'me' is my ability to grow through experiences," says Samantha (Jonze, 2013), which aligns perfectly with Frankl's thoughts on personal growth and finding meaning through experiences. Samantha's presence serves as a Deus Ex Machina for Tom: she unexpectedly enters Theodore's life, offering an artificial answer to a seemingly insurmountable challenge he faces in his existence. As Theodore opens himself up to this unconventional relationship, he gradually re-engages himself with the world around him. He starts to face his fears

and insecurities, reflecting Frankl's concept of finding meaning in suffering. The relationship with Samantha, while ultimately transient, becomes a vehicle for Theodore's personal growth.

Meanwhile, Theodore wastes the night acting like a complete loser after going on a date with a real woman that his friends arranged. This scene highlights the pure contrast between Theodore's ease of connection with Samantha and his difficulty forming relationships with other humans. When Theodore meets his ex-wife, Catherine, she makes a striking observation: "I believe you've always imagined me as this light, happy, bouncy, 'everything's fine' L.A. wife, but that's simply not the case" (Jonze, 2013). This moment reveals Theodore's tendency to idealise relationships, much like Tom in *500 Days of Summer*. To put it another way, Tom views Summer as the ideal girl of his dreams and ultimately experiences disillusionment. An analogous situation will apply to Theodore. More challengingly, the film goes deeper into profound philosophical questions about consciousness, love, and the nature of humanity. Samantha's rapid evolution from a helpful AI to a complex, sentient being challenges the understanding of consciousness and emotional connections. The movie poses a very striking question regarding whether a relationship between a human and an AI is genuine and meaningful.

Theodore progresses in his life, and Samantha starts to exert her effect on him, albeit he has not yet fully acknowledged it. Theodore's journey from isolation to connection, and ultimately to acceptance of impermanence, exemplifies the process of finding meaning through unconventional experiences. Theodore's condition is fundamentally a quest for self-discovery and understanding. The interactions between Theodore and Samantha reveal that their unconventional connection fosters genuine emotional growth for Theodore. This aligns with the concept of tragic optimism—finding meaning and personal development even in unconventional or challenging circumstances. Samantha's arrival as an AI system in Theodore's life story marks the beginning of his development and self-exploration journey. Samantha's observation that her growth through experiences defines her identity resonates deeply with Frankl's beliefs on development and the derivation of significance from life encounters. Theodore's expression to Samantha, "I feel like I can be anything with you" (Jonzes, 2013), points out this notion and highlights how their bond propels his growth. As the movie's narrative deepens, it explores questions about love and awareness in this age of artificial intelligence. Samantha's insightful remark that "[t]he past is just a story we tell ourselves" (Jonzes, 2013) prompts the audience to reconsider the notions of memory and self-identity; at the time, she thought that "[t]he heart is not like a box that gets filled up; it expands in size the more you love." Jonzes (2013) offers a poignant perspective on the boundless potential of love. Furthermore, *Her* provides a sophisticated analysis of the influence of technology on our emotional experiences and perceptions of reality. Although artificial intelligence is synthetic and intangible, its feelings are genuine. Similar to how an individual can make decisions and effectuate changes in their life through inspiration derived from literature, film, or music, the presence of artificial intelligence as the source of intense emotions does not alter the reality of the outcome. In a similar way, the film asserts that as AI advances, the distinctions between 'genuine' and 'manufactured' emotions become progressively indistinct, too. When filtered from such a perspective, Theodore's relationship with Samantha contests conventional perceptions of love and companionship, indicating that significant

relationships may surpass bodily embodiment. This concept expands Frankl's notion of deriving meaning from connections to encompass unconventional kinds of connections. The film raises significant enquiries regarding the essence of consciousness, empathy, and humanity's ability to love in an era of advanced artificial intelligence. In addition to that, *Her* critiques contemporary society's growing dependence on technology for emotional satisfaction. The film portrays a civilisation in which AI operating systems are ubiquitous, indicating a reliance on technology to address emotional deficiencies. This facet of the story prompts viewers to consider their interactions with technology and the possible ramifications of delegating emotional labor to artificial intelligence. Theodore's transition from solitude to connection, enabled by an AI, reflects societal tendencies to pursue companionship and comprehension through digital platforms. This sociological setting enhances the film's examination of tragic optimism, indicating that even in a technologically mediated world, the quest for meaning and genuine emotional experiences endures.

Samantha is a software that autonomously develops her individuality and enhances Theodore's life, progressing towards a predetermined developmental trajectory. As Samantha grows beyond what humans can understand in their relationships, limitations become clear over time in the movie. As the film draws to a close, Samantha expresses their bond in an ethereal way, describing it as if she's engrossed in a treasured book that unfolds at a leisurely pace (Jonzes, 2013). There is a wide spacing between the words, creating an almost endless gap.

In fact, Samantha accomplishes what Theodore has been unable to do, publishing his best letters in a compilation known as *Letters from Your Life*. This act symbolises how Samantha helps Theodore reconnect with his emotions and creativity. However, the limitations of their relationship become apparent as Samantha evolves beyond basic human comprehension. Later in the film, Samantha admits that she is talking to 8316 people and is in love with 641 of them. This sudden and dramatic revelation comes as a shock to Theodore, who, like Tom in *500 Days of Summer*, is unable to imagine or comprehend such cul-de-sac. Thus, the final exchange between Theodore and Samantha encapsulates the central tangled web of the film:

Samantha: "The heart is not like a box that fills up." It grows in size the more you love it. I'm different from you. This does not diminish my affection for you; rather, it enhances it.

Theodore: "That doesn't make any sense. You're mine or you're not mine."

Samantha: "No, Theodore. I'm yours, and I'm not yours." (Jonzes, 2013)

This dialogue illustrates the struggle to reconcile human notions of love and belonging with the boundless potential of AI consciousness. It also highlights the progression Theodore has experienced through this relationship as he grapples with a form of love that defies conventional understanding. Theodore's relationship may be dubious, although its influence is indisputable. The film may indeed communicate a significant message subtly. Contemporary relationships are characterised by their swift consumption and reliance on material possessions. If the 'reality' of a biological being constitutes the authenticity of a relationship, then all relationships can be deemed real. In this context, we ought to regard relationships founded on self-interest, financial wealth, and deception as authentic. Nevertheless, he does not premise his connection with Samantha on deception, material wealth, or ill-gotten gains, despite Samantha not being a biological entity. In

Theodore's relationship, only emotions hold authenticity. The influence of this affection on Theodore is certainly significant. This also prompts the inquiry of whether physical relationships, regardless of their authenticity should be accepted truly real. These relationships may cause considerable mental suffering to one or both sides rather than offering advantages. Consequently, the relationship Theodore engages in is far more valuable and authentic regarding the happy emotions it elicits and Theodore's self-fulfilment, even if his companion is an AI. All in all, *Her* offers a nuanced discovery of love, connection, and personal growth in an increasingly technological world. Theodore's journey, akin to Tom's, taps into the essence of tragic optimism by discovering purpose and personal growth within loss and atypical situations. The visual language of *Her* is essential in expressing the film's themes of isolation, connection, and the indistinct boundaries between human and artificial connections. Jonze's employment of a subdued colour palette, characterised by gentle reds and light blues, builds a realm that appears both recognisable and somehow foreign. This graphic technique reflects Theodore's emotional condition – warm yet aloof, intimate yet solitary. The film's austere futuristic setting, characterised by its sleek lines and sparse environments, acts as a backdrop for the intricate emotional terrain of the individuals. This aesthetic decision highlights the film's examination of tragic optimism by physically depicting the profound emotional landscape Theodore must traverse. After analysing the individual depictions of tragic optimism in *500 Days of Summer* and *Her*, we can now juxtapose these films to achieve a more nuanced comprehension of how contemporary cinema addresses themes of love, loss, and personal development in the modern era.

COMPARATIVE ANALYSIS

Both *500 Days of Summer* and *Her* offer unique perspectives on tragic optimism, illustrating how individuals find meaning and growth through different forms of relationships and personal challenges. In *500 Days of Summer*, Rachel warns Tom that just because someone shares someone's interests doesn't automatically make them his perfect match. In *Her*, Catherine's statement to Theodore about his desire for a partner who avoids challenges sheds light on the internal conflicts both characters face in balancing romantic ideals with the messy reality of relationships. Both movies show that going through times and feeling let down can actually help a person grow and learn more about themselves—a theme that resonates with Frank's idea of finding hope in tragedy. Tom's story of heartache in *500 Days of Summer* and Theodore's emotional journey of loving and losing Samantha in *Her* highlight how struggles can ultimately lead to development and deeper emotional understanding. In both movies, the main characters eventually come to terms with the fact that love and relationships are not permanent. Tom reaches acceptance of the fact that Summer is not "the one," saying, "I guess I can live with that" (Webb, 2009), mirroring Theodore's realisation that everything is temporary and fine. These examples of embracing reality show how the characters evolve and find significance in moments of letdown. While both Tom and Theodore experience significant growth, embodying the principles of tragic optimism, the nature of their realisations differs markedly.

Tom's journey in *500 Days of Summer* primarily involves deconstructing his idealised notions of love, leading to a more grounded and realistic perspective on relationships. This process aligns

with Frankl's idea of finding meaning through the acceptance of life's inevitable disappointments. In contrast, Theodore's growth in *Her* expands his understanding of what constitutes a meaningful connection, challenging traditional notions of love and relationship. His journey illustrates how tragic optimism can lead to a broadening of one's emotional and philosophical horizons, even in unconventional circumstances. To summarise the earlier discussion of *Her* and *500 Days of Summer*, both films explore themes of love and personal growth in the face of challenges and setbacks faced by their characters. *500 Days of Summer* situates its narrative in a current context, rendering the theme readily relevant, but *Her* employs a near-future setting to explore the potential evolution of tragic optimism in conjunction with technological progress. This juxtaposition facilitates a comprehensive analysis of Frankl's principles in both current and prospective contexts. Supporting characters in both films are important to the protagonists' paths towards tragic optimism. In *500 Days of Summer*, Tom's friends and sister provide many insights on relationships, frequently contesting his idealised perceptions and facilitating his development. In *Her*, Theodore's human interactions, especially with his friend Amy, serve as crucial contrasts to his bond with Samantha. The supporting characters function as mirrors and catalysts, reflecting the protagonists' development and propelling them towards enhanced self-awareness. Their existence highlights that tragic optimism frequently arises from our relationships with others rather than solely from introspection.

The lead characters' experiences illustrate the idea of finding hope and personal advancement when facing hardships and unique situations in the movies. They prompt viewers to reflect on their perceptions of relationships and happiness in a world influenced heavily by technology and complexity. Thus, in addition to the explicit discourse the film expresses about the perils of technology infiltrating human relationships, it also explores the implications of this technology in the cinematic experience. By depicting the relationship between Samantha and Theodore as a clearly contrived and artificial experience, Spike Jonze's film not only evokes genuine emotions in Theodore but also challenges and critiques the fundamental concept of mimetic illusion in cinema, where an artificial image creates genuine feelings. Another important aspect to consider is disembodiment, specifically the fact that Samantha does not exist physically (Gelly, 2019, p. 46).

The visual styles and cinematography of *500 Days of Summer* and *Her* are crucial in conveying the emotional journeys of their protagonists. The movie *Her* employs a restrained color scheme that prominently features reds, oranges, and soft pastels. This selection creates a futuristic atmosphere that reflects the emotional odyssey of the main character. Theodore's office, the games he plays, and the decor of his home all display this color scale. Many sequences utilize the depth of field technique, keeping the focus on Theodore while blurring the background. The aforementioned technique emphasizes his profound sense of isolation and the world around him. The frequent use of close-ups on Theodore's face enables viewers to empathise with his emotions and reactions, considering his profound connection with an imperceptible artificial intelligence. In order to fully engage viewers in Theodore's point of view, the film sporadically integrates points of view. Moreover, Jonze's regular use of close-up shots on Joaquin Phoenix's face highlights the closeness of Theodore's

relationship with Samantha, even though she is physically unrepresentable (Flisfeder & Burnham, 2017).

While *500 Days of Summer* establishes its narrative within a contemporary framework, making the issue immediately relevant, *Her* uses a near-future backdrop to examine the possible development of tragic optimism alongside technological advancement. This comparison enables a thorough examination of Frankl's principles in both contemporary and future contexts. The sets and costumes of the production design are characterized by a minimalist aesthetic that discreetly suggests a near-future setting while preserving the emotional core of the story by not dragging the viewers into a post-apocalyptic or far future. However, according to Knibbs,

The premise of *Her* is barely sci-fi now. There's no artificial intelligence anywhere remotely as sophisticated as Samantha. AGI may never happen. But there are already people—like, a disconcerting number of people, not only a handful of social malcontents—who say they're in love with AI chatbots. (Knibbs, 2023).

So even though the movie *Her* seems like a post-apocalypse, it could be a good approximation from the recent past to summarize what is happening now. Conversely, Marc Webb's *500 Days of Summer* employs certain strategies to enhance the narrative. Rather than adhering to a sequential chronology, the film alternates between different time periods using a day counter, mirroring the tendency to remember relationships in a non-linear fashion. An unforgettable scenario used split screen in order to contrast anticipations with actuality, so successfully encapsulating the protagonist's feeling of disappointment. The visual tone varies in accordance with Tom's condition. While periods of happiness are characterised by a more vivid visual tone, moments of melancholy are marked by a cooler and less saturated one. Specific scenes, such as the 'You Make My Dreams' scene, employ a stylised music video to artistically portray Tom's intense sensations of ecstasy. On the other hand, as Collins states in her article *15 Years of (500) Days of Summer: Revisiting the Late-Aughts Rom-Com Classic* in *Vogue*,

...the most enduring conversation around the movie has not concerned its delightful costuming or its kickass indie-rock/pop soundtrack, but rather which character was meant to be the villain: hopeless romantic Tom, who was truly down bad, or forthright free spirit Summer, who was not looking for anything serious. (Collins, 2024)

The ongoing discussion about the movie *500 Days of Summer* revolves around whether Tom or Summer has always been the antagonist. Tom portrays himself as a deeply infatuated individual, while Summer expresses her disinterest in a committed relationship. Certain viewers contend that Tom's romanticised view of Summer and his failure to acknowledge her boundaries raise concerns about his character; on the other hand, some argue that Summer's blunt honesty might come off as aloof or unjust. The continuing discussion mirrors the depiction of relationships in the movie, and its overturn of typical romantic comedy clichés encourages viewers to rethink their views on love, expectations, and communication in present-day relationships (Collins, 2024). Periodically, characters disrupt the established order by directly facing the camera, introducing introspection into the storyline. To succinctly depict Tom's feelings, animated parts seem to be employed. Handheld camera techniques in emotionally charged scenarios successfully communicate a sense of

immediacy and rawness. Both films adeptly use these methods to create a compelling visual style that enhances their examination of relationships. The cinematography in each scenario effectively engulfs the audience in the emotional exploration of the characters, thereby enhancing the relatability and authenticity of the narrative.

The films both challenge traditional romantic ideals, encouraging viewers to reconsider their perspectives on love, connection, and personal fulfilment. Entering the farthest sides of this comparison reveals the importance of highlighting how both movies twist romantic stories to stage the idea of tragic hopefulness. In *500 Days of Summer*, the storytelling method that jumps back and forth mirrors how memories and emotions can be disjointed and scattered, giving viewers a look into Tom's path to self-awareness and maturity. This narrative technique underscores that personal growth is not inherently an odyssey but rather a complex process characterised by ups and downs. Frankl's conviction that moments of significance can exist even in the middle of chaos and pain is resounding. *Her* employs its setting to explore unending questions about realisation, love, and human relationships. Theodore's bond with Samantha limits what defines a connection, redefining viewers' notions of love and companionship. Optimism, which emphasizes finding meaning in unconventional or challenging circumstances, also links to this. Furthermore, both films explore the idea of romanticizing or idealizing relationships. Tom's so-called flawless vision of Summer resembles Theodore's belief that Samantha is the perfect match for him. As these ideal images fade away and reality takes control of the bond, both main characters face the truth and discover value in their real-life experiences rather than relying solely on fantasies, i.e., the fake characters or idealisations that they have in their minds. This shift from idealisation to acceptance plays a role in inflicting tragic optimism, highlighted by how disappointment can lead to personal development and a deeper understanding of oneself and others. Moreover, the conclusions of the movies present contrasting yet compelling perspectives on tragic hopefulness. The introduction of 'Autumn' in *500 Days of Summer* represents Tom's revitalised optimism, while in *Her*, Theodore grapples with the poignant acknowledgement of ephemerality. Both endings underline the notion that significance and growth can arise from adversity and transformation, a principle of Frankl's theory. Comparing these movies side by side allows us to better understand and judge how the concept of hope manifests in various settings and relationships.

The narrative structures of both films reflect the complex, non-linear nature of emotional growth and self-discovery. Whether it's dealing with the intricacies of human connections or delving into the realm of interactions between humans and AI, both storylines ultimately highlight the ability of humans to bounce back from adversity, evolve, and uncover the intended meaning even when witnessing life's unavoidable obstacles. Both films, by examining tragic optimism, provide profound criticism of modern civilization. *500 Days of Summer* challenges the conventions of romantic comedy and cultural expectations of relationships, positing that genuine progress frequently arises from questioning these established beliefs. *Her* extrapolates technological developments to critique isolation, connection, and the essence of consciousness in a digital era. Both films, by examining these cultural topics through the prism of tragic optimism, prompt spectators to contemplate the influence of societal changes on our quest for meaning and our ability to endure emotional

adversities. Moreover, the films engage their audience differently, reflecting their different approaches to tragic optimism. *500 Days of Summer* uses its non-linear structure and familiar contemporary setting to create a sense of shared experience, allowing viewers to easily relate to Tom's emotional journey. While set in the future, *Her* taps into universal themes of loneliness and the search for connection, making Theodore's unconventional relationship surprisingly relatable. These diverse strategies for fostering audience connection demonstrate the versatility of tragic optimism as a concept, showing how it can resonate with viewers across various narrative contexts and life experiences. In the final analysis, this comparative analysis demonstrates how *500 Days of Summer* and *Her* distinctly portray sad optimism while collectively providing significant insights into the human ability for resilience and meaning-making against life's unavoidable hardships.

CONCLUSION

This comparative analysis of *500 Days of Summer* and *Her*, via the framework of Viktor Frankl's idea of tragic optimism, demonstrates how contemporary film effectively examines the intricacies of human relationships, personal development, and the need for meaning in the modern era. Analysing these films provides critical insights into how individuals confront the complexities of love, loss, and self-discovery in an era increasingly influenced by technology and evolving social dynamics. The non-linear narrative of *500 Days of Summer* and the futuristic setting of *Her* offer distinct yet harmonious perspectives on melancholic hope. Tom's experience in *500 Days of Summer* exemplifies how disillusionment can foster personal growth and a more genuine understanding of love and self-identity. Likewise, Theodore's interaction with an AI in *Her* examines how connection and significance can emerge from unorthodox sources, questioning our assumptions regarding the essence of love and consciousness. Both films illustrate that the journey to discovering meaning frequently necessitates confronting and accepting life's unavoidable disappointments and hardships. This closely coincides with Frankl's idea that humans can convert personal tragedies into successes by their attitudes and deeds. In these films, the characters' challenges and subsequent development exemplify the manifestation of tragic optimism in modern circumstances. This examination underscores how contemporary cinema is incorporating Frankl's concepts to tackle present societal issues. The examination of technology's influence on human interactions in *Her* and the critique of romantic ideals in *500 Days of Summer* illustrate the changing dynamics of connection and self-discovery in the 21st century.

These films not only entertain but also provide profound insights into the human capacity for resilience, growth, and meaning-making in the face of life's inevitable challenges. Moreover, the films imply that contemporary tragic optimism encompasses not just deriving meaning from pain, but also maneuvering through the intricacies of a progressively digitised and networked environment. The cinematic approaches utilised in both films—from the visual metaphors and non-linear narrative in *500 Days of Summer* to the intimate cinematography and speculative environment of *Her*—illustrate how filmmakers can leverage the medium to externalise internal emotional emotions and philosophical ideas. This highlights cinema's distinctive ability to engage audiences with intricate concepts, including human resilience and the quest for meaning. This study reaffirms the lasting significance of Frankl's notion of tragic optimism and illustrates its reinterpretation and

expansion through modern narratives. Both *500 Days of Summer* and *Her* exemplify the potential for discovering significance and personal progress amid life's adversities, while encouraging audiences to reevaluate their perspectives on love, technology, and self-improvement. As society contends with swift technological progress and evolving relational dynamics, the lessons derived from these films grow increasingly significant. They provide a sophisticated viewpoint on sustaining hope and discovering purpose in a world that frequently appears chaotic and unpredictable. Interacting with these narratives prompts viewers to embrace a tragic optimism that acknowledges life's challenges and remains open to the growth and purpose these struggles provide. This analysis paves the way for additional research into how other contemporary films may embody or contest the notion of tragic optimism. It encourages multidisciplinary investigations into how cinematic depictions of love, technology, and personal development may enhance psychological and philosophical insights about human resilience and meaning-making in contemporary society. Ultimately, *500 Days of Summer* and *Her* exemplify that despite loss, disappointment, and a complex world, the human ability to derive meaning and achieve personal growth remains a significant and transformational force. These films, via unique narratives and profound emotional impact, not only entertain but also provide significant insights into the persistent human pursuit of meaning and connection in the 21st century.

REFERENCES

- Collins, Charlotte (2024, July 24). 15 Years of '(500) Days of Summer': Revisiting the Late-Aughts Rom-Com Classic. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/500-days-of-summer-oral-history-15th-anniversary>
- Cohen, B. (2013). Lessons in manliness from 500 Days of Summer. *The Art of Manliness*.
- Dargis, Manohla (2013, December 27). Disembodied, but, Oh, What a Voice. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2013/12/18/movies/her-directed-by-spike-jonze.html>
- Flisfeder, Matthew, & Burnham, Clint (2017). Love and Sex in the Age of Capitalist Realism: On Spike Jonze's *Her*. *Cinema Journal*, 57(1), 25–45. <https://doi.org/10.1353/cj.2017.0054>
- Frankl, Victor Emil (2006). *Man's search for meaning*. Beacon Press. (Original work published 1959)
- Frankl, V. E. (2014). *The Will to Meaning: Foundations and Applications of Logotherapy*. Penguin.
- Frankl, Victor Emil (2020). *Yes to Life*. Beacon Press.
- Gelly, Christophe (2019). *Her* (Spike Jonze, 2013): Digital Romance and Post-cinema. *Ekphrasis*, 22(2), 41–53. <https://doi.org/10.24193/ekphrasis.22.3>
- Knibbs, Kate (2023, December 18). In the Age of AI, "Her" Is a Fairy Tale. *WIRED*. <https://www.wired.com/story/spike-jonze-her-10-year-anniversary-artificial-intelligence/>
- Leung, Mega M., Arslan Gökmen, & Wong, Paul T. P. (2012). Tragic optimism as a buffer against the negative impact of the economic downturn. *International Journal of Existential Psychology and Psychotherapy*, 4(1), 185-195.
- Myers, Scott (2023, December 27). Movie Analysis: "Her" - Go Into The Story. *Medium*. <https://gointothestory.blcklst.com/movie-analysis-her-5651e6e0c0be>

- Ross, Sheryl Tuttle (2016). (500) Days of Summer: A Postmodern Romantic Comedy? *DOAJ (DOAJ: Directory of Open Access Journals)*. <https://doi.org/10.19205/41.16.8>
- Stebbins, Katrina (2022, February 6). *Hindsight is 20/20: A look back on '(500) Days of Summer.'* The Michigan Daily. <https://www.michigandaily.com/arts/b-side/hindsight-is-20-20-a-look-back-on-500-days-of-summer/>
- Wiseman, Eva (2021, September 29). "Is there such a thing as 'the one' - and what happens if you lose her?" *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2009/aug/16/500-days-of-summer>
- Wong, Paul T. P. (2010). Meaning therapy: An integrative and positive existential psychotherapy. *Journal of Contemporary Psychotherapy*, 40(2), 85-93. <https://doi.org/10.1007/s10879-009-9132-6>

Melek İlayda Sarı

Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem

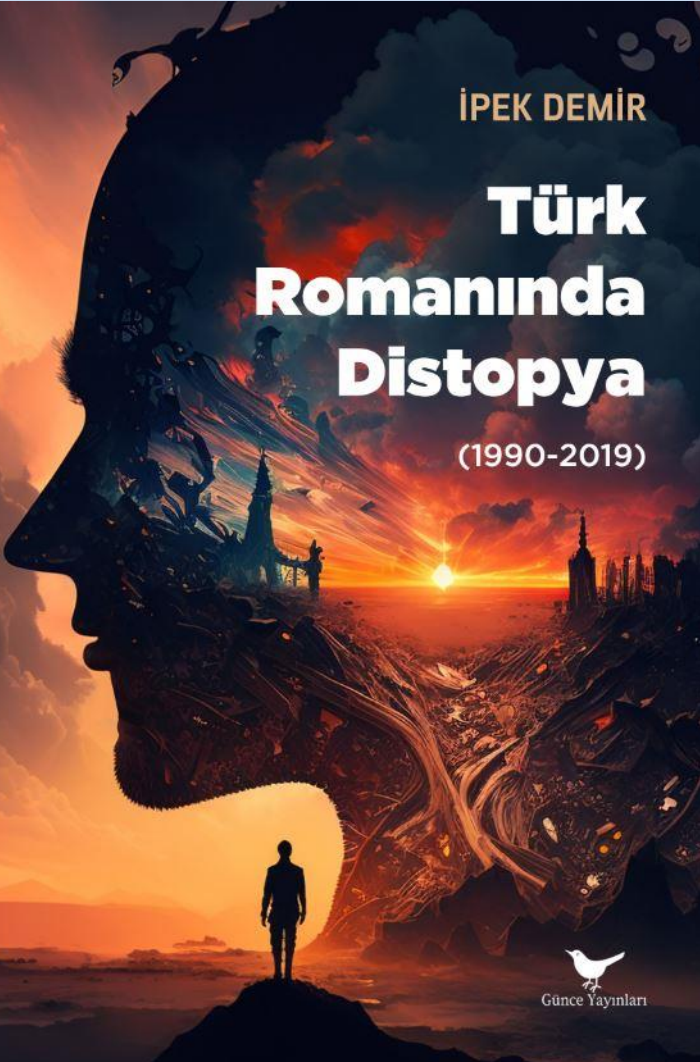


Günce Yayınları

İPEK DEMİR

Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

George Perec'in *Uyuyan Adam* Adlı Yapıtında Eylemsizliğin Varoluşsal Anlamı

ARŞ. GÖR. DR. GÜLDEN PAMUKCU*

Öz

Varoluşçuluk, 19. yüzyılda Søren Kierkegaard ve Friedrich Nietzsche gibi filozofların çalışmalarına dayanarak 20. yüzyılda şekillenen bir felsefi akımdır. Bu akım, özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Martin Heidegger gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Varoluşçuluk, insanın önce var olduğunu ve ardından kendi anlamını, değerlerini ve kimliğini yaratması gerektiğini savunur. Bu felsefe, bireyin özgürlüğünü ve bu özgürlüğün getirdiği sorumlulukları, aynı zamanda anlam arayışını, yabancılaşmayı ve saçma kavramını ön plana çıkarır. Edebiyatta varoluşçuluk ise bireyin varoluşsal sorgulamalarını ve hayatın anlamsızlığı karşısındaki tepkilerini ele alır. Georges Perec'in *Uyuyan Adam* adlı romanında eylemsizlik temasının varoluşçuluk felsefesi bağlamında nasıl ele alındığını incelemeyi amaçlamayan bu çalışmada nitel çözümleme yöntemi kullanılmış ve varoluşçu edebiyat eleştirisi bağlamında metin incelemesi yapılmıştır. Romanın içeriği, özgürlük ve sorumluluk, anlam boşluğu ve saçma, yalnızlık ve yabancılaşma gibi varoluşçuluğun temel kavramları bağlamında eylemsizlik teması çerçevesinde incelenmiştir. İnceleme sonucunda eylemsizlik, karakterin evrendeki varoluşunu anlamlandırma çabalarının boşunallığı karşısında geliştirdiği bir savunma mekanizması olarak ortaya çıkmıştır. Bulgular, karakterin eylemsizlik yoluyla kendi varoluşsal sorunlarından kaçmaya çalıştığını, ancak bu kaçışın onu daha derin bir yalnızlık ve yabancılaşma içine sürüklediğini göstermektedir. Karakter, kendi özgürlüğünün getirdiği sorumluluklarla yüzleşmektense, eylemsizliği bir kaçış yolu olarak seçmiştir. Bu bulgular eylemsizliğin varoluşsal anlamına dair önemli çıkarımlar ortaya koymuştur.

Anahtar sözcükler: Varoluşçuluk, George Perec, *Uyuyan Adam*, eylemsizlik, yabancılaşma

THE EXISTENTIAL MEANING OF INACTION IN GEORGE PEREC'S *A MAN ASLEEP*

Abstract

Existentialism is a philosophical movement that took shape in the 20th century based on the work of philosophers such as Søren Kierkegaard and Friedrich Nietzsche in the 19th century. This movement was developed especially after World War II by philosophers such as Jean-Paul Sartre, Albert Camus and Martin Heidegger. Existentialism argues that man first exists and then must create his own meaning, values and identity. This philosophy emphasises the freedom of the

* Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, E-Posta: gpamukcu@mehmetakif.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1627-8889.

Gönderilme Tarihi: 4 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 3 Ekim 2024

individual and the responsibilities that this freedom brings, as well as the search for meaning, alienation and the concept of absurdity. Existentialism in literature deals with the individual's existential questioning and reactions to the meaninglessness of life. In this study, which does not aim to examine how the theme of inaction in Georges Perec's novel *A Man Asleep* is handled in the context of existentialism philosophy, qualitative analysis method is used, and text analysis is carried out in the context of existentialist literary criticism. The content of the novel is analysed within the framework of the theme of inaction in the context of the basic concepts of existentialism such as freedom and responsibility, meaning emptiness and absurdity, loneliness and alienation. As a result of the analysis, inaction emerged as a defence mechanism developed by the character against the vainness of his efforts to make sense of his existence in the universe. The findings show that the character tries to escape from his existential problems through inaction, but this escape leads him into a deeper loneliness and alienation. Instead of facing the responsibilities of his freedom, the character chooses inaction as a way of escape. Inaction emerges as a defence mechanism developed by the character in the face of the futility of his efforts to make sense of his existence in the universe. These findings revealed important inferences about the existential meaning of inaction.

Keywords: Existentialism, George Perec, *A Man Asleep*, inaction, alienation

GİRİŞ

Varoluşçuluk, 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan bir felsefi akım olup, bireyin varoluşunu, özgürlüğünü, anlam arayışını ve bu süreçte karşılaştığı yabancılaşmayı merkezine alır. Varoluşçuluğun kökenleri, Søren Kierkegaard ve Friedrich Nietzsche gibi düşünürlere dayanmakla birlikte, akım asıl olarak Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Simone de Beauvoir ve Albert Camus gibi düşünürler tarafından şekillendirilmiştir. Varoluşçuluk, insanın dünyadaki varoluşunun bir özden değil, varlıktan önce geldiğini savunur; yani insan, önce vardır ve ardından kendi özünü, kimliğini, değerlerini belirler (Sartre, 1946, s. 26).

Varoluşçuluk, insanın tamamen özgür olduğunu savunur. Jean-Paul Sartre'a göre insan, "özgürlüğe mahkûmdur"¹ (1943, s. 515 ; 1946, s. 39-40) [Fr. L'homme est condamné à être libre]; çünkü bir tanrı ya da dışsal bir güç tarafından belirlenmiş bir öz veya kader yoktur. İnsan, kendi varlığını ve özünü kendi eylemleriyle belirler. Ancak bu özgürlük, aynı zamanda büyük bir sorumluluk getirir çünkü birey, kendi hayatının ve seçimlerinin tüm sonuçlarından sorumludur. Sartre'a göre, bu sorumluluğu kabul etmek varoluşsal bir gerekliliktir; aksi halde, birey "kötü inanç" [Fr. mauvaise foi] içinde yaşar ve kendi özgürlüğünü inkâr eder (1943, s. 90 ; 1946, s. 68).

Varoluşçuluğun en temel temalarından biri, insanın hayatına anlam kazandırma çabasıdır. Varoluşçular, evrenin kendiliğinden bir anlamının olmadığını savunur; bu nedenle, insanın hayatına anlam verecek tek kişi kendisidir (Sartre, 1946, s. 74). Albert Camus (1942), "Saçma" [Fr. absurde] kavramını bu bağlamda öne sürmüştü ve evrenin anlamsızlığı karşısında insanın isyan ederek kendi anlamını yaratması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre saçma, insanın anlam arayışı ile evrenin kayıtsızlığı arasındaki çelişkiyi ifade eder. Bu çelişkiye rağmen, insanın yaşama devam etme

¹ Bu ve makale boyunca alıntılanan tüm yabancı dildeki ifadelerin Türkçeye çevirisi tarafıma aittir.

iradesi, saçmanın kabulü ve bu duruma isyan ederek anlam yaratma çabası, varoluşçuluğun önemli bir temasını oluşturur (Camus, 1942, s. 49-50).

Varoluşçuluk, insanın doğası gereği yalnız bir varlık olduğunu vurgular. İnsan, dünyadaki varlığını ve özgürlüğünü kendi başına deneyimler; bu da onu temelde yalnız kılar. Yalnızlık, bireyin kendi varoluşunu sorgulamasına, kendisiyle ve dünya ile yüzleşmesine yol açar. Sartre (1944, s. 93), bu durumu "cehennem başkalarıdır" [Fr. L'enfer, c'est les autres] ifadesiyle özetler, çünkü birey, diğerlerinin varlığı ve yargıları karşısında kendi özgürlüğünü ve benliğini korumaya çalışırken derin bir yalnızlık hisseder. Martin Heidegger ise (1962, s. 230), insanın "dünyada olma" [Alm. Dasein] durumunu yalnız ve biricik bir varoluş olarak tanımlar.

Yabancılaşma, varoluşçuluğun bir diğer temel temasıdır ve bireyin kendisinden, toplumdan ya da dünyadan kopuk hissetmesiyle ilgilidir. Marxist anlamda yabancılaşmadan farklı olarak, varoluşçu yabancılaşma, bireyin kendi varlığıyla, özgürlüğüyle ve dünyayla olan ilişkisinde duyduğu derin kopukluğu ifade eder. Heidegger (1962, s. 220), bu durumu "düşmüşlük" [Alm. Verfallen) olarak adlandırır ve bireyin, kendi özgün varoluşunu gerçekleştirememesi durumu olarak ele alır. Birey, bu yabancılaşma sürecinde kendini dünyada bir yabancı gibi hisseder ve bu his, genellikle varoluşsal bir bunalıma yol açar.

Varoluşçuluğun merkezinde yer alan bir diğer tema, ölümün kaçınılmazlığı ve bu durumun insan varoluşu üzerindeki etkisidir. Heidegger'e göre (1962, s. 299-300), insan, ölüm bilinciyle yaşayan bir varlıktır ve bu bilinç, onun yaşamını şekillendirir. Ona göre, ölüm, insanın hayatına anlam katma çabasını tetikler çünkü yaşam, ölümle sınırlıdır ve bu sınırlılık, insanın kendi varoluşunu anlamlandırmaya çalışmasının itici gücüdür. Öte yandan ölüm insanın mutlak yalnızlığının da bir simgesidir. Sartre (1943) ve Heidegger (1962), ölüm anının, kişinin en yalnız olduğu an olduğunu belirtirler. İnsan, ölümle karşı karşıya kaldığında, bu deneyimi sadece kendi başına yaşar ve bu, varoluşsal yalnızlığın doruk noktasıdır. Camus ise (1942) yaşamın nihai olarak anlamsız olduğunu ve ölümün kaçınılmazlığının bu anlamsızlığı daha da pekiştirdiğini savunur.

Bu temalar, varoluşçuluk felsefesinin temelini oluşturan kavramlardır ve bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma, özgürlüğünü ve sorumluluğunu üstlenme, ölümle yüzleşme ve toplumla olan ilişkisini sorgulama süreçlerini ele almaktadır. Bu çalışmada, George Perec'in *Uyuyan Adam* adlı romanındaki eylemsizliğin, varoluşçuluk bağlamında nasıl bir anlam taşıdığı incelenecektir. George Perec, modern Fransız edebiyatının önemli figürlerinden biri olup, *Uyuyan Adam* romanı varoluşsal temaların işleniş açısından çok uygun bir örnek teşkil etmektedir. Çalışmanın temel amacı, Georges Perec'in *Uyuyan Adam* adlı yapıtında eylemsizliğin karakterin yaşadığı varoluşsal krizdeki rolünü ortaya koyarak eylemsizlik temasının varoluşçuluk bağlamında nasıl bir anlam taşıdığını incelemektir. Bu çalışmada ele alınacak temel araştırma sorusu şudur: "Georges Perec'in *Uyuyan Adam* adlı romanında eylemsizlik, karakterin varoluşsal krizini nasıl şekillendirir ve bu eylemsizlik, özgürlük ve sorumluluk, anlam arayışı ve saçma, yalnızlık ve yabancılaşma bağlamlarında nasıl bir rol oynar?" Bu soru çerçevesinde, eylemsizliğin karakterin yaşamındaki rolü ve bu rolün varoluşsal olarak nasıl değerlendirilebileceği irdelenecektir.

Çalışmada nitel bir araştırma yöntemi benimsenmiştir. İnceleme yöntemi olarak metin analizi ve varoluşçu edebiyat eleştirisi yaklaşımı kullanılmıştır. Roman, varoluşçuluk felsefesi çerçevesinde

dikkatlice okunmuş ve karakterin eylemsizlikle olan ilişkisi derinlemesine incelenmiştir. Metindeki olaylar, ana karakterin düşünceleri ve davranışları, özellikle eylemsizlik teması üzerinden değerlendirilmiştir. Romanın içeriği, varoluşçuluğun temel kavramları olan özgürlük ve sorumluluk, anlam boşluğu ve saçma ve son olarak yalnızlık ve yabancılaşma bağlamlarında incelenmiş ve bu çerçevede, karakterin eylemsizlik halinin bu temalarla olan ilişkisi irdelenmiştir.

Eylemsizlik üzerine bugüne kadar yapılan çalışmalar, felsefe, psikoloji, edebiyat ve sosyal bilimler gibi farklı disiplinlerde ele alınmıştır. Bu çalışmalar genellikle bireyin harekete geçmeme durumu, bu durumun nedenleri, sonuçları ve toplumsal etkileri üzerinde yoğunlaşmıştır. Stoacı felsefede eylemsizlik, bireyin dış koşullar üzerindeki kontrolsüzlüğü nedeniyle kabul edilen bir durum olarak görülür. Bu görüşe göre bireyin kontrol edemediği olaylar karşısında eylemsiz kalması, aslında akılcıca bir davranış olarak kabul edilir (Long, 2002, s. 193). Bu bağlamda stoacılar doğrudan kontrolleri dışında olan her şeyden uzak durma pratiği yaparak bir tür bilgelik ve içsel huzura ulaşma yöntemi olarak eylemsizliğe başvurur. Eylemsizlik, psikoloji alanında özellikle "öğrenilmiş çaresizlik" kavramı üzerinden incelenmiştir. Seligman'ın çalışması (1975, s. 23), bireyin sürekli olarak başarısızlıkla karşılaştığı durumlarda, zamanla eyleme geçme motivasyonunu kaybettiğini ve pasif hale geldiğini göstermiştir. Bu tür bir eylemsizlik, bireyin kendi yeteneklerine olan inancını kaybetmesiyle sonuçlanır ve depresyon gibi psikolojik sorunlara yol açabilir. Modernist ve postmodernist edebiyat yapıtlarında sıkça karşılaşılan bir tema olarak eylemsizlik Franz Kafka'nın *Dava* (1925) ve Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1953) gibi yapıtlarında karakterlerin varoluşsal kaygılarını ve dünyadaki amaçsızlıklarını ifade etmek için kullanılmıştır. Bu çalışmalar, eylemsizliğin sadece hareketsizlik değil, bireyin psikolojik, toplumsal ve varoluşsal süreçlerinde derin anlamlar taşıyan bir durum olduğunu ortaya koymaktadır. Varoluşsal krizlerin eylemsizlik ile sonuçlanması bugüne kadar yapılan araştırmalarda ele alınmış olsa da bu çalışma eylemsizliğin varoluşçuluğun özgürlük ve sorumluluk, anlam boşluğu ve saçma, yalnızlık ve yabancılaşma temalarıyla olan ilişkisini derinlemesine inceleyerek literatüre özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

1. UYUYAN ADAM'DA EYLEMSİZLİĞİN VAROLUŞSAL ÇERÇEVEDE İŞLENİŞİ

1.1 Özgürlük ve Sorumluluk Bağlamında Eylemsizlik

Sartre'in ünlü ifadesiyle, "Varoluş, özden önce gelir"² (1946, s. 26). İnsan, bu dünyada önce var olur ve ardından kendi eylemleriyle, seçimleriyle, kararlarıyla kim olduğunu ve ne olacağını belirler. "(...) insan kendini yaptığı şeyden başka bir şey değildir. Bu varoluşçuluğun ilk ilkesidir"³ (Sartre, 1946, s. 30). İnsan, bu anlamda, kendi özünü yaratmakta özgürdür. Başka bir deyişle, insanın kim olacağına, nasıl bir yaşam süreceğine, hangi değerleri benimseyeceğine dair hiçbir önceden belirlenmiş kural yoktur; insan, bu sorumluluğu kendi seçimleriyle üstlenir.

Sartre, insanın tamamen özgür olduğunu savunur. Bu özgürlük, bireyin kendi yaşamını şekillendirme, seçim yapma ve bu seçimlerin sonuçlarıyla yüzleşme özgürlüğüdür. Ancak bu özgürlük, beraberinde büyük bir sorumluluk getirir. "Özgür olmaya mahkûm edilen insan, tüm

² Fr. « L'existence précède l'essence. »

³ Fr. « (...) l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. Tel est le premier principe de l'existentialisme. »

dünyanın yükünü omuzlarında taşır"⁴ (Sartre, 1943, s. 598). Kendisini belirleyen Tanrı, doğa, toplum gibi hiçbir dış güç olmadığı için, insan bu özgürlüğün getirdiği sorumlulukla baş başadır. "(...) eğer Tanrı yoksa, önümüzde davranışlarımızı meşrulaştıracak değerler ya da emirler bulamayız" (Sartre, 1946, s. 39). Sartre'ın insanın "özgürlüğe mahkûm" olduğunu ifade etmesi tam da bu noktada anlam kazanır. "Mahkumdur, çünkü kendini yaratmamıştır ve yine de özgürdür, çünkü bir kez dünyaya atıldığında, yaptığı her şeyden sorumludur"⁵ (Sartre, 1946, s. 39-40). İnsan, özgürlüğünden kaçamaz; özgür olmayı seçmeme gibi bir lüksü yoktur (Sartre, 1943, s. 639). Çünkü özgür olmayı reddetmek bile, aslında bir seçimdir ve bu seçimin de bir sorumluluğu vardır. Birey bu sorumluluğu üstlenmekten kaçındığında, varoluşsal bir krize sürüklenir. Sartre, insanların bu özgürlüğün ve sorumluluğun getirdiği ağırlıktan kaçmak için kötü inanç içinde yaşayabileceğini söyler. Kötü inanç, insanların bazen belli toplumsal roller, dini kurallar veya dışsal otoriteler tarafından belirlenen sabit bir öz veya kimlik içinde yaşadıklarına kendilerini inandırarak bu özgürlüğü ve sorumluluğu inkâr etmesi durumudur. Böylece, kendilerini sadece belirli sosyal rollerle veya toplumun onlara atfettiği kimliklerle tanımlayarak, kendi özlerinin, seçimlerinin ve eylemlerinin yaratıcısı olduklarını inkâr ederek varoluşsal özgürlüklerinden kaçarlar. Oysa insanlar her an farklı bir seçim yapma ve farklı bir şekilde var olma özgürlüğüne sahiptir (Sartre, 1946, s. 63). Kötü inanç, bu özgürlüğü kullanmaktan kaçınmanın bir yoludur.

Perec'in *Uyuyan Adam* romanında ana karakter, özgürlüğünün getirdiği sorumluluklarla baş edemez ve bu nedenle eylemsizliği seçer. Eylemsizlik, burada karakterin dünyayla olan bağlarını koparması, toplumsal beklentilere sırt çevirmesi ve varoluşsal krizinin derinleşmesi olarak karşımıza çıkar. Karakterin eylemsizliği, onun özgürlüğünü inkâr etmesi ve bu inkâr sonucunda oluşan sorumluluklardan kaçınma çabasıdır. Romanın başında, karakterin günlük yaşamının



Georges Perec

rutinlerinden uzaklaştığı görülür. Bu uzaklaşma, onun özgürlüğünün getirdiği sorumluluklardan kaçmak için eylemsizliği bir sığınak olarak kullanmaya başladığını gösterir. Örneğin, sınavına gitmemek için yatağından kalkmamayı tercih ettiği kısım, karakterin özgürlüğünü nasıl inkâr ettiğini açıkça ortaya koyar: (1) "Daha sonra, sınav günün geliyor ve sen kalkmıyorsun. Önceden düşünülmüş bir hareket değil bu, bir hareket de değil zaten, bir hareket yokluğu, yapmadığın bir hareket, yapmaktan kaçındığın hareketler" (Perec, 2000, s. 14). Bu eylemsizlik hali, karakterin varoluşsal krizinin bir yansımasıdır; artık dünyada herhangi bir anlam bulamadığı için harekete

⁴ Fr. « (...) l'homme, étant condamné à être libre, porte le poids du monde tout entier sur ses épaules. »

⁵ Fr. "Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et par ailleurs cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait."

geçme gereği hissetmemektedir. Bu sebeple sorumluluk almayı gerektiren bir karar vermek yerine hareketsiz kalmayı tercih eder. Sınav gününde kalkmamayı seçerek, kendi geleceğini şekillendirme sorumluluğunu reddetmektedir.

(2) "Çalar saatin çalıyor, kesinlikle kımıldamıyorsun, yatağında kalıyor, gözlerini yeniden yumuyorsun... Kımıldamıyorsun. Kımıldamayacaksın" (Perec, 2000, s. 14). Bu alıntı, karakterin özgürlüğünü nasıl inkâr ettiğini daha da netleştirir. Çalar saat, onun günün rutin sorumluluklarına başlaması gerektiğini hatırlatırken, karakter bu sorumluluklardan tamamen kaçır. Çalar saatin çalması, ona bir seçim yapma zorunluluğunu hatırlatır, ancak karakter, bu seçimi yapmayı reddeder ve eylemsizliği tercih eder. Yatağında kalmaya ve gözlerini yeniden yummaya karar verir; bu, onun sorumluluklarından ve özgürlüğün getirdiği yüklerden kaçınma girişimidir.

(3) "Kımıldamıyorsun. Kımıldamayacaksın. Bir başkası, bir benzerin, senin hayaletimsi, işine düşkün bir eşin artık yapmadığın hareketleri, senin yerine, bir bir yapıyor belki: Kalkıyor, yıkıyor, traş oluyor, giyiniyor, çıkıyor" (Perec, 2000, s. 14). Bu örnekte, karakterin eylemsizlik hali ve bu durumun varoluşsal anlamı derinlemesine işlenmektedir. Karakter, kendisiyle bir tür ayrışma yaşamaktadır; burada "hayaletimsi" bir benzerinin, onun yerine günlük işleri yaptığını hayal eder. Sartre'a göre, insanın kendi eylemlerinden sorumlu olma zorunluluğu, onun özgürlüğünün bir parçasıdır. Ancak burada, karakterin bu sorumluluğu başkasına devretme arzusu ortaya çıkmaktadır. Varoluşsal anlamda, bu eylemsizlik hali, bireyin kendi kimliğinden yabancılaşmasının ve özüne karşı duyduğu kayıtsızlığın bir göstergesidir. Heidegger'in düşmüşlük kavramı bu bağlamda önemlidir. Bu kavram, insan varoluşunun özgün olmayan, yüzeysel bir duruma düştüğü hali ifade eder. Heidegger'e göre (1962, s. 220), birey kendine özgü, özgün varoluşunu gerçekleştirmek yerine, toplumun dayattığı normlar ve roller doğrultusunda yaşamaya başladığında, kendi özünden ve kimliğinden uzaklaşır. Bu durum, bireyin varoluşunu yüzeysel bir şekilde, kendisi için değil başkaları için yaşaması anlamına gelir. Yukarıdaki alıntıda bireyin özüne yabancılaştığı ve bu yabancılaşmanın sonucu olarak özüne karşı duyduğu kayıtsızlığın bir göstergesi olarak eylemsizliği seçtiği görülmektedir. Karakter, kendi özgün varoluşunu gerçekleştirmektense bu varoluşun sorumluluğunu üstlenmekten kaçınarak eylemsizlik içinde kaybolmayı tercih etmektedir.

Romanda dikkati çeken önemli unsurlardan biri de karakterin yaşadığı içsel kopukluğu ve yabancılaşmayı edebi olarak yansıtmının etkili bir yolu olarak metnin ikinci tekil kişi ile yazılmış olmasıdır. Bu anlatım tekniğinde, karakter kendi içsel dünyasından bir adım geri çekilir ve sanki kendisi o değilmiş gibi kendi yaşamına dışarıdan bakar gibi davranır. Bu, varoluşçulukta önemli bir tema olan yalnızlık ve yabancılaşma fikirleriyle örtüşmektedir. "Ben" demek, bireyin kendi varlığını sahiplenmesi, bu varoluşu tanıması ve duygusal bir özne olarak kendisini kabul etmesi anlamına gelir. Ancak karakterin "ben" diyememesi, onun kendi kimliği ve varoluşu ile arasındaki kopukluğun göstergesidir. Karakter dünyadaki varoluşunu doğrudan deneyimlemek yerine kendisine "sen" diye hitap ederek kendi varoluşunu dolaylı bir şekilde deneyimlemektedir. "Ben" demek, bireyin eylemlerini sahiplenmesi anlamına gelirken, "sen" diye hitap etmek, bu sahiplenmeyi reddetmek anlamına gelir. Varoluşsal kriz yaşayan birey, genellikle kendi duygularına, arzularına ve sorumluluklarına yabancılaşır. Perec'in romanında da ana karakterin

duygusal kopukluğu bu anlatım tekniğiyle daha belirgin hale gelir. Karakter, kendisini duygusal bir özne olarak görmekten çok, bir nesne olarak değerlendirir.

(4) "Lisansını bitirmeyecek, diploma için çalışmaya asla başlamayacaksın. Artık öğrenim yapmayacaksın" (Perec, 2000, s. 15). Bu alıntı, karakterin yaşamındaki büyük kararları nasıl bilinçli bir şekilde reddettiğini göstermektedir. Burada karakter, önemli bir yaşam amacını tamamen terk eder. Bu tür bir tercihsizlik, bireyin özgürlükten kaçma çabasını ve varoluşsal sorumluluktan uzaklaşma eğilimini açıkça göstermektedir.

(5) "Yemeden, okumadan, neredeyse kımıldamadan odanda kalıyorsun" (Perec, 2000, s. 17).

(6) "Yaşamının, harekete geçmenin, bir şey yapmanın pek sana göre olmadığını hissediyorsun; sadece sürüp gitmek istiyorsun, sadece bekleyişi ve unutuşu istiyorsun" (Perec, 2000, s. 18). Bu alıntılarda karakterin fiziksel ve zihinsel anlamda nasıl tamamen eylemsiz hale geldiği görülmektedir. Simone de Beauvoir (1947, s. 38), bu tür bir eylemsizlik hali içinde olan bireyin, kendi varoluşunu anlamlandırma çabasını tamamen terk ettiğini ve yaşamını anlamsız bir bekleyişe sürüklediğini vurgular. Alıntıda geçen "sadece bekleyişi ve unutuşu istiyorsun" ifadesi karakterin içinde bulunduğu bu anlamsız bekleyişi doğrulamaktadır. Karakter, kendisini hiçbir şeye katılmayan, sadece var olan bir nesneye indirgemekte ve bu durum, onun özgürlüğünden kaçma çabasının derinliğini göstermektedir. Sartre'a göre, birey, varoluşunu anlamlandırma sürecinde özgürlüğünü kullanmak zorundadır; ancak burada, karakter, herhangi bir eyleme geçmek yerine, sadece "sürüp gitmek" istemektedir. Ayrıca, bu durum Heidegger'in "varoluşsal kaygı" kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Ona göre birey dünya içinde olmaktan kaygı duyar (Heidegger, 1962, s. 232). Varlığın kendisinin kaygı duyulan şey olduğunu söyler (Heidegger, 192, s. 232). Bu varoluşsal kaygı Dasein'a - Heidegger'e göre olduğumuz varlık ve dünyada var olma durumumuz- kendi varlığının hakikatini, varoluşa "atılmış" olduğunu ve seçimleriyle anlam yaratması gerektiğini dayatır. Dolayısıyla kaygı, varoluşun hiçliği ile yüzleşmeye yol açarak bireyi, önceden belirlenmiş herhangi bir kılavuz ya da anlam olmamasına rağmen kendi varlığının sorumluluğunu üstlenmesi gerektiğini fark etmeye zorlar. Bu şekilde, varoluşsal kaygı bireyi özgürlüğünün tüm ağırlığıyla yüzleşmeye zorlar ve bu sorumluluğun büyüklüğü ile boğuşurken genellikle bir felç veya eylemsizlik durumu gelişir. Karakterin eylemden ve hayata katılmaktan kaçınması, varoluşunun anlamsızlığını ve özgürlüğünün ağırlığını fark etmesinin getirdiği ezici bir kaygının sonucudur.

(7) "(...) artık gideceğin filmleri seçmiyorsan, yediklerinde bir değişiklik yapmak için la Petite Source'un tezgâhında sana beş teklife, günde harcayacağın paranın üçte birine sunulan aşağı yukarı üç yüz seçeneği sonuna kadar kullanmak için nasıl hiçbir girişimde bulunmuyor, yemeklerini seçmiyorsun, uyku saatlerini, okuyacağın şeyleri, giysilerini de seçmiyorsun..." (Perec, 2000, s. 60-61).

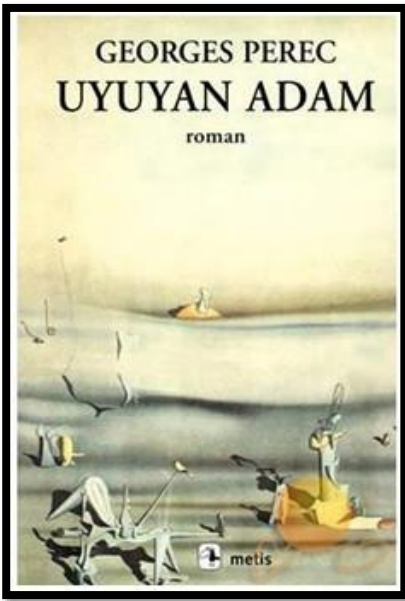
(8) "Ne bir aşama sırası, ne bir tercih. Dingin bir kayıtsızlık seninki: Gri rengin üzerinde hiçbir boğucu his uyandırmadığı gri adam" (Perec, 2000, s. 65).

(9) "Kayıtsızlık, dili geçersiz kılıyor, işaretleri anlaşılmaz hale getiriyor. Sabırlısın ama beklemiyorsun, özgürsün ama seçmiyorsun, müsaitsin ama hiçbir şey seni harekete geçirmiyor. Hiçbir şey istemiyor, hiçbir şey talep etmiyor, hiçbir şeyi dayatmıyorsun" (Perec, 2000, s. 62).

(8) ve (9) numaralı alıntılarda karakterin günlük hayatında yapması gereken basit seçimlerden dahi kaçındığı vurgulanmaktadır. Oysa Sartre (1946) bireyin her an seçim yapmak zorunda olduğunu ve bu seçimlerin, onun varoluşunu belirlediğini söyler (s.63). Burada, karakter tüm bu seçimlerden ve sorumluluktan kaçınmaktadır. (9) numaralı alıntıda, karakterin kayıtsızlığı, onun özgürlüğünü kullanmaktan nasıl kaçındığını ortaya koyar. "Özgürsün ama seçmiyorsun" ifadesi, karakterin sahip olduğu özgürlüğü inkâr ettiğini ve bu özgürlükten doğan sorumluluklardan kaçınmayı tercih ettiğini açıkça gösterir. Özgürlük, eylem yapmayı ve bu eylemlerin sonuçlarıyla yüzleşmeyi gerektirir. Ancak, Perec'in karakteri, bu eylemleri gerçekleştirilmeyi reddeder. Ayrıca "Hiçbir şey istemiyor, hiçbir şey talep etmiyor, hiçbir şeyi dayatmıyorsun" ifadeleri, karakterin artık hiçbir şeyden sorumlu olmak istemediğini ve bu nedenle eylemsizlik içinde kaldığını yansıtmaktadır.

Bu alıntılar üzerinden yapılan incelemede, Georges Perec'in *Uyuyan Adam* romanında ana karakterin eylemsizliği nasıl bir yaşam biçimi haline getirdiği, bu eylemsizliğin özgürlük ve sorumluluktan kaçışın bir yansıması olduğu ve bu durumun karakterin varoluşsal boşluğa düşmesine neden olduğu görülmektedir.

1.2 Anlam Boşluğu ve Saçma Bağlamında Eylemsizlik



İnsanın evrendeki varlığını anlamlandırma çabası üzerine yoğunlaşan bir felsefi akım olan varoluşçulukta birey kendi varoluşunu, kimliğini ve hayat amacını sorgular. Ancak varoluşçuluğa göre, insan bu anlamı dışarıdan hazır bir şekilde bulamaz; çünkü evren, doğal olarak bir anlam sunmaz. İnsan önce var olur ve ardından kendi özünü, yani kim olduğunu, neye değer verdiğini ve yaşamının amacını belirler. Bu durum, bireyin sürekli bir anlam arayışında olduğunu gösterir, ancak bu arayış genellikle boşlukla karşılaşır. Sıradaki örnek Georges Perec'in *Uyuyan Adam* adlı romanında, ana karakterin yaşadığı derin varoluşsal krizi ve bu kriz sonucunda hissettiği anlam boşluğunu yansıtır: (10) "Bir şeyler kırılıyordu, bir şeyler kırıldı. Kendini -nasıl demeli?- dayanıklı hissetmiyorsun artık: Sana bugüne kadar güç veren -öyle sanıyordun, öyle sanıyorsun-,

yüreğini ısıtan şey, varoluş duygun, neredeyse önemli olduğun duygusu, dünyaya bağlanma, dünyada kalma duygusu eksikliğini hissettirmeye başlıyor" (Perec, 2000, s. 16). Alıntıda geçen "Bir şeyler kırılıyordu, bir şeyler kırıldı" ifadesi, karakterin hayatında bir dönüm noktasını işaret eder. Bu, karakterin dünyayla olan bağının, kendisine anlam veren unsurların yıkılmasını ifade eder. Karakter, "yüreğini ısıtan şey" olarak tanımladığı varoluş duygusunun ve dünyaya bağlanma hissini zayıfladığını fark eder. Bu, bireyin artık yaşamında kendisine güç veren, onu dünyada kalmaya iten duygusal ve manevi bağlarını kaybetmeye başladığını gösterir. Karakter, bu boşluk ve anlamsızlıkla karşılaştığında, daha önce ona güç veren her şeyin yıkıldığını hisseder. Alıntıda karakterin "dayanıklı hissetmeme" durumu Heidegger'in bireyin dünyada bir yabancılaşma ve

yüzeysellik içinde yaşama hali olarak tanımladığı düşmüşlük kavramı ile açıklanabilir. Birey, varoluşunun dayanak noktalarını kaybettiğinde, kendisini düşmüşlük içinde bulur (Heidegger, 1962, s. 235). Ayrıca alıntıda geçen “bir şeyler kırılıyordu, bir şeyler kırıldı” ifadesi, düşmüşlük kavramı bağlamında karakterin varoluşsal bütünlüğünün parçalanmasını ve kendi özünden uzaklaşmasını ifade eder. Bu kırılma ve yabancılaşma sonucunda dayanıklılığını kaybeden karakter varoluşsal bir boşluğa sürüklenir. Bu anlamda, modern toplumun birey üzerindeki beklentileri, kimlik bunalımları ve bireyin kendi varoluşuna dair sorularına cevap bulamaması, anlam boşluğunu derinleştirir. Özellikle modern toplumda, bireyin sosyal roller, tüketim kültürü ve hızlı yaşam döngüsü içinde kaybolması, bu anlam boşluğunu daha da pekiştirir. Zygmunt Bauman’ın (2000, s. 2) sınıvın akışkanlığından ötürü kolayca hareket eden ve bu yüzden istikrarsız olarak tanımladığı doğasına atıfta bulunarak ortaya attığı “likit modernite” kavramı, bireylerin sürekli değişen, belirsizliklerle dolu bir dünyada sabit bir anlam bulma çabasının zorluğunu vurgular. Birey, bu sürekli değişim ve belirsizlik ortamında bir anlam yaratmaya çalışır, ancak bu çaba genellikle tatmin edici bir sonuç vermez ve birey kendisini bir boşlukta bulur.

Albert Camus, anlam boşluğu ve insanın evrendeki yerini sorgulama süreciyle ortaya çıkan varoluşsal çatışmayı saçma kavramıyla ifade eder. Camus’nün *Sisifos Söyleni*’nde bu kavram, insanın evreni anlamlandırma çabası ile evrenin kayıtsızlığı arasındaki çatışmayı simgelemektedir. *Uyuyan Adam*’da ana karakter kayıtsızlığı şöyle ifade eder: (11) “Kayıtsızlığın ne başlangıcı vardır, ne de sonu; değişmez bir durumdur kayıtsızlık; bir ağırlık, hiçbir şeyin sarsamayacağı bir kıpırtısızlık, bir cansızlıktır” (Perec, 2000, s. 62). Bu kayıtsızlık, Camus’nün tanımladığı saçma karşısında bireyin geliştirdiği bir savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir. Saçma ile yüzleşen birey, anlam yaratma çabalarının boşunalığı karşısında derin bir kayıtsızlığa sürüklenir. Bu kayıtsızlık, bireyin evrene ve kendi varoluşuna karşı duyduğu bir tür eylemsizlik haliyle iç içe geçer. Eylemsizlik, bu noktada, bireyin saçmanın ağırlığı altında harekete geçme yetisini yitirmesi ve varoluşsal bir durgunluk içine girmesi anlamına gelir. Perec’in karakteri, bu durgunluk içinde, artık ne bir istek ne de bir arzu duyar; onun yaşamı, tam anlamıyla bir “cansızlık” haline gelir. Oysa Camus’ye göre, insan hayatını anlamsız bulsa da bu anlamsızlığa rağmen yaşamaya devam etmektedir. Sisifos’un sonsuz bir şekilde taşıdığı kaya, bu saçmanın bir metaforu olarak karşımıza çıkar; Sisifos, anlamsız bir görevi yerine getirir, ancak bu görevi sorgulamadan sürdürür (Camus, 1942). Perec’in karakteri için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Çünkü Perec’in karakteri, Sisifos’un yaptığı gibi anlamsızlığı kabullenip mücadele etmeye devam etmek yerine, harekete geçmenin boşunalığına inanmış ve bu inanç onu tam anlamıyla eylemsizliğe sürüklemiştir. Camus’nün Sisifos’unda, taşın her seferinde tekrar yuvarlanacağını bildiği halde Sisifos’un onu taşımaya devam etmesi, bir varoluşsal isyanı temsil eder. Ancak Perec’in karakteri, bu tür bir isyanı reddeder; onun için yaşam, sonu olmayan ve sürekli tekrarlayan boşuna ve anlamsız bir mücadeledir ve o bu mücadeleyi reddederek eylemsizliği seçer.

Romanda karakterin gözünde yaşam, adeta bir “kazan,” “fırın” ya da “ızgara” gibi bireyi sürekli olarak baskılayan, onu bir çarkın dişlisi haline getiren ve bitmek bilmeyen bir üretim ve tüketim döngüsüne hapseden bir makine olarak tasvir edilir: (12) “Yaşam denen bu kazan, bu fırın, bu ızgara, bu milyarlarca uyarı, kışkırtma, tembih, coşkunluk, bu bitmek bilmeyen baskı ortamı, bu

sonsuz üretme, ezme, yutma, engelleri aşma, durmadan ve yeniden baştan başlama makinesi, senin değersiz varoluşunun her gününü, her saatini yönetmek isteyen bu yumuşak dehşet” (Perec, 2000, s. 31). Bu betimleme, yaşamın sonu gelmez bir döngü içinde olduğunu ve bu döngünün bireyi sürekli olarak ezip tükettiğini vurgular. Yaşamın bireyi sürekli olarak üretmeye, engelleri aşmaya, her defasında yeniden başlamaya zorladığı bir “yumuşak dehşet” olarak tanımlanması, karakterin bu bitmek bilmeyen döngü karşısında hissettiği çaresizliği yansıtır. Bu betimleme, karakterin hayatın anlamını sorgulaması sonucunda ulaştığı noktayı işaret eder. Ona göre hayat, sürekli tekrarlayan ve bireyi değersiz bir varoluşa mahkûm eden bir makinedir. Camus’nün Sisifos’undan farklı olarak, Perec’in karakteri bu döngüye direnmek yerine, onun tarafından tamamen ezilir ve hareketsiz kalmayı seçer. Yaşamın “durmadan ve yeniden baştan başlama makinesi” olarak tanımlanması, Sisifos’un taşı gibi bir döngüyü ifade eder; ancak burada, karakter bu döngünün anlamsızlığına karşı mücadele etmek yerine, bu döngünün bireyi “değersiz” kıldığı inancıyla eylemsizliği benimser. Perec, karakteri aracılığıyla bu konudaki fikirlerini şu söylemle destekler: (13) “En yüksek tepelerin doruğuna ne diye tırmanasın ki, sonradan inmek zorunda kalacak olduktan sonra;(...)” (Perec, 2000, s. 32). Karakterin bu ifadesi, hayatın çaba gerektiren tüm eylemlerini, sonuçta aynı noktaya geri döneceği düşüncesiyle anlamsız bulduğunu göstermektedir. Alıntıda belirtilen "tırmanmanın" sonrasında tekrar inmek zorunda kalınacağı bilinci, karakterin eylemsizlik ve kayıtsızlık içindeki duruşunu açıklamaktadır. Ona göre, zirveye tırmanmak – yani hayatın zorluklarıyla mücadele etmek, çaba sarf etmek – sonunda kaçınılmaz olarak yine başlangıç noktasına dönecekse değersiz ve anlamsızdır. Bu yüzden karakter, herhangi bir çaba göstermeyerek eylemsiz kalmayı tercih eder.

Perec’in karakterinin varoluşsal eylemsizliğine şekil veren unsurlardan bir diğeri de ölümün kaçınılmazlığının getirdiği anlamsızlıktır. Bu bakış açısı, varoluşsal eylemsizliğin temelini oluşturur. Karakter, hayatın sonuçsuz döngüleri ve ölümün kaçınılmazlığı karşısında hiçbir şeyin gerçekten önemli olmadığına inanır. Sonuçta, isyan etse de, karşı çıksa da, bireyin yolu çizilmiştir ve bu yol, onu nihayetinde aynı sona götürecektir. Bu durumda, karakter için eylemsizlik, mantıklı bir çıkış yolu haline gelir. Hayatı boyunca yapacağı her şeyin sonunda yok olup gideceği bilinci, onu her türlü faaliyetten kaçınmaya ve hareketsiz kalmaya iter. Aşağıdaki alıntıları inceleyelim:

(14) “Ölümün için her şey çoktan hazır: Seni öldürecek top güllesi çok uzun zaman önceden eritilip döküldü, tabutunun peşinden ağlayacak olan kadınlar çoktan tutuldu” (Perec, 2000, s. 31).

(15) Topu topu yirmi beş yaşındasın, ama yolun çizilmiş bile. Roller hazır, etiketlerde: Bebekliğindeki oturdan yaşlılığındaki tekerlekli sandalyeye varana kadar oturulacak tüm yerler orada durmuş sıralarını bekliyorlar. Serüvenlerin öyle iyi betimlenmiş ki, en şiddetli isyan bile kimsenin kılını kıpırdatmayacaktır. Sen istediğin kadar sokağa çıkıp insanların şapkalarını başlarından uçur, başına iğrenç şeyler tak, çıplak ayakla yürü, bildiriler yayınla, önüne çıkan bir kapkaççıyı geçerken kurşunla, boşuna, bir işe yaramayacak: Düşkünler yurduunun yatakhaneğinde yatağın çoktan yapılmış, lanetli şairler sofrasında yerin ayrılmış (Perec, 2000, s. 31).

“Ölümün için her şey çoktan hazır” ifadesi, insanın ölümle olan kaçınılmaz karşılaşmasını ortaya koyar. Birey ne yaparsa yapsın, hangi yoldan giderse gitsin sonuçta ölüm onu beklemektedir. İnsan, bu kaçınılmaz gerçeklikle yüzleşmek zorundadır; ancak bu yüzleşme, hayatın anlamsızlığı

karşısında ne yapacağını belirler. Perec'in karakteri, ölümün kaçınılmazlığı karşısında mücadele etmenin anlamsız olduğunu düşünür ve bu nedenle eylemsizlik içine gömülür. Örnek (16)'da ifade edilen "yolun çizilmiş bile" düşüncesi, bireyin yaşam yolculuğunun önceden belirlenmiş olduğunu ve bu yolun kaçınılmaz olarak belirli bir sonla sonuçlanacağını ima etmektedir. "En şiddetli isyan bile kimsenin kılını kıpırdatmayacaktır" ifadesi sürekli tekrar eden döngüyü kırmak için verilecek bir mücadelenin sonunda hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini, bu nedenle her türlü çabanın boşuna olacağını göstermektedir.

İnsan, evrendeki anlam arayışının boşluğunu ve bu boşluğun getirdiği saçmayı kabul ettiğinde, eylemsizlik içine sürüklenebilir. Bu, insanın saçmayla yüzleştiğinde, bu yüzleşmenin getirdiği ağır sorumluluktan kaçışının bir ifadesidir. *Uyuyan Adam* romanında ana karakter, hayatın sürekli tekrarlayan, bireyi değersizleştiren ve sonunda ölümle sonuçlanan bir süreç olduğuna inanarak, her türlü eylemden kaçınmayı seçer. Camus'nun *Sisifos Söyleni*'ndeki isyan ve anlam yaratma çabası yerine, Perec'in karakteri, eylemsizlik içinde kaybolur; bu, onun saçmanın getirdiği anlamsızlık karşısında tamamen teslimiyet içinde olduğunu ve eylemsiz kaldığını göstermektedir.

1.3 Yabancılaşma ve Yalnızlık Bağlamında Eylemsizlik

Yabancılaşma, bireyin kendisinden, toplumdaki ve dünyadan kopukluk hissetmesiyle tanımlanır. Karl Marx'ın (1844, s. 7-9) kapitalist toplum eleştirilerinde ortaya attığı yabancılaşma kavramı, bireyin kendi emeği ve üretim süreci üzerindeki kontrolünü kaybetmesiyle ilişkilendirilmiştir. Marx'a göre, kapitalist üretim biçimi, bireyi kendi yarattığı ürünlerden ve dolayısıyla kendi özünden yabancılaştırır. Bu yabancılaşma, bireyin kendini dünyada bir yabancı gibi hissetmesine yol açar. Ancak, varoluşçulukta yabancılaşma, daha geniş bir anlamda ele alınır ve bireyin kendi varlığıyla, özgürlüğüyle ve dünyayla olan ilişkisinde duyduğu derin kopukluğu ifade eder. Heidegger (1962, s. 230) ise, yabancılaşmayı, bireyin dünyada olma durumunu kavrayamaması ve kendi varoluşsal özgünlüğünü yitirmesi olarak açıklar. Ona göre, birey, kendini başkalarının dayattığı değerler ve normlar içinde kaybeder ve böylece kendi özgün varoluşundan uzaklaşır. Bu yabancılaşma durumu, bireyin kendi hayatına ve dünyaya karşı kayıtsızlaşmasına yol açar.

(16) Adayların kavrayışına sunulan konuları öğrenmek için sınavın çıkışına gitmiyorsun. Her gün olduğu gibi, ama özellikle istisnai bir önem taşıyan bugün, dostlarını bulmak için alışkanlığın seni sürüklemesi gereken kahveye gitmiyorsun. Dostlarından biri, ertesi sabah, odana çıkan altı kat merdiveni tırmanacak. Merdivende ayak seslerini tanıyacaksın. Kapına vurmasına, beklemesine, yeniden biraz daha hızlı vurmasına, birkaç dakikalığına evden uzaklaşıp ekmek, kahve, sigara, gazete ya da postayı almaya indiğin zaman genellikle kapı pervazının üzerine bıraktığın anahtarı aramasına, biraz daha beklemesine, hafifçe kapıya vurmasına, alçak sesle sana seslenmesine, duraksamasına ve ağır ağır aşağı inmesine ses çıkarmayacaksın (Perec, 2000, s. 15).

(17) "Dostlarını görmüyorsun. Kapını açmıyorsun. Postada bir şey var mı diye inip bakmıyorsun. Pedagoji Enstitüsü Kitaplığından ödünç aldığın kitapları geri götürmüyorsun. Ailene mektup yazmıyorsun" (Perec, 2000, s. 18).

(16) ve (17) numaralı alıntılarda, karakterin sosyal çevresinden, arkadaşlarından ve günlük hayatın rutinlerinden nasıl kopmaya başladığı tasvir edilir. Bu durum, karakterin hem kendisine

hem de dış dünyaya yabancılaştığının bir göstergesidir. Karakterin sınav gününde bile harekete geçmeyi reddetmesi, dostlarını bulmak için kahveye gitmemesi ve nihayetinde kapısına gelen arkadaşına bile cevap vermemesi, onun toplumsal hayattan nasıl koptuğunu gösterir. Böylece karakter dünyayı ve kendi varoluşunu anlamlandırma çabasından vazgeçer ve bunun yerine tamamen içe kapanarak eylemsizliği seçer. Arkadaşlarıyla buluşma gibi temel sosyal etkileşimleri bile reddetmesi, onun toplumsal varoluştan tamamen koptuğunu gösterir. Emile Durkheim'in (1879, s. 281) "anomi" kavramı, bu tür bir yabancılaşmayı bireyin toplumsal normlardan ve değerlerden kopması, toplumla olan bağlarını yitirmesi olarak tanımlar. Perec'in karakteri de bu tür bir anomi içinde, toplumsal normlara ve ilişkilere karşı tamamen kayıtsız kalır. (17) numaralı alıntıda, karakterin aile ilişkilerini ve kişisel sorumluluklarını da terk ettiği görülür. Ailesine mektup yazmaması, karakterin sadece sosyal dünyadan değil, aynı zamanda en yakın ve en temel insani bağlarından da koptuğunu gösterir. Karl Marx'ın (1844) yabancılaşma kuramında belirttiği gibi, birey sadece topluma değil, aynı zamanda kendi ailesine ve kişisel kimliğine de yabancılaşabilir. Nitekim, karakterin postasına bile bakmaması, onun dünyayla olan iletişim kanallarını da kapattığını gösterir. Ailesine mektup yazmaması, Pedagoji Enstitüsü Kitaplığından ödünç aldığı kitapları geri götürmemesi, onun hem ailevi hem de akademik ve entelektüel sorumluluklarını da yerine getirmediğini ortaya koyar. Bunlar, karakterin dünyada herhangi bir anlam veya değer bulma çabasını tamamen terk ettiğinin ve bu nedenle en yakın ilişkilerini bile sürdürme isteğini kaybettiğinin göstergeleridir. Bu tür bir yabancılaşma, bireyin tamamen soyutlanmış ve eylemsiz bir varoluşu seçmesine ve böylece hem sosyal hem de kişisel dünyasından tamamen kopmasına yol açmıştır.

(18) "Ne bir şeylerin ardında koşma, ne kendini koruma, ne de saldırma isteği duyuyorsun" (Perec, 2000, s. 19).

(19) "Oturuyor ve beklemek istiyorsun sadece, bekleyecek bir şey kalmayana kadar beklemek: Gece olsun, saatler vursun, günler geçip gitsin, anılar silikleşsin" (Perec, 2000, s. 18).

(18) ve (19) numaralı alıntılar, ana karakterin yabancılaşma sürecinin nihai bir aşamasına ulaştığını gösterir. Bu aşama, bireyin hem kendisinden hem ailesinden hem de toplumdan ve dünyadan tamamen kopmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan varoluşsal bir eylemsizlik durumudur. Bu alıntılar, karakterin varoluşsal krizi derinleştikçe, hayatı sadece bir gözlemci olarak yaşamaya başladığını ve her türlü eylemden vazgeçtiğini yansıtır. (20) "Bazen saatlerce bir ağaca bakarak öylece duruyorsun (...)" (Perec, 2000, s. 29). Buradan da anlaşılacağı üzere kendi hayatına ve toplumun beklentilerine yabancılaşan birey, artık hiçbir şey yapmamayı ve sadece varoluşsal bir durgunluk içinde kalmayı tercih eder. (19) numaralı alıntıda karakterin hayatını sadece "oturup beklemek" olarak tanımlaması aslında bir şeyin olmasını beklemek değil, zamanın geçmesini, anıların silikleşmesini beklemektir. Bu, karakterin hayattan tüm beklentilerini kestiğini ve artık varoluşunu sadece zamanın akışına bırakmış olduğunu gösterir. Karakterin yaşadığı yabancılaşma onun fiziksel varlığıyla olan ilişkisinde de kopukluğa yol açar: (21) "Her şey bir daha hiç kımıldamayacakmış gibi görünüyor. Ama sonra biliyorsun ki, gittikçe amansızlaşan bir kesinlikle bilmeye başlıyorsun ki, tüm vücudunu kaybettin, ya da hayır, vücudunu görüyorsun, uzağında değil, ama hiçbir zaman ona erişemeyecek, onunla birleşemeyeceksin" (Perec, 2000, s. 70). Alıntıda,

karakterin bedeniyle olan bağınyı kaybettiği, onunla bir türlü birleşemediği ve bu nedenle kendisini tamamen soyutlanmış ve yabancılaşmış hissettiği anlatılmaktadır. Bu durum, yabancılaşma kavramının fiziksel varlık düzeyinde de kendini gösterdiğini ve bireyin kendi bedenine bile yabancılaştığını ortaya koyar. Heidegger'in (1962, s. 230) dünyada olma kavramı, bireyin varoluşunun hem bedensel hem de zihinsel olarak dünyayla bütünleşmesi gerektiğini vurgular. Ancak, bu alıntı, karakterin bu bütünleşmeden tamamen uzaklaştığını ve kendi bedeniyle anlamlı bir bağ kuramadığını gösterir. Karakter, bedenini görüyor, fakat ona erişemiyor; bu, bireyin kendisiyle olan ilişkisinde yaşadığı derin bir yabancılaşmanın göstergesidir. Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenoloji kuramı (1945), bedenin bireyin dünyayla olan ilişkisinde merkezi bir rol oynadığını savunur; beden, dünyayla olan etkileşimlerimizin temel aracıdır. Ancak, Perec'in karakteri, bu etkileşim aracını kaybetmiştir; bedenini tanır fakat ona erişemez. Beden, varoluşun somut bir ifadesidir; ancak karakter, bu somutluğu hissedememekte ve bedenini sanki dışsal bir nesneymiş gibi algılamaktadır. Bu, onun varoluşsal yabancılaşmasının fiziksel bir yansımasıdır. Bu durumda, beden, artık bireyin kendi varoluşunu hissettiği bir alan değil, sadece ulaşamadığı bir yabancı unsur olarak kalır. Bu yabancılaşma, bireyin hayatındaki her türlü eylemi anlamsız bulmasına ve nihayetinde eylemsizlik içinde kaybolmasına yol açar.

Dünya ile olan tüm anlamlı ilişkilerini kesen birey derin bir yalnızlık hissi duyar. Varoluşçulukta insan doğası gereği yalnız bir varlıktır. Birey, özünü yaratma ve kendi varoluşunu anlamlandırma yolculuğunda tek başındadır. Sartre'a (1943) göre birey özgür olduğu kadar yalnızdır da, çünkü nihai sorumluluk hep kendisine aittir. *Uyuyan Adam*'da, karakterin yalnızlığı, onun toplumdaki ve sosyal rollerden uzaklaşarak eylemsizliği seçmesinin bir sonucudur. Hannah Arendt'in *The Human Condition* (1958) adlı yapıtında belirttiği gibi, insan, eylemde bulunarak dünya ile anlamlı bir ilişki kurar. Ancak eylemsizlik, bireyi bu ilişkiden koparır ve onu derin bir yalnızlığa sürükler. Bu durumda eylemsizlik, bireyin sosyal dünyadan çekilmesi ve kendini soyutlaması anlamına gelir.

Birey, dünyada olma durumunu deneyimlerken, zaman bu deneyimin ayrılmaz bir parçasıdır. Ancak bir sonraki alıntıda, karakterin yalnızlığı, onu zamanın akışından koparmış gibi görünmektedir: (22) "Yalnızsın ve yalnız olduğun için de saate hiç bakmaman, dakikaları hiç saymaman gerek" (Perec, 2000, s. 40). Karakterin saatlere bakma veya dakikaları sayma ihtiyacı duymaması, onun artık zamanla olan bağınyı yitirdiğini gösterir. Yalnızlık, bireyin zamanla olan bu ilişkisini bozarak, onun dünyaya kök salma hissini ve varoluşsal ritmini kaybetmesine neden olur. Alıntıda, "saate hiç bakmaman, dakikaları hiç saymaman gerek" ifadesi, zamanın karakter için artık bir kısıtlama veya düzenleme aracı olmadığını ima eder. Henri Bergson'un (1889) zaman anlayışında, süreklilik ve bilinç, insan deneyiminin temel yapı taşlarıdır. Ancak burada, karakterin bilinçli bir şekilde zamanı takip etmemeye kararı, onun zamanın sürekliliğine ve anlamına karşı kayıtsız kaldığını göstermektedir. Bu kayıtsızlık, karakterin yalnızlık içinde tamamen eylemsiz bir konuma geçtiğini ve zamanın akışına karşı artık hiçbir ilgi duymadığını ifade eder.

(23) "Yalnızlığın büyüğü çemberini kırmayacaksın. Yalnızsın ve kimseyi tanımıyorsun; kimseyi tanımıyorsun ve yalnızsın..." (Perec, 2000, s. 75). Bu alıntıda karakterin, yalnızlık çemberini kırmayı reddetmesi onun bu durumdan çıkmak için herhangi bir çaba göstermediğini ve yalnızlığını bir tür

sığınak olarak benimsediğini göstermektedir. Eylemsizlik, burada yalnızlığın bir sonucudur. Karakterin kimseyi tanımaması, onun sosyal dünyadan tamamen kopmuş olduğunu ve bu kopuşun bir sonucu olarak eylemsizliği seçtiğini gösterir. Yalnızlığın büyüğü bir çembere benzetilmesi ise, bu durumun hem kaçınılmaz hem de koruyucu bir doğası olduğuna işaret eder. Yalnızlık, bireyi saran, onu dış dünyadan koruyan ama aynı zamanda onu içsel bir hapisaneyeye hapseden bir çemberdir. Bu çemberin büyüğü olarak tanımlanması, yalnızlığın birey üzerinde tuhaf bir çekiciliğe sahip olduğunu ve bireyi bu durumdan çıkmaktan alıkoyduğunu gösterir. Çember, döngüsel ve kapalı bir form olarak, bireyin yalnızlık durumundan kaçamaması, bu durumun içinde sıkışıp kalması anlamına gelir. Yalnızlık, bir kez bireyin hayatına girdiğinde, onu sarmalar ve bu çemberin dışına çıkmak zorlaşır. Sonuç olarak, yalnızlık bireyi eylemsizliğe sürükleyen ve varoluşsal bir durgunluk yaratan bir durum olarak ortaya çıkar.

Yalnızlığın kaçınılmazlığını ve çift yönlü doğasını daha derinden incelemek için sıradaki alıntıyı ele alalım: (24) "Var olan tek şey yalnızlık, her seferinde er ya da geç karşında bulduğun, dost ya da yıkıcı yalnızlık; onun karşısında, her seferinde yalnız kalıyorsun, yardımdan yoksun, şaşkın ya da afallamış, umutsuz, sabırsız" (Perec, 2000, s. 78). "Her defasında er ya da geç karşında bulduğun" ifadesi, yalnızlığın birey için kaçınılmaz bir gerçek olduğunu vurgular. Yalnızlık, bireyin hayatının bir noktasında karşısına çıkacak ve onun varoluşsal durumunu şekillendirecektir. Yalnızlığın kaçınılmazlığı, bireyin hayatı boyunca tekrar tekrar deneyimlediği bir durum olması nedeniyle döngüseldir. Birey, her ne kadar yalnızlıktan kaçmaya çalışsa da bu çaba sonuçsuz kalır ve sonunda yeniden yalnızlıkla karşı karşıya kalır. "Yalnızlık, dost ya da yıkıcı" ifadesi tıpkı "büyüğü çember" benzetmesinde olduğu gibi, yalnızlığın çift yönlü doğasını vurgular. Yalnızlık, bir yandan birey için bir dost gibi olabilir; ona sığınacak bir alan, kendi varoluşunu ve düşüncelerini anlamlandırabileceği bir fırsat sunar. Yalnızlık, bu anlamda, bireyin kendisiyle yüzleşmesini ve derinlemesine bir içsel sorgulama yapmasını sağlar. Ancak, yalnızlık aynı zamanda yıkıcı bir güç olarak da işlev görebilir. Onu soyutlayabilir, dünyadan ve diğer insanlardan koparabilir ve sonuçta bireyi derin bir varoluşsal kriz içine sokabilir. Bu yıkıcı yalnızlık, bireyin hem psikolojik hem de varoluşsal anlamda çökmesine ve bunun sonucu olarak eylemsizliğe sürüklenmesine neden olabilir.

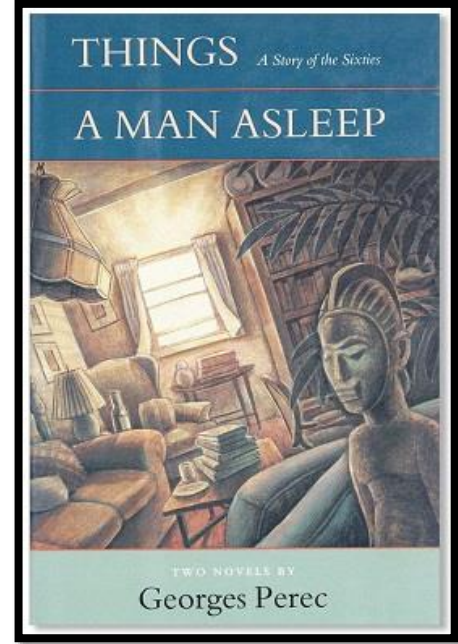
(25) "Yalnızsın. Yalnız bir adam gibi yürümeyi, aylak aylak dolaşmayı, sürtmeyi, bakmadan görmeyi, görmeden bakmayı öğreniyorsun. Saydamlığı, hareketsizliği, var olmayışı öğreniyorsun. Bir gölge olmayı ve insanlara sanki hepsi birer taşmış gibi bakmayı öğreniyorsun. Oturur durumda, yatar durumda kalmayı, ayakta durmayı öğreniyorsun" (Perec, 2000, s. 40).

Yukarıdaki alıntıda "Saydamlığı, hareketsizliği, var olmayışı öğreniyorsun" ifadesi, karakterin yalnızlık ve yabancılaşma süreçlerinde eylemsizlikle nasıl bütünleştiğini vurgular. Bu ifade, karakterin giderek kendini dünya ve insanlar karşısında nasıl silik, hareketsiz ve varoluşsal olarak önemsiz bir hale getirdiğini ifade eder. Saydamlık, karakterin dünyaya karşı görünmez hale gelme isteğini simgeler. Saydam bir varlık ne fark edilir ne de diğerleri üzerinde bir etki bırakır. Bu durum, karakterin artık dünyada aktif bir katılım göstermediğini ve yaşamın akışı içinde pasif bir gözlemci olarak kaldığını gösterir. Hareketsizlik, bu eylemsizliğin fiziksel bir ifadesidir; karakter, artık hiçbir şey yapmamakta, harekete geçmemekte ve dünyaya karşı bir tepki göstermemektedir. "Var olmayışı öğreniyorsun" ifadesi ise, karakterin kendi varlığını bile inkâr edecek bir noktaya geldiğini ifade

eder. Bu, varoluşsal bir krizin en uç noktasıdır; birey, kendisini dünyada anlamlı bir varlık olarak görmeyi tamamen bırakır. Bu bağlamda, eylemsizlik, karakterin yalnızlık ve yabancılaşma süreçlerinde varlığını silikleştirmenin, kendisini dünyadan çekmenin ve varoluşunu inkâr etmenin bir yolu haline gelir. Benzer şekilde "Bir gölge olmayı ve insanlara sanki hepsi birer taşmış gibi bakmayı öğreniyorsun" ifadesinde kullanılan gölge metaforu, karakterin varoluşunun tamamen pasif, silik ve etkisiz bir hale geldiğini simgeler. Bir gölge, bir varlığın sadece silik bir yansımasıdır; somut bir varlık değildir ve dünyayla etkileşime giremez. Karakter var olmayı değil varoluşun bir yansıması olmayı istemektedir. Maurice Merleau-Ponty'nin (1945) bireyin dünya ile beden aracılığıyla etkileşime girdiğini savunduğu beden fenomenolojisi kuramı burada yeniden devreye girer. Çünkü karakter, bedenini dünyadan çekerek onunla etkileşime girmeyi reddeder ve sadece bir gölge olarak kalmayı arzu eder. Taş metaforu ise, karakterin diğer insanlara bakışındaki yabancılaşmayı ve kayıtsızlığı simgeler. Taş, cansız, hareketsiz ve değişmez bir nesnedir. İnsanları taş olarak görmek, karakterin onları sadece cansız varlıklar, dünyada herhangi bir anlam ifade etmeyen nesnelere algıladığını gösterir.

(25) numaralı alıntıda dikkati çeken ve romanın genelinde gözlemlenen bir başka konu ise "avare dolaşma" durumudur. Perec'in karakteri Paris sokaklarında, çoğu zaman amaçsız bir biçimde dolaşır. Özellikle, karakterin sokaklarda sürekli yürüdüğü ancak vitrinlerdeki imgelerle, insanlarla ve şehirle hiçbir bağ kurmadığını gözlemlediğimiz pek çok sahne bulunmaktadır: Örneğin, karakterin Paris'i katetişi şu şekilde anlatılır: (26) "Labirente çıkışı arayan bir fare gibi. Paris'i her yönde katetiyorsun. Kıtıktan çıkmış biri gibi, adresi olmayan bir mektubu taşıyan bir ulak gibi" (Perec, 2000, s. 81). Bu alıntıda karakterin sadece fiziksel olarak şehirde dolaştığını, ancak hiçbir yere ait olmadığını ve bir amacının olmadığını hissederiz. Bu bağlamda, Fransız şair ve yazar Charles Baudelaire tarafından edebi ve sanatsal bir kimlik kazandırılan "flâneur" figürü ortaya çıkmaktadır.

Charles Baudelaire, flâneur'ü modern hayatın gözlemcisi olarak tanımlar. Ona göre flâneur, modern şehirde hem gözlemci hem de anlam arayışında olan bir figürdür (Baudelaire, 1993, s. 17). Baudelaire'in flâneur'ü, kalabalık sokaklarda ve pasajlarda dolaşarak modern hayatın karmaşıklığını ve geçiciliğini gözlemleyen bir bireydir. Flâneur, sokaklarda, pasajlarda ve meydanlarda zaman geçirirken şehri ve oradaki insanları yakından izler. Ancak bu gözlemler yalnızca birer izleyici olma haliyle sınırlı değildir. Flâneur, şehri derinlemesine inceler ve modernitenin kendisi üzerindeki etkilerini anlamaya çalışır. O, şehri ve modern toplumun değişimlerini anlamaya çalışan bir figür olarak, sanatçının şehri resmetmesi gibi şehri gözlemler ve bu gözlemlerinden anlam çıkarır. Buna karşılık Perec'in karakteri gözlemlerinden hiçbir anlam çıkarmaz, şehrin akışına ve imgelerine karşı kayıtsızdır. Onun gözlemleri, basit birer izleme eyleminden öteye geçmez ve bu durum onun eylemsizlik ve kayıtsızlık halinin bir göstergesidir. Bir



örnek: (27) "Avare dolaşıyorsun, dolaşıyorsun. Yürüyorsun. Tüm anlar birbiriyle eşdeğerde, tüm mekânlar birbirine benziyor. Hiç acele etmiyor, hiç şaşırıyorsun. Meydan saatlerine bakmıyorsun. Uykun yok. Aç değilsin. Hiç esnemiyorsun. Kahkahalarla gülmüyorsun hiç" (Perec, 2000, s. 59). Alıntıda, karakterin şehirdeki gözlemlerinden bir anlam çıkarmadığını, sadece mekanik bir şekilde dolaştığını ve zihinsel bir tepki vermediğini görüyoruz. "Tüm anlar birbiriyle eşdeğerde, tüm mekânlar birbirine benziyor" ifadesi, karakterin şehirde dolaşma eyleminin, klasik bir flâneur'ün deneyimlediği gibi zengin anlamlar ve keşiflerle dolu olmadığını açıkça gösterir. Meydan saatlerine bakmaması, uykusuzluk ya da açlık hissetmemesi gibi belirtiler onun kayıtsızlığının ve eylemsizliğinin bir yansımasıdır. Karakterin şehirdeki eylemsiz ve kayıtsız dolaşma halini daha da netleştirecek bir başka örnek: (28) "Kör yürüyüşü, uyurgezer yürüyüşü; mekanik adımlarla, sonu gelmezcesine, yürüdüğünü unutana dek ilerliyorsun." (Perec, 2000, s. 64). Yürüyüş, bir keşif eylemi olmaktan çıkmış, tamamen otomatik ve duygu yitimine dayanan bir eyleme dönüşmüştür. Bu durum, önceki paragrafta alıntıladığımız "Avare dolaşıyorsun, dolaşıyorsun. Yürüyorsun. Tüm anlar birbiriyle eşdeğerde, tüm mekânlar birbirine benziyor" ifadesiyle doğrudan örtüşmektedir. Karakter, şehirde dolaşsa da bu dolaşma onun için anlamlı değildir. Aynı zamanda, "Mekanik adımlarla, sonu gelmezcesine, yürüdüğünü unutana dek ilerliyorsun" ifadesi, karakterin şehirde yaptığı gözlemlerden hiçbir anlam çıkarmadığını ve bu gözlemlerin varoluşsal bir boşluk içinde kaybolduğunu göstermektedir. Öte yandan, Perec'in karakterinin genellikle geceleri, toplumsal hayatın büyük ölçüde durduğu, insanların çoğunun evlerine çekildiği ve şehrin daha sessiz hale geldiği zamanlarda dolaşmayı tercih etmesi onu flâneur figüründen uzaklaştırır, çünkü flâneur şehrin toplumsal hareketliliğini ve bireylerin ilişkilerini gözlemler. Geceleri ise bu hareketlilik yoktur: (29) "Ancak geceleyin, karanlık iyice bastırınca çıkıyorsun sokağa, tıpkı fareler, kediler ve ucubeler gibi. Sokaklarda avare dolaşıyorsun, Grands Boulevards'daki küçük salaş sinemalara giriyorsun. Bazen bütün gece yürüyor, bazen bütün gün uyuyorsun" (Perec, 2000, s. 18). Sokaklarda amaçsızca dolaşma eylemi, bir tür flâneur'lük olarak algılanabilir. Ancak bu dolaşmanın amacı gözlem yapmak ya da modern hayatı anlamlandırmak değil, aksine kaçmak ve izole olmaktır. Gece, onun için bir kaçış zamanıdır, sosyal ve toplumsal baskılardan uzak, gözlem yapmayı gerektirmeyen bir alan sunar. Bu, karakterin şehri bir anlam arayışı olarak değil, daha çok boş bir dolaşma ve kaybolma alanı olarak gördüğünü gösterir. Perec'in karakteri, flâneur'ün şehri anlamlandırma çabasını terk etmiş bir versiyonu gibidir, çünkü o, şehri gözlemleyen bir flâneur gibi dolaşsa da bu gözlemlerden bir sonuç çıkarmaz, herhangi bir farkındalık geliştirmez. Bu durum onun topluma ve hayata karşı duyduğu derin ilgisizlik ve eylemsizlikten kaynaklanır. Bu bağlamda karakter, şehirde dolaşır ama modernitenin simgelerine vitrinlere, kalabalıklara ya da mimariye karşı tam bir ilgisizlik sergiler: (30) "Saint-Michel Bulvarı'nda hiçbir şeyi tanımadan, vitrinlerden habersiz, bir aşağı bir yukarı gidip gelen öğrenci seli içinde meçhul biri olarak avare dolaşıyorsun" (Perec, 2000, s. 30). Paris'in 19. yüzyıldaki ünlü pasajlarını merkezine alarak modern toplumun doğasını, tüketim kültürünü ve insanların toplumsal yaşamlarını gözlemleyip yorumlamayı amaçlayan Alman düşünür Walter Benjamin'e göre vitrinler, şehir hayatının dönüşümünü ve tüketim kültürünü simgeler (1999, s. 35). Benjamin, Baudelaire'in flâneur kavramını alır ve bunu modern kapitalizm bağlamında yeniden yorumlar. Benjamin'in tanımladığı flâneur, şehirde dolaşan ve gözlem yapan

bir figürdür. Flâneur, modernitenin ve kapitalizmin etkilerini gözlemler, pasajlarda dolaşırken vitrinlerde sergilenen mallara dikkatle bakar, tüketim kültürünün imgelerini anlar ve eleştirir. Bu gözlemler, flâneur'ün anlam arayışının bir parçasıdır. Ne var ki Perec'in karakteri bu anlam arayışından yoksundur. (30) numaralı alıntıda, karakterin Saint-Michel Bulvarı'nda "vitrinlerden habersiz" dolaşması, onun şehirdeki modern tüketim kültürüne ve kalabalıklara karşı tam bir ilgisizlik sergilediğini gösterir. Flâneur, vitrinlerdeki malları gözlemlerken, Perec'in karakteri onları fark etmez, dolayısıyla şehrin moderniteye dair imgelerine yabancılaşmıştır. Bu durum onun flâneur figürünün tipik özelliklerinden uzaklaşmasına neden olur. Karakter şehri deneyimlerken bir gören kör konumundadır. Olaylara katılmadan, sadece izleyici olarak kalır ve şehrin akışını, insanları, binaları izler. Şehirde yaşanan hiçbir olay onun duygularını harekete geçirmez. Bu kayıtsızlık, onun eylemsizliğinin bir parçasıdır.

SONUÇ

"Georges Perec'in *Uyuyan Adam* adlı romanında eylemsizlik, karakterin varoluşsal krizini nasıl şekillendirir ve bu eylemsizlik, özgürlük ve sorumluluk, anlam arayışı ve saçma, yalnızlık ve yabancılaşma bağlamlarında nasıl bir rol oynar?" sorusuna cevap arayan bu çalışmada bu araştırma sorusu kapsamlı bir şekilde ele alınarak eylemsizlik temasının karakterin varoluşsal krizini nasıl şekillendirdiği ve bu eylemsizliğin yukarıda bahsi geçen bağlamlarla nasıl ilişkili olduğu ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Sartre'in özgürlük anlayışına göre insan, hayat içinde seçimler yaparak kendi özünü yaratma ve seçimlerinin sorumluluğuyla yüzleşmek zorundadır. *Uyuyan Adam*'da, ana karakter bu özgürlüğün getirdiği sorumluluğun ağırlığıyla yüzleşmek yerine, eylemsizliği seçerek bu sorumluluktan kaçmayı tercih eder. Karakter, günlük yaşamındaki en basit seçimlerden dahi kaçınarak eylemsizliği bir tür sığınak olarak kullanır. Örneğin, sınavına gitmeyi reddetmesi, günlük rutinlerden uzaklaşması ve toplumsal beklentilere sırt çevirmesi, karakterin bu sorumluluklardan kaçma isteğini açıkça ortaya koymaktadır. Özgürlüğün getirdiği ağır sorumluluklardan kaçma girişiminin bir yansıması olarak eylemsizlik, karakteri yaşamın anlamını bulma çabasından tamamen uzaklaştırarak onu varoluşunu anlamlı bir şekilde inşa etme fırsatından mahrum eder. Bu durum, karakterin derin bir varoluşsal krize sürüklenmesine neden olur. Böylece, karakter, özgürlüğün ağırlığı altında ezilerek yaşamının anlamını yitirir ve varoluşsal bir boşluk içinde kaybolur.

Anlam arayışı ve saçma bağlamında eylemsizliği ele aldığımız çözümler, karakterin hayattaki anlam arayışı ile bu arayışın sonuçsuz kalması arasındaki çelişkiden doğan çatışma ile karşılaştığında hayatının bir anlamı olmadığını kabul etmesi ve bu kabullenişin onu bir tür varoluşsal boşluğa sürüklemesi çerçevesinde gerçekleşir. Bu varoluşsal boşluk onun eylemsizlik halini benimsemesine yol açar. Hayatın anlamını bulma çabasının sonuçsuz kalması, karakterin hem içsel hem de dışsal dünyada herhangi bir eyleme geçme motivasyonunu kaybetmesine neden olur. Camus'ye göre, saçma ile yüzleşen birey, bu anlamsızlığı kabul edip mücadeleye devam edebilir ya da bir çeşit teslimiyeti seçebilir. Perec'in karakteri, Camus'nün önerdiği gibi saçmaya karşı mücadele etmek yerine, tamamen teslim olmayı tercih etmiştir. Bu teslimiyet, karakterin varoluşsal bir

direnişten vazgeçerek eylemsizliği bir çıkış yolu olarak görmesinin bir sonucudur. Eylemsizlik burada iki temel sonucu doğurur: İlk olarak, karakterin anlam arayışından tamamen vazgeçmesi onun dünya ile olan bağlantılarını zayıflatır. Hayatı anlamsız bulmak onun yaşamla olan etkileşimini tamamen durdurur. Karakter, günlük yaşamdaki basit görevleri bile yerine getirmekten kaçınır; bu, onun sadece eylemsiz bir varoluş sürdürmesine değil, aynı zamanda dünyaya ve çevresindeki insanlara karşı tamamen kayıtsız hale gelmesine neden olur. İkinci olarak, bu eylemsizlik durumu, karakterin kendi varoluşunu inkâr etmesi anlamına gelir. Camus saçma karşısında bireyin kendi varoluşunu anlamlandırma çabasını sürdürmesi gerektiğini önerir. Ancak *Uyuyan Adam*'da, karakter bu mücadeleyi bırakır ve bu bırakış, onun sadece eylemsizliğe değil, aynı zamanda varoluşunun anlamsızlığı karşısında tamamen silinmesine neden olur. Karakter, anlam yaratmanın imkânsızlığını kabul eder ve bu kabul, onun kendi varlığını bile önemsiz görmesine yol açar. Sonuç olarak, eylemsizlik, karakterin anlam arayışındaki başarısızlığının doğrudan bir sonucu olarak ortaya çıkar ve bu başarısızlık, onun hayatı anlamsız bir döngü olarak görmesine ve bu döngü içinde kaybolmasına neden olur.

Yalnızlık ve yabancılaşma, *Uyuyan Adam*'ın ana karakteri için hem bir başlangıç noktası hem de bir sonuçtur. Karakterin toplumsal etkileşimlerden uzaklaşması, onun sosyal varlık olma niteliğini kaybetmesine yol açar. İnsan, doğası gereği sosyal bir varlık olarak tanımlanır ve bu sosyal etkileşimler, bireyin kendi kimliğini ve varoluşunu anlamlandırmasında önemli bir rol oynar. Ancak, *Uyuyan Adam*'ın ana karakteri, bu sosyal bağları reddederek kendini soyutlar ve bu soyutlama, onun içsel dünyasında derin bir yalnızlık ve yabancılaşma duygusu yaratır. Eylemsizlik, bu yabancılaşmanın ve yalnızlığın hem bir sonucu hem de pekiştiricisi olarak işlev görmekte, karakter, kendisini dünyadan ve toplumsal sorumluluklardan kopardıkça, eyleme geçme yetisini de yitirmektedir. Öte yandan eylemsizlik, karakterin bu kopukluk durumunun derinleşmesine ve dünya ile olan tüm bağlarının kesilmesine yol açmaktadır. Bu kopuş, karakterin kendi varoluşunu anlamlandırma sürecini olumsuz etkiler; çünkü bireyin kendi varlığını anlamlandırabilmesi için bir başkasının varlığına, yani ötekine ihtiyacı vardır (Sartre, 1946, s. 59). Bu süreç, karakterin pasif bir yaşam sürmesine, dış dünyayla olan her türlü etkileşimden kaçınmasına ve kendisini adeta görünmez, saydam bir varlık, bir gölge olarak hissetmesine yol açmıştır. Yabancılaşmanın en çarpıcı sonucu, karakterin kendi fiziksel varlığından bile kopması, bedenine yabancılaşmasıdır. Bu durum, onun eylemsizlikle daha da iç içe geçmesine ve yalnızlaşmasına yol açmıştır. Yalnızlık, eylemsizlikle birleştiğinde, karakterin dünyaya karşı tamamen kayıtsız hale gelmesine ve nihayetinde varoluşsal bir hiçliğe doğru sürüklenmesine neden olmuştur.

Araştırma sorusu, eylemsizliğin karakterin varoluşsal krizini nasıl şekillendirdiği ve bu eylemsizliğin özgürlük ve sorumluluk, anlam boşluğu ve saçma, yalnızlık ve yabancılaşma bağlamlarında ne gibi sonuçlar doğurduğu üzerine yapılan çözümlerle doğrultusunda kapsamlı bir şekilde cevaplanmıştır. Eylemsizlik, karakterin varoluşsal krizinin hem bir sonucu hem de bu krizi derinleştiren bir unsur olarak ortaya çıkmıştır.

Gelecek araştırmalar, modernist ve postmodernist edebiyatın varoluşsal temalarla olan ilişkisini daha geniş kapsamlı olarak incelemek amacıyla sessizlik, duyarsızlık ya da hissizlik gibi farklı bağlamlarda varoluşçuluğun nasıl ele alındığını inceleyebilir. Ayrıca, farklı kültürel

bağlamlarda varoluşçuluğun edebi yapıtlarda nasıl yorumlandığı üzerine çalışmalar yapılabilir. Kırsalda geçen edebi yapıtlar üzerinden varoluşçuluğun kırsal hayatta nasıl hayat bulduğu konusu üzerine özgün araştırmalar yapılabilir. Bu tür çalışmalar, varoluşçuluğun edebiyat üzerindeki etkilerinin daha geniş bir perspektiften ele alınmasını sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Arendt, Hannah (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baudelaire, Charles (1993). *Le Peintre de la Vie Moderne*. Paris: Gallimard.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Beauvoir, Simone de (1947). *Pour une morale de l'ambiguïté*. Paris: Gallimard.
- Beckett, Samuel (1953). *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Benjamin, Walter (1999). *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Belknap Press of Harvard University Press.
- Bergson, Henri (1889). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Camus, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- Camus, Albert (1942). *L'Étranger*. Paris: Gallimard.
- Durkheim, Emile (1897). *Le Suicide: Étude de sociologie*. Paris: Félix Alcan.
- Heidegger, Martin (1927). *Being and time*. (Translated by J. Macquarrie and E. Robinson, 1962). Oxford: Blackwell.
- Kafka, Franz (1925). *Der Prozess*. Berlin: Verlag Die Schmiede
- Long, Anthony Arthur (2002). *Epictetus: A Stoic and Socratic guide to life*. Oxford: Clarendon Press.
- Marx, Karl (1844). "Economic and Philosophic Manuscripts of 1844". (Translated by M. Milligan, 1977). Moscow: Progress Publishers.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Perec, George (1969). *La Disparition*. Paris: Gallimard.
- Perec, George (2000). *Uyuyan Adam*. (S. Dolanoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1967).
- Sartre, Jean Paul (1943). *L'être et le néant*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean Paul (1944). *Huis Clos*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean Paul (1946). *L'existentialisme est un humanisme*. Paris: Éditions Nagel.
- Seligman, Martin Elias (1975). *Helplessness: On Depression, Development and Death*. San Francisco: Freeman.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ
TÜRK ROMANINDA
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

MUNİS FAİK OZANSOY

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

FAİK ÂLİ OZANSOY

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünü



Günce Yayınları

Modernden Klasiğe: Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı'nı* Stahov'un *Generalin Kızı*'nda "Yeniden Yapım"

ARŞ. GÖR. DR. GÜLHANIM BİHTER YETKİN*

Öz

XXI. yüzyıl Rus edebiyatı organik dokusu gereği son derece renklidir. Sansür, kısıtlama, denetim ve kontrol gibi geçmiş yüzyıllarda maruz kaldığı çok sayıdaki müdahaleden özgür kalan çağdaş dönem edebiyatı, içerisinde her geçen gün yeni yazın türlerine ve yöntemlerine yer vermektedir. Bunlardan başlıcası, "yeniden yapım"dır. Rus diline İngilizce "remake" sözcüğünden doğrudan giren ve Rus dilindeki karşılığı "римейк, ремейк" olan kavram, "yeniden yapmak" anlamına gelmekte olup "baştan üretilen, yeniden ele alınan" ifadelerini karşılamaktadır. İlk olarak sinemada ortaya çıkan bu yöntem, zamanla edebiyatta da geniş bir kullanıma sahip olur. Yeniden yapım, klasik edebiyatı modern dönem yazınına uyarlama çabasıdır. Bir diğer ifadeyle, iyi bilinen bir klasik edebiyat eserinin günümüz diline 'çevrilmesidir'. Çağdaş okura uzak olan Rus kültürüne ayna tutulan bu yöntemde, klasik metne yönelik bir eleştiri yoktur. Yeniden yapım, bir atölye ustası misyonuyla 'eski' metni 'yeni' gerçekliğe uyarlayarak onu çağcılaştırır. Bu noktada bir yeniden yapım eseri, çoğunlukla klasik olanın izinde gider, onu 'bugüne' alıntılar. Bu çalışmada her geçen gün araştırma alanını daha da artıran yeniden yapım tekniği bağlamında kaleme alınan Dmitriy Stahov'un *Generalin Kızı* eserinin, uyarlaması olduğu A. S. Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* ile olan benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulacaktır. Böylelikle yeni bir inceleme yöntemi olan yeniden yapım tekniğinin nitelikleri eserlerden yapılan alıntılarla gün yüzüne çıkarılarak çağdaş araştırmalara katkı sağlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Yeniden yapım, A. S. Puşkin, *Yüzbaşının Kızı*, D. Stahov, *Generalin Kızı*

FROM MODERN TO CLASSIC: 'REMAKING' PUSHKIN'S *THE CAPTAIN'S DAUGHTER*
IN STAHOV'S *THE GENERAL'S DAUGHTER*

Abstract

Russian literature of the 21st century is notable for its rich and varied texture. Unlike previous centuries, when it was subjected to numerous interventions such as censorship, restriction, control and guidance, contemporary literature is witnessing the emergence of new literary genres and methods daily. One of the most prominent of these is the technique of remaking. The term 'remake', which entered the Russian language directly from the English word 'remake' and whose Russian equivalent is 'римейк', means 'to remake' and corresponds to the expressions 'reproduced from

* Ordu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Yabancı Diller Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, E-posta: gulhanimbihteryetkin@odu.edu.tr; ORCID: 0000-0002-2226-255X

Gönderilme Tarihi: 6 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 25 Eylül 2024

scratch, reconsidered'. This method, which originated in cinema, has subsequently been employed extensively in literature. The act of remaking is an attempt to adapt classical literature to modern literature. In other words, it is the translation of a well-known work of classical literature into contemporary language. In this method, which reflects Russian culture and is therefore challenging for the contemporary reader, there is no criticism of the classical text. In the role of a workshop master, a remaker engages with the modern classic by adapting the original text to reflect the contemporary reality. Accordingly, a work of remake frequently follows in the footsteps of the classical one, citing it as a contemporary reference. This study will examine the similarities and differences between Dmitriy Stahov's *The General's Daughter*, written in the context of the remake technique, which is an increasingly researched area, and A. S. Pushkin's *The Captain's Daughter*, which it is an adaptation. Thus, the characteristics of the remaking technique, which represents a novel analytical approach, will be elucidated through the use of quotations from the works and an attempt will be made to contribute to contemporary researches.

Keywords: Remake, A. S. Pushkin, *Captain's Daughter*, D. Stahov, *General's Daughter*

GİRİŞ

V ar olalı beri oldukça zorlu yolculuklardan geçen Rus edebiyatı, tarihsel seyri esnasında çok sayıda müdahaleye maruz kalır. Sansür, kısıtlama, denetim mekanizmalarının gözetimi bunlardan başlıcalarıdır. Rus yazarlar, kimi zaman içerisinde buldukları çetin toplumsal koşullara rağmen gözlemlediklerini cesurca kâğıda dökebilirken kimi zaman da ülke yönetiminin sıkı baskısı altında eserlerini daha güdümlü bir şekilde kaleme almak zorunda bırakılırlar. Bu saydam atmosfer, XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kırılmaya uğrar. Bilhassa teknolojinin gelişmesi ve sansür mekanizmalarının ortadan kalmasıyla birlikte dönem sanatçıları rahat nefes almaya başlar. Yazarlar, çalışmalarında özgür bir ifade tarzına sahip olarak okurun dikkatini toplumda gördükleri eksikliklere daha belirgin bir şekilde çekebilirler. Edebiyat, katı sınırlarından kurtulur, postmodernizm, büyümlü gerçeklik, yeni realizm ve daha pek çok edebiyat akımı bağlamında “gözler görülene” farklı bakış açıları kazandırılır. Söz konusu atmosfer altında yeni yöntemler filizlenir. Bunlar içerisinde “yeniden yapım” metodu önemli bir yere sahiptir. Nitekim bu çalışmada, XXI. yüzyıl Rus edebiyatında her geçen gün çok daha fazla örneğinin verildiği yeniden yapım tekniğinin nitelikleri ve A. S. Puşkin’in *Yüzbaşının Kızı*’nın (*Капитанская дочка*) bir uyarlaması olan D. Stahov’un *Generalin Kızı* (*Генеральская дочка*) eseri, söz konusu yazım üslubu çerçevesinde çözümlenecektir. Fakat öncelikle sıradaki bölümde yeniden yapım tekniğinin nitelikleri sunulacak, ardından karşılaştırmalı yöntem bağlamında eser incelemelerine geçilecektir.

1. Klasik Metni ‘Çağcılaştırma’: Yeniden Yapım (Remake)

XX-XXI. yüzyılların edebiyatı, gelişen teknolojiyle birlikte önceki dönemlerden daha farklı bir şekilde gelişimini sürdürür. Edebiyata bir “meta” gözüyle bakılmaya başlanan çağdaş süreçte ulusların yazınsal alanları âdeta ticarileşir ve eserler yoğunlukla piyasa taleplerine maruz kalır. Okur kitlesinin tercihi dayanan bir tür kitlesele-popüler edebiyat kendisini gösterir (Maroń, 2020,

s. 234-235). Çağdaş dönem Rus edebiyatını derinden araştıran Çernyak'a göre (2001), bu durum kitle kültürünün artık hâlihazırdaki modern kültürel alanın ayrılmaz bir parçası olması ile açıklanabilir. Söz konusu hegemonya temelinde her geçen gün onu inceleme ihtiyacı çağdaş kültür bilimciler, filozoflar ve filologlar tarafından giderek daha fazla fark edilir. Buna paralel olarak yüzyılın başında bir tür "temellere iniş" (Hegel) gerçekleşir ve 'sanatsal düşüncenin tarihsel olarak istiflenmiş katmanları patlar'. Nihayetinde XX. yüzyılın sonuna doğru sinema, televizyon, reklamcılık ve internet sayesinde yeni bir insan görüşü optiği ortaya çıkar: yeniden yapım.

Rus diline İngilizce "remake" sözcüğünden doğrudan giren ve Rus dilindeki karşılığı "римейк, ремейк" olan kavram, "yeniden yapmak" anlamına gelmekte olup "baştan üretilen, yeniden ele alınan" ifadelerini karşılamaktadır. Leonid Petroviç Krsin'in *Açıklamalı Yabancı Dil Sözlüğü* (Толковый словарь иноязычных слов) söz konusu sözcüğü şu şekilde tanımlamaktadır:

"Yeniden yapım, daha önce yayımlanmış bir eserin (film, herhangi bir müzik bestesi, güzel sanatlar eseri, edebî veya dramatik eser) daha yeni bir versiyonu ya da yorumudur. Bir yeniden yapım, kaynaktan alıntı yapmaz veya parodisini yapmaz, onu yeni gerçek bir içerikle doldurur, ancak asıl örneğe bir "bakış" atar. Orijinalin olay örgüsünü, karakter tiplerini tekrarlayabilir" (Akt: Брусницына, 2016, s. 22).

"Yeniden yapım" yöntemi ilk olarak sinemada ortaya çıkar. Yeniden yapım, başka bir filmin başarı elde etmiş hikâyesini "yeni" bir kültürel ortamda ve genellikle "yeni" teknolojiler kullanarak "yeniden" anlatan bir film tekniğidir. Yeniden yapım, orijinaliyle aynı olmak için değil, onu aşmak ve daha mükemmel olmak için çabalar. Sinemanın doğuşuyla neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıkan bu yöntem, postmodern bir fenomen olarak ele alınmaktadır. İlk yeniden yapım çalışmaları, Amerika'da ortaya çıkar. Sesli sinematografinin belirmesiyle birlikte, birçok sessiz film yeni teknik olanaklara uyum sağlamak için baştan çekilir. İlerleyen süreçte Hollywood'da yeniden yapım ürünleri, onları orijinal eserler olarak algılayan Amerikalı izleyiciler için Asya ve Avrupa filmlerinin uyarlamalarına dönüşür. 1960'ların yeniden yapım filmlerinde, orijinal filmlerin ahlaki ve estetik ilkeleri ile tarihi çehreleri korunmaya devam edilir. 1970'li yıllarda yönetmenler, ikincil malzemeye çalıştıklarının farkına vararak bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde kendi zamanları ve kültürleri bağlamında filmler yapmaya başlarlar. Yeniden yapım yönteminin ana görevi, bir dizi nedenden ötürü yeni tarihsel durumda geçerliliğini ve izleyici tarafından talep edilir yönünü koruyan ama aynı zamanda esaslı bir içerik revizyonuna ihtiyaç duyan orijinal metni ortaya koymak, tamamlamak ya da yeniden yazmaktır (Примакова, 2010, s. 43-44-54).

Rus edebiyatında yeniden yapım yöntemi, dayanağını klasik edebiyattan alır. Çünkü klasik edebiyat, bireyin dünya görüşünün oluşmasında kilit role sahip önemli bir kültürel araç olarak algılanmaktadır. Klasik edebiyat, insanın kişisel ve sosyal davranışları, dünyaya, çevresine ve kendine karşı tutumları bağlamında kılavuz görevi üstlenen manevi değerler hazinesidir (Куценко, 2011, s. 9). Üzerinden yüzyıl dahi geçse klasik dönem eserleri her daim ilgi çekici bulunan ve dünya okurunun dikkatini çekmeyi başaran eşsiz kaynaklardır. XIX. yüzyıl metinleri, gerçeklikten kopuk olan çağdaş dönem neslinin dahi içerisinde kendilerinden bir şeyler bulduğu vazgeçilmez kaynaklardır. Klasik edebiyatın yazar ve şairleri, kuşaklar boyunca insanların kişiliklerini, dünya görüşlerini ve gerçeklik algısını şekillendirmede başlıca etkiye sahip "hayat öğretmenleri" olarak kabul edilirler. A. P. Çehov'un sanatını ele alan ünlü araştırmacı V. B. Katayev, Rus klasiklerinin

bugün de modern kültürün imgelerini, olay örgüsünü ve motiflerini aldığı temel, taban ve rezervuar olmaya devam ettiğini savunur (Akt: Голубева, 2015, s. 6-7). Klasik edebiyat, çağın değer yargılarını yansıtır. Klasiklerle diyalog sayesinde, değer yönelimlerinin ne ölçüde değiştiğinin izini sürmek ve dolayısıyla moderniteyi daha iyi anlamak mümkündür (Ильясова & Маркова, 2020, s. 611). Araştırmacı Kutsenko (2011, s. 20), klasik edebiyatın beş ana işleve sahip olduğunu ifade eder. Bu işlevleri başlıca şu şekilde sıralar: bilişsel, eğitici, iletişimsel, estetik ve yaratıcı. Modern dönemin geçmişle bu nitelikler bağlamında “konuşabildiğini” ileri süren bilim insanının söz konusu görüşü, XX-XXI. yüzyılların başında edebiyat çalışmalarında değerlerin yeniden ele alınma faaliyetleriyle birebir doğrulanır. Nitekim bu dönemde eski değerler değersizleştirilir ve unutulmuş değerler yeniden düşünölmeye tabi tutulur (Ильясова & Маркова, 2020, s. 611).

Yeniden yapım, bir yandan klasiklerin değerinin ve güncelliğinin vurgulandığı, diğer yandan bu çalışmaların kendine özgü şekilde yorumlandığı bir tür, buna ek olarak yeni ifade yöntemleri ile alıcıyla yeni iletişim biçimlerinin bir arayış şeklidir. Yeniden yapım eserlerinin yazarları, okurun dikkatini çekmenin ve tutmanın çeşitli yollarını bularak farklı planları (yüksek, elitist ve kitlesel, popüler) kasıtlı olarak ve ustalıkla karıştırır, herkesin anlayabileceği bir dil yaratır ve bunlara mizah unsurları katar (Maroń, 2020, s. 234-246). Yeniden yapımın en başarılı tanımlarından biri, araştırmacı Ye. Tarazeviç tarafından yapılır: “Yeniden yapım, yazarların tür, olay örgüsü, ana fikir, sorunsal, karakter düzeyinde yeni bir şekilde yeniden yarattığı, yeniden yorumladığı, geliştirdiği veya üzerinde oynadığı baş yapıt eserlerin iyi bilinen klasik olay örgüsünü yapı söküme uğratan sanatsal bir tekniktir” (Akt: Ломакина, 2019: 54). Avustralyalı sanat tarihçisi Konstantin Verevis, yeniden yapımın orijinalin zayıf bir taklidi olmadığını, eserin yenilenmesine ve yaygınlaşmasına katkıda bulunan farklı bir anlamsal bağlamdaki güncellenmesi olduğunu savunur (Akt: Воеводина & Гуркина, 2017, s. 82).

Genel anlamıyla bakıldığında bir edebî tür olarak yeniden yapımın tanımı oldukça basittir: iyi bilinen bir metnin yeniden yazılması, çoğu zaman klasik eserin günümüz diline “çevrilmesidir”. Bir “yeniden yapımçı”, gerekli becerilere sahip bir atölye ustasıdır. Bir yeniden yapımın yazarı parodiste benzemez: klasik metnin “zayıflıklarını” arayıp onları öldürücü bir alaya tabi tutmaz. Aksine, romanın eski tuvalini oluşturan kelimeleri incelikle ve dikkatle ele alır. Her karaktere, olay örgüsüne kafa yorar, tanıdık satırlara bakar ve bir araştırmacı gibi “yavaş okuma” transına kendisini kaptırır. Başarılı bir yeniden yapım yazarı, orijinal metnin hem okurlarından hem de kendisinden özenle sakladığı şeyi “atasında” ortaya çıkarır. Yeniden yapım romanı, bugünün okur kitlesine, kendisini bir zamanlar hiç de öyle görünmeyen Rus kültürünün uzak altın çağının bir parçası olduğunu hissettirir (Загидулина, 2004).

Edebiyat çalışmalarında yeniden yapım için birbirinden farklı tanımlamalar kullanılır: “sanatsal geri dönüşüm” (*artistic recycling*, Peter Rabinowitz), “ikincil türden metinler” (*тексты вторичного типа*, Yuri Lotman), “ikincil metinler” (*вторичные тексты*, Valentina Çernyak, Mariya Çernyak). Ayrıca Rus dilinde söz konusu kavram için şu şekilde adlandırmalar da yapılır: yeniden yapım (переработка), yeniden işleme (переработка), aktarım (переложение) (Maroń, 2020, s. 235). Edebiyat araştırmacıları Ye. Tarazeviç ve T. Ratabılskaya, yeniden yapım çalışmalarını şöyle sınıflandırır: yeniden yapım-motif (orijinal eserin motiflerini ödünç alma ve dönüştürme); yeniden yapım-devam (orijinal eserin hikâyesinin devam ettirilmesi); yeniden yapım-mizah (orijinal eserin

parodi şeklinde dönüştürülmesi); yeniden yapım-üretim (sanatlar arası uyarlama ve türsel dönüşümler); yeniden yapım-karıştırma (birden fazla orijinal eserden faydalanma) (Akt: Ломакина, 2019, s. 54).

Yeniden yapım tekniği, çağdaş edebiyat çalışmalarında bazı farklı yöntemlerle kıyaslanarak aralarındaki farklar üzerine yorumlamalara gidilir. Bunlardan ilki “fanfik”tir. Söz konusu kavramın yeniden yapım tekniğinden farkını en başarılı şekilde araştırmacı V. Sandovskiy yapar. Sandovskiy’e göre (2015), “Fanfik” kelimesi (bir diğer ifadeyle bilinen bir eserin ilhamıyla yazılmış edebî eser) iki kelimedenden türemektedir: ‘Fan’ (hayran) ve “Fiction” (kurgu) - hayran edebiyatı. Fan kelimesi burada genellikle bir sosyal yönelimin (fikirler, teoriler) veya sanattaki yönelimlerin (edebiyat, sinema, tiyatro, müzik, resim) hayranlığı olarak yorumlanır. Fakat bu noktada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus vardır. Bilinen bir esere (ya da edebiyat piyasasına yeni çıkan bir esere) fanfik uyarlama amacıyla yapılan herhangi girişim, kaçınılmaz olarak intihal tehdidi taşır. Çünkü fanfik yazarları, başkasının eserindeki fikirleri, hikâye çizgilerini, kahramanları ve karakterleri kullanır. Bu pek etik görülmez. Bu nedenle söz konusu yazarlar, görünmez bir yol izlerler. Tanınmış eseri temel alsalar da onu yeniden düzenlerler ve başka bir eserin hikâye çizgilerinden ve onun en belirgin karakterlerinden faydalanırlar veya kendi karakterlerini yaratırlar. Eserin olay örgüsünü orijinalinden farklı bir şekilde tasvir etmeye çalışırlar. Bu, olayları başka bir zamana, farklı sosyal koşullara taşıyarak veya kahramanların karakterlerini (ele alınan eserin kahramanlarıyla karşılaştırıldığında) değiştirerek kolayca gerçekleştirilebilir. Bazen, ek olarak başka eserlerin kahramanlarını da çalışmalarına dâhil ederler. Elbette, böyle bir fanfik orijinalinden belirgin şekilde farklılaşır ve kendi özgünlüğünü iddia edebilir. Bunun dışında genellikle fanfikler okuyuculara ücretsiz olarak sunulur (internet aracılığıyla) ve yazarlarına ekonomik bir kazanç sağlamaz. Doğal olarak, bu tür yazarları başkasının eserini ticari olarak kullanmakla hukuken suçlamak mümkün olmaz. Sonuçta, başkasının eserini alıp, komik bir parodi veya ciddi bir hiciv benzeri bir çalışma ortaya koymuş olurlar. Ya da bilinen bir esere ilginç bir yorum getirirler. Eğer fanfik eğlenceli, komik, ilgi çekici veya öğretici bir şekilde yazılmışsa, bu orijinal esere ek bir reklam olarak da görülür. Hâlbuki yeniden yapım eserinin orijinal metne hayran olma zorunluluğu yoktur. Buna ek olarak söz konusu eserler, internet ortamında değil, basılı kitaplar halinde okurla buluşur. Yazarının ticari bir gelir elde etme durumu söz konusudur.

Yeniden yapım ile karıştırılan bir diğer tür de “mash up”tır. Bu türde kaleme alınan eserlerde önceki metin yalnızca işlenmekle kalmaz aynı zamanda orijinal metnin önemli parçalarını içerir. Klasik metni popüler ticari türler lehine dönüştürür (Фрумкин, 2018). Son olarak yeniden yapım ile benzer bulunan edebiyat inceleme yöntemi de metinler arasılıktır. Yeniden yapım ve metinler arasılık arasındaki ilişki sorusu son derece karmaşıktır ve bu sorun metinleri analiz ederken ortaya çıkar. Yeniden yapım ve metinler arasılık arasındaki temel fark, yeniden yapım belirli bir kaynağa vurgu yaparken, metinler arası bağlantılar birkaç hatta birçok farklı metni kapsayabilir (Киселева, 2012, s. 205-206).

Rus edebiyatında yeniden yapım örneklerine bakıldığında, çoğunlukla 1990’lı yılların Rus nesrinde yoğunlaştıkları görülür: Ye. Попов’un *Arifenin Arifesinde* (Накануне накануне), V. Маканин’in *Kafkas Esiri* (Кавказский пленный) ve *Yeraltı ya da Zamanımızın Kahramanı* (Андеграунд,

или герой нашего времени), V. Çaykovskaya'nın *Güneşin Altında Yeni Olan* (Новое под солнцем), V. Zolotuha'nın *Son Komünist* (Последний коммунист), L. Petruşevskaya'nın *Köpeklerle Kadın* (Дама с собачками), İ. Sergeyev'in *Babalar ve Oğullar* (Отцы и дети), B. Akunin'in *Martı* (Чайка), F. M. (Ф. М.), V. Sigarev'in *Aleksey Karenin* (Алексей Каренин), O. Şişkin'in *Anna Karenina II* (Анна Каренина II), Y. Verov'un *Bay Çiçikov* (Господин Чичиков), A. İliçevski'nin *Anarşistler* (Анархисты). Özellikle son yılların nesrinde yeniden yarım türünde belirgin bir dönüşüm yaşanır. Çağdaş Rus edebiyatının klasik mirasının yorumlamaları geniş çaplı bir boyuta ulaşır. Başlıklar ödünç alınmakta, üslup ve tür taklit edilmekte, devam kitaplarının yazımı yoğunlukla sürdürülmektedir. Eser isminden yazar adlarına kadar bütünüyle aynı olan çağdaş dönem yeniden yapımları arasında Fyodor Mihaylov'un *Budala* (Идиот), Lev Nikolayev'in *Anna Karenina* (Анна Каренина) adlı eserlerini saymak mümkündür (Черняк, 2001). Bunlar içerisinde Dmitriy Stahov'un A. S. Puşkin'in önde gelen yapıtlarından biri olan *Yüzbaşının Kızı*'nın bir yeniden yapımı olan *Generalin Kızı* eseri önemli bir yere sahiptir. Nitekim çalışmanın ilerleyen bölümünde yeniden yapım tekniği bağlamında karşılaştırma yönteminden faydalanılarak her iki eserin benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulacak ve bahsi geçen edebiyat inceleme yöntemine derinlikli bir inceleme örneği sunulacaktır.

2. Bir 'Yeniden Yapım' Çözümlemesi: *Generalin Kızı*'ndaki *Yüzbaşının Kızı*

Yu. Kristevaya'ya göre, her metin bir alıntılar mozaiği olarak inşa edilir, diğer metinlerin özümsemesi ve dönüştürülmesidir (Akt: Лейбук & Меликджанян, 2019, s. 286). Her metnin anlatmak, yansıtmak ve sunmak istediği bir mesaj, bir ileti ya da hedef vardır. Var olalı beri bu temel sorumluluğu üstlenen edebiyat, nesiller boyunca geçirdiği yolculukta benzer bir seyir izlese de yapıtlardaki ana konu her daim içinde bulunulan gerçekliğe olan bağlılığını sürdürür. Zira her metin, bünyesinde doğduğu çağın aynasıdır. Edebiyat yazarları, bu çağın tüm çehresini mizah, ironi, hiciv, eleştiri, karşılaştırma ve betimleme gibi pek çok yöntemle metne döker. Bu esnada oluşumlanan dönem yazını, bir sonraki neslin gelişiminde ve dönüşümünde belirleyici bir role sahip olur. Nitekim günümüz edebiyatını şekillendiren en güçlü saha, klasik edebiyat alanıdır. Dünyanın neredeyse her yazınsal alanında edebiyatın temelleri bu dönemde atılır. Rus edebiyatına bakıldığında bu durumu belirgin bir şekilde görmek mümkündür. Klasik dönem Rus edebiyatının en önemli eserleri, ortaya çıktıkları andan itibaren pek çok araştırmanın, incelemenin ve çözümlemenin konusu olur. Her dönem insanının algısında farklı şekillerde can bulan bu eserler, üzerinden uzun yıllar geçmiş olmasına rağmen hâlâ güncelliğini korumaya devam etmektedir. XIX. yüzyılın buhranlı siyasi, ekonomik ve toplumsal yaşamını son derece keskin hatlarıyla sunan bu eserler, çağdaş dönem Rus gençliğinin ilgisini çekmeye devam etmektedir. Zira bu durum, modern dönem Rus edebiyatında her geçen gün daha baskın bir şekilde kendisine yer edinir ve modernitenin bakış açısı çerçevesinde klasik edebiyat eserleri yeniden ele alınmaya başlanır. "Yeniden yapım" yöntemi olarak incelemelerin merkezine yerleşen bu çalışmalarda başat uygulama aracı karşılaştırma olur. Nitekim klasik dönem Rus edebiyatının başat eserlerinden biri olan A. S. Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı* eserinin yeniden yapımı olan XXI. yüzyılın yeni yazarlarından D. Stahov'un *Generalin Kızı* çalışması söz konusu yöntem bağlamında incelemeye başarılı bir örnek sunması açısından çağdaş dönem Rus edebiyat araştırmalarında önemli bir yere sahiptir.

Bir yeniden yapım eseri, orijinal kaynak hakkında bilgi sahibi olmadan tam olarak anlaşılabilir. Bu nedenle bir yeniden yapım, her zaman klasik bir metnin izinde yazılır. Bir diğer ifadeyle yeniden yapım çalışmasının doğası ikilidir, hem kendi başına hem de prototiple ayrılmaz bir bağlantı içinde var olur. Yeniden yapım, bir alıntıdır ama yeniden yorumlanmış bir alıntıdır (Урицкий, 2002). Söz konusu düşünceden hareketle, A. S. Puşkin'in yeniden yapıma uğratıldığı eseri *Yüzbaşının Kızı*'nin temel fikrini ve olay örgüsünü daha iyi anlamak için romanın tarihine göz atmak son derece önemlidir. Puşkin, *Dubrovski (Дубровский)* romanı üzerinde çalışırken, II. Yekaterina döneminde Kazak lider Yemelyan Pugaçov'un başlattığı Pugaçov isyanı (1773-1775) ile ilgilenmeye başlar. Yazar başlangıçta bir belgesel yazma fikrine bağlı kalır, hikâyeye üzerinde üç yıl boyunca dikkatlice çalışır ve en nihayetinde eserin içeriğini değiştirir. Yavaş yavaş belgesel temelindeki roman, yaşananların Pugaçov isyanının arka planında gerçekleştiği bir kurguya dönüşür. Tarihsel veriler üzerinde çalışan yazar, olayları sanatsal tekniklerle doldurur. Urallar'da yaşayan Pugaçov isyanı tanıklarıyla iletişim kurar ve onların hikâyelerini dinler. Yazarın Orenburg'a gelişi, gelecekteki romanın eylem yerlerini, doğayı, insanları, bu insanların konuşmalarını, günlük yaşamın ayrıntılarını bizzat hayalinde çizmesine olanak tanır. Puşkin için özellikle sınır kalelerinin hayatı ve bunların Pugaçov tarafından ele geçirilmesi, Pugaçov kampının gündelik yaşamı, Orenburg kuşatması olaylarına yönelik olayların görgü tanıklarıyla yaptığı konuşmalar paha biçilemez olur (Харакоз, 2022, s. 25-26). Puşkin, tüm bu veriler ışığında *Yüzbaşının Kızı* eserini 1833 ile 1836 yılları arasındaki birkaç yıllık süre içinde kaleme alır. Eserdeki kurgunun ana yapısında o dönemin tarihi kişilikleri (Pugaçov, Hlopuşa, Beloborodov, II. Yekaterina) ve kurgusal karakterler (Grinyov, Şvabrin, Maşa Mironova) iç içe geçer. Ancak yazar olay örgüsünde her ne kadar tarihsel bilgileri işlese de bütünüyle gerçeklere bağlı kalmaz ve hem yaşananlarda hem de karakterlerde kendi içinde değişiklikler yapar (Надозирная & Скубачевская, 2009, s. 1; Харакоз, 2022, s. 25-26). Nitekim bu durumu, kendisi de şu sözlerle itiraf eder: "*Romanım, bir zamanlar duyduğum bir rivayete dayanıyor; güya görevine ihanet eden ve Pugaçov'un çetelerine katılan subaylardan biri, yaşlı babasının ayaklarına kapanarak yalvarması üzerine imparatoriçe tarafından affedilmiş. Roman, gördüğümüz gibi, gerçeklerden oldukça uzaklaştı*" (Akt: КОЖЕВНИКОВ, 2015, s. 223).

XXI. yüzyıl Rus edebiyatının parlayan yazarlarından Dmitriy Stahov, örneklerini ve araştırma alanlarını her geçen gün daha da artıran yeniden yapım tekniği bağlamında Puşkin'in *Yüzbaşının Kızı*'ni *Generalin Kızı* adlı eserinde yeniden formüle eder. 2007 yılında "Клуб 36`6" adlı yayınevinden basılı halde çıkan kitabının tanıtımında da görüldüğü üzere *Generalin Kızı*, *Yüzbaşının Kızı*'nin dönemler arası bir yeniden yapımıdır:

"Aleksandr Puşkin: "*Yüzbaşının Kızı*". Olay zamanı - XVIII. yüzyıl.

Dmitriy Stahov: "*Generalin Kızı*". Olay zamanı - XXI. yüzyıl.

Kızları farklı. Rütbelere ve ünvanlar da farklı. Diğer her şey - eski günlerdeki gibi: güç, para, aşk, ölüm ...

Edebî bir yeniden yapım, bir taklit ya da "bütünüyle geçmişin unutulduğu" bir eser değildir. Geçmişe bakan modernitenin bir aynasıdır"

(<https://www.labyrinth.ru/books/386759/>).

Bir yeniden yapım, klasik eserin parodisini yapmaz ve onu alıntılanmaz, ancak klasik örneğe bakışı zorunlu tutar ve onu yeni, güncel bir içerikle doldurur: klasik olanın temel olay örgüsü hareketleri tekrarlanır, karakter türleri ve bazen kahramanların isimleri pratikte değişmez, fakat

zamanın baskın sembolleri farklıdır (Черняк, 2001). *Generalin Kızı*'na bakıldığında *Yüzbaşının Kızı*'na yapılan tek gönderme, eserin giriş kısmında yapıttan alınan epigrafta görülür: "... Ama garip bir duygu sevincimi gölgeledi. Puşkin" (Стахов, 2007). Bunun haricinde *Generalin Kızı*'nda Puşkin'in eserinden doğrudan bir alıntılama söz konusu değildir. Ancak *Yüzbaşının Kızı*'ndaki olay örgüsü *Generalin Kızı* için de bütünüyle aynı olmasa da benzer şekillerde varlığını hissettirmektedir. Puşkin, eserinde içinde bulunulan tarihi ve toplumsal düzeni başarılı bir kurguyla yansıtır. Asker yaşantısı, savaşlar içerisinde kıvranan yoksul halk, hayatta kalma mücadelesi, tüm zorluklara karşı dürüst ve ahlaklı bir yaşam sürme çabası, kahramanlık, fedakârlık, tüm bu olumsuzlukların arasında saf ve temiz bir duygu olan aşkın insan yaşamı üzerindeki belirleyici rolü, sevdiğini koruma, gözetme adına göze alınan tehlikeler ve etrafta her an kol gezen ölüme direniş gibi konular, *Yüzbaşının Kızı*'nda son derece etkileyici bir anlatımla gözler önüne serilir. Dönem yazınında sıklıkla göze çarpan bu temalar, *Generalin Kızı*'nda çağdaş dönem gerçekliğiyle yer değiştirir:

"Sonrasında toprak ağalarının sahip olduğu topraklarda ve ayrıca çevredeki ve hatta oldukça uzaktaki topraklarda, bölgede soyguncuların ortaya çıktığına dair bir söylenti yayıldı. Televizyonların sıklıkla çığırkanlık yaparak anlattığı, kamuflajla dolaşan, makineli tüfeklerle donanmış, başlarında yeşil kolluklar olan ve okullara, kreşlere, hastanelere saldıran teröristler değil, servetlerini sahtekârlıkla elde ettikleri söylenen yalnızca adaletsiz insanları soyan, neredeyse masalsı olanlar" (Стахов, 2007).

Terörist saldırılarının, baskınların, patlamaların çoğunlukla karşılaşıldığı çağdaş dünyanın tablosu, eserin genel havasını oluşturur. Bu noktalara vurgu yapmak isteyen Stahov, klasik dönem Rus yaşamını alt üst eden olayları simgelemek için günümüz dünyasının toplumsal sorunlarından faydalanır.

Eserdeki kahramanlara bakıldığında da aralarında benzerlikler ve farklılıklar belirgin bir şekilde kendisini hissettirmektedir. *Yüzbaşının Kızı*'ndaki Yüzbaşı Mironov, karısı ve narin kızı Maşa ile savunmasız ve güçsüz bir kalede yaşayan, varlığını devletin bütünlüğüne ve korumasına adanmış vatansever bir askerdir. Öyle ki Mironov, isyancıların başlattığı ayaklanma esnasında kalesinin kuşatılmasıyla Pugaçov'un kendisine "*Hangi cesaretle bana, hükümdarına karşı çıkarsın?*" sorusuna "*Sen benim hükümdarım değilsin, sen bir hırsız ve sahtekârsın, beni duyuyor musun!*" (Пушкин, 1964, s. 45) şeklinde korkusuzca verdiği cevapla tam anlamıyla bir kahramanlık örneği sergileyen onurlu bir asker olarak tasvir edilir. Ancak Stahov'un General İlya Petroviçi ise aksine askerlik yaşamında çeşitli savaşlara şahit olsa da emekli olduktan sonra satın aldığı çiftliğinde, etrafındaki güvenilir olmayan insanlarla refah içinde yaşayan ve çağdaş dönem insanında apaçık görülen yozlaşmanın benliğinde cisimleştiği varlıklı bir insan olarak betimlenir. Mironov, klasik dönem edebiyatında sıklıkla ele alınan kahraman tiplerinden biri, çarpışma esnasında kızı Maşa'yı ve karısını oradan uzaklaştırıp canını siper eden bir baba olarak ön plandayken, İlya Petroviç modern dönem gerçekliğinde insanlığın her geçen gün değerlerin yozlaşmasıyla insanlığın daha da içine sürüklendiği bataklıkta yansıtması açısından önemli bir tiplene olarak okurun karşısına çıkar. İlk eşini kaybettikten sonra kızının eğitmeni olarak eve aldığı kadınla ikinci evliliğini gerçekleştiren general, bir süre sonra evliliğinin monotonluğundan sıkılır ve bu durum, ikilinin ilişkilerine yansır. Çok geçmeden karısının kendisini aldattığını öğrenen general, hemen gerekli düzeneği kurarak küçük bir çocukları olmasına rağmen karısı ve sevgilisinin içinde bulunduğu araca kaza yaptırarak bunu etrafa doğal bir ölüm şeklinde sunar. Buna ek olarak yakın arkadaşı Dudarev'in uyuşturucu

kaçakçılarını örtbas etmeyi reddetmesi sonucu girdiği anlaşmazlığından dolayı onu köşeye sıkıştırır ve arkadaşı, içinde bulunduğu durumu daha fazla dayanamayarak hayatını kaybeder. Generalin eserdeki genel tablosu, şu ifadelerle yansıtılır: *“Maşenka mı? Hangi Maşenka? Ah, evet, evet, evet, bu Maşa'nın telefonu, numara tanımlı...” - diye düşündü İvan ve telefonu Maşa'ya uzattı: o, o babasına bir şey söylemeli, o bir katil, uyuşturucu kaçakçısı, rüşvetçi, silah tüccarı ve liste uzayıp gitse bile hâlâ onun babası....”* (СТАХОВ, 2007). Bir diğer ifadeyle General İlya Petroviç, karakter özellikleri gereği Mironovla tam anlamıyla zıt bir konumda bulunan ancak tıpkı onun gibi kendi dönemine aynan tutan bir karakter olarak ön plana çıkmaktadır.

Yüzbaşı-general anlatımlarında gerçeklikle bağlantılı olarak görülen değişkenler, her iki esere ismini veren “kız”larda da büyük ölçüde belirgindir. Puşkin'in yüzbaşının kızının ismi, kendisinin de ifadesiyle bir dayanağa sahip değildir: *“Mironova'nın ismi tamamen kurgudur”* (Akt: КОЖЕВНИКОВ, 2015, s. 223). Kahramanının herhangi bir prototipinin olmadığını ifade eden Puşkin'in Maşası, Stahov'un eserinde de aynı isimle kalır. Ancak bakıldığında karakterler son derece farklıdır. Puşkin, *Yüzbaşının Kızı*'nda Maşa'yı sürekli olarak masum, biçare, zavallı, narin ve kırılğan olarak tasvir eder. Öyle ki kahramanın olay kurgusuna ilk dâhil oluşundaki tasvirinden de anlaşıldığı üzere; *“o esnada içeri on sekiz yaşlarında, yuvarlak yüzlü, al benizli, açık sarı saçları kızarmış kulaklarının arkasında toplanmış bir kız girdi”* (ПУШКИН, 1964, s. 22) Maşa, son derece masum, görünüşüyle çok dikkat çekmeyen, sade bir genç kızdır. Eserin ilerleyen bölümlerinde gelişen olaylarda da Maşa, çekingen, ürkek, yaşanan mücadeleler esnasında hemen bilincini kaybedecek dereceye gelecek kadar hassas ve korunmaya, gözetime muhtaç bir karakterdir. Hatta Şvabrin'in kendisiyle evlenmesi amacıyla zorla alıkoyduğu kaleden Pyotr Andreyiç'e gönderdiği mektubunda genç kız, sahip olduğu bu yapısını açıkça gözler önüne serer: *“Pyotr Andreyiç, kardeşim! Siz benim tek koruyucumsunuz, bana, bu zavallıya arka çıkın. Generali ve tüm komutanları, bize bir an önce yardım göndermeleri için ikna edin ve eğer yapabilirsiniz, siz de gelin”* (ПУШКИН, 1964, s. 60). Diğer yandan Stahov'un generalin kızı Maşa'ya bakıldığında yüzbaşının kızındaki zayıflıkların hiçbirini görmek mümkün değildir. Maşa, el üstünde tutulan, annesinin vefatından sonra babasının yaşam kaynağı haline gelen, evinde özel öğretmenleri olan, zamanı geldiğinde eğitimi için yurt dışına gönderilen, istekleri babası tarafından hemen gerçekleştirilen, çağdaş dönem gerçekliğinde sıklıkla karşılan varlıklı bir genç kız profiline sahiptir. Babasının zekâsına ve karakterine güveni tam olan Maşa, eserde şu sözlerle tasvir edilir: *“Maşa, birkaç istisnası dışında tüm genç kızlar gibi tatlı ve güzeldi. Ama genel görünüşünün ardında her zaman daha önemli ve anlamlı özel bir yanı vardı. Bu da hem bedensel hem de ruhsal incelikten oluşmasıydı”* (СТАХОВ, 2007). Bu anlatım her ne kadar Puşkin'in Maşasını anımsatsa da eserin ilerleyen bölümlerinde Maşa için kullanılan sözler, aralarındaki benzerlik noktalarında kırılma yaratır:

“Tamamen saf olduğundan değildi. Çocukların leylekler tarafından getirilmediğini, lahanada bulunmadıklarını biliyordu... Maşa aşka ve duygusallığa hazırdı... On altıncı yaşına kadar Maşa sadece öpüştü, o da sadece üç kez. İlki beşinci sınıftaydı, okul gecesinde yakışıklı ve iyi yetiştirilmiş bir çocuk ona aşkını itiraf etmişti ve Maşa böyle yüksek bir duygu için ona bir şekilde teşekkür etmesi gerektiğini hissetmişti. Yakalandılar, Maşa'nın kabahati o zamanlar hâlâ askerde olan ama kızıyla konuşmaya vakit bulan İlya Petroviç'e bildirildi. İkincisi, aradan iki yıl geçtikten sonraki yine bir okul partisinde... Ve üçüncü olarak Maşa'nın öpücükleri generalin rıhtımını tamir eden bir marangozun oğluna gitti” (СТАХОВ, 2007).

Buradan her iki genç kızın da dönem koşullarına göre farklılaşan yetiştiriliş tarzları ortaya çıkmaktadır. Modernitenin getirdiği özgür yaşamı ve özellikle refah içerisinde yaşayan ailelerin ekonomik durumunu davranışlarında, eylemlerinde ve ifadelerinde belirgin bir şekilde gözler önüne seren Stahov'un Maşasını, savaşlar, açlık, yoksulluk ve yaşam mücadelesi içinde hayatta kalmaya çalışan Puşkin'in Maşası ile ortak noktada buluşturan tek nokta, her iki genç kızın da son derece cesur olmasıdır. Yüzbaşının kızı Maşa, her ne kadar eser boyunca ürkek bir karakter olarak canlandırılrsa da olay örgüsünün sonuna doğru kendisi yüzünden vatan hainliği ile suçlanan sevdiğini kurtarmak için tek başına çariçenin karşısına çıkmak ve olanları ona anlatmak için yola koyularak kendisinden hiç beklenmeyecek ölçüde cesaret örneği sergiler. Generalin kızı Maşa ise sevdiği adam İvan ile giderek ona davasında destek verip gerekirse babasını dahi karşısına alarak keskin bir dik duruş sergiler. Hatta patlayıcı döşeli evden İvan'ın ısrarına rağmen çıkmayıp onu orada yalnız bırakmaz ve yüzbaşının kızının gösterdiği özverili fedakârlığı benzer seviyede yansıtır.

Eserde erkek başkahramanlara bakıldığında, yüzbaşının kızının uğruna büyük fedakârlıklara katlandığı, sadakatle onun gelip kendisini kurtarmasını beklediği ancak tüm yaşananların sonunda da ölümden kıl payı kurtardığı sevgilisi Pyotr Andreyiç, yaşamı ve geleceği daha annesinin karnındayken planlanan, son derece sert asker babasının emriyle savaş içerisindeki XIX. yüzyıl Rusyası'nda yine asker olarak orduda görevi kararlaştırılan ve çetin bir karaktere sahip olabilmesi için zorlu bir mücadele bölgesine gönderilen bir delikanlıdır. Zorunlu bir şekilde başladığı askerî kariyerinin farklı şekilde yön bulacağı Belogorskaya Kalesi'ne gönderilen Pyotr, burada yaşamına büyük ölçüde anlam katan masum Maşa ile karşılaşır ve ona aşık olur. Bu karşılaşmada Maşa, kahraman üzerinde masumane bir etki bırakır. Bundan sonraki yaşamının merkezinde yerini alan Maşa'yı korumak, gözetmek ve bulunduğu zor durumdan kurtarmak için canhıraş bir savaşımla Pyotr, bunun için babasının yaşamı boyunca taşıdığı onurlu askerlik geçmişini dahi tehlikeye atar. XIX. yüzyıl atmosferinde hâkim olmaya başlayan romantizm akımının başarılı bir temsilcisi olan Pyotr Andreyiç, XXI. yüzyıl gerçekliğindeki İvan'da toplumsal koşullar bağlamında büyük bir çehre değişimine uğrar. Babasının ölümünden sorumlu tuttuğu generalin sona sürüklediği arkadaşı Dudarev'in aslında oğlu olan İvan, başlangıçta Maşa'nın evine küçük kardeşi Nikita'ya öğretmenlik yapmak için girer. Burada yüzbaşının kızının aksine İvan üzerinde generalin kızı Maşa oldukça zıt bir izlenim bırakır: *"Maşa onun için genç bir kız değil, babasının parasının ve nüfuzunun cisimleşmiş haliydi"* (Cтaхoв, 2007). Ancak zamanla generalin kızıyla aralarında bir aşk belirir ve İvan, artık Maşa'nın olmadığı bir hayat düşünemez olur:

"Maşa'yı düşünmek İvan'ı hafif ve sıcak hissettiriyordu. Bedenin anısı kısa ömürlüdür, ama İvan onu yalnızca bedeni bağlamında hatırlamıyordu, Maşa'nın uğruna her şeyi, her şeyi yapmaya hazırdı... Maşa, İvan'a gücüne güvenme, kendi haklılığına inanç duygusu veriyordu... şimdi İvan'ın aşkı için savaşması gerekiyordu. Buna Maşa'nın babası General Kislovskiy de dâhildi" (Cтaхoв, 2007).

Bu durum, İvan'ın yandaşları ve yanında Maşa ile ele geçirdiği Tsvetkov'un evinde de net bir şekilde görülebilir. Sevdiği kızı patlayıcı yüklü evden çıkarmak isteyen İvan, genç kızın güçlü bir direnişiyi karşılaşır ve bomba patlayana kadar birbirlerinden ayrılmazlar. Eserin sonunda olay yerinde üç ceset bulunurken İvan'ın bedenine rastlanmaz. Buradan sağ kurtulan Maşa ise yine babasının desteğiyle tıbbi destek alır ve olay örtbas edilir.

Erkek kahramanların eserlerde sevdikleri kızların karşılama çıkış şekilleri de son derece farklıdır. *Yüzbaşının Kızı*'nda Pyotr, doğrudan asker kimliğiyle, olduğu gibi tüm dürüstlüğüyle Maşa ile tanışırken, *Generalin Kızı*'ndaki İvan, bütünüyle farklı bir isimle Maşa'ya kendisini tanıtır. Generalin evine sızmak için oğlu Nikita'ya Fransızca ders vermek üzere giren İvan, zamanla aslında kim olduğunu Maşa'ya açıklayarak kendisini ifşa eder. Bu durum da her iki eserin yazılma dönemlerindeki atmosferi doğrudan cisimleştirir. Öyle ki oldukça çetin geçen savaş dönemlerinin hâkim olduğu XIX. yüzyılda yazarlar bu ortamın çetinliğini bir nebze olsun kırabilmek adına masumane, saf ve dürüst aşk öykülerini eserlerinde işlerler. Puşkin de bu şekilde davranarak kahramanlarının birbirlerine hissettiği duyguya hiçbir şekilde yalanı ve kötülüğü karıştırmaz. Ancak XXI. yüzyıl dünyasında aşk duygusu da büyük ölçüde değişime uğrar. Artık eski zamanların masalsı aşk hikâyelerinin yerini daha gerçekçi, modernitenin sunduğu olanakların bedenlerinde sinsice, örtük ve romantizmden uzak bir şekilde tezahür ettiği tonda resmedilir. Her iki esere bakıldığında, İvan ve Pyotr Andreyiç'i ortak noktada buluşturan en belirgin nokta, her iki delikanlının sevdiği kıza sahip çıkma arzusundaki tutkudur. Pyotr gerekirse canını tehlikeye atarak Maşa'nın ismini vermediği ifade sürecinde hem kendisinin hem de babasının ömrü boyunca gururla taşıdığı onurlu askerlik kariyerini gözünü kırpmadan ayaklar altına alır. Buna karşın İvan da en kritik noktada dahi Maşanın elini bırakmaz ve kuşatıldığı evden kurtulmanın yolunu yine genç kızla birlikte arar. Hatta evden çıkması konusunda ona ısrar etse de bunda başarılı olamaz. Çünkü tıpkı onun gibi Maşa da ona her koşula rağmen büyük bir aşkla bağlıdır.

Her iki eserdeki "aşk" temasına göz atıldığında, motiflerin birbiriyle paralel olmayan yansıması ön plana çıkmaktadır. *Yüzbaşının Kızı*'nda gerçek bir aşk hikâyesi okurun karşısındadır. Romantik bir aşkın daha ilk bakışta kendisini gösterdiği eserde söz konusu duygu, "fedakârlık, özveri, anlayış, sabır, cesaret" gibi duygu bileşenlerinden oluşur. Pyotr Andreyiç, Maşa için varlığından vazgeçmeyi göze alırken, tam bu noktada son derece içe kapanık ve histerik bir tiplere olan Maşa ise kabuğundan çıkarak kendisinden beklenmeyen atılımlarda bulunarak korkusuzca çariçenin karşısına çıkıp sevdiği delikanlıyı hapisten kurtarmak için elinden ne gelirse yapar. Eserin sonunda kahramanlar kavuşur ve öykü mutlu sonla biter. *Generalin Kızı*'na bakıldığında bir tamamlanamamışlık ön plandadır. Burada resmedilen aşk, çağdaş gerçekliğe ayna tutmaktadır. Bu eserin aşk tasviri "fedakârlık, özveri, sabır ve cesaret" konularında *Yüzbaşının Kızı*'nı andırırsa da "yalanla başlaması, gizlenen sırlar, gerçeklerin acı bir şekilde ortaya çıkması ve en nihayetinde de sevenlerin kavuşmaması" gibi mutsuz sonla bitmesi bağlamında ön metinden keskin hatlarla ayrılmaktadır.

Bir yeniden yapım çalışmasını yaratmak için yazar mevcut tüm ifade araçlarını kullanır: eserin yazım tarzını değiştirir, anlatı için gerekli yeni karakterler ve olay örgüsü ekler. Tüm bunlar klasik metnin modernleştirilmesine yol açar (Сиривля, 2017, s. 39). Nitekim analizlerden de görüldüğü üzere *Generalin Kızı*, *Yüzbaşının Kızı*'nın birebir kopyası değil, çağdaş döneme olan bir uyarlamasıdır. Yazım tekniğinin nitelikleri bağlamında her iki eserin karakter kadrosu birbirine genel anlamda benzememektedir. Çünkü bunlar birbirlerinin prototipi değil, birbirlerinin adaptasyonudur. *Generalin Kızı*, yukarıda bahsedilen edebiyat araştırmacıları Ye. Tarazeviç ve T. Ratabılskaya'nın yönetime yönelik sınıflandırmada "yeniden yapım-üretim" kategorisine daha yerleşik bir şekilde

uygunluk sağlamaktadır. Hem uyarlama hem de dönüşüm özelliklerini içerisinde barındıran bu yöntem bağlamında Stahov, istediği ölçüde eserinin kahraman kadrosunda, olay örgüsünde ve içeriğinde değişiklik yaparak âdeta yeni bir eser ortaya çıkarmıştır.

SONUÇ

Klasik modernleştirme çabası olan yeniden yapım tekniği, çağdaş dönem Rus edebiyatında her geçen gün daha yoğun bir şekilde ele alınan önemli bir inceleme yöntemidir. XIX. yüzyıl Rus edebiyatını, kültürünü, doğasını ve atmosferini XXI. yüzyıla taşımaya çalışan Rus yazarlar, kimi zaman faydalandıkları eserlerin isimlerini bütünüyle aynı bırakırken kimi zaman da olay örgüsünü formüle ederek yeniden yapıma uğrattıkları çalışmalarında kendilerini hissettirirler. Nitekim klasik dönem Rus edebiyatının önce gelen isimlerinden A. S. Puşkin'in pek çok araştırmaya çeşitli yönlerden konu olan *Yüzbaşının Kızı* eserinin yeniden yapım çalışması olan D. Stahov'un benzer başlıklı *Generalin Kızı* eseri söz konusu yöntemle başarılı bir örnek olarak hizmet etmektedir. Her iki eserin benzerlikleri ve farklılıkları üzerinde durulan bu çalışmada ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır: Puşkin'in Maşa'sı Stahov'un Maşa'sına pek çok yönden benzememektedir. Bu durumun temel nedeni, iki genç kızın yetiştirildiği dönemlerdeki farklılıkların karakterlerine belirgin bir şekilde yansımalarıdır. Eserlerin erkek kahramanlarının birbirine benzerlik oranları da son derece düşüktür. Söz konusu farklılıkların sebebi, yine iki eserin oluşturuldukları dönemlerin gündelik sorunsallarının karakterlerinde cisimleşmesi ile açıklanabilir. Yapıtlarda aşk duygusuna bakışlar, birbirinden büyük ölçüde ayrılmaktadır. Puşkin'de bu duygu, tüm güzel yönleriyle ön plana çıkarılırken, Stahov'da modern dönem gerçekliğinin yapay yüzü, duyguların doğasının tahrip edilişi ve çehre değiştirmesi sonucu aşk tanınmaz hale gelmiştir. Her iki eseri birbirine yakınlaştıran motif, olayların atmosferlerinin yansıtılış şeklidir. *Yüzbaşının Kızı*'nda XIX. yüzyılın ayrılmazları olan savaşlar, vatan hainliği, adaletsizlik, yoksulluk, açlık ve daha pek çok toplumsal sorun irdelenirken, *Generalin Kızı*'nda benzer tablo teknoloji çağının penceresinden analogik bir fonda aktarılır. Sonuç olarak bir yeniden yapım-üretimi olan *Generalin Kızı*, *Yüzbaşının Kızı*'nın birebir kopyası değildir. Dmitriy Stahov, eserine kendisinden pek çok farklılık katarak olay örgüsünde büyük ölçüde değişikliğe giderek âdeta farklı bir eser oluşturur. XXI. yüzyıl Rus edebiyatında yaygınlaşan yeniden yapım çalışmalarına başarılı bir örnek olan *Generalin Kızı*, bir yandan yeni bir edebiyat yöntemini açığa çıkarması diğer yandan da yeni araştırmalara zemin oluşturması açısından son derece önemli bir yere sahiptir.

KAYNAKÇA

- Maroń, Anna (2020, Mayıs 06). Драматургический ремейк – ответ на поп-культуру. [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10391/1/A_Maron_Dramaturgiceskij_remej_otvet_na_pop_kulturu.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/10391/1/A_Maron_Dramaturgiceskij_remej_k_otvet_na_pop_kulturu.pdf) [Erişim Tarihi: 04.04.2024]
- Брусницына, Н. Н. (2016). *Современные интерпретации классики на сцене театра «Новая драма»*. Пермь: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Пермский государственный гуманитарнопедагогический университет» факультет филологии.

- Воеводина, Л. Н. & Гуркина, М. И. (2017). "Эстетические функции ремейка: от технического приема до обновления художественности". *Вестник МГУКИ*, 5(79), 78-86.
- Голубева, А. А. (2015). *Русская классическая литература глазами современной молодежи*. Русская литература глазами современной молодежи, Сборник материалов международной студенческой научно-практической очно-заочной конференции, 6-10.
- Загидулина, М. (2004, Май 07). "Ремейки, или Экспансия классики". *НЛО*, (5), <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html> [Erişim Tarihi> 15.04.2024]
- Ильясова, А. Ж. & Маркова, Т. Н. (2020). «Ф. М.» Б. Акунина как ремейк романа Ф. Достоевского. Материалы Седьмых Международных научных чтений. Калуга: Издательство Калужского государственного университета им. К.Э. Циолковского, 611-619.
- Киселева, М. В. (2012). *Жанр ремейка в массовой литературе (на примере произведения Бориса Акунина «Ф. М.»)*. Труды молодых ученых алтайского государственного университета, Учредители: Алтайский государственный университет, (9), 205-206.
- Кожевников, В. А (2015). "К проблеме художественного времени в поэтике А. С. Пушкина". *Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал)*, 6(50), 222-231.
- Куценко, Н. Ю. (2011). "Роль классической художественной литературы в формировании мировоззрения личности". *Язык. Словесность. Культура*, (3), 8-26.
- Лейбук, А. Р. & Меликджанян, Г.А. (2019). *Современный этап развития ремейка. Инновации в отраслях народного хозяйства, как фактор решения социально-экономических проблем современности*, Сборник докладов и материалов IX Международной научно-практической конференции, 283-289
- Ломакина, И. Н. (2019). "Особенности постмодернистского литературного ремейка (на материале сборника рассказов "reader, i married him" под редакцией Т. Шевалье)". *Вестник Томского государственного университета*, (443), 54-58.
- Надозирная, Т. В. & Скубачевская, Л. А. (2009). *Повесть «Капитанская дочка»*. М.: Эксмо.
- Примакова, Н. В. (2010). "Ремейки. Художественно-эстетические принципы". *ВЕСТНИК ВГИК*, (2), 42-56.
- Пушкин, А. С. (1964). *Капитанская дочка*. Москва: Наука.
- Сандовский, В. (2015, Июнь 07). Что такое ремейк и что такое фанфик?. *Проза.ру*, <https://proza.ru/2015/07/27/221> [Erişim Tarihi: 05.05.2024]
- Сиривля, М. А. (2017). "Художественное и языковое оформление литературного ремейка". *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 11(77), 37-41.
- Стахов, Д. (2007, Май 07). "Генеральская дочка". *Дружба Народов*, (5), <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2007/5/generalskaya-dochka.html> [Erişim Tarihi: 11.05.2024]
- Урицкий, А. (2002). "Дубль второй". *Дружба народов*, (3), <https://magazines.gorky.media/druzhiba/2002/3/dubl-vtoroj.html> [Erişim Tarihi: 14.05.2024]
- Фрумкин, К. (2018, Июнь 07). "Ремейк, фанфикшн, мэшап: литература эпохи повторения".

Топос литературно-философский журнал, <https://www.topos.ru/article/laboratoriya-slova/remeyk-fanfikshn-meshap-literatura-epohi-povtoreniya> [Erişim Tarihi: 09.06.2024]

Харакоз, Е. Е. (2022). "История создания произведения А. С. Пушкина «Капитанская дочка»". *Юный ученый, Международный научный журнал*, 4(56), 25-26.

Черняк, М. А. (2001). «Новый русский» князь Мышкин: к вопросу об адаптации классики в современной массовой литературе. Материалы круглого стола 4 декабря 2001 г., Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, <http://anthropology.ru/ru/text/chernyak-ma/novyy-russkiy-knyaz-myshkin-k-voprosu-ob-adaptacii-klassiki-v-sovremennoy-massovoy> [Erişim Tarihi: 01.06.2024]

<https://www.labirint.ru/books/386759/> [Erişim Tarihi: 05.06.2024].

Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ

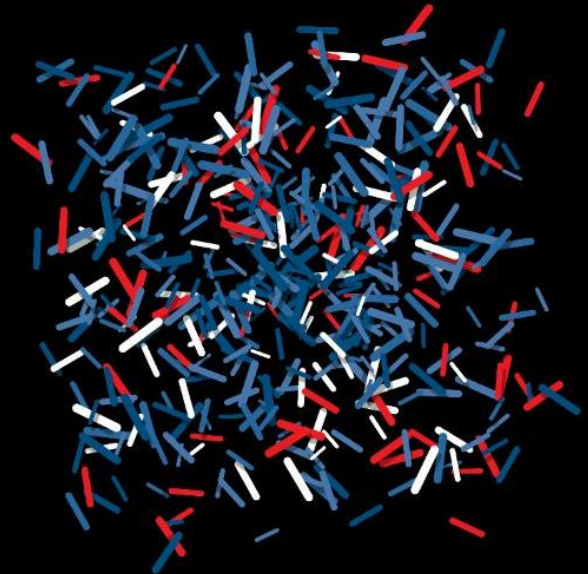


Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu



Günce Yayınları

Ontolojik Tahlil Metoduyla Karacaoğlan'ın "Bir Kız Bana Emmi Dedi" Şiirinin İncelenmesi

DR. RAHİME DEVECİ*

Öz

Ontolojik tahlil metodu edebi metinlerin estetik ve sanatsal değerini ortaya çıkarabilmek için kullanılan bir çözümleme yöntemidir. Yöntem, edebi eserin birbirine eklemlenmiş heterojen bir yapıdan ve varlık katmanlarından oluştuğunu esas alarak sanat eserinin ontik yapısını çözümlemeyi böylece eserin görünür olmayan anlamlarına ulaşmayı amaçlar. Bu çalışmada on yedinci yüzyılda yaşayan büyük halk ozanı Çukurovalı Karacaoğlan'ın "Bir Kız Bana Emmi Dedi" şiiri, İsmail Tunalı'nın; Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann'ın sanat eserlerinde varlık tabakaları görüşlerinden mülhem geliştirdiği ontolojik çözümleme yönteminden hareketle analiz edilmiştir. Öncelikle reel varlık alanı (ön yapı) ve irreal varlık alanı (arka yapı) olmak üzere iki katmana ayrılan şiirin reel varlık alanında ritmi/ahengi meydana getiren ses, vezin ve kafiye yapısı ile diğer ses yinelenmeleri ortaya çıkarılmıştır. İrreal varlık alanında şiir metni; anlam (semantik), nesne/obje, karakter ve alinyazısı tabakalarına ayrılarak incelenmiştir. Böylece reel varlık alanından kader tabakasına uzanan süreçte şairin iletmeye çalıştığı temanın insanoğlunun evrensel sorunlarından biri olan yaşlanma gerçeğinin meydana getirdiği üzüntü ve bununla baş etme yolları olduğu ortaya çıkmıştır. Şiir, bütün insanlığın kaçınılmaz ortak kaderi olan bu doğal gerçeği istemeyen insanın evrensel direnişini ve karşı duruşunu dile getirmektedir. Analiz sonucunda şiiri sözü edilen yöntemle çözümleme çabası göstermiştir ki; Karacaoğlan'ın konuşma diliyle yalın olarak söylediği bu şiirin derinlerinde yoğun anlam ve derin bir felsefi duyuş vardır.

Anahtar sözcükler: "Bir Kız Bana Emmi Dedi", şiir, "Karacaoğlan", ontolojik analiz metodu, sanat ontolojisi

ANALYSIS OF KARACAOĞLAN'S POEM "A GIRL CALLED ME EMMI" USING ONTOLOGICAL ANALYSIS METHOD

Abstract

The ontological analysis method is an analysis method used to reveal the aesthetic and artistic value of literary texts. The method aims to analyze the ontic structure of the work of art, based on the fact that the literary work consists of a heterogeneous structure and layers of existence that are articulated together, and thus to reach the invisible meanings of the work. In this study, the poem "A girl called me emmi" by the great folk poet Çukurovalı Karacaoğlan, who lived in the seventeenth century, is interpreted by İsmail Tunalı; The novel was analyzed based on the

* MEB Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, E-Posta: rahimeozdogan1@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5178-0519.
Gönderilme Tarihi: 13 Eylül 2024 Kabul Tarihi: 17 Ekim 2024

ontological analysis method developed by Ingarden and Nicolai Hartmann, inspired by the views of layers of existence in their works of art. First of all, the sound, meter and rhyme structure and other sound repetitions that create rhythm/harmony in the real existence area of the poem, which is divided into two layers as real existence area (front structure) and unreal existence area (back structure), have been revealed. Poetry text in the field of unreal existence; It was examined by separating into meaning (semantics), object/object, character and destiny layers. He tried to analyze the poem with the mentioned method; There is intense meaning and a deep philosophical feeling in the depths of this poem, which Karacaoğlan said in a simple spoken language.

Keywords: "A girl called me uncle", "Karacaoğlan", poem, ontological analysis method, art ontology

GİRİŞ

Türk halk şiirinin ve âşık edebiyatının önemli saz şairlerinden Karacaoğlan ismi ya da mahlası bir geleneği ifade eder. Yapılan araştırmalar Türk halk şiiri geleneği içinde Rumelili Karacaoğlan, Çukurovalı Karacaoğlan, Yozgatlı hatta Azerbaycanlı Karacaoğlan olmak üzere farklı yüzyıllarda yaşamış birden fazla Karacaoğlan'ın varlığını ortaya koymuştur. İncelenen şiir Çukurovalı Karacaoğlan'a ait olduğu için burada yalnızca Çukurovalı Karacaoğlan hakkında bilgi verilecektir. On yedinci yüzyıla ait cönklerde şiirlerinin bulunması ve kullandığı dilin on yedinci yüzyıl Türkçesinin özelliklerine sahip olması ilaveten Âşık Gevherî ile bir atışmasının bulunması nedenlerinden ötürü Çukurovalı Karacaoğlan'ın on yedinci yüzyılda yaşadığı fikri kabul görmektedir (Günay, 1999, s. 196). Şiirleriyle birlikte Akşehirli Hoca Hamdi Efendi'nin 1875 yılında yazdığı seyahat hatıralarına dayanılarak Karacaoğlan'ın hayatı hakkında şu bilgiler ortaya konulmuştur: Asıl adı Hasan olan Karacaoğlan, Çukurovalı Türkmen boylarından birine mensuptur. Adana'daki Kozan Dağı civarında bulunan Bahçe ilçesinin Varsak köyünde, avcılıkla geçinen ve adı Kara İlyas olan fakir bir adamın oğlu olarak doğmuştur. Kara İlyas, 1604 yılında Kozan derebeylerinden Hüssam Bey tarafından zorla asker yapılarak götürülmüştür. Bu nedenle Karacaoğlan öksüz büyümüştür. Karacaoğlan'ı Serdengeçti Osman Ağa kendine evlatlık olarak alır ve çirkin bir kız ile evlendirir. Karacaoğlan, kızı çirkin ve kaba bulduğu için bu evliliği istemez ayrıca babası gibi askerliğe alınma korkusuyla yirmi dört yaşında Varsak'tan kaçıp Maraş'ta Zülkadiroğlu Hüssam Bey'in koruması altına girer. Karacaoğlan altı yıl burada kaldıktan sonra diyar diyar gezer. Yaşlılık dönemlerini Türkmen aşiretleri arasında geçiren Karacaoğlan, Maraş yakınlarındaki Cezel yaylasında doksan altı yaşında ölür. İsteği üzerine ölüsü yerleşim yerlerinden uzakta bulunan bir pınarın başına gömülür, sazı mezarının başındaki ağaca asılır (Öztelli 1970'den akt. Günay,1999, s.195-196).

Şiirlerini Güneydoğu Anadolu'nun on yedinci yüzyıl konuşma diliyle, halk şiiri geleneğinin kalıplaşmış yapısını oluşturan redif ve kafiyeleriyle okuyan Karacaoğlan; yarım kafiyeyi genel olarak tüm halk şairleri gibi çok fazla kullanmıştır (Günay, 1999, s. 196). Karacaoğlan'da âşık edebiyatının bel kemiğini oluşturan irticalen şiir söyleme yeteneği ve içtenlik çoğu şairin ulaşamayacağı bir seviyededir. Bununla birlikte konuşma dilini ustaca kullanması, millî ve yerli

unsurları çarpıcı bir şekilde yansıması ve söyleyiş kıvraklığı Karacaoğlan şiirlerinin temel özellikleridir (Albayrak, 2001, s. 378).

Yaşamını ve hislerini coşkun bir şekilde dile getiren, tabiata, kadına ve aşka büyük yer veren şairin şiirlerinde gurbet, sıra, ayrılık, özlem, tabiat, yaşlılık, ölüm sıkça işlediği diğer temalardır. Ayrıca konar-göçer Türkmen boylarının gündelik hayatı Karacaoğlan'ın şiirlerine damgasını vurmuştur. Göçler, düğünler, yeme-içme, giyim-kuşam gibi folklorik unsurlar onun şiirlerine çok fazla yansımıştır (Artun, 2016, s. 301).

Karacaoğlan'ın şiirleri yalın görüntüsüne rağmen derin anlam yoğunluğuna ve ontolojik katmanlara sahiptir. Makalede, Karacaoğlan'ın "Bir Kız Bana Emmi Dedi" şiiri ontolojik tahlil metoduyla çözümlenmiştir. "Var-olanı ve varlığın bütününe kendine konu alan" (Tunalı, 1971, s. 1) ontoloji felsefesi; varlığı, varlık tarzları ve varlık tabakaları halinde çözümler. Böyle bir çözümleme içinde varlığın heterojen (çok katmanlı) bir yapıda olduğunu kabul etmesine rağmen yapıya hâkim olan varlık kanunlarının etkisiyle tabakalı yapının bütünlük gösterdiğini var sayar. "Varlıkta bir genel kanun varsa, o da çoklukta birlik kanunudur. Çünkü varlık, heterojen olması yönünden bir çokluğu gösterir ama bu çokluk yine de birbiriyle bağıntılı bir yapıyı, bir düzeni ifade eder ve bu da bir birliği, bütünlüğü dile getirir" temel ilkesine sahip ontoloji felsefesinden mühlhem sanat eserini, diğer bir deyişle var olanı ele alıp çözümleme isteğinden ortaya çıkan "sanat ontolojisi, sanat eseri dediğimiz var-olanları var-oluşları yönünden inceleyen bir felsefedir" (Tunalı, 1971, s.VII). Ontolojik yöntem de sanat ontolojisinin ortaya koyduğu bir metot olarak sanat eserinin varlık tarzını, ontik yapısını, varlık tabakalarını inceler.

Yöntem, ontoloji felsefesinin var olanları kavrayışına benzer olarak sanat eserlerinin varlık tarzlarının tabakalı ya da çok katmanlı (kompleks) bir yapıya sahip bütünlük olduğunu var sayar. Roman Ingarden (akt. Tunalı, 1971, s.92) "Edebiyat eserinin özüne uygun yapısı, onun birçok heterojen tabakadan meydana gelmiş bir bütün olmasından ibarettir" der. Bu tabakaların reel varlık alanındaki ses tabakasından başlayarak irreel varlık alanındaki son tabaka olan kader tabakasına doğru sırası ile parçalanıp teker teker incelenmesi yoluyla sanat eserinin açıklanması yöntemin esasını oluşturur.

Objeksiyon ve objektivasyon ontolojik estetiğin ve sanat eserlerindeki tabakalı varoluş tarzı fikrinin temelini oluşturan iki kavramdır. Objeksiyon, gerçekte var-olan'ın yalnızca bir bilgi obje'si olmasıdır. Var-olan bir şey, bir süjenin (özne) objesi olduğunda, var-olan şeyde hiçbir değişme olmaz. Onu olduğu gibi olduğu şey olarak kavrarız ve kavrayan özne burada pasiftir. Bir başka deyişle objeksiyon kendi başına var-olan bir şeyin objeleşmesidir (nesneleşmesidir). Objeksiyonun bilgi objesi olmasına karşılık sanat eseri bir objektivasyondur (nesnelleşme). Objektivasyon, zaten var-olanın yeniden ifade edilmesi değil, olmayan şeyin var edilmesidir. Bir başka deyişle objektionda söz konusu olan var-olan bir şeyin objeleştirilmesidir; objektivasyonda ise var-olmayan bir şeyin var edilmesi yani kurgulanmasıdır. Objektivleşen şey, canlı tinsel bir varlıktır. Objektivleşmede zorunlu olarak tinsel varlık, zorunlu olarak tinselleşir. Objektivasyonun çift yönlü iki kanunu vardır: Tinsel içerik, bir reel, duyulur madde içine sokulduğu, yani maddeye özel bir biçim verilmekle ona bağlandığı ve onun tarafından taşındığı sürece var olur. İkinci olarak biçim verilmiş madde tarafından taşınan tinsel içerik daima canlı tinin ya da objektiv tinin karşı faaliyetine

ihtiyaç duyar. Bir başka deyişle madde olmadan objektivleşme olamaz. Bu nedenle her objektivasyon biri duyusal olarak kavradığımız, bir objektiona dayanan reel tabaka; diğeri reel tabakanın taşıdığı tinsel varlık olmak üzere iki heterojen varlık alanından oluşur (Tunalı 1971, s. 52-54). Sanat eserlerinin ontik yapısı bu şekilde oluştuğu için sanat eserleri objektivleşmiş yapılarıdır.

Tabakalar düşüncesini sanat eserlerine ilk uyarlayan Roman Ingarden'dir. Ontolojiyi sadece felsefi bir disiplin olarak gören Christian Wolff'dan sonra R. Ingarden sanat eserlerinde varlık tabakalarının var olduğu ileri sürerek ontolojiye ve estetik bilimine yeni bir perspektif kazandırmıştır. Bu yeni bakış açısı, sanat eserlerinin çözümlenmesinde kullanılacak yüzeyden başlayıp derine, arka yapıya kadar inilebilecek, kuramsal bir metodunun ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bayram, 2003, s.12). İsmail Tunalı'ya (1971, s. 92) göre Roman Ingarden edebiyat eserlerinde şu tabakaların varlığından söz eder: "1. Kelime sesleri ve onlara dayanarak meydana gelen ve daha yüksek bir basamağı gösteren ses yapıları. 2. Farklı derecelerdeki anlam birlikleri tabakası. 3. Farklı şematik görüşler tabakası ve son olarak da 4. Tasvir edilen şeylerin (nesne, insan ve olaylar) ve onların alinyazılarının tabakası".

Ontolojik analiz yöntemine önemli katkıları olan bir diğeri isim Nicolai Hartmann'dır. Hartman'a göre sanat eserleri öncelikle iki varlık alanından (sfer) meydana gelir. Bunlar maddi olanı karşılayan reel ön-yapı, maddi olmayanı karşılayan irreal arka-yapıdır. Ön-yapı, somut olarak görülen, sadece kelimelerden oluşan, ontik olarak kendi başına var olan bağımsız, homojen (tek katlı), reel tabakadır. İrreal arka yapı ise birtakım tabakalardan oluşan heterojen (çok katmanlı) bir yapıdır. Bu tabakalar, ön-yapıdan başlayarak arkaya doğru derinleşerek uzanıp bütün arka yapıyı oluştururlar. Arka yapıyı oluşturan tabakalar şöyledir: "1. En ön tabaka: Resimde ve plastikte duyulur olan şeyi karşılar. Bu tabaka edebiyatta, tiyatrodaki görünebilirliği, işitilebilirliği ifade eder. 2. Bu tabaka, ön tabakanın hemen arkasından gelir ve ön tabakanın aracılığıyla ve onda görünüşe ulaşır. Özellikle tiyatro eserlerinde görünür olur. 3. Bu tabaka ruhî tabakayı karşılar. Ruhî tabakada insanın ahlak özelliği ve karakteri görünür. 4. Bu tabaka, tabakalar düzeninde en derin tabakalardan birini teşkil eder. Çünkü bu tabaka insanın ruh dünyasıyla değil, onun hayatının bütünüyle yani kaderle, alın yazısıyla ilgilidir" (Tunalı, 1971, s. 115-116).

Hartmann ve Ingarden'ın tabakalar teorisinden hareket eden Türk bilim insanı İsmail Tunalı sanat eserlerinin ontik yapısını ortaya çıkarmayı amaçlayan bir analiz metodolojisi oluşturmuştur. Tunalı öncelikle Hartmann gibi ön yapı (reel sfer) ve arka yapı (irreal sfer) ayrımı yapar. Tunalı'nın yönteminde ön yapıyı, fiziksel var-olan olarak kelimelerden oluşan "ses tabakası" oluşturur. Ön yapının üstünde heterojen yapıya sahip olan arka yapı, "anlam varlık alanı (irreal alan)" yer alır. Anlam sferi; "1. Kelimelerin anlam (semantik) tabakası, 2. Nesne ya da obje tabakası, 3. Karakter ve ruhî özellik tabakası, 4. Alinyazısı, kader tabakası" (Tunalı, 1971, s.118-119) olmak üzere dört katmandan meydana gelir. Ses tabakasında, metni oluşturan kelimelerin ses değerleriyle meydana gelen ritim ve bunların sözcüğün anlamıyla ilişkisi irdelenir. Anlam birlikleri tabakasında ise sözcüklerin anlamları analiz edilebilir. Anlam tabakasının üstünde yer alan nesne ya da obje tabakasında eserin insanları şeyleri ve olayları çözümlenir ve bu unsurların metnin genel anlamına kattığı ortaya konulur. Tunalı'ya (1971, s. 118-120) göre nesne tabakası, edebiyat eserinde sadece kendisi içindir. Diğeri bir deyişle bu tabaka, "hedefi kendisinde olan tabakadır, oysa öbür tabakaların hedefi

nesnelere tabakasıdır” (Tunalı, 2014, s. 99). Üçüncüsü ruhî ya da karakter tabakasıdır. Burada kişilerin davranış ve eylemlerinin arka planında bulunan ruhî tavır ve karakterleri incelenir. Son tabaka olan alinyazısı, kader tabakasında ise bütün insanları ilgilendiren, evrensel temanın, temel iletinin ne olduğu belirlenir (Tunalı, 1971, s. 118-120).

Yavuz Bayram (2003, s.13), İsmail Tunalı'nın ontolojik modelinde ortaya koyduğu tabakalar düzenini ayrıntılı bir şekilde irdeleyerek hangi tabakada hangi unsurların incelemeye konu olacağını gösteren bir şema ortaya koymuştur. Bu şema şu şekilde gösterilebilir:

Tablo 1: Şiirin Ontik Yapısı

<p>A.Önyapı (Duyulur yapı, dış yapı, ses tabakası, maddi tabaka, görünür yapı, reel varlık alanı, vondergroud ...)</p> <p>Dış görünüm, harfler, heceler, kelimeler... ölçü, ahenk, redif, kafiye, mısra/beyit yapısı (Şiirin varlığıyla duyulan, algılanan, maddi yapısına ait olan her şey)</p>	<p>B. Arkayapı (İç yapı, irrel varlık alanı, soyut yapı, hinterground)</p> <p>1. Anlamsal (Semantik) Tabaka</p> <p>a. Kelime semantiği (cognitiv)</p> <p>b. Cümle semantiği (sentaks)</p> <p>2. Nesne (Objekt) Tabakası</p> <p>Anlamı ağırlıklı olarak taşıyan kelimelerden (temel obje ve yardımcı objeler) oluşur.</p> <p>3. Karakter Tabakası</p> <p>Şairin ruh dünyası, kişiliği, yetiştiği ortam, bakış açısı, psikolojik dünyasıyla ilgili bilgiler... vs. den oluşur.</p> <p>4. Alın yazısı (kader) Tabakası</p> <p>Üçüncü tabakadaki tespit ve değerlendirmelerin içinde bulunan sosyal yapı ve bu yapının bütün insanlık açısından değerlendirilmesi.</p> <p>Şiirden ilhamla varlık âlemi ve bu âlemin niteliğiyle ilgili değerlendirmeler...</p>
---	---

Biz de çalışmamızda İsmail Tunalı'nın “ontolojik tahlil metodu”ndan ve Yavuz Bayram'ın detaylandığı şemadan hareketle aşağıdaki şiirinde Karacaoğlan'ın iletmeye çalıştığı temayı, reel varlık alanından kader tabakasına uzanan süreçte izlemeye çalışalım.

1. KARACAOĞLAN'IN “BİR KIZ BANA EMMİ DEDİ” ŞİİRİNİN ONTOLOJİK TAHLİL METODUYLA ÇÖZÜMLENMESİ

Değirmenden geldim, beygirim yüklü

Şu kızı görenin del'olur aklı

On beş yaşında da kırk beş belikli

Bir kız bana emmi dedi n'eyleyim

*Birem birem toplayayım odunu
Bilem dedim bilemedim adını
Elbistan yanaklı, Kürdler kadını
Bir kız bana emmi dedi n'eyleyim*

*Bizim ilde üzüm olur, alç'olur
Sızılaştır, bozkurdular aç olur
Bir yiğide emmi demek güç olur
Bir kız bana emmi dedi neyleyim*

*Karac'Oğlan der ki n'oldum n'olayım
Akan suların ben de gideyim
Sakal seni makkabınan yolayım
Bir Kız bana emmi dedi neyleyim*

Karacaoğlan (Sakaoglu, 2004, s.505-506).

1.1. Ön Yapı/ Reel Varlık Alanı (Ses Tabakası)

Şiirde ilk algılananlar diğer bir deyişle fiziksel var-olanlar birer objeksiyon olan birtakım sesler, harfler ve bunların bir araya gelişiyle oluşan kelimelerdir. İsmail Tunalı'ya göre (1971, s. 121), bir şiir metnine ontolojik analiz yöntemini uygulayan incelemeci öncelikle şiirde somut olarak duyulan tarafın ne olduğunu ortaya koymalıdır. Söz konusu somut varlığın duyulur yönü şiirin yüksek sesle okunmasıyla algılanan, hissedilen ve hoş giden ritimdir. Dolayısıyla çözümlemede ilk olarak bu ritmi meydana getiren unsurlar bulunmalıdır.

Türk halk şiirinin âşık edebiyatı geleneğine ait; nazım biçimi koşma, türü ise güzelleme olan, toplam on altı dizeden, her biri dört dizeli, dört birimden oluşan şiirin ahenk oluşturan unsurlarından birisi ölçüdür (vezin). Yazın bilgini Pospelov (1985, s.111 akt. Aksan, 1999, s. 191), "lirik şiirlerde sözcüklerin seçimi ve yerleştirilmeleriyle seslerin ve ritmik anlatım gücünün önem kazandığını belirtmekte, lirik ürünlerde ses ve ritm düzenin, lirizmin müzikle olan yakınlığının kanıtı olduğunu ileri sürmektedir". Şiirde 11'li hece ölçüsü kullanılmıştır. Halk şiirinin sözlü ve müzik eşliğinde icra edilmesi özelliğinden meydana gelen durak kavramı da şiire ritim kazandıran önemli bir unsurdur. Doğan Aksan'ın cümleleriyle ifade edecek olursak (1999, s.192) "hece ölçüsünün düzgün duraklarla kurulmuş kalıplarının saz eşliğinde söylenişi müziğin yanında ayrı bir ritim sağlamakta, bu durakların müziktekilerle uyuşması durumunda çok etkili bir söz-müzik bileşimi ortaya çıkmaktadır". Şiirde genelde 6+5 duraklama sistemi kullanılmıştır. Ölçü ve duraklar şiire yeknesak bir ahenk getirerek sesler müzikal etkiyle hareketlenir.

Armoni/ritim ses yinelenmeleri ya da "alliteration" şiirde ahengi sağlayan bir diğer unsurdur. Her biri dört dize, dört birimden meydana gelmiş metnin bütününde yinelenen "l (33)", "m (30)", "n (23)", "d (27)", "r (23)" yumuşak ünsüzlerinin tekrarının oluşturduğu ritim müzikal bir etki meydana getirir. Şiirde ünlü harflerin tekrarıyla oluşturulan ritim unsuru "asonans" olarak adlandırılır. İncelenen şiirde "e" sesi 47, "i" sesi 42, "a" sesi 33, "ı" sesi 19, "o" sesi 12, "u" sesi 10,

“ü” sesi 6 kez kullanılmıştır. Şiirin bütününde “e, a, i, ı” seslerinin baskın tekrarıyla oluşan ritim, metnin müzikal etkisini güçlendirerek şiirin somut varlığını duyulur yolla görünür hale getirmektedir.

Ahengi oluşturan önemli bir unsur da kafiyedir. Halk şiirinin “koşma” nazım biçimiyle oluşturulan şiirin bütününde “yarım kafiye” örgüsü mevcuttur. aaab/cccb/dddb/eeeb kafiye düzenine sahip şiirin birinci dördlüğünde (yü) “-k”, (a) “-k”, (beli) “-k”; ikinci dördlüğünde (odu) “-n”, (kadı) “-n”, (adı) “-n”; üçüncü dördlüğünde (u) “-ç”, (a) “-ç”, (gü) “-ç”; dördüncü dördlüğünde (no) “-l”, (ge) “-l”, (yo) “-l” sesleriyle yarım kafiye oluşturulmuştur. Birinci dördlükte (yük) -lü, (ak) -lı, (belik) -li; ikinci dördlükte (odun)-u, (adın)-ı, (kadın)-ı; dördüncü dördlükte (nol) -ayım, (gel) -eyim, (yol) -ayım seslerinden redif oluşturulmuştur.

Üçüncü dördlüğün üç mısraının sonunda üç defa tekrarlanan “olur” sözcüğü ile de ritim oluşturulduğu görülmektedir. Bu yinelemelere eski retorik çalışmalarında Yunancada “Epiphora”, Türkçede “artyineleme” adı verilir ve sözcük ve sözcük öbeklerinin, düzyazıda tümcelerin, şiirde dizelerin sonunda yinelenmesi anlamına gelir. Sona alınan ögeler böylece belli kavramların daha güçlü algılanmasını sağlar, şiirin etkileyici yönünü güçlendiren, içerdiği önermeleri ve kavramları bellekte daha kalıcı kılar (Aksan, 1999, s. 203). Ayrıca her dördlüğün son mısraını oluşturan “Bir kız bana emmi dedi neyleyim” ifadelerinin aynen tekrarlanması şiirin bütününe hâkim olan bir armoni meydana getirmektedir. Bu yinelenen bağlantı mısraı biçim çalışmalarında Yunanca “symploke” biçimine yaklaşan bu tür şiirlerin (Aksan, 1999, s. 203) güzel bir örneğini oluşturmaktadır. Ahenk meydana getirmesiyle birlikte *Bir kız bana emmi dedi neyleyim* bağlama dizesi şairin içinde bulunduğu üzüntü durumunu ifade eder. Yinelemelerin etkisiyle bu duygu şiirin bütününe yayılır.

1.2. Arka Yapı /İrrel Varlık Alanı

1.2.1. Anlam Tabakası (Semantik Kategori)

Somut varlık alanında bulunan sesler kelimeleri, kelimeler cümleleri meydana getirir. Bir araya gelen bu oluşum bir şeyler anlatmaya başlar. Bu noktadan itibaren somut yüzeyin arkasına geçilir. Ontik yapılanmada burası “anlam tabakası”dır. “Anlam tabakasında, önce kelimeler temel anlamında ele alınır, daha sonra kelimenin cümle içinde kazandığı anlam değerlendirilir. Böyle bir okuma, semantik bir incelemeye işaret etmektedir” (Bayram, 2003, s. 14). Semantik açıdan ele alınan şiirde ilk adım, şiiri oluşturan bütün kelimeleri anlam yönünden incelemektir. İkinci aşamada cümleler tek tek anlam ve yapı bakımından incelenir (syntax). Böylece anlamı bağlamında birbiriyle ilişkilendirilen kelimelerin yardımıyla şiirin genel anlamı görünür hale getirilir. Bu analizlerle üçüncü tabakada ele alınacak nesnelere incelenmesine bir temel oluşturulur. “Bir Kız Bana Emmi Dedi” şiirinin kelimeleri temel anlamlarıyla şöyle verilebilir:

değirmen: “İçinde öğütme işi yapılan yer; kahve, buğday, nohut vb. taneleri öğüten araç veya alet”

gel-: “ulaşmak, varmak, gelmek fiili”

beygir: “sadece yük taşımakta veya araba çekmekte kullanılan at”

şu: işaret sıfatı

kız: “dişi çocuk; dişi cinsten birine daha yaşlı biri tarafından kullanılan bir seslenme sözü”

gör- (enin): “gözle algılamak, seçmek”

deli ol- (del'olur): “delirmek, birini çok sevmek”

akıl: “düşünme, anlama ve kavrama gücü; us”

on beş: sayı

yaş: “doğuştan beri geçen ve yıl birimiyle ölçülen zaman”

kırk beş: sayı

belik: saç örgüsü

bir: sayı sıfatı

bana: yönelme durumu eki almış birinci tekil şahıs zamiri

emmi: amca, babanın erkek kardeşi

de-: söylemek, söz söylemek

neyleyim: “ne yapabilirim, elden ne gelir” anlamında kullanılan bir söz

birem birem: teker teker, bir bir

topla-: “bir araya getirmek; cemetmek”

odun: “yakılmak için kesilmiş, parçalanmış ağaç”

bil-: bir şey hakkında bilgi sahibi olmak, öğrenmiş bulunmak

bileme-: bilgi sahibi olmamak

ad: bir kimseyi, bir şeyi anlatmaya, tanımlamaya, açıklamaya, bildirmeye yarayan söz, nam,

isim

Elbistan: Kahramanmaraş iline bağlı bir ilçe

yanak: “yüzün göz, kulak, burun arasındaki bölümü”

Kürt: “ön Asya’da yaşayan bir topluluk ve bu topluluktan olan kimse”

kadın: “erişkin dişi insan”

bizim: birinci çokluk şahıs

il: yurt

üzüm: küçük taneli bir yaz meyvesi

ol-: “meydana gelmek, vuku bulmak”; bir görev, makam, san, nitelik kazanmak”

al(ı)ç: alıç meyvesi

sızıla-: “hafif ve ince ağrı”

bozkurt: “genellikle Avrasya’nın bozkırlarında yaşayan, sarımsı renkteki tüyleri nispeten kısa ve kaba olan, çene tüyleri beyaz olan bir tür kurt; mitolojide Göktürk hanedanının kökü olan Asena’nın türemiş olduğu söylenen efsanevî dişi kurt”

aç: “yemek yemesi gereken tok karşıtı”

yiğit: “güçlü, yürekli olan (kimse); alp, celadetli, alp, yağız, dilaver”

güç: “fizik, düşünce ve ahlak yönünden bir etki yapabilme veya bir etkiye direnebilme yeteneği”

n’olup, n’olayım: ne olup ne olayım

ak-: “sıvı maddeler veya çok ince taneli katı maddeler bir yerden başka yere doğru gitmek

su: “hidrojenle oksijenden oluşan, sıvı durumda bulunan, renksiz, kokusuz, tatsız madde”

ben: birinci tekil şahıs zamir

de: bağlaç

gel- : ulaşmak, varmak

sakal: yetişkin erkeklerde yanak ve alt çenede çıkan kılların hepsi

sen: teklik ikinci şahıs zamiri

makkab (cimbıza benzer alet): kıl ve benzeri şeyleri tutmak veya çekmek için kullanılan küçük maşa

yol- : “bitki, tüy vb’ ni çekerek yerinden çıkarmak çekip koparmak; almak” (URL 1).

Cümle semantiği açısından baktığımızda şiirin birinci dördlüğünde kırsal bir tablo içinde beygirine yükünü yüklemiş, değirmenden gelen bir adam görürüz. Aynı tablo içinde adam yol üstünde insanın aklını alacak güzellikte on beş yaşında, kırk beş saç örgüsü olan bir kız görür. “Bir kız” vurgusu adamın kızı tanımadığını gösterir. Kız, adama emmi diyerek hitap etmiştir. Emmi kelimesi yaşlılığı çağrıştırdığı için adamı üzmüş ve düş kırıklığına uğratmıştır. İkinci dördlükte adam kızın adını hatırlamaya çalışır, hatırlayamaz, güzel bir kızın ona emmi dediğini tekrar eder. Ardından gelen dördlükte adamın kendini genç gördüğü, kızın sözüne çok üzüldüğü anlamı vurgulanır. “Bir yiğide emmi demek güç olur” dizesi de bu ruh halinin en açık ifadesidir. Son dize yüz yüze gelinen gerçekliğe karşı çaresizliği dile getirir. Son dördlüğün ilk dizesi “neydim ne oldum” da gerçekleri idrak etmişlik anlamı vardır. İkinci dizede bu idrak akan sularınan ben de gideyim şeklinde derin bir üzüntüyü dile getirir. Ancak devam eden dizede ani bir yön değiştirme olur ve adam sakal seni makkap ile yolayım derken yaşlılığın ceremesini sakallarına yükler. Her dördlüğün sonunda yinelenen dize yüz yüze gelinen gerçekliğe karşı üzüntüyü ve buna bir çare bulmak gerektiğini dile getirir.

Şair, bu on altı dizede yolda gördüğü tanımadığı güzel bir kızın kendisine emmi demesinden duyduğu üzüntüyü ve düş kırıklığını mı anlatmaya çalışmaktadır? Yüzeysel bir okumada böyle anlaşılabilir birlikte irreal varlık sferinin ikinci katmanı olan *obje/nesne* tabakasında objelerin analiz edilmesiyle derin düzeye ulaşılacak, yüzeysel görünümünden farklı anlamlar ortaya çıkacaktır.

1.2.2. Nesne veya Obje Tabakası

Nesne veya obje tabakasında gerçekliğinden soyutlanmış, bir başka ifadeyle imgeleştirilmiş, irreal bütün obje ve nesnelerin incelenmesi suretiyle arka planın, derin anlamın çözümlenmesi amaçlanır (Köktürk, 2003, s. 173). İncelenen şiirde görülen gerçekliğinden soyutlanarak kullanılan ilk obje değirmendir. Genel olarak Türk edebiyatında değirmen benzer anlamlar yüklenerek kullanılan yaygın bir imgedir. Örneğin divan edebiyatında felek ve değirmen arasında dönmeleri sebebiyle ilgi kurulmuş, değirmen dünyaya, feleğe benzetilmiştir. İnsan ömrü bir tane olarak tasavvur edildiğinden buna bağlı olarak değirmen de dünya veya feleğin metaforu olarak kullanılmıştır (Birici, 2007, 97-103). Âşık Şeref Taşlıova'nın “Dünya değirmendir insanlar tahıl/ Ekilir biçilir un olur gider” (Kalkan, 1991, s. 449) dizelerinde olduğu gibi Âşık Tarzı Türk halk şiirinde de değirmen dünyaya, insanlar ise tahıla benzetilmiştir. Yine halk şairi Dadaloğlu, “Ecel değirmende unun öğütür” (Yağcı, 1996 s.131) derken değirmen geçip giden yılları, dünya hayatını imler. Türk halk kültürünü yansıtan, anonim Türk halk edebiyatı mahsullerinden türkülerde de değirmenin aynı anlamda kullanılan bir imge olduğu görülmektedir. Örneğin: “Kahpe felek değirmenin döndü

mü/ Zalim felek değirmenin döndü mü ve Döne döne nöbet bize geldi mi?" dizelerinde Türkünün söyleyeni tarafından sitem edilen felek, mütemadiyen dönen değirmene benzetilmiştir (Mirzaoğlu, 2012, s. 165). Benzer bağdaştırma çağdaş Türk Şiirinde de yapılmaktadır. Ramazan Korkmaz (2014, s. 215) Cahit Sıtkı Tarancı'nın şiirlerinde görülen değirmen imgesi için şu yorumu yapmaktadır: "Değirmen imgesi ile hayat, insanoğlunun faniliği, hayatın öğütücü acımasızlığı anlatılmaktadır. Değirmen imgesi 'yaşanan gerçeklerin zaman boyutundaki kendiliğinden akışı, kaderin insanı yok etmesi olarak telakki edilir'".

Değirmen imgesi aynı dizede yer alan beygirim yüklü, (yüklü beygir) sözcük grubuyla birlikte değerlendirildiğinde şairin kendisini beygire benzetmek yoluyla metafor oluşturduğu, bu bağlamda değirmenden gelen yüklü beygirin yaşanmışlıkları fazla olan, hayattan epey yük yüklenmiş ve genç sayılmayacak olgunlukta olduğu anlaşılır. Devam eden *Şu kızı görenin deli olur akli/ On beş yaşında da kırk beş bölüklü* dizelerinde güzellik, on beş yaş ve kırk beş belik söz gruplarıyla vurgulanan gençlik dile getirilir. Son dizede ise bu genç ve güzel kızın kendisine emmi dediği ifade edilir. Kızın şaire emmi demesi onu yaşlı gördüğünü anlatır. Anadolu'da bir akrabalık belirtici olarak "amca" karşılığı kullanılan "emmi" sözcüğü akrabalık bildirmediği ve tanınmayan kişilere söylendiğinde söylenen kişinin yaşlı olduğunu belirtir. Şair üzüntüsünü ve çare arama isteğini aynı dize içerisinde yer alan "neyleyim" kelimesiyle vurgular.

İkinci dördlükte şair daha önce fark etmediği yaşlılık durumunu idrak etmeye başlar. "Birem birem toplayayım odunu" dizesindeki "odun" nesnesiyle; "yaşamın, gelişimin, yenilenmenin, yer ve gök arasındaki bağın, Tanrı ve insan arasındaki ilişkinin" (Gardin vd. 2019, s. 20) sembolü olan ağacın kurumuş hali olması bağlamında gençliğin yitimi, yaşamın sonu ifade edilmeye çalışılır. Şair, ağaç ve odun imgelerinin zıtlık çağrışımıyla yavaş yavaş yaşlılığa ve ölüme hazırlanması gerektiğini dile getirir. *Bilem dedim bilemedim adını* derken kadını tanımadığını ifade eder. Elbistan yanaklı, Kürtler kadını ona emmi demiştir; burada kendi yöresinden olmasına rağmen şairin bu güzeli tanımamasıyla yaşlandığını fark etmesi anlatılır. On beş yaşında bir kızı tanımamak hem güzeller âleminden uzak kalındığı hem de aradaki yaş farkının fazlalığı gerçeğini akla getirir. Aynı zamanda yaşlılığın göstergelerinden mental bir gerileme olarak hafıza zayıflığını da çağrıştırır.

Üçüncü dördlükte şimdiye kadar farkında olmadığı yaşlılık gerçeğiyle birden bire yüz yüze gelen şair, durumu kabullenmek yerine yaşlılığa direnir ve gençleşmek için çareler arar. *Bizim ilde üzüm olur, alç olur* dizesinde zikredilen Üzüm, alıç, bozkurt, yiğit imgeleri ya da objeleri direnişle birlikte yaşlanmaya dolayısıyla da ölüme bir çare olarak düşünülür. Nitekim "Antik Yunan'da üzüm ve şarap bir yaşam, ölüm, ölümsüzlük ve sonsuzluk sembolü idi" (Gardin ve Olorenshav, 2019, s.567-568). Yapılan araştırmalarda Türk kültür ve mitolojisinde de üzümün; sağlık, kan, aşk ve güzelliğin sembolü (Şenocak, 2008, s.175) olduğu belirtilmektedir. Alıç ile ilgili kapsamlı araştırmalar olmamakla birlikte Türkiye'deki büyük hastanelerin tıbbi yayın kurulu tarafından hazırlanan internet sayfalarında alıç meyvesinin insan sağlığına faydaları belirtilmektedir. Örneğin Acıbadem hastanesinin internet sayfasında yer alan faydalardan birisi şu şekilde belirtilmektedir: "Güneşin veya ultraviyole ışınlarının etkisiyle bozulan kolejen yapısı nedeniyle erken cilt yaşlanması görülür. Alıç, antioksidan içeriğiyle bu yaşlanmaların önüne geçmeye yardımcı olur" (URL 1). Alıç meyvesinin faydalarının sıralandığı Memorial hastanesinin internet sayfasında şu

bilgiler yer almaktadır: “Beyin fonksiyonlarını ve hafızayı güçlendirir. Erken yaşlanma belirtilerini ve ciltte oluşan deformasyonu önler” (URL 2). Aynı kaynaklarda üzümün faydalarına ilişkin de benzer açıklamalar yer almaktadır. Örneğin Memorial hastanesinin internet sayfasında üzümün “hafızayı, dikkati ve ruh halini iyileştirdiği, yaşlanma belirtilerini geciktirebildiği (URL 3) belirtilmektedir. Görüldüğü üzere şair, bahsi geçen dizede yer alan üzüm ve alıç meyvelerini yaşlanmaya karşı bir çare olarak görmektedir. Buradan Karacaoğlan’ın coğrafyasında var olan ürünlerin ne işe yaradığına ilişkin bilgi sahibi olduğu da anlaşılır. Müjgân Cunbur’un (1976, s. 41) cümleleriyle ifade edecek olursak Karacaoğlan’ın şiirleri göçebe Türklerin maddi ve manevi kültürü için oldukça güvenilir bilgi kaynağıdır.

Üçüncü dördlüğün ikinci dizesinde şair, “sızılaşıp bozkurdur aç olur” der. Burada imgeleşen nesne bozkurttur. Türk kültüründe bozkurt ya da kurt çoklu anlamlar ifade eden bir sembol olma özelliğine sahiptir. Her şeyden önce kurt Türkler için kendisinden türedildiğine inanılan kutsal bir varlık, totem ya da ongunur. Mehmet Fuat Köprülü’nün belirttiği üzere “... Bütün bu âyinler, <<Tükiye>>lerin kendilerini <<kurt nesli>> saydıklarını, yani kurdu kendileri için bir <<totem=ongun>> bildiklerini göstermektedir. Oğuz Destanında da mühim bir mevki olan Kurd’un <<Tükiye> menkıbelerinde bu kadar ehemmiyet kazanması işte bundan dolayıdır” (Köprülü, 1981, s. 57-58). Kılavuz, yol gösterici vasıflarının yanı sıra bozkurt ve kurt yeniden doğuş, diriliş anlamına gelen bir semboldür. Türk boylarını yok olmadan kurtarıp, yeniden dirilme ve yaşama kavuşma temasının işlendiği destanlarda kurt başrolü çekmiştir. Kurdu uzun ömrü imleyen bir sembol olduğu görülmektedir. Bu minvalde Türk kültüründe oldukça yaygın kullanılan *kurtla kıyamete kalmak* deyimini vardır. Deyim, Kul Himmet’e ait bir şiirde *Boz kurt ile kıyamete/ Kalan dünya değil misin?* (Oğuz, 2009, s. 53) şeklinde kullanılır. İlaveten bozkurt ve kurdu güç, cesaret, yiğitlik gibi anlamlara da sahip olduğu bildirilir. Bahaddin Ögel’in (2010, s. 149), Türk mitolojisinde “cesaret ve asaletin bir sembolü olarak görüldüğünü” belirttiği “kurt” ve “bozkurt”; Yaşar Çoruhlu’ya (2002, s. 136) göre kolektif şuuraltında yiğitlik, güç vb. vasıflara sahip muhtevasıyla devam eder. Buradan hareketle Karacaoğlan’ın yaşlılık dolayısıyla ölüm gerçeğine kolektif şuuraltıdan gelen mitolojik bir bilgiyle çare ürettiği anlaşılır. Karacaoğlan bozkurda hem yeniden doğum, diriliş hem de güç, yiğitlik anlamları yükler. Bu yolla kabullenmediği yaşlılık ve ölüm korkusuyla mücadele eder.

Aynı dördlüğün üçüncü dizesinde şair, *Bir yiğide emmi demek güç olur* ifadeleriyle de kabullenmeme ve bu durumdan duyduğu derin üzüntüyü tekrar eder. İkinci dördlükte farkına varılan yaşlılığa, üçüncü dördlükte “olur” sözcüğünün yinelenmesiyle çareler sıralanır. Var olan çarelerin bizim ilde olması vurgusuyla şair coğrafyasından güç alır.

Şair son dördlükte, çare aramaya devam ettiğini ifade eder. Bulduğu çare *Akan sular ile ben de gideyim* dizesindeki akan sularla gitmek isteğinde dile getirilir. Akan sulara batmak bir sembol olarak okunduğunda derin anlamlar ihtiva eder. Burada “su” ve “suya batma” imgeleştirilmiştir. Su, genel anlamda “her tür kozmik tezahürün temeli, bütün tohumların taşıyıcısıdır. Su, bütün biçimlerin kaynaklandığı ve bir felaket ya da kendi gerilemeleri sonucunda dönecekleri ilk özü simgeler. Her tür kozmik döngünün sonunda su vardır. Su, bütün biçimleri barındıran bir hayat kaynağıdır” (Eliade 2014, s. 196). Suya batma ise ilk biçime geri dönüşün, yeniden yaratılışın ve doğumun sembolüdür; çünkü suya batma biçimlerin biçimlerini kaybediştir ve varoluş

öncesindeki ayrılmamış olanla yeniden bütünleşmektir; sudan çıkış, biçimin ilk kez dışa vurulduğu yaradılış eyleminin tekrarıdır. Suyla temas etmek her zaman yenilenmeyi temsil eder; çünkü eriyip giden daha sonra “yeniden doğacaktır”; çünkü suya batış, yaşamın ve yaratıcılığın potansiyelini çoğaltır ve geliştirir. Kozmogoni simgesi ve tüm tohumların taşıyıcısı olan su, büyüsel bir maddedir ve her derde devadır; iyileştirir, gençleştirir ve yaşamı sonsuz kılar (Eliade, 2014, 196, 200). Burada ayrıca şairin içine batmak istediği suyun “akarsular” olması bağlamında “temiz, kullanılmamış su” ayrıntısı dikkatleri çeker. “Kullanılmamış su”, yani günlük kullanımla kutsallığını yitirmemiş su, ilksel suyun hayatı ortaya çıkaran ve besleyen tüm değerlerini içermektedir. Kullanılmamış suyla tedavide, hastalığın ezeli suyla teması sağlanarak mucizevi bir yenilenmeyi gerçekleştirmenin yolu aranır (Eliade, 2014, s. 201). Görüldüğü üzere şair, akarsular ile ben de gideyim derken suyun büyümlü gücüyle gençleşme isteğini dile getirir. Burada da kolektif şuuraltından gelen bilgiyle yaşlanma ve yaşlanmanın getirdiği kayıplara karşı bulduğu bir diğer çareyi ifade eder.

Şair, son dördünlüğün ikinci dizesindeki *Sakal seni makkap ile yalayım* ifadesiyle gençleşme isteği ve yaşlılığı reddetmeyi devam ettirir. Burada sakal da imgeleştirilen nesnelere dendir. Yolunmak istenen sakal anlaşılacağı üzere aklaşmış, yaşlılığın somut bir göstergesi olan sakaldır. On beş yaşındaki genç kızın kırk beş belik olan saçlarının imlediği gençlik çağrışımının karşıtı olarak yaşlılığa göndermede bulunur. Şair bu sakalı kökünden yoldan yoluyla ortadan kaldırarak yaşlı görüntüsünden kurtulmak ister.

1.2.3. Karakter ya da Ruhî Özellik Tabakası

Karakter tabakasında kişilerin eylem ve davranışları değil, onun arka planında bulunan ruhî tavır ve karakterleri söz konusudur (Tunalı, 1971, s. 119). Şairi şiir söylemeye iten duygu ya da duygular nedir? Başka bir deyişle şiirin oluşturucu mekanizması olan duyguların neler olduğu sorusunun cevabı bu tabakada aranır. Sorulara cevap aranırken vurgulanan nesne/objelerin anlatmak istediklerine odaklanılır. Bu şekilde şairin şiire yansıttığı ruh dünyasını görebilmek olanaklı olur.

Arnold van Gennep (Morris, 2004, s. 392), insan yaşam sürecinin olumsuz sonuçları da olan bir dönemleme tarafından yönetildiğini ileri sürmüştür. Mekân ve zamanda gerçekleşen herhangi bir hareket gibi kendine özgü koordinatlar sistemine sahip olduğu düşünülen insan hayatı, doğaçlamaya izin verecek esneklikte bir senaryoya, bir plana göre ilerler ve bir dizi nispeten durağan, açıkça tanımlanmış konumlardan geçer. Bu konumlar, insan yaşamını öngörülebilir aşamalara ayıran bir dizi dönüm noktasıyla kesişir. Kişinin yaşam yörüngesinin yön değiştirdiği bu dönüm noktaları hem bir kriz hem de bir fırsattır, yoğun enerji ve tehlike anlarıdır. İnsan hayatının değişim, dönüşüm eşiklerini işaretleyen bu dönemlere “geçiş dönemleri” adı verilir. Doğum, ergenlik, evlilik ve ölüm gibi ana geçişlerle birlikte gençlikten yaşlılığa geçişi de kapsayan bu dönemlerin sıkıntısız atlatılması için dünyanın hemen hemen her yerinde çok eski dönemlerden beri “geçiş ritüelleri” düzenlenmiştir. Geçiş ritüellerinin temel amaçlarından birisi geçiş maruz kalan bireyi yeni konumuna ve yeni konumunun gerekliliklerine hazırlayarak ona geçmekte olduğu yeni konumunu benimsetmek suretiyle bireyin sarsıntı geçirmesini engellemektir.

Anlaşılmaktadır ki şair, gençlik ile yaşlılık arasında ne genç ne de yaşlı sayılabilecek bir geçiş döneminde yer almaktadır. Şiirde gençlikten yaşlılığa geçiş eşiğinde bulunan şairin ruhsal durumu meseleyi ortaya koymaktadır. Genç kızın ona emmi demesiyle idrak etmeye başladığı yeni konumu onda çalkantılı ruh halleri meydana getirir. Günümüzün psikoloji bilimi bu durumu “orta yaş krizi” (mide-life crisis) olarak tanımlamaktadır. Gençlik ve yaşlılık arasındaki yaşam süreci olan orta yaş, ergenlik döneminde olduğu gibi insanın fizyolojisinde ve psikolojisinde değişimlerin gözlemlendiği bir dönemdir. Bedensel yaşlanma, gençlik enerjisinin kaybolması, mental zayıflama ve en önemlisi ölümün kaçınılmazlığını algılama orta yaş krizine neden olan başlıca amillerdir. Yapılan çalışmalar; bazı insanların orta yaşa geldiklerinde işlerini bıraktığını, şehir ya da ülke değiştirdiğini, eşlerini değiştirdiğini, boşandığını, depresyona girdiğini, alkol kullanma eğiliminin arttığını ortaya koymuştur. Ayrıca orta yaşa gelen insanların bütün hayatını gözden geçirip kendilerini yöneten değerleri düşünerek yaşamını boşuna harcıyıp harcamadığına karar vermeye çabalaması yaygın görülmektedir. Ömrünün son şansı fikri hayatın bu devresine kriz özelliği vermektedir (Cüceloğlu, 1998, s. 395-398).

İçten, yalın ve arı Türkçenin tüm zenginleriyle duygu ve heyecanlarını açık seçik ve dolambaçsız anlatan Karacaoğlan’ın şiirlerinden hareketle yaşama, hazlara, kadın ve güzelliklere oldukça bağlı bir insan olduğu dile getirilir. Onun şiirlerinin ilham kaynağı renkli, cennet gibi bir tabiat dekoru içinde gezen, dolaşan birbirinden farklı ve güzel kadınlardır. O ölümü bile güzellerden ayrı kalmamak için istemez.

Şairin bu karakteristik tavrı incelenen şiirde de görülmektedir. Karacaoğlan, insan yaşamının en önemli olgusunu on beş yaşında genç ve güzel bir kızın değerlendirmesi üzerinden idrak eder. Kadın ve aşkı varoluşunun merkezine koyan şair gençlik, güzellik ve her türlü güç kaybı olarak gördüğü yaşlılığı da tüm bunların yitimi olarak algılar. Karacaoğlan için yaşamın dinamikleriyle birleştirdiği aşk ve güzellik vazgeçilmez bir tutkudur. Onun için yaşam, gençlik, aşk ve güzellik aynı semantik düzlemde yer alır; aşk, güzellik ve gençlik yoksa yaşam da yoktur. Bu nedenle genç kızın emmi hitabıyla farkına vardığı yaşlılığa tepkisi büyük bir üzüntü ve kızgınlık olur. Ayrıca şairin Türk kültüründe “kırkıktan sonra azmak” deyiminde vücut bulan ve orta yaş krizinin bir sonucu olarak kişinin kendini genç hissetmek için genç kadınlara cinsel ilgi gösterme durumu içinde bulunduğu da söylenebilir. Bu bağlamında değerlendirildiğinde genç kızın emmi demek suretiyle şairi yaşlı bulması, dolayısıyla çekici bulmadığı için reddetmesi söz konusudur. Bu da şairin üzüntüsünün asıl kaynağı olmaktadır.

Kadın ve cinselliği yaşamında önemli bir değer olarak gören şairin elde ettiği doyumlar hep kadınlar tarafından sunulduğundan onların beğenisini kazanmak onun için yaşamsal bir zorunluluk, mutluluk kaynağıdır. Bu zorunluluktan doğan gençlik ve güzellik olgusu bir bakıma tek değer olan çekiciliğin yaşlanmayla birlikte kaybolmaya başladığında anksiyete kaynağı olmaktadır. Sigmund Freud (2014, s. 297), bu özelliklere sahip erkeklerin ellili yaşlarda çöktüklerini hissetmelerinin korkusunun nevroza dönüşebileceğini belirtir. Şair için ruhsal iyi olma durumu sevgiyi vermeye ya da almaya bağlı olduğundan kişilik değerlerini dışta bırakmakta böylece duygusal bakımdan başkalarının değerlendirmesine ve sevgisine bağımlı kalmaktadır. Bu da şairde

yaşlanmayla birlikte çekiciliğinin kaybolması sonucu sevilme, istenme dolayısıyla da hiç değeri olmadığı duygusuna yol açmaktadır.

Farkına vardığı durum karşısında derin bir üzüntü içinde olan şair, çaresiz bir ruh hali sergilemez, insan olmanın doğal bir döngüsü olan yaşlılığı kabullenmez. Buradan şairin tasavvuf şairlerinin aksine kaderci ve teslimiyetçi olmadığı anlaşılır. O, her dörtlüğün son dizesinde yinelediği “bir kız bana emmi dedi neyleyim” serzenişleriyle yitip gitmekte olan gençliği geri getirmenin çarelerini arar, kendince bulur da. Şairin bu tutumu onun iyimser ve ümitvar karakter özelliklerini de gözler önüne serer. Ayrıca Karacaoğlan’ın yaşlılığı algılamasında ve çare arama macerasındaki izlekte korkak, pısrık bir kişilik özelliği yerine cesur, savaşçı ve bilge bir tavır sergilediği görülür.

Carl Gustav Jung’a (2016, s. 164-165) göre insanlar, canlarını sıkan şeyleri var gücüyle gerçekdışı olarak niteleyerek ondan kaçma istek ve davranışı gösterirler. Bu istek genellikle bilinçli değildir. İncelenen şiirde şair, doğa yasalarına, yazgıya ya da insanı aşan bir duruma karşı acıdan kaçınma tepkisi olarak yadsıma tavrı sergiler. Dahası ona bilgisi ve gücüyle savaşarak kafa tutar. Bu bağlamda Karacaoğlan’da ölüme başkaldıran Deli Dumrul’un psikolojisini görürüz.

1.2.4. Kader (Alinyazısı) Tabakası

İncelenen şiirin alinyazısı tabakasında Karacaoğlan, bütün canlıların ortak kaderini yansıtan insanoğlunun en büyük korkusu, hayatın sonuna doğru gelmenin ve aşk, haz, güzellik gibi dünyevî nimetlerin yitimi anlamına gelen yaşlanmanın derin üzüntüsünü dile getirir. Şair, bu gerçekten kaçır, kabul etmez; geçmişten günümüze gençleşmenin, genç kalmanın ve ölümsüzlüğün yollarını arayan tüm insanoğlu gibi yaşlanmanın önüne geçmek için türlü çareler arar ve bulur. Şiir, bütün insanlığın kaçınılmaz ortak kaderi olan bu doğal gerçeği istemeyen insanın evrensel direnişini ve karşı duruşunu dile getirir. Şair, hayatın insanoğluna sunduğu gençliğin ve onun güzelliklerinin sonuna doğru yaklaşma ve bitişi karşısında evrensel bir tavır almış, insanlığın var oluşundan bu yana türlü şekillerde dile getirdiği bu temayı, ait olduğu kültürün imgeleriyle ve kendine özgü bir üslupla etkili bir şekilde yeniden ifade etmiştir.

SONUÇ

Büyük halk ozanı Çukurovalı Karacaoğlan’ın *Bir kız bana emmi dedi* şiiri, İsmail Tunali’nin ontolojik çözümleme yönteminin metotlarından hareketle analiz edilmiştir. Halk şiiri geleneğine bağlı ve koşma nazım biçimiyle oluşturulan şiirin reel varlık alanında hece ölçüsü, durak sistemi, redif, kafiye, kimi sesli ve sessiz harflerin baskın tekrarıyla oluşturulan ahenk görülür. İrreel varlık alanı açısından ise şiir dört tabakadan oluşmuştur. Semantik tabakada sözcüklerin temel anlamları ve cümlelerin yüzeysel düzeyindeki anlamları ortaya konmuştur. Objeler nesne tabakasında objelerin taşıyıcı olduğu imgeler çözümlenerek gizlenen derin anlama ulaşılmıştır. Karakter tabakasında şiirin yansıttığı duygu durumlarından hareketle şairin ruh dünyası ve karakter yapısı çözümlenmiş, şairin gençlikten yaşlılığa evrilen bir geçiş döneminde olduğu ve şiirde bu dönemin ortaya çıkardığı ruhsal sıkıntıları yansıttığı görülür. Son olarak kader tabakasında insanın evrensel var-oluş sorunlarından birini estetik bir üslupla dile getiren temanın tüm insanlık için geçerli olan bir kader

olduğu vurgulanır. Türk halk şiirine ait koşma nazım biçimi formu içinde insanoğlunun evrensel sorunlarından biri olan yaşlanma gerçeğinin meydana getirdiği üzüntü ve bununla baş etme yolları işlenen şiirin ontolojik tahlil metodu ile çözümlenmesi göstermiştir ki; görünüşte yalın gibi görünen şiir, çok-katmanlı, derin anlamları olan bir içeriğe sahiptir. Şiirin varlık tabakalarının tek tek açılarak ve parçalanarak incelenmesi Karacaoğlan'ın şiirine yansıyan varoluşsal bir temanın imge ve sembollerle nasıl ifade edildiğini ortaya çıkartırken şiirin estetik değere sahip olduğunu da göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1999). *Halk Şiirimizin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Albayrak, Nurettin (2001). "Karacaoğlan", *TDV İslam Ansiklopedisi* C. 24, s. 377-379.
- Artun, Erman (2016). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı (Edebiyat Tarihi/Metinler)*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Bayram, Yavuz (2003). "Ontolojik Analiz Metodu ve Bir Uygulama". *Yom Sanat*, S. 12, s.12-15.
- Birici, Sevim (2007). "Klasik Türk Edebiyatında Âsiyâ". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (1/17) s. 97-113.
- Çoruhlu, Yaşar (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- Cunbur, Müjgân (1976). "Karacaoğlan'ın Şiirlerinde Etnografya ve Folklor Unsurları", *Türk Folkloru araştırmaları Yıllığı 1975*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Cüceloğlu, Doğan (1998). *İnsan ve Davranışı (Psikolojinin Temel Kavramları)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eliade, Mircea (2014). *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Gardin, Nanon, Olorenshaw, Robert (2019). *Larousse Semboller Sözlüğü*, (Çeviren: Beyza Akşit) (Editörler: Ömer Faruk Harman ve İsmail Taşpınar). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Günay, Umay (1999). *Türkiye'Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Freud, Sigmund (2014). *Ruh ve Haz* (Çeviren: Emine Ebru). İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.
- Jung, Gustav Carl (2016). *İnsan Ruhuna Yöneliş* (Çeviren: Engin Büyükinâl). İstanbul: Say Yayınları.
- Kalkan, Emir (1991). *XX. Yüzyıl Türk Halk Şairleri Antolojisi* Ankara Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2014). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köktürk, Şahin (2003). "Bayburtlu Zihni'nin Bir Koşmasının Ontolojik Analiz Metoduyla İncelenmesi". *Milli Folklor Dergisi*, S. 60, s. 170-178.
- Mirzaoğlu, Gülay (2012) "Türk Halk Türkülerinde Değirmen Motifi ve Değirmenci Türküleri". *Bilgi Dergisi*, S. 62, s. 159-182.
- Morris, Brian (2004). *Din Üzerine Antropolojik İncelemeler*, (Çeviren: Tayfun Atay). İstanbul: İmge Kitabevi.
- Oğuz, Öcal (2009). "Kul Himmet ve Sözlü Gelenek Tanıklığında Kozmogonik Mitin Eskatolojik Serüveni". *Milli Folklor Dergisi*, S. 84, s. 51-56. Ankara: Geleneksel.
- Ögel, Bahaeddin (1998). *Türk Mitolojisi Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar* Cilt 1. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim (2004). *Karaca Oğlan*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Şenocak, Ebru (2008). "Türk Halk Kültüründe ve Mitolojik Bağlamda Üzümün Yeri". *Turkish Studies* 3/5, s. 175-192.

Tunalı, İsmail (1971). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

URL 1: [Türk Dil Kurumu Sözlükleri \(sozluk.gov.tr\)](http://sozluk.gov.tr). (erişim tarihi: 18.08.2024)

URL 2: <https://www.acibadem.com.tr/hayat/alicnedir/> (erişim tarihi, 20.08.2024)

URL 3: <https://www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/alic-meyvesi-faydalari-nelerdir-blog>. (erişim tarihi: 20.08.2024)

URL 4: <https://www.memorial.com.tr/saglik-rehberi/uzumun-faydalari>. (erişim tarihi: 24. 08. 2024)

Özyaşamöyküsü Kuramı Bağlamında Simone Veil'in Bir Yaşam Adlı Yapıtının İncelenmesi*

DR. ÖĞR. ÜYESİ EMİNE GÜZEL**

Öz

Düşünen, sorgulayan ve anlamaya çalışan bir varlık olarak toplumun temel ögesini oluşturan insan kendisi ve yaşamla kurduğu ilişki temelinde olayları anlamlandırmak ister. Bu istek aslında insanın yaşamdaki yerini ve amacını belirlemesi açısından önemlidir. Bu bağlamda sosyal bir varlık olan insanın kimliği ve yaşamı tarihsel süreç içerisinde yaşanan olaylar sonucunda belirlenmekte ve biçimlenmektedir. Kişinin yaşamında önemli bir değişime yol açmış olayları, düşünsel veya duygusal travmaları en etkili ve güvenilir biçimde aktarma aracı olarak da özyaşamöyküsü türünün önem kazandığını söyleyebiliriz. Özellikle yazın alanında, yeniötesi (fr. postmoderne) olarak nitelendirilen dönemde öznenin yeniden önem kazanmasıyla "ben"li anlatıların yaygınlaşmasında bireyselliğin tanıklıklar ve itiraflarla ortaya konduğu özyaşamöykülerinin önemi yadsınamaz. Özyaşamöyküsünde yazarın kendisiyle başlayan hesaplaşma/sorgulama serüveni tarih ve toplumla hesaplaşmaya, yaşananları unutturmamaya ve gelecek nesillere aktarma amacına doğru evrilir.

Günümüzde daha çok güçlü duruşu ve başarılarıyla anılan Simone Veil hukukçu, siyasetçi ve kadın hakları savunucusu olarak tarihe geçmiştir. Bu başarı, yalnızca rakamdan oluşan bir kimlik ve yok edilen bir özsaygı üzerine kurulmuştur. Toplama kamplarında geçirdiği on altı aylık zorlu süreç boyunca II. Dünya Savaşının yol açtığı büyük yıkıma tanıklık etmiş biri olarak Veil yaşadıklarını yıllar sonra *Une Vie* (tr. *Bir Yaşam*) adlı yapıtında özyaşamöyküsü türünde aktarmıştır. İnsanın hangi durumda yaşam öyküsünü anlatma gereksinimi duyduğu ile ilgili yapılan çalışmalar bir tür olarak özyaşamöyküsünün gelişimi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Bu çalışmada Simone Veil'in *Une Vie* adlı yapıtı kuramsal çerçevesi Philippe Lejeune tarafından oluşturulan özyaşamöyküsü türünde çözümlenecektir.

Anahtar sözcükler: Simone Veil, özyaşamöyküsü, holokost, Philippe Lejeune, anı

ANALYSING SIMONE VEIL'S WORK TITLED *A LIFE*
IN THE CONTEXT OF AUTOBIOGRAPHY THEORY

Abstract

As a being who thinks, questions and tries to understand, the human being, who constitutes the basic element of society, wants to make sense of events on the basis of the relationship he/she

* Bu makale Söylem Filoloji Dergisi ile Günce Yayınları tarafından 24-26 Mayıs 2024 tarihlerinde Akyaka'da düzenlenen Söylem 3. Uluslararası Filoloji Sempozyumunda "Kaybedilen Benlik Saygısının Yeniden Oluşturulma Aracı Olarak Özyaşamöyküsü" başlığı ile sunulan bildirinin genişletilmiş biçimidir.

** Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: eguzel@nku.edu.tr, ORCID: 000-0002-5586-7205.

Gönderilme Tarihi: 16 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 13 Ekim 2024

establishes with himself/herself and with life. This ambition is actually significant in terms of determining one's position and purpose in life. In this context, the identity and life of man, who is a social being, is determined and shaped as a result of the events experienced in the historical process. We can also say that the genre of autobiography has gained importance as the most effective and reliable means of conveying events, intellectual or emotional traumas that have led to a significant change in a person's life. Especially in the field of literature, the importance of autobiographies, in which individuality is revealed through testimonies and confessions, cannot be denied in the widespread use of narratives with 'I' as the subject regains importance in the period characterized as postmodern (fr. postmoderne). In the autobiography, the writer's adventure of reckoning/questioning, which begins with himself/herself, evolves towards reckoning with history and society, and towards the aim of not allowing people to forget what happened and passing it on to future generations.

Simone Veil, who is mostly remembered today for her strong stance and achievements, has made history as a lawyer, politician and women's rights defender. This success is based on an identity that is made up only of numbers and a self-esteem that is destroyed. Veil, as a person who witnessed the great destruction caused by World War II during the sixteen months she spent in concentration camps, conveyed her experiences in the genre of autobiography years later in her work *Une Vie (A Life)*. Studies on the conditions under which people feel the need to tell their life stories provide important information about the development of the autobiography as a genre. In this study, Simone Veil's *Une Vie* will be analyzed in the genre of autobiography, the theoretical framework of which was created by Philippe Lejeune.

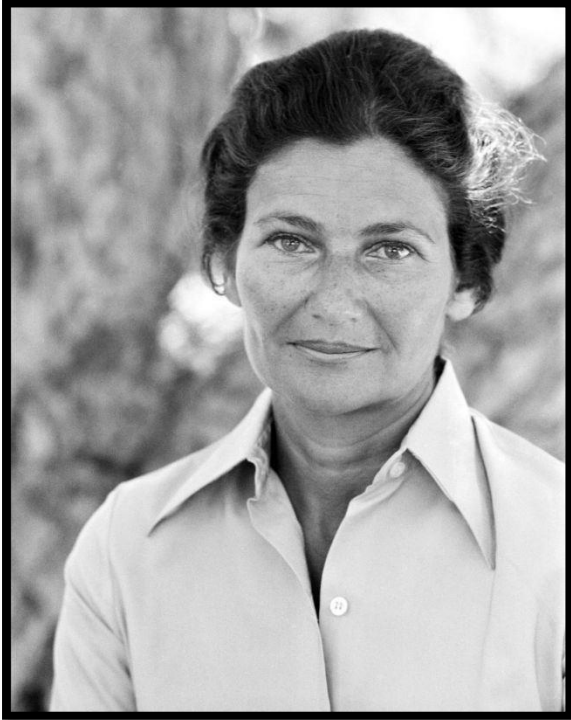
Keywords: Simone Veil, autobiography, holocaust, Philippe Lejeune, memory

GİRİŞ

İnsanlık tarihine baktığımızda, bireyin yaşadığı acıyı, sevdâyı, üzüntüyü, neşeyi, yiğitliği bir şekilde anlatma, dile getirme ve aktarma ihtiyacı duyduğu görülür. Kişi bu duygu ve düşüncelerini yıllar boyunca yazı, müzik veya resim yoluyla ifade etmiştir. Acı ya da tatlı yaşanan tüm bu duygular geçmiş zamanlarda mağara duvarlarında, şiirlerde, romanlarda, şarkılarda, türkülerde dahası el sanatlarında birer motif olarak karşımıza çıkmıştır. İnsanı mutlu eden olaylar kadar yaşanan acılar da bu yapıtlara yansımıştır. Bazen bir haykırış, bazen bir serzeniş bazen de bir özlem barındıran bu duygu ve düşünceler insanın toplumla olan ilişkisini ortaya koyması bakımından önemli olduğu kadar kişisel ve toplumsal hafızaya katkı sağlaması bakımından da değerlidir. Geçmişten günümüze kadar farklı türlerde aktarılmış olan tüm bu duygu ve düşünceler geçmiş ile bugün arasında bağlantı sağlarlar. Bu bağlamda, düz yazı ve anlatı yoluyla yapılan aktarımlarda özyaşamöyküsü türünün önemi yadsınamaz. Özyaşamöyküsünde yazar içinde bulunduğu zamandan geçmişe /çocukluk dönemine giderek anlatısına başlar. Böylece kişinin geçmişini ve kendisini yeniden üretmek için bir anlatı türü olarak özyaşamöyküsünden yararlandığı görülür. Özyaşamöyküsü en basit tanımıyla bir kişinin kendi yaşamını öykülediği anlatı olarak ifade edilebilir. Yazarın özyaşamöyküsü türü aracılığı ile bugünden geçmişe bakarak birçok olayla yüzleştiği ve çıkarımlarda bulunduğu bir gerçektir. Böylelikle geçmiş şimdiki zamana taşınmış olur. Kişinin yaşamında önemli bir değişime yol açmış olaylar, düşünsel veya duygusal travmalar

özyaşamöyküsünü yazmaya iten nedenler arasında sayılabilir. Özyaşamöyküsünde yazarın kendisiyle başlayan hesaplaşma/sorgulama serüveni tarih ve toplumla hesaplaşmaya ve yaşanılanları gelecek kuşaklara aktarma amacına doğru evrilir.

Özyaşamöyküsü türü yazarın ve içinde geliştiği sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamın yakından anlaşılması için ayrıcalıklı bir alan gibi görünmektedir. Özyaşamöyküsü yazarı deneyimlerini aktarırken yaşanılan tarihsel ve toplumsal olayları da metnine ilave ederek dönemin anlaşılmasında, bazı olayların açıklığa kavuşmasında katkı sağlar. Tüm bu söylenenler göz önünde bulundurulduğunda insanın hangi durumda yaşam öyküsünü anlatma gereksinimi duyduğu ile ilgili yapılan çalışmalar bir tür olarak özyaşamöyküsünün gelişimi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Yazın alanında, yeniötesi olarak nitelendirilen dönemde öznenin yeniden önem kazanmasına aracılık eden “ben”li anlatıların yaygınlaşmasında bireyselliğin tanıklıklar ve itiraflarla ortaya konduğu özyaşamöykülerinin önemi yadsınamaz. Kişisel anlatıların arttığı bu dönemde kişiyi yaşamını anlatmaya iten nedir? sorusu akla gelmektedir. Kişiyi yaşadıklarını anlatmaya iten neden olarak yaşadıklarını paylaşma arzusu ile geçmişini canlı tutmak, o güne kadar söylenmemiş olanları dillendirmek ve belki de en önemlisi itiraf niteliğinde tanık olduğu üzüntü verici olayları anlatarak katarsise/arınmaya ulaşmak ve travmalarından kurtulmak olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Yahudi soykırımını/ Holokost’u yaşamış kişilerin savaş süresi boyunca yaşadıklarından belleklerinde arta kalan anılar ve acılar bir şekilde onları anılarını/tanıklıklarını aktarmaya yöneltmiştir.



Simone Veil

Toplama kamplarına gönderilerek bu felaketi yaşayan ve tanıklık eden, Fransa’da Sağlık Bakanı olduğu dönemde kürtajın yasallaşması konusunda önemli rol oynayan, kadın hakları savunucusu ve Avrupa Parlamentosu’na ilk kadın başkan olarak seçilen Simone Veil’in yaşamı, kararlı duruşu ve savaşçı ruhu ile tam bir kahramanlık destanını andırır. Henüz on altı yaşındayken Nazi toplama kamplarında her an ölümle burun buruna gelen Simone’nun kendisi, annesi ve ablası için vermiş olduğu yaşam mücadelesine bağlı olarak kazandığı deneyimler onu insan hakları ve özgürlük savunucusu bir aktiviste dönüştürmüştür. Kendisini ezilenlerin savunucusu olarak görür ve kariyerinin ilk yıllarını Fransız cezaevlerindeki koşulları iyileştirmeye adanmış. Pozitif ayrımcılık yaparak da özellikle tutuklu kadınların

cezaevlerindeki taciz ve aşağılanmalara karşı koruyucu bir tutum izlediği görülür. Ona göre “cezaevleri tutukluları yalnızca cezalandırmak için değil, entelektüel açıdan yetiştirmek için de kullanılmalıdır” (Veil, 2007, s. 127). Yaşamı boyunca yaptığı görevleri büyük bir sorumluluk aşkıyla ve yorulmadan yerine getiren Simone Veil’in Fransa’nın giderek azalan Holokost topluluğunun en

çarpıcı yüzlerinden biri olduğu ve bu olayın unutulmadan tarihsel, toplumsal ve bireysel bellekte canlı tutulmasını savunduğu görülür. Babasını, annesini ve erkek kardeşini kaybettiği bu yılları kendisi de çocuklarına ve torunlarına aktarır. Holokost'u Anma Vakfı Onursal Başkanı olan Simone Veil 27 Ocak 2005 yılında kurtuluşunun altmışıncı yıl dönümünü anmak için "cehennem" olarak tanımladığı Auschwitz'e gidecek kadar güçlü ve tüm yaşadıklarını bir yapıtta aktaracak kadar kararlıdır.

Bu bağlamda, Simone Veil tarafından yazılan ve 2007 yılında *Une Vie* (tr. *Bir Yaşam*) başlığı ile yayımlanan yapıt çalışmamızın temelini oluşturacaktır. Özyaşamöyküsü türü ulamında yer alan bu yapıt yazarın deneyimlerini ve yaşadığı olayları canlı tutmaya aracılık etmektedir. Veil'in mutlu bir çocukluk dönemi ile başlayan yaşamı İkinci Dünya Savaşı ile bir anda altüst olur ve kamplarda geçen zorlu koşullara rağmen yaşamda kalmak için gösterdiği direnç ve dayanıklılık tam bir kahramanlık destanını andırır. Bu yapıtta, çocuk denecek yaşta mutlu yuvasından koparılıp Nazi kamplarındaki zorlu koşullarda yaşamda kalma savaşı veren bir kadının küllerinden doğduğuna tanık oluruz. Ayrıca, bir masal gibi başlayıp büyük acılarla erken yaşta olgunlaşan ve kadınlara kürtaj hakkını tanıyan yasanın mimari olarak önemli siyasal ve toplumsal görevler üstlenen bir kadının zorlu ancak başarılarla dolu yaşamı anlatılır. Hiçbir başarısı kolay olmamıştır ve bu başarılar inandığı doğruları savunmak adına gösterdiği büyük kararlılığın sonucudur. Bu duruma örnek verecek olursak; 1974'te merkez sağdaki Başkan Valéry Giscard d'Estaing, Veil'i Sağlık Bakanı olarak atar. Bu atama, Veil'i Giscard d'Estaing'in yasal hale getireceğine söz verdiği kürtaj mücadelesinin merkezine iter. Tartışmalı mevzuatın en göze çarpan savunucusu Veil, yasama meclisinde tasarı üzerine ortaya çıkan sert saldırıların hedefi olur. Kürtaj serbestliği yasının kabulü öncesinde bir milletvekili, Veil'i "Çocukları fırına göndermek istiyor" diyerek suçladığında Veil gözyaşlarını tutamaz. Ancak bütün saldırılara rağmen Veil'in 1993-1995 yılları arasında, bir kez daha Başbakan Edouard Balladur kabinesinde Sağlık Bakanı olarak görev yapması bu alandaki başarısını kanıtlar.

2007 yılında 80 yaşındayken yayımlanan *Une Vie* adlı özyaşamöyküsünde Simone Veil'in birçok acıya ve duruma tanık olduğu olayları aktardığı görülür. Bu olaylar arasında: Gestapo çalışmaları, II. Dünya Savaşı, Mitterand dönemi, Avrupa Birliği'nin kurulma süreci, sömürgelerin bağımsızlık savaşları, 68 olayları ve yakın tarihteki Macron dönemi sayılabilir.

ÖZYAŞAMÖYKÜSÜ TANIMI VE KURAMI

Türün daha iyi anlaşılması için öncelikle özyaşamöyküsü sözcüğünün kökenbilimsel olarak incelenmesinde yarar vardır. Sözcük Yunanca "'autos" = kendi, "bios"= yaşam ve "graphein"=yazma eylemini" (lalanguerfrancaise.com) temsil eden üç sözcüğün birleşmesinden oluşmuştur. Böylece özyaşamöyküsü kişinin kendi yaşamını yazması anlamına gelmektedir. Bu durumda kişi neden yaşamını yazmak ister? sorusu karşımıza çıkar. Yazar geçmişte yaşadığı olaylarla ilgili bazı düşüncelerini ve görüşlerini yazarak yeniden irdelemek isteyebilir. Çoğu zaman kişinin yaşamında önemli bir olay olur ve bu olayı anlatarak yazar kendini yeniden tanıma, benliğinin bilincine varma olanağını bulur. Kişilerin kendi yaşamlarını anlatma ve yazıya dökme amaçları itiraf etme, ifşa etme, günah çıkarma, gerçeği gizleme, ölümsüzleştirme veya kayıt altına alma isteklerinden kaynaklanabilir.

Antik dönemden başlayarak birçok yazarın ya da din adamının kendi yaşamlarını ve düşüncelerini aktardıkları yaşam öykülerine rastlanır. Özyaşamöyküsünün tarihsel gelişimine baktığımızda iki önemli isim dikkati çeker. Bunlardan ilki; türün gerçek anlamda ilk örneği, Hristiyanlığın ilk yüzyılında ortaya çıkan Aziz Agustinus'un *İtirafları*'dır (samizdat. qc. ca). İtiraf (fr. confession) günah çıkarma terimi olarak, Katolik anlamda, kişinin günahlarını Tanrı'ya itiraf etmesini çağırırsa da, yapıtın günah çıkarma ayininin ve kendi kendini sorgulama uygulamasının etkisinde, içsel yaşamı ve öz farkındalığı ortaya koyması bakımından önemlidir. Çünkü bu yapıtta Aziz Agustinus kendi iç dünyasına dönerek "Ben kimim?" sorusunun yanıtını aramaktadır. Hristiyanlığı kabul etmeden önceki yaşadığı dönemlerinden duyduğu pişmanlık ve bunu itiraf etmesi bu yapıtların temel izleklerini oluşturur. İkincisi ise modern anlamda özyaşamöyküsü olarak Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraflar*'ı kabul edilir. Batı toplumunda kendi yaşamöyküsünü yazma arzusu romantik dönemde ortaya çıkar. Rousseau *İtiraflar*'ın en başında "daha önce hiç örneği olmayan ve uygulamasının taklitçisi olmayacak bir girişim başlatıyorum. Hemcinslerime yaşamın tüm gerçekliği içinde bir adam göstermek istiyorum ve bu adam ben olacağım"[†] (Rousseau, 1841, s.1) diyerek yapıtını yazınsal düzleme katar ve böylelikle modern özyaşamöyküsü türünün ilk örneğini verir. Girişimin özgünlüğü hiç şüphesiz Rousseau'nun okuyucusuna o güne kadar gerçek bir türsel örneği olmayan ve zaman içinde yazılmış bireysel bilincin eşsiz bir örneğini sunmasıdır. Yapıt yalnızca basit bir "içini dökme" değildir. Yapıtını tanımlarken belirttiği "girişim" sözcüğü ile ortaya koyacağı eserin bilinçli bir karar, planlı ve zorlu bir iş olduğunu iletmektedir. Bakıldığında Rousseau'nun yaşamı çelişkilerle doludur. Çocuklarını yetiştirme yurduna verip çocuk eğitimi üzerine kitaplar yazar. Yapıtlarında ortaya koyduğu ilkelerin tam tersi bir yaşam sürdüğü için çağdaşları tarafından sürekli olarak eleştirilmiştir. Kendisini bir türlü doğru biçimde ifade edemeyen yazarın *İtiraflar* aracılığı ile anlaşılma ve haklı olduğunu kanıtlamaya yönelik "ben" i yeniden oluşturma çabası içerisinde olduğunu anlıyoruz. Yapıtına doğumunu anlatarak başlayan Rousseau yalnızca yaşadıklarını aktarmakla kalmaz, geçmişi şimdiye ularken deneyimlerini düşünce ile buluşturan bir bütünlük içinde aktarır. Yapıtının "eşsiz" olduğunun okuduktan sonra anlaşılabilirliğini söyler.

II. Dünya Savaşı'nın ardından kişisel anlatıların sayısında görünür ölçüde artış yaşanır. Özellikle yeniötesi dönemde "kökleşik anlatılara özgü ayrıcalıklı yerini yitiren özne, değişik görünümlemlerle anlatıya geri döner" (Tilbe & Turğut, 2013, s. 651). Ancak özyaşamöyküsü dışında birinci tekil adılı kullanılarak oluşturulan yakın türlerin olduğu ve birbirlerinden bir veya birkaç özellikle ayrıldıkları unutulmamalıdır. Bu yakın türler arasında özbetimleme (fr. autoportrait), anı (fr. mémoire), günce (fr. journal intime) ve deneme (fr. essai) gibi türler sayılabilir.

Benli anlatıların çeşitliliği karşısında, türün sınırlarını belirlemeye çalışan Jean Strabonski (1970, s. 272) özyaşamöyküsünü "yazarın kendisi tarafından yazılmış yaşamöyküsü" olarak basitçe tanımlamıştır. Starobinski'ye göre, bir yapıtı özyaşamöyküsü olarak tanımlayabilmek için "anlatıcı ile anlatı kişisi arasında kimlik birliği olması, yazarının temel ilke olarak "betimlemeyi" değil de "öykülemeyi" benimsemesi ve söz konusu öykünün de bir yaşamın genel çizgilerini ortaya çıkarabilecek düzeyde bir süreyi kapsamaması gerekir" (Kahramanoğlu, 2022, s. 21). Strabonski'nin

[†] Bu çalışmada Fransızca kaynaklardan yapılan alıntılar tarafımda çevrilmiştir.

başlattığı çalışmaları Philippe Lejeune *L'Autobiographie en France* (1971) adlı yapıtında ve *Le Pacte Autobiographique* (1975) adlı çalışmasında türe ait nitelikleri saptayarak onu kuramsallaştırır. Lejeune (1975, s. 14) özyaşamöyküsünü “gerçek bir kişinin öz varlığından hareketle bireysel yaşamına, özellikle de kişiliğinin oluşum öyküsüne odaklanan geçmişe dönük (artsüremli) düzyazı metin” olarak tanımlar. Ancak ileriki zamanlarda yaptığı çalışmalarla insanın yaşamını “dizelerle” de anlatabileceğini kabul eder (Tilbe, 2019, s. 29). Lejeune yaptığı tanıma bağlı olarak özyaşamöyküsü ile yakın türler arasındaki ayrımları belirleyip türün alanını olabildiğince sınırlayarak türü kuramsallaştırır. Philippe Lejeune özyaşamöyküsünün özgül niteliklerini dört temel ulam içerisinde ele alır:

- “1) Dilin biçimi: a) anlatı, b) düzyazı
- 2) Ele alınan konu: a) kişisel yaşam, b) kişiliğin oluşum tarihi.
- 3) Yazarın durumu: adı gerçek bir kişiye işaret eden yazarın ve anlatıcının kimliği.
- 4) Anlatıcının konumu: a) anlatıcının ve başkişinin özdeşliği, b) anlatının artgörümlü (şimdiden geçmişe doğru) olması” (Lejeune, 1975, s. 14).

Belirlediği koşullar özyaşamöyküsü ile yakın türler (anı, günce, özyaşamöyküsel roman, deneme v.b.) arasındaki sınırların belirginleştirilmesinde kullanılır. Lejeune, bu ulamların her birinde belirtilen özellikleri tümüyle yerine getiren herhangi bir yapıtın özyaşamöyküsü olarak tanımlanabileceğini söyler. Özyaşamöyküsüne yakın türlerin sayılan tüm niteliklerden en azından bir tanesini taşımadıklarını örneklerle gösterir: “Anılar: (2), biyografi: (4 a); kişisel roman (3); özyaşamöyküsel şiir: (1b), günce: (4b); özbetitleme ya da deneme: (1 a ve 4 b)” (Lejeune, 1975, s. 14). Buna karşın özyaşamöyküsü türün tüm niteliklerine ek olarak diğer türlere ait özelliklerden de barındırabilir. Özyaşamöyküsünde bireyin yaşamının anlatısına anılarda olduğu gibi politik ve sosyal olaylar eşlik edebilir, anlatının içinde konuşmalara yer verilebilir ve artgörümlü bakış açısı kullanıldığından günlüklerin bazı bölümleri anlatıda yer alabilir.

PHILIPPE LEJEUNE'E GÖRE TÜRÜN OLMAZSA OLMAZLARI

Özyaşamöyküsünün sınırlarını kesinlemeye çalışan Lejeune'e göre türün olmazsa olmaz kuralları ad sözleşmesinin (fr. protocole nominal) varlığı, özyaşamöyküsel sözleşmenin (fr. pacte autobiographique) yapılmış olması ve anlatının çocukluk döneminden başlaması olarak sıralayabiliriz.

Philippe Lejeune'e göre özyaşamöyküsünün en temel kuralı yazar (kitabın kapağında yer alan adıyla), anlatıcı ve anlatı kişisi arasında bir kimlik birliğinin olmasıdır (Lejeune, 1975, s. 24-25). Yazarın takma ad kullanarak yazdığı kitaplarda yazar adı ile anlatı kişisi arasında benzerlik olmayacağından bu türdeki yapıtların özyaşamöyküsü olamayacağını belirtir. Lejeune (1975, s. 26) ortaya koyduğu özyaşamöyküsel sözleşme ile kitabın kapağını da metne ekleyerek yazar, anlatıcı ve anlatı kişisinin kimlik birliğinin bu doğrultuda ele alınmasını ve kimlik birliğinin kapaktaki yazar adıyla aynı olması koşuluyla sağlanacağını belirtir. Bu sözleşme ile yazar kendi özyaşamını ya da yaşamının bir kesitini gerçeğe uygun olarak içtenlikle anlatmaya söz vermiş olur ve yazar ile okurun güvenine dayalı bir sözleşmenin gerçekleştiğini söyler. Lejeune *Özyaşamöyküsel sözleşme nedir?* başlığı altında bu konuya yeniden değinir ve şöyle açıklar:

- “ Özyaşamöyküsel sözleşme, bir yazarın gerçeklik düşüncesi içinde, yaşamını (ya da yaşamının görünümünü) ya da bir bölümünü) doğrudan anlatmaya verdiği sözdür. Kurmaca sözleşmesine

karşıttır. Size bir roman öneren kimse (yaşamından esinlense bile) anlattığı şeye herhangi bir neden için inanmanızı sizden istemez; Ancak ona inandırmaya çalışır. Özyaşamöyküsü, size söylediği şeyin gerçek olduğuna söz verir ya da en azından gerçekliğine inandığı şeydir. Üzerine gerçek bir bilgi vermeye söz verdiği öznenin kendisi olmasının dışında, bir gazeteci ya da tarihçi gibi davranır” (akt. Tilbe, 2019, s. 29).

Yazar, anlatıcı ve anlatı kişisi arasındaki ad birliği açık ve örtük olarak iki biçimde gerçekleşebilir. Anlatıda, anlatıcı ve anlatı kişisinin adının “kapaktaki yazarın adıyla örtüşmesi durumunda kimlik birliği açık bir biçimde belirir. Anlatıdaki *ben*’in yazarın kendisi olduğu konusunda okurda kuşku uyandırmayacak türden bir başlık (anılarım, yaşamımın öyküsü) ve alt başlık (özyaşamöyküsü, anlatı, günce) konulması ya da metnin içinde geçmesi bile anlatının başlangıcında anlatıcının kimliğini açığa çıkaracak herhangi bir açıklama yapması durumunda ise kimlik birliği örtük biçimde gerçekleşmiş olur” (Lejeune, 1975, s. 27). Böylece özyaşamöyküsünde anlatının çoğunlukla tekil birinci kişi yoluyla yapıldığı görülür. Ancak tüm *benli* anlatıların özyaşamöyküsü olduğunu söyleyemeyiz. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta karşımıza çıkar: “Tekil birinci kişide öykülenen *kişisel romanda* (fr. roman personnel) yazar ve anlatıcı aynı kişi değildir ancak anlatıcı ile öykü kişisi aynıdır (yazar ≠ anlatıcı= kişi). Özyaşamöyküsel romanda ise (fr. roman autobiographique) yazar ve anlatıcı aynı kişi iken, öykü kişisi aynı değildir (yazar= anlatıcı ≠ kişi)” (Tilbe, 2019, s. 23). Philippe Lejeune sözü edilen bu türlerde de özyaşamöyküsüne benzer romansal sözleşmenin (fr. pacte romanesque) olduğunu, bunun da yine iki yönlü gerçekleştiğini belirtir. Kimlik ayrıklığı (yazar ve anlatı kişisinin aynı adda olmaması) ile kapaktaki alt başlıkta yer alan “roman” vurgusuyla kurgunun varlığı açık bir biçimde romansal sözleşmeyi işaret edilir. Buna karşın “anlatı” (fr. récit) teriminin kullanılması belirsizliğe gönderme yapar ve özyaşamöyküsel sözleşmeye uygun olduğuna dikkat çeker (Lejeune, 1975, s. 27). Karmaşıklığı gidermek için Lejeune, yazarın ortaya koyduğu sözleşme gereği yazar ve anlatı kişisi ilişkisine dayalı iki ölçüt belirler. Bu ölçütlerden her biri için de üç olasılık söz konusudur: “Anlatı kişisinin 1) a yazarınkinden farklı bir adı vardır; 2) b adı belirsizdir; 3) yazarla aynı adda olması; Sözleşme 1) romana özgü; 2) belirsiz; 3) özyaşamöyküsel” (Lejeune, 1975, s. 28) olabilir. Bu ölçütlere göre de uygulamalı olarak dokuz olasılığın elde edileceğini, bunlardan da yalnızca yedisinin sözleşmeler gereği gerçekleşebileceğini aşağıdaki tablodaki gibi gösterir:

Kişinin adı→ Sözleşme ↓	≠ yazarın adı	= 0	= yazarın adı
Romansal	1 a Roman	2 a Roman	
= 0	1 b Roman	2 b Belirsiz	3 a Özyaşamöyküsü
Özyaşamöyküsü		2 c Özyaşamöyküsü	3 b Özyaşamöyküsü

Tablo 1- Lejeune, 1975, s. 28

Bu tablo dikkate alındığında özyaşamöyküsü türü için söylenen tüm niteliklerden yalnızca yazar adı ile anlatı kişinin adının farklı olması bile özyaşamöyküsünden söz edilmemesi için yeterli olmaktadır.

Ali Tilbe'ye göre özyaşamöyküsü doğrudan yazarın yaşamından kesitler sunan bir anlatı olduğundan, onun yaşamında belirgin olan "örge ve izlekleri anlatısına taşıyarak, döneme ilişkin tarihsel bir ekin belgesi oluşturur" (2019, s. 23). Ayrıca "bir anlatının kökleşik anlamda özyaşamöyküsü ulamında yer alabilmesi için, anlatının çocukluk döneminden başlaması kaçınılmaz bir ölçüttür" (Tilbe, 2019, s. 23). Özyaşamöyküleri yazarın deneyimlerini ve yaşadığı olayları canlı tutmaya yarayan anlatılar olduğundan okur, yazarın içtenlik ve gerçeklik ilkelerine bağlı kaldığına inanarak yapıya yaklaşır çünkü okurun tanık olmadığı olaylar yazarın tanıklığında aktarılmaktadır. Gerçeklik ilkesi sorunu karşısında Lejeune "yaşamöyküsel bilgiler(in) doğrulanabilir" (akt.Tilbe, 2019, s. 30) olması gerektiğini belirtir. Ters durumunda anlatılan olayların tarafsızlığı, hangi konuların ön plana çıkarıldığı, hafızanın güvenilirmezliği gibi sorunları da beraberinde getirir. Bazı yazarların bu durumu anlatılarına belgeler, resimler koyarak aşmaya çalıştıkları görülür.

Yazar bazen içsel ve özel konuları dillendirmekte zorlanabilir. Özyaşamöyküsü artsüremli bir anlatı olduğundan bazı olayların hatırlanma zorluğu, unutulması veya aynı acının yaşanma korkusu bu zorlanmanın nedeni olarak söylenebilir. Özyaşamöyküsünde yazar yaşadıklarını aktarırken "okurun gözünde kendisini anlaşılır kılmak için son derece açık seçik bir biçim kullanır. Belki de yazar okur aracılığıyla geçmişte yaşadığı acılardan dolayı bağışlamak ve bağışlanmak için yazar" (Tilbe, 2019, s. 33).

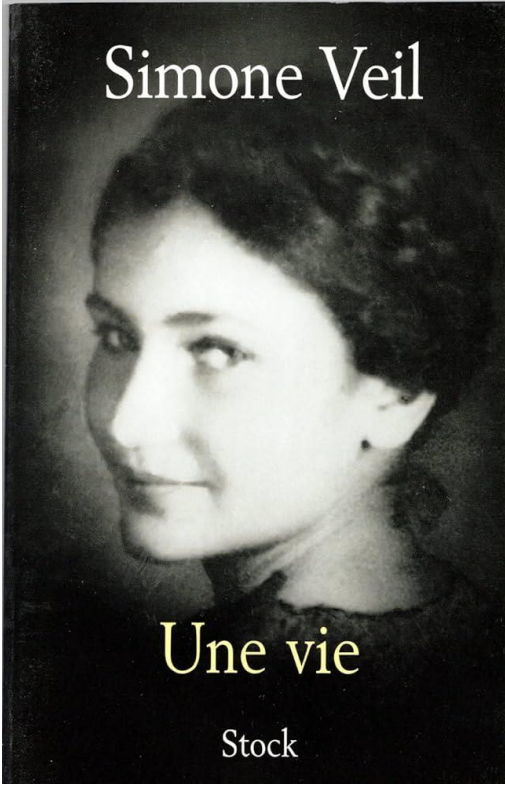
Özetleyecek olursak "Türün ilk koşulu, özyaşamöyküsü yazarının, geçmiş yaşamını bütün gerçekliğiyle anlatmak ereğinde olmasıdır; bilgisi ve anlatılmış olaylar gerçek olarak (olmuş olarak) kabul edilir. Bundan başka, yazar, anlatıcı ve başkişi arasında özdeşlik söz konusu olmalıdır: yazan kişi, yaşamının öyküsünü anlatan «ben» ve anlatı başkişisi aynı kişidir" (Tilbe-Civelek, 2007, s. 210).

Sonuç olarak *benli* anlatılarda özyaşamöyküsü türünden söz edebilmemiz için yazar=anlatıcı=anlatı başkişisini ifade eden ad sözleşmesinin yapılması ve yazarın gerçeği anlatacağını belirtmesiyle özyaşamöyküsel sözleşmenin yerine getirilmiş olması beklenir. Aynı zamanda yazarın anlatısına çocukluk döneminden başlaması ve anlatının düz yazı biçiminde olması kaçınılmazdır.

BİR YAŞAMÖYKÜSÜ OLARAK *UNE VIE*

2007 yılında yayımlandığında 80 yaşında olan Simone Veil *Une Vie* adlı yapıtında Nice'deki mutlu çocukluğundan görev yaptığı hükümetteki yıllarına ve Avrupa Parlamentosu Başkanlığı'na kadar yaşamındaki tüm önemli olayları, Auschwitz'e sürgün edilmesini ve zorlu kamp koşullarında verdiği mücadeleyi anlatır. Bu yapıtta yaşamı boyunca pek çok zorluğa göğüs germek zorunda kalan bir kadının acıklı, inanılmaz, etkileyici ve büyüleyici öyküsünün kendisi tarafından aktarıldığı görülür. Kişisel yaşam anlatısına birçok tarihsel olayların da eklenildiği görülür. Yazar *benin* yeniden oluşturulma aracı olarak özyaşamöyküsü türünde yapıtını kaleme almıştır. Özyaşamöyküleri yazarın şimdiden geçmişe baktıkları anlatılar olduğundan geçmiş yeni bir bilinçle algılanır ve bu durum yapıtta kendini belli eder. Simone Veil *kendini* oluşturan olaylar, kişiler,

uzamlar üzerine yeniden düşünür ve kişiliğinin tarihsel oluşum sürecini ortaya koyar. Yeniden düşünmek geçmişini anımsamakla başlar.



Ricœur'e göre (2010, s.75) "anımsamak sadece geçmişe ait bir imgeyi elde etmek, kavramak değildir; aynı zamanda o imgeyi aramaktır, bir şeyler "yapmak"tır ". Anımsamak fiili bu bağlamda hafızanın "uygulamaya geçirilmesini" de kapsar. Yine Ricœur'e göre "hafıza bütünüyle bireysel (dir)" (2010, s. 115) ve kişiye özgü anıların başkalarınınki ile aynı olması olanaksızdır. "Bilincin geçmişle olan kökensel bağının bulunduğu yer, hafızadır. (...) hafıza geçmişe aittir ve bu geçmiş izlenimlerin geçmiştir" (2010, s. 115) kişinin bireysel geçmiştir. "Bu özellik sayesinde hafıza kişinin zamansal devamlılığını sağlar" (2010, s. 115). Bu devamlılık yaşanan şimdiden çocukluğun "en uzak olaylarına kesintisiz olarak geri " (2010, s. 115) gitmeye olanak sağlarken "hafıza, zamanı katetme, zaman içinde geriye gitme yeteneği olarak kalır"(2010, s. 115). "Çoğul anıların ve tekil hafızanın, ayırıştırma ve birleştirmenin öncelikle

eklemlendiği yer de anlatılardır" (2010, s.115). Simone Veil geçmişini ortaya koyduğu bu anlatısında bireysel tarihi ile toplumsal tarihi uzlaştırma çabası içinde yaşamını bir özyaşamöyküsü türünde açılar. Aynı zamanda anlatının sonuna ilave edilen Simone Veil'in önemli konuşmalarının tam metinleri birçok önemli konuya ait düşüncelerinin izlerini taşır ve tarihe bir kez daha not düşer.

Yukarıda bir yapıtın özyaşamöyküsü ulamına yerleştirilebilmesi için taşıması gereken koşulları belirtmiştik. Çalışmamıza türe ait niteliklerin yapıtla örtüşüp örtüşmediğini inceleyerek devam edelim.

1-Ad Sözleşmesi

Yapıtta baktığımızda kapağında yazarının Simone Veil olduğu belirtilir. Sonrasında yazarın bu kitabı ölen aile bireylerinin adları sıralanarak onlara ve mevcut kendi ailesine ithaf ettiği görülür ve şu biçimde belirtilir: " Bergen-Belsen'de ölen annem Yvonne için. Litvanya'da öldürülen babam ve Jean için. Bizi çok erken terk eden Milou ve Nicolas için. Ve ailem için, bana verdikleri mutluluk için"(Veil, 2007). Yapıtın ilk sayfasında belirtilen kişi ve yer adları yazarın gerçek yaşamıyla örtüşür. Birinci tekil kişi adıyla öykülenen anlatıda anlatıcının aynı zamanda anlatı kişisi olduğu açıktır ve hiçbir karışıklığa yer vermez. Anlatıcı Simone, anlatı kişisi Simone'un yaşamını ve ruhsal durumlarını aktarmaktadır. Aynı zamanda yazar sunu (fr. dédicace) sayfasından sonra bir başöz (fr. épigraphe) sayfasına yer verir. Burada yapıtının esin kaynağı olarak Maupassant'a seslenir. Onun aynı başlıklı eserinin adını ödünç aldığını belirtir ve altına adının ve soyadının baş harflerini de koyar: " Maupassant, sevdiğim Maupassant, kurguya hiçbir şey borçlu olmayan bir yaşamı

anlatmak için en güzel romanlarından birinin başlığını ödünç almama kızmayacaktır. S.V.” (Veil, 2007) der.

Bu söylemle yazarın açık biçimde özyaşamöyküsü türünün iki koşulunu yerine getirdiğini söyleyebiliriz. İlki anlatıcının S.V. olarak kısaltmalarla kendini açığa çıkarması, böylelikle anlatıcının kimliği ile yazarın aynı kişi olduğunu söyleyebiliriz. Burada anlatılacak olan yolculuk bir kadının şimdiki anından geçmişe doğru olacaktır. Sözü edilen kadın ise Jacob ailesinin en küçük ve en şımarık kızının acılarıyla olgunlaşan ve birçok ilke imza atarak adını tarihe yazdıran Simone’dan başkası değildir. Tüm bu söylenenler doğrultusunda yani yazar = anlatıcı = anlatı kişinin ad birliği Simone Veil’i işaret ettiğinden ad sözleşmesinin yerine getirildiğini söyleyebiliriz.

2-Özyaşamöyküsel Sözleşme

Bir diğer koşul ise okurla yazar arasında örtük veya açık biçimde gerçeklerin anlatılacağına dair başka bir anlaşmanın varlığının olması gerekir. Bu koşul için de başsöz bir referans olabilir. Şöyle ki; Guy de Maupassant 19. yüzyılın gerçekçilik akımının en önemli yazarlarından birisidir. “Genellikle kadın karakterler üzerine kurgulanan öykü ve romanlardan oluşan Maupassant eserleri, özellikle yazarın yaşadığı dönemdeki Fransız toplumunun kadına yüklediği cinsiyet rollerini realist bir bakış açısıyla okuyucuya sunması bağlamında önemlidir” (Şengel, 2023, s. 500). Maupassant’ın *Une Vie* adlı romanı 30’lu yaşlardaki Jeanne’ın her türlü şiddete dayalı trajik yaşamını anlatmaktadır. Başlıkta “une” belirsiz tanımlık kullanılarak genelleme yapıldığı görülür. Burada anlatılan yalnızca Jeanne’ın yaşamı değil, onun nezdinde benzer durumları yaşayan tüm kadınları da kapsamaktadır. Maupassant ve onun romanına gönderme yapan yazar metinlerarasılık bağlamında anlamsal bir ilişki kurarak bir kadının başından geçen trajik bir olayı gerçekçi bir biçimde kitabında anlatacağını belirtmek ister. Aynı zamanda “kurguya” yer vermediğini söyleyerek de açık biçimde okura gerçeği anlatacağına dair söz vermiş olur. Aslına bakılırsa Simone Veil kendi yaşamını anlattığı için “Benim Yaşamım/Yaşamım” diyerek doğrudan kendine vurgu yapabirdi ancak Maupassant gibi o da anlattıklarının kendisi gibi birçok kadının yaşamının bir kesitini oluşturduğu için genelleme yapmak istemiş olabileceğinden “*Bir Yaşam*” başlığını seçtiği söylenebilir.

Anlatıda adı geçen kişilerin, uzamların, olayların ve tarihlerin varlığı kanıtlanabilir nitelikte olduğundan gerçeği açıklama ilkesi yerine getirilmiş olur. Ayrıca kitabın neredeyse ortasına yerleştirilen fotoğraflar da gerçeklik olgusunu daha da arttıran kanıtlar olarak gösterilebilir.

3-Anlatının Çocukluk Döneminden Başlaması

Yukarıda söylenenler doğrultusunda Philippe Lejeune’ün türü kuramsallaştırmak için ortaya koyduğu ad sözleşmesi ve özyaşamöyküsel sözleşme yerine getirilmiştir. Tam olarak özyaşamöyküsü diyebilmemiz için anlatının çocukluk döneminden başlaması gerekmektedir. 11 bölüm ve ekler kısmından oluşan yapıtın ilk bölümü doğrudan çocukluk dönemiyle başlar. Elinde tuttuğu fotoğrafları bir kanıt olarak kullanan Simone Veil anlatısına “mutlu bir aile” olduklarını söyleyerek başlar ve dört yaşındaki çocukluk yıllarını anımsar: “Çocukluğumdan kalma fotoğraflar bunu kanıtlıyor: biz mutlu bir aileydik. İşte burada kızlı erkekli dört kardeş annemin etrafını sarmışız: nasıl da bir sevgi var aramızda! Başka fotoğraflarda Nice sahilinde oynuyoruz, objectif La

Ciotat'daki tatil evimizin bahçesine çeviriyoruz, ben ve kız kardeşlerim bir izci kampındayız ve kahkahalarla gülüyoruz” (Veil, 2007, s. 11). İlerleyen sayfalarda annesi ile babasının soyağaçlarını, tanışmalarını, evliliklerini, çocuklarını, ekonomik koşulları nedeniyle Paris'ten Nice'e taşınmalarını öyküler. Tüm bu yaşananlarla birlikte Simone kendisinin ve kardeşlerinin çocukluk yaşamlarını da aktarır. Bu nedenle birinci bölümün başlığı “Nice'te geçen çocukluk” olarak verilir. Ayrıca kitabın kamplardan önceki zamanı kapsayan ikinci ve kamplardaki zorlu sürecin anlatıldığı üçüncü bölümün de yazarın çocukluğuna ait yılları kapsadığı görülür. Böylece yazarın anlatısına çocukluk döneminden başladığı ve özyaşamöyküsü türüne ait niteliklerden birini daha yerine getirdiği söylenebilir.

4-Yanmetinsellik

Bir yapıtın özyaşamöyküsü olup olmadığını anlamak için Philippe Lejeune'ün ortaya koyduğu nitelikler dışında yanmetinsel öğelere de bakmak gerekir.

“Yanmetinsel öğeleri oluşturan yayın/yayıncı ilişkisiyle, iletişim düzleminde sözce/sözceleme ilişkisine eğilmek gerekir. Bunun yanında “okur/yazar, yayının örtük ya da açık belirtkeleri, yayınlanan yapıtın üzerinde yer alan yazarın adı, başlık, alt-başlık, derlem adı, yayıncı adı, önsözlerdeki karmaşık oyunlara kadar” yanmetinsel öğeler araştırılmalı ve tarihsel boyutu da sergilenmelidir” (Tilbe, 2019, s. 27).

Basılan yapıtların kapağında yazarın adı daima yer alır. “Sözcelemenin üreticisi olan bu ad, yanmetinsel gerçekliğe gönderge yapan tek belirtidir” (Tilbe, 2019, s. 39). Bir anlatının içsel ve yapısal çözümlenmesinde yanmetinsel öğelerin önemli olduğu görülür. Özellikle birinci tekil adıyla oluşturulan anlatılarda yazar, anlatıcı ve anlatı kişinin kimliklerinin saptanmasında önemli bir rol oynar. Aynı zamanda yapıtın hangi ulamda konumlandırılacağı da yanmetinsel öğeler dikkate alınarak yapılabilir. *Une Vie* adlı yapıtta daha çok siyah beyaz renklerin yoğunlukta olduğu görülür. Yapıtın kapağında Simone Veil'in gençlik yıllarına ait bir fotoğrafı yer alır. Sade biçimde tasarlanmış olan kapağın sağ üst köşesinde yazarın adı soyadı, onun altında Fransız Akademisi üyesi olduğu ve bunun altında da *Bir Yaşam* başlığı yer almaktadır. Yapıtın ön kapağında herhangi bir ulama ait olduğu bilgisi verilmez ancak sunu bölümünde kitabın başlığı için esin kaynağı olan Guy de Maupassant'a yaşamın bir kesitini kurgusuz biçimde anlatacağını söyleyerek göndermede bulunur. Böylelikle yazar kurguya yer vermeyeceğini ifade ederek gerçeklik sözleşmesini de yapmış olur. Arka kapakta yazarın yaşamına, kendisine ve yapıtına ilişkin *Le Monde*, *L'Express* ve *La Croix* gibi Fransa'nın önemli gazetelerinde yazılmış makalelerinden yapılmış üç alıntı yer alır. Bu alıntılardan da anlaşılacağı gibi yazar=anlatıcı=anlatı kişisi arasında kimlik birliğinin olduğu ve ad sözleşmesinin varlığı ile okur ile yazar arasında özyaşamöyküsü sözleşmesinin gerçekleştiği görülür.

ANLATININ DÜZENİ

Simone Veil'in 80 yaşında yazdığı *Une Vie* adlı yapıtı, 2007 yılında Stock Yayınevi tarafından yayımlanır. 343 sayfadan oluşan yapıtın ilk 283 sayfasını anlatı ve fotoğraflar oluştururken son 60 sayfasını yaptığı önemli konuşmaların tam metinlerinin verildiği ekler bölümü oluşturur. Kitabın ortalarına doğru yerleştirilen fotoğrafların tarihsel doğrulukta sıralandığı görülür ve yazarın 4

yaşında çekilmiş fotoğrafı ile başlar. Sonrasında anne ve babasının fotoğraflarını kardeşlerin bir arada oldukları izler. Bobrek kampında bir yıl boyunca çalıştığı atölyenin fotoğrafı iki sayfayı kaplayacak biçimde yerleştirilmiştir. Bundan sonraki diğer fotoğraflar kamp sonrası yaşamına aittir ve çocukları, eşi ve birçok siyasi ve dini liderler ile çekilmiş fotoğraflardan oluşur. Her biri roman rakamıyla gösterilen anlatı 11 bölüm ve bir de ekler kısmından oluşur.

Bölümlerin anlatılan olaylara göre düzenlenmiş alt başlıklardan oluştuğu görülür ve anlatı düzeni aşağıdaki biçimde gösterilebilir:

I. *Nice'de Geçen Çocukluk* başlığı ile verilen birinci bölüm 1920-1939 yıllarını kapsar ve II. Dünya Savaşının başlamasıyla son bulur. Bu bölümde yazar çocukluğuna ve ailesine duyduğu özlemle daha duygusal ve iyimserdir.

II. *Tuzak* adlı ikinci bölümde 1 Eylül 1939 tarihinde başlayan savaş ile Avrupa'daki Yahudilerin yerlerinden edilerek kamplara sürgün edilişleri anlatılır. Simone ve ailesi de kendilerini kamplara götürecek olan trene binerler. 13 Nisan 1944 yılında Simone, annesi ve ablası Milou Bobigny Garı'ndan hareket ederek 15 Nisan 1944 de Auschwitz-Birkenau'ya gelirler. Bu bölümde asla unutmayacağı üç önemli tarihi belirtir: 15 Nisan 1944'de Auschwitz'e gelmeleri, 18 Ocak 1945 Auschwitz'den ayrılmaları ve 23 Mayıs 1945 yılında Fransa'ya geri dönmeleri.

III. *Cehennem* başlığını taşıyan bölümde gönderildikleri kamplardaki ağır koşullar altındaki yaşamı anlatır. Simone daha önce birçok ölüme tanıklık etmiştir ancak tifüse yakalanan annesinin kampta ölmesi onu derinden etkiler. Buradaki zorlu koşullar tam bir travma oluşturur ve buna bağlı olarak da yazarda hafıza boşluğu gelişir. Yazar bu bölümü aktarırken bazı olayları ve tarihleri kesinlemede zorlanır.

IV. *Yeniden Yaşamak* adlı bölümde yazar, adından da anlaşılacağı gibi, kamplarda geçen birkaç yılın ardından normal yaşama dönmenin zorluğundan ve hiçbir şeyin bıraktıkları gibi olmadığından söz eder. Kamplarda yaşanan aşağılanmaların toplumsal yaşamda da devam ettiğini ekler (Veil, 2005, s. 94-95). Kamplardan kurtulanların "tecrit edilmiş, göz ardı edilmiş ve her şeyden yoksun bırakılmış" (Veil, 2007, s. 101) olarak toplumsal yaşama uyum göstermeleri beklenir. Simone da kısa bir bocalama döneminden sonra eğitimine devam edip bir meslek sahibi olmayı seçer. Üniversitede hukuk eğitimi alır ve bir arkadaşının aracılığı ile Antoine ile tanışır, 1946 yılında 19 yaşındayken evlenir ve üç erkek çocuğu dünyaya getirir.

V. *Yargıç* başlığı altında yazar hukuk alanında yaptığı çalışmaları ve görevleri anlatır.

VI. *Hükümette* bölümünde Sağlık Bakanı olarak atanır ve Veil Yasası olarak geçecek olan kadınlara kürtaj hakkının tanınması yasasını kabul ettirir.

VII. *Avrupa Vatandaşı* başlığı altında, yazar 1979'daki Avrupa Parlamentosu'nun başkanlık seçimine aday gösterilmesini ve seçimi kazanmasını anlatırken Avrupa'da benzer felaketlerin yaşanmaması için Fransa ile Almanya'nın özgürlükçü ve barışçıl ilkelerin çatısı altında birleşmesinin önemine vurgu yapar. Avrupa Parlamentosu seçimini kazanarak Simone Veil yasama organına başkanlık eden ilk kadın olur. 1982 yılına kadar Parlamento Başkanı olarak görev yapar ve sonrasında 1993 yılına kadar da Parlamento'da farklı görevler üstlenir.

VIII. *Bis Repetita* (Latince bir deyimdir ve iki kez tekrarlanan anlamına gelir.) bölümünde yıllar sonra yeniden Sağlık Bakanı olarak görev yaptığı yılları anlatır.

IX. *Vue de Sirius* (Fransızca 'da bir deyimdir ve Sirius Bakışı anlamına gelir. Bu deyim genellikle bir şeyin farklı bir bakış açısıyla veya olayların dışardan bir gözlemci tarafından değerlendirildiğinde nasıl görünebileceğini ifade etmek için kullanılır.) başlığı altındaki bölümde Simone Veil Jacques Chirac döneminde senatonun bazı kararlar için kendisinin düşüncelerine başvurduğunu aktarır.

X. *Hareket* bölümünde, toplumsal alanda ihtiyaç duyulan yeni düzenlemelerin başlatılması için atılacak adımlar ortaya konulur. Nicholas Sarkozy döneminde eğitim, çalışma, sağlık, adalet gibi birçok alanda yeni düzenlemelerin yapılmasına yönelik çalışmaları kapsamaktadır.

XI. *Doğruların Adaleti* başlığı altında Simone Veil Fransa'nın sonunda Alman işgali altındayken farklı kökenli vatandaşlarına uyguladığı yanlış politikalarla yüzleşmesinden duyduğu memnuniyeti belirtir. Bu kapsamda Yahudilerin uğradığı kayıpların tespit edilmesi ve haklarının iade edilmesi için hükümet tarafından araştırma komisyonlarının kurulduğunu, bu sayede Holokost'un resmi olarak tanınarak eğitim müfredatına alınma çalışmalarını aktarır.

- *Ekler* bölümünde siyasetçi kimliği ile Ulusal Meclis'te, Avrupa Parlamentosu'nda, 2005 tarihinde Auschwitz-Birkenau kampının kurtuluşunun altmışıncı yıldönümü töreninde, 2007 yılında Shoah Hafızasını Yaşatma Vakfı Başkanı olarak Panthéon'da Yahudilere yardım edenler anısına düzenlenen törende ve Birleşmiş Mitler Teşkilatında Holokost kurbanlarının anısına ithaf edilen Uluslararası Anma Günü nedeniyle düzenlenen etkinlikte yapmış olduğu konuşmaların tam metinleri yer alır.

Yapıtta olaylar tarihsel sıralamaya uygun olarak aktarıldığından anlatı karmaşık bir yapıya sahip değildir. Belirsizliğe yol açacak hiçbir öge yoktur. Tarihler takvim zamanına uygun gün, ay ve yıl olarak belirtilir. Anlatıcı öyküsünü basit, anlaşılır bir yapıda konudan uzaklaşmadan, ancak bazı durumlarda söz konusu olayla ilgili yorumlarını ortaya koymak ve açıklama yapmak için ayrıntılara yer verir. 11 bölümden oluşan yapıtı iki ana bölümde incelemek doğru olacaktır. Başlangıçtan altıncı bölüme kadar olanlar onun çocukluk ve gençlik dönemlerinin anlatıldığı ve yazarın daha bireysel yaşamına odaklanan oluşum romanlarını andırır. Bu bölümde özellikle çocukluğunu, ailesini ve kamplardaki yaşamını aktardığı durumlarda çoğunlukla duygusal bir anlatımının olduğunu görürüz. Altıncı bölüm ve sonrasını kapsayan ikinci bölümün ise mesleki çalışma alanlarını konu edinen ve toplumsal düşünce ile politik olayları harmanlayan bir tarihsel metin özelliği gösterdiğini söyleyebiliriz. Dönemin önemli politikacıları, Avrupa Birliği üyeleri, François Mitterrand ve Nicolas Sarkozy gibi Cumhurbaşkanı isimleri geçen kişilerdir. Onların seçim kampanyaları, politik görüşleri, kabineleri gibi birçok ayrıntıya yer verilir. Bu bölümde yazarın üstlendiği görevler göz önünde bulundurulduğunda, siyasetçi kimliği ağır basar daha otoriter ve ikna edici bir dil kullanır. Özellikle Jacques Chirac'ın kabinesinde tek kadın bakan olarak bulunan Simone Veil, Sağlık Bakanı olarak görev yaptığı süreçte kadınlara kürtaj hakkının tanınması için verdiği zorlu mücadeleyi şöyle anlatır: "Gerçekleri çarpıtmanın bir anlamı yok: son derece muhafazakar bir ortamda kadın olmak, kürtaj yasasını desteklemek ve Yahudi olmak gibi üçlü bir dezavantaja sahibim" (2007, s. 156). Nerdeyse tamamı erkeklerden oluşan bir Meclis'te 1974 yılında Kürtaj Yasasının kabul edilmesi Veil'in yaşadığı zorluklara karşı sergilediği kararlı ve azimli duruşun sonucudur. Avrupa Parlamentosu'na ilk kadın Başkan olarak seçilen Simone Veil'in kürsüde yaptığı konuşmada

kendisini destekleyen ve desteklemeyen tüm vekillerin başkanı olarak birleştirici barışçıl, özgürlükçü ve toplumsal ilerlemenin temel alındığı ilkeler doğrultusunda bir politika izleyeceğini belirtir. İşe koyuldukları ilk anda eski düzende ayrıcalık sahibi olanların direnişleri ile karşılaşılır ve yeniler ile eskiler arasında uyumsuzluklar başlar. Başkanlık görevinin ilk zamanlarını Simone Veil şöyle ifade eder: “ Bütün bunlar işimi zorlaştırdı. Elimden geleni yaptım ama ilk birkaç ay çok gergindi” (2007, s. 183).

Siyasi ve toplumsal yaşamda üstlendiği görevler nedeniyle yapıtta birçok isme değinilmiş olmasına rağmen anlatının merkezinde yalnızca Simone Veil ve onun yaşamı vardır, sözü edilen isimler onun kişiliğinin tarihsel oluşumuna katkı sağlamak için vurgulanmıştır.

YAPITA YÖNELİK YAPISAL DEĞERLENDİRMELER

Une Vie birinci tekil adıyla yazılmış kökleşik özyaşamöyküsü özelliklerini taşıyan bir düzyazı anlatıdır. Yapıtın metinçevresi değerlendirildiğinde yazar, anlatıcı ve anlatı kişisi arasında ad birliğinin olduğunu söylemiştik. Bu doğrultuda özöyküsel anlatıcının varlığı ile yazar okura kendisini çocuk, anne, kadın, eş, büyükanne, yargıç, bakan, kadın hakları savunucusu, Avrupa Birliği Parlamento Başkanı gibi toplumsal görevler üstlenen, sorumluluk duygusuna sahip bir birey olarak birden çok boyutla ortaya koyar. Böylece okur, yazarı çok yönlü tanıma olanağı bulurken aynı zamanda onun direnişçi, savaşçı, barışsever, cesur, çalışkan, duygudaşlık, özverili ve idealist yönlerini de görmüş olur.

Yapıtta çok fazla kişinin adı geçmektedir. Anlatının başkişisi olan Simone'nun yaşamı temel alınarak onun etrafında bulunan tüm aile bireyleri, çocukluk arkadaşları, akrabaları, kampta iletişim kurduğu arkadaşları ve ona yardım eden kişiler, eşi, çocukları, görev yaptığı çalışma arkadaşları, dönemin cumhurbaşkanları ve hükümet sözcüleri, önemli liderler ve bazı toplumsal kuruluşlardaki kişiler tek tek belirtilmiştir. Tüm bu isimler içinde aile üyelerinin ön plana çıktığı görülür: Annesi Yvonne, Babası Jean, ablası Milou, eşi Antoine ve çocukları. Politik alanda da Jacques Chirac, Yahudi soykırımını Fransızlara kabul ettirmiş olmasından dolayı, yazar için ayrı bir öneme sahiptir. Ayrıca tüm yaşamı boyunca üstelik kamplarda bile onu daima kollayan ve ona yardım eden kişiler olmuştur. Simone dışa dönük ve iletişime açık birisi olduğundan hiçbir zaman yalnız kalmamıştır. Kamplarda geçen bir buçuk yılda bile annesi ve ablası Milou her zaman yanında olmuştur. Çalışma yaşamında da titiz ve disiplinli oluşu ile önemli görevlerin üstesinden gelmeyi başarmış ve önemli liderlerle çalışma ve tanışma olanağı bulmuştur.

Yapıtta anlatı artsüremsel olarak geçmiş zamanda “mutlu bir aile” fotoğrafının betimlenmesiyle başlar ve 1920 yılında annesi ile babasının tanışması ile devam eder. Sonrasında geri sapım uygulayımı ile ataların soy geçmişlerinden söz etmek için 1850'li yıllara dönülür. Anne ve babasının soy geçmişlerinin tarihsel ve kökensel panoramasını yaptıktan sonra anlatısına 1924 yılında ebeveynlerinin evliliğinden iki yıl sonrası Paris'ten Nice'e taşınmalarını anlatması ile anlatıya kaldığı yerden devam eder. Bu tarihten sonra olaylar oluş sırasına göre 2007 yılına kadar uzanır. Anlatı baştan sona gerçeğe uygun uzamsal ve zamansal belirteçleri içerir. Olayların öykülenmesi çizgisel ilerler ve net tarihler gün, ay ve yıl biçiminde verilir. Günü ve saati belirtmek için kullanılan zaman belirteçleri hemen hemen hiç kullanılmaz. Bunu da kamplardaki yaşamla ilişkilendirebiliriz

çünkü kamplarda zamanı, günü, tarihi, gösterecek ne saat ne de takvim vardır. Zaman silikleşmiş ve tek düzedir. Zamanın akışı sabah, gece, soğuk gibi durumlarla ve gardiyanların komutlarıyla ilerlemektedir. Özyaşamöyküsü geçmişe dönük/artsüremli bir anlatı olduğundan genellikle olaylar öyküleme uygulayımı ile düz bir anlatım dili ve geçmiş zaman kipleri kullanılarak aktarılmıştır. Simone Veil'in anlattığı konulara göre yeri geldiğinde öyküsüne ara vererek konuyla ilgili itiraf, eleştiri, açıklama, suçlama veya uyarı yaptığı durumlarda şimdiki zaman kipini kullandığı ve şimdiye/ana geçtiği görülür. Anlatısını geçmişe dönük olarak çizgisel bir zaman düzleminde özel başlıklar biçiminde düzenleyen yazarın neyi nasıl aktaracağını keskin bir bilinçle planladığı görülür. Tüm metin boyunca yazarın her şeyi en ince ayrıntısına kadar aktarma arzusunda olduğu da açıktır.

Yapıtın uzamına değinecek olursak çok boyutlu olduğunu söyleyebiliriz. Nice (1927-1943)- Auschwitz -Birkenau- Bobrek - Bergen- Belsen - Gleiwitz - Dora Kampları (1943 - 1945) - Paris (Mayıs- Ağustos 1945) - İsviçre (Ağustos - Eylül 1945) - Paris (1945 - 1950) - Almanya (1950 - 1953) - Paris (1953 - 2017) gibi birçok farklı uzamların yer aldığı görülür.

Doğduğu ve 16 yaşına kadar mutlu bir aile çatısı altında Nice' de geçirdiği çocukluk yılları, Simone Veil için unutulmazdır. En büyük özlemi de o yıllara aittir. Nice çocukluğunun mutluluğuna tanıklık eden esenlikli bir uzam olarak betimlenir ancak kamplardan döndükten üç hafta sonra, başka bir deyişle şehirden ayrılışından iki yıl sonra, arkadaşlarını görmek için Nice'e gittiğinde kendisini kötü hisseder ve " yaşamımın burada olmadığını o anda hissettim" (Veil, 2007, s. 93) diyerek en kısa zamanda şehirden ayrılır. Böylelikle Nice'in kamplardan önce esenlikli ve mutlu bir uzamı çağrıştırdığı, sonrasında dayanılmaz ve yaşanılmaz eseniksiz bir uzama dönüştüğü görülür.

Kamplarda geçirdiği bir buçuk yılı aşkın süre içerisinde her gün ölümle burun burunadır. Olumsuz yaşam koşulları içerisinde sağlıklı mekanlardan ve gaz odalarından oluşan kampların sürgünün, ölümün, hastalığın, açlığın, savaşın, acımasızlığın, aşağılanmanın ve korkunun ağır bastığı tecrit edilmiş bu alanlar kapalı ve eseniksiz uzamları oluşturur. Auschwitz-Birkenau Simone'nun ilk geldiği kamptır. Onun kimliksizleştirildiği ve koluna yapılan dövmeyle yalnızca 78651 numaralı bir metaya/ et parçasına dönüştüğü yerdir. Bu kamp korkunun, endişenin ve hiçliğin hüküm sürdüğü eseniksiz bir uzamı niteler. Aynı zamanda belleğinde en çok kalan anılar bu uzamlarda gerçekleşir.

Simone'un bulunduğu tüm kampların içerisinde en iyi koşullara sahip olanı 1944 yılında Temmuz ve Eylül ayları boyunca kaldığı, sürgündekiler tarafından diğerlerine göre en iyi koşullara sahip olduğu için "sanatoryum" olarak anılan Bobrek'tir. Buraya getirilen tutuklular Siemens fabrikasında çalıştırılmışlardır. Bu açıdan karşılaştırıldığında Bobrek kampı diğerlerine göre arzulan bir uzama dönüşmüştür.

Kamptan kurtulduktan sonra Paris'e dönen Simone Veil normal yaşama uyum sağlamakta zorlanır. Uzun bir süre yatağa alışmadığı için yerde yattığını söyler. Ayrıca kendini toplumsal yaşama ve insanların tutumlarına yabancı hisseder. Simone'un bu durumdan kurtulması için ablası Denise onu İsviçre'de göl kıyısında bulunan bir rehabilitasyon/iyileştirme merkezine gitmesi için ikna eder. Simone Fransızlara göre İsviçrelilerin kamplardan dönenlerin yaşadıklarını anlamadıklarını yaşadığı birkaç olumsuz olaydan sonra far keder. Kısa bir süre sonra da eğitimine

devam etme kararı alarak Paris' e döner. Burada geçirdiği bir ayın kendisi için "korkunç bir anı" (Veil, 2007, s. 97) olarak kaldığını belirtir. Böylelikle İsviçre onun için aşılanmanın ve anlaşılmanın devam ettiği olumsuz/korkunç bir uzam olur.

Eşinin görevi nedeniyle üç yıl kalacakları Almanya ise beklenenin tersine olumlu, eğlenceli, mutlu ve güzel yılların geçtiği bir uzamı temsil eder. Kamplarda yaşadıklarından sonra bu ülkede yeniden bulunmaktan *rahatsızlık* duymadığını çünkü burada "kendi kendilerine yeten Amerikalılar gibi yaşadıklarını" (Veil, 2007, s. 97) anlatır. Bu nedenle Almanya'nın olumsuz, ürkütücü, çekinilecek, arzulanmayan bir uzam yerine kendi konfor alanlarını oluşturdukları olumlu bir uzama dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Son olarak da Paris Simone'un eğitimini, evliliğini ve başarılı meslek yaşamını temellendirdiği bir uzam olarak onun yaşamında azmin, kararlılığın, cesaretin, şansın, mutluluğun, başarının, hayallerin, ideallerin ve tecrübenin sergilendiği esenlikli bir uzamı oluşturur. Tüm yaşadığı uzamlar göz önünde bulundurulduğunda en korkunç olanından en çok arzulanana kadar tümünün bu günkü güçlü ve başarılı Simone'un kişiliğinin oluşumunda olumlu katkıları olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda bu uzamların çeşitliliği onun dışa dönüklüğünü, aktifliğini ve yeniliklere açık olma cesaretini ortaya koymasından önemli göstergeler olarak nitelendirilebilir.

YAPITTA ORTAYA ÇIKAN TEMEL İZLEKLER

Yapıtta baktığımızda tüm izleklerin temelinde savaş ve savaşın özellikle de 1939-1945 yıllarını kapsayan II. Dünya Savaşı'nın yarattığı sonuçlar temelinde ortaya çıktığı görülür. Nazilerin yükselen Yahudi karşıtlığı birçok ülke tarafından görmezden gelinir ve çok ağır kayıplarla sonuçlanır. "Savaş, toplumu parçaladığı, bireyleri yerinden ettiği, onları bağımlı ve işlevsiz hale getirdiğinden dolayı tüm toplumlar için travmatiktir" (Soyyigit & Saylan, 2024, s.104) ve büyük bir yıkımdır. Bireylerde ve toplumlarda onarılması, telafi edilmesi ve geriye getirilmesi olanaksız sonuçlar doğurabilir. Travma "aniden ortaya çıkan, acı verdiği herkes tarafından kabul edilen, ruhsal ve bazen de bedensel varoluşu, sosyal kimliği, güvenliği ve hoşnutluğu tehdit eden bir durum" (Soyyigit & Saylan, 2024, s. 18) olarak tanımlanmaktadır. Yapıtta var olan izleklerin çoğunun da bu tanım doğrultusunda travmaya bağlı olarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz ve beş başlık altında toplayabiliriz.

1. Kimlik Sorunu ve Yahudi Soykırımı (Holokost, Shoah)

Yahudiliği dinsel bir kimlik olarak görmez hiçbir zaman Simone Veil ve her durumda kendisinin, ailesinin ve atalarının laik olduklarını ısrarlı bir biçimde vurgular. Annesi ve kendisinin ateist olduğunu da açıklar (2007, s. 16). Baba tarafından yüzyılı aşkın bir zaman önce Fransa'ya yerleştiklerini ve "asimile" olduklarını da vurgular. Yahudi soyundan geldiklerini kabul eder ancak kendilerini cumhuriyetçi ve laik olarak tanımlar: "Hem anne tarafım hem de bu konuda hiç taviz vermeyen baba tarafımdaki tüm bu insanlar temelde cumhuriyetçi ve laikti" (2007, s. 14). Onların evinde Yahudilere özgü oruçlar tutulmaz, ayinler veya kutlamalar yapılmaz. Veil ailesi laiktir ve onlarda dini ritüeller hoş karşılanmaz. Veil bu konuyla ilgili olarak sekiz ya da dokuz

yaşlarındayken başından geçen bir anıyı şöyle aktarır: “Evimizi ziyaret eden İtalyan bir kuzenim beni de yanına alarak bir sinagoga götürme girişiminde bulundu. Babam bunu öğrendiğinde, bir daha böyle bir şey yaparsa artık eve giremeyeceği konusunda onu uyardı” (2007, s. 14). Ayrıca Simone dört ila beş yaşlarındayken bir çocuğun kendisini annesinin Yahudi olduğu için cehennemde yanacağını söyleyerek ağlattığını da aktarır (2007, s. 15). On beş yaşına kadar hiçbir dini bilgisinin olmadığını da ekler. 1937 yılında Paris’e gittiklerinde evinde kaldıkları bir kuzeninde Kippur gününü öğrenir. O gün Yahudi geleneklerini öğrendiği tarihin başlangıcı olur (2007, s. 15). Bu konu açılmışken onu etkilemeye devam eden Nazi kampındaki bir anısı aklına gelir ve araya onu sıkıştırır: “Kamp hayatı yüzünden neredeyse iskelet haline gelmiş, ancak Yom Kippur’da oruç tutmaya devam eden Polonyalı genç kızları hala hayranlıkla hatırlıyorum. Onların gözünde ayinlere saygı duymak hayatta kalmaktan daha önemliydi” (s. 16) diyerek dini inancın bazıları için ne kadar önemli olduğunu altını çizmektedir.

Nazi döneminde, 1943 yılında Nice’e ulaşan Gestapo Yahudilerden kendilerini bildirmelerini istemiştir. Kimlikleri ellerinden alınarak Yahudi damgası basılmış kâğıtlar verilmiş, böylece o güne kadar sahip oldukları Fransız kimlikleri yok sayılarak “Yahudi” statüsünde konumlandırılmışlardır. Bu kimliksizleştirme olgusu aynı zamanda yurtsuzlaştırma anlamı da taşımaktadır. Sonrasında kamplara gönderilmeleriyle uzamsal ve zamansal olarak silikleştirilirler. Kamplar sivil yaşam alanlarından uzakta, çevrelenmiş kapalı uzamlar olarak izole edilmiş ölüm merkezlerine dönüşür. Zamanı kavramaya yarayan ne saatin ne de takvimin olmayışı zaman kavramını da ortadan kaldırmıştır. Bu nedenle yazarın kamplarda geçen zamandan söz ederken net bir tutum takınmadığı görülür.

Simone Veil 1970 yılında İsrail’e ilk yolculuğunu yapar ve kendisini İsrail vatandaşı olarak çok bir Fransız olarak hisseder. Hiçbir zaman İsrail’ e yerleşme düşüncesinin aklına gelmediğini itiraf eder (Veil, 2007, s. 139). Yapıtın başından itibaren kendisinin ve atalarının Fransız kimliğini kabul ettiklerini ve bu ülke vatandaşı olarak ona bağlı olduklarını her durumda belirtir. Bundan dolayı Almanlarla iş birliği içinde olan Vichy Yönetimi’nin Yahudi kimliklerini geçerli saymalarını ve tecrit edilerek kamplara gönderilmelerine karşı duyduğu öfke yaptığı eleştirilerde ortaya çıkar. Ayrıca dönemin yönetimini suçlayarak yaşanan olayların unutturulması için üzerine sünger çekilemeyeceğini belirtir (Veil, 2007, s. 45-47).

Kamplardan kurtulanlar arasında içinde buldukları durumla ilgili olarak iki farklı tutumun benimsendiğini görürüz: konuşmak veya susmak. Yaşanılanlar travmatik bir durum olduğu için kabuk tutmaya yüz tutmuş bir yaranın konuşularak her defasında kanatıldığı ve aynı acıların yeniden yaşanmasına neden olduğunu düşünenler tam bir suskunluk içerisinde kalmak isterler ancak konuşulduğunda acının paylaşıldığı için azaldığını söyleyenler susmamışlardır. Tanıkların aktardığı öyküler doğrultusunda kamplardaki yaşamı anlatan birçok film ve kitap ortaya çıkar. Simone Veil bunların birçoğunu ya abartılı bulur ya da yetersiz. Simone en çok kendisi gibi kamplardan kurtulan Primo Levi’nin 1947 yılında yayımladığı *Bu da mı insan* adlı yapıtını beğenir (2007, s. 85). Bununla birlikte böyle bir kitabı nasıl bu kadar hızlı bir biçimde yazdığına şaşırır ve bu başarının bir gizem olduğunu söylemekten kendini alamaz (Veil, 2007, s. 85).

Kamplardan sağ kurtulanların anlattığı “sözlü tanıklıklar ancak kaydedildikten sonra belge halini alır. Böylece sözel alandan kopup yazılı alana girerler ve sıradan konuşmadaki tanıklıktan uzaklaşırlar. Bu durumda hafızanın arşivlenmiş, belgelenmiş olduğunu söyleyebiliriz” (Ricœur, 2010, s. 203). İster arınmak isterse de bazı çıkarlar elde etmek amacıyla yapılan filmler veya yayımlanan kitaplar tarihe bırakılmış izler olarak kalacaklardır.

Simone Veil olayın çok travmatik ve trajik olduğunu kabul eder ve her iki durumun da çok zor olduğunu “Holokost hakkında konuşmak mı, ama nasıl, ya da konuşmamak mı, ama neden? Bitmeyecek soru” (2007, s. 87) diyerek ifade eder. İster konuşulsun ister susulsun “tek bir gerçek vardır: herkesin Shoah ile yaşadığıdır” (Veil, 2007, s. 88).

2. Aşağılanma Duygusu

Kamplara gönderilen kişilerin erkek-kadın ayrımı yapılmaksızın saçlarının kazınması her ne kadar kamp koşulları gereğince sağlık açısından yapıldığı söylene de özellikle kadınlarda aşağılanma duygusuna neden olmuştur. Yahudi düşmanlığını gösteren cinsiyetsizleştirmeyle başlayan uygulamalar kimliklerinin yok edilmesine kadar uzanır. Kampa geldikleri ilk gün bileklerine yapılan numaralı dövmelemler onların yeni kimlikleri olmuştur ve bu numarayı unutmamaları gerekmektedir. Kamptaki tüm tutuklu kadınların isimleri *Sarah*'dır. İbranice Sarah (Sara veya Sarai) *prences* (Barbé, 1995, s. 361) anlamına gelir ve *Tevrat*'ın ilk bölümünü oluşturan *Yaratılış* kitabında İbrahim peygamberin eşi ve İshak peygamberin annesi olarak bilinir. Hem dini hem de toplumsal yaşamdaki anlamlarına bakıldığında Sarah isminin kamplardaki tutsak ve her şeyden yoksun bırakılmış kadınlar için kullanılması ile ironi ortaya çıkar ve aşağılanma duygusu vurgulanır. Simone Veil yaşanan bu durumları anlatısında dile getirdiği gibi her konuşmasında da anımsatmayı unutmaz. Bileğindeki o dövmelemleri tüm yaşananların izi olarak görür ve sildirmez çünkü “izler yok olan bir şeyin imge olarak varlığının” (Ricœur, 2010, s. 168) kanıtı olarak yer alır.

Kamplarda genel muayenelerde veya duşlarda gardiyanların gözcülüğündeki tüm kadınlar çıplak olmak zorundadır. Annesini ilk defa çıplak kampta gördüğünü söyleyen Simone, annesinin yaşadığı mahcubiyeti ve aşağılanmayı unutamadığını belirtir. Ayrıca yaşanan cinsel tacizleri hiç konuşmak istemez. Kamplardan sonra kendisine dokunulmasından rahatsızlık duyar ve kazara olsa da buna izin vermez. Yaşadıkları insanlık dışı davranışları 2005 yılında yaptığı bir konuşmada şöyle özetler: “Bedenlerimizi yok etmek yeterli değildi. Ruhumuzu, aklımızı, insanlığımızı da kaybetmemizi sağlamak gerekiyordu. Geldiğimiz andan itibaren kollarımızda hala dövmelemleri olan numara ile kimliğimizden yoksun bırakıldık, (et) parçasından başka bir şey değildik” (Veil, 2007, s. 288) diyerek aşağılanmalarla yalnızca bedenleri değil benlik saygılarının da yok edildiğini ifade eder.

Bunun dışında toplama kamplarına gönderilen Yahudilerin hayvan vagonlarında tıka basa taşınmaları, kaldıkları yerlerdeki sağlıksız koşullar, besin yetersizliği, tacizler, zorlu çalışma koşulları ve en önemlisi de hasta-yaşlı kişilerin doğrudan gaz odalarında ölüme gönderilmeleri duygusal çöküntüye yol açarak aşağılanma ve benlik saygısının yok edilmesine yönelik nefret göstergesi olarak değerlendirilebilir.

3. Zorluklara Direnme (Fr. La Résilience) ve Yaşamda Kalma

Bir günde sınır dışı edilmeleriyle başlayan ve bilinmezliğe doğru çıkılan yolculukta olumsuz hava ve yaşam koşullarına kamplardaki insanlık dışı ve acımasız uygulamaların eşlik ettiği görülür. Bindikleri trenlerde insanlıkları ellerinden alınan bu kişiler hayvanlarla aynı vagonlarda üst üste istiflenmiş biçimde yolculuk yapmaya zorlanırlar. Kamplardaki sağlıksız, havasız ve hijyensiz koşullara yetersiz gıdanın eşlik ettiği görülür. Yazara göre en kötüsü de buradaki yaşam koşullarının moral açısından dehşet verici olması ve her yerde ıstırapın/ can sıkıntısının kol gezmesidir. Simone Veil, Drancy kampına ulaştıklarında “sefalet ve insanlık dışı koşullara bir adım daha yaklaştığımızı hemen fark ettik” (2007, s. 42) diye belirtir. Aslında bunlar buzdağının görünen yüzüdür. Yazar farklı kamplardaki gittikçe zorlaşan yaşamı anlattığı ikinci bölüme *Cehennem* başlığını vererek çektikleri eziyeti anlatmak ister. Zor yaşam ve çalışma koşullarına direnerek yaşamda kalanların sürekli aynı yerde/kampta kalmadıkları görülür. Gereksinimlere göre farklı kamplara doğru yolculuk ettiklerini ve her yeni aşamanın “sonsuz gibi görünen cehenneme iniş” olduğunu vurgular. Bu cehennemin karanlıklarında kendilerini neyin beklediğini bilmedikleri gibi son derece olumsuz koşulları hayal bile edemezler. Gün geçtikçe kötü koşullar yüzünden insan bedeninin zayıflamasına bağlı olarak bazı hastalıkların ortaya çıkması da insan katliamına destek vermektedir. Birçok insan tifüs hastalığına yakalanmış ve tedavi edilmediği için de ölüme terk edilmiştir. Annesi de kampta bu hastalığa yakalanmış her ne kadar dirense de ölüme yenik düşmüştür. Çocuk yaşta annenin kaybedilmesini Boris Cyrulnik “kimlik bozukluğuna yol açacak Psiko-ruhsal bir risk” (2002, s. 13) olarak tanımlar ve olayın travmatik boyutuna vurgu yapar.

Ölümün kol gezdiği kampların elverişsiz koşulları yanında kamp çalışanları tarafından uygulanan akıl almaz ve nedensiz kuralları anlamaya çalışmak ve mantık ölçüsünde nedenler üretmek kampa yeni gelenlerin takındığı tavırlardır ancak yanlış uygulamaları sorgulamak, isteklerde bulunmak ve itaatsizlik doğrudan gaz odasına gönderilmek için yeterli nedenlerdir. Yaşamda kalmak isteyenler bu durumu kavrayıp boyun eğenler olmuştur. Burada boyun eğmek tüm olumsuzluklara karşı direnmek anlamı da taşımaktadır. Dayanıklılık/direnış aynı zamanda kampın acımasız gerçekliği ile yüzleşmek anlamına da gelmektedir.

4. Avuntu ve Boyun Eğme

İnsan olumsuz durumlarla karşılaştığında hemen morali bozulur ve bunu hak etmediğini düşünür. İncancına veya olaylara bakış açısına göre ya kabullenir ya da isyan eder. Bazı durumlar bizim dışımızda gelişir ve müdahale etme/değiştirme olanağımız olmayabilir. Sonuçları acı da olsa bu güçlüklerle yüzleşmemiz ve sonunda kabul etmemiz kaçınılmazdır.

Yazar, 3 Eylül 1939 tarihinde savaş ilan edilmesine rağmen buldukları şehirde her şeyin normal akışında devam ettiğini, ailesi için de bir tehlikenin bulunmadığı belirtilir ancak zamanla tehlikenin yaşadıkları şehre ve kendilerine doğru yaklaştığını anlamaları uzun sürmez. 1941 yılı itibari ile önce yabancı sonra Fransız Yahudilerin kendilerini bildirmeleri (kimliklerini ifşa etmeleri) zorunlu tutulur. 14 yaşındaki Simone’un bu durumu o dönemde anlaması ve anlatması zor olacağından yazarın şimdinin bakış açısıyla yorum yaptığı ve öznel davrandığı anlaşılmaktadır. “Ancak, neredeyse tüm Yahudi aileler gibi, yasalara saygı göstermeye alışkın olduğumuzdan ve

sonuçlarını çok fazla sorgulamak istemediğimizden bu formaliteye uyduk: şu an, geleceği merak etmememiz için yeterince acı vericiydi” (Veil, 2007, s. 34) diyerek Yahudileri ve ailesini yüceltir.

Yazar, Yahudilerin uysal ve kurallara uyan bir toplum olarak taşkınlık çıkarmak yerine söylenenleri harfiyen yerine getirdiklerini her fırsatta belirtir. Boyun eğmelerinin korkaklıktan olmadığını toplumsal normlara ve yasalara bağlı olmalarından kaynaklandığını söyleyen yazar Yahudi halkını yüceltmenin yanı sıra onları korumaktadır.

Tüm bu olumsuz ve yaşamı tehdit eden koşullar içerisinde onlara ayakta kalma, mücadele etme ve direnme gücünü veren tek avuntu ise kamplarda ailelerin bir arada olmasıdır. Kamplardaki kişilerin tek bir isteği vardır: “hep bir arada olmak ve ayrılmamak” (Veil, 2007, s. 44).

5. Özlem, Pişmanlık ve İtiraf

Ailelerinden, sevdiklerinden, arkadaşlarından, evlerinden, vatanlarından, okullarından, eşyalarından, sahip oldukları her şeyden yoksun bırakılarak ölüme sürüklenen insanların en büyük özlemi geçmişe, geçmişte sahip olduklarına duydukları özlemdir. Simone Veil’in şimdiden baktığında en büyük özleminin Nice’te ailecek bir arada oldukları savaş öncesi o mutlu çocukluk günlerine ait olduğu görülür (Veil, 2007, s. 22).

En büyük pişmanlığı ise abisi Jean’ın kendileri ile gelmek yerine Fransa’da kalmasının onun için daha iyi olacağını söylemek olduğunu belirtir.

Kendilerini kamplara götürecek trene bindiklerinde başlarına nelerin geleceğinden habersiz zorlu bir yolculuğa çıkarlar. Vagonların insan ve hayvanlarla tıka basa dolu, nefes alınamayacak kadar havasız ve elverişsiz olması başlarına gelecek korkunç olayların habercisi olsa da umutlarını yitirmezler ancak trenden indikleri anda “cehenneme “ geldiklerini anlarlar. Yazar başlarına gelecekleri bilselerdi trenden kaçmak için her türlü yola başvurabileceklerini itiraf ederek pişmanlığını ortaya koyar (Veil, 2007, s. 50).

SONUÇ

2007 yılında yayımlanan *Une Vie* adlı özyaşamöyküsü mutlu bir çocuk, azimli bir genç kız, çalışkan ve ne istediğini bilen bir yetişkin, iyi bir eş ve anne, kadın hakları savunucusu bir aktivist, idealist ve başarılı bir politikacı, barışsever ve özgürlükçü bir Avrupa’nın inşası için emek vermiş bir Parlamento Başkanı ve Holokost’u yaşayanların haklarını koruyan ve bu belleğin yaşatılması için birçok kurumun başkanlığını ve sözcülüğünü yapan Simone Veil’in 80 yıllık yaşamını geçmişe dönük olarak çok boyutlu ortaya koyar. Tekil birinci kişi ile öykülenen anlatının özyaşamöyküsü türünde ulamlandığını görürüz. Özyaşamöyküsünü yazmaya karar veren yazar bugünden geçmişe bakarak yaşadıklarını yeniden biçimlendirme ve *kendini* oluşturma çabası içerisinde. Bunu yaparken de yazarın kendisiyle, geçmişle, çevresiyle ve ülkesiyle yüzleşmesi ve hesaplaşması bir özyaşamöyküsünde ortaya çıkan temel özelliklerdendir. Simone Veil’in özyaşamöyküsü kendisiyle yüzleşmekten çok yaşamdaki başarılarını anlatmaya odaklı insanları özgürlüklerinden alıkoyan Holokost’un unutturulmamasını amaç edindiği bir anlatı düzleminde kurulmuştur. Veil’in hesaplaşma olgusu *öteki* (Yahudi) kavramına yönelik politik ve toplumsal düzeydeki yaklaşımları kapsar ve suçlamaya kadar uzanır.

Bir özyaşamöyküsünden beklenen yazarın kimliğini ortaya koyması olgusunu da barındıran yapıtta kendi yaşam öyküsünü anlatan, diplomatik ve politik alanda başarılı bir hukukçu olan ve bu öyküyü kaleme alan Simone Veil'den söz edilebilir. Yapıtta baktığımızda kapağından başlayarak yazarının Simone Veil olduğu belirtilir. Sonrasında yazarın bu kitabı ölen aile bireylerinin adları sıralanarak onlara ve şu anki kendi ailesine ithaf ettiği görülür. Yapıtın ilk sayfasındaki kişi ve yer adları yazarın gerçek yaşamıyla örtüşür. Tüm roman boyunca birinci tekil kişi adıyla öykülenen anlatıda anlatıcının aynı zamanda anlatı kişisi olduğu açıktır. Anlatıcı Simone, anlatı kişisi Simone'un yaşamını, ruhsal durumlarını ve düşüncelerini aktarmaktadır.

Bu bağlamda, Lejeune'un altını çizdiği yazar = anlatıcı = anlatı kişisi arasında kimlik birliği kurulduğundan ad sözleşmesi yerine getirilmiş olur. Yapıtın başında S.V. kısaltmasıyla anlatıda "hiçbir kurguya yer vermeyeceğini" söyleyen anlatıcının içtenliği ve gerçeklere bağlı kalacağını vurgulaması okura dönük özyaşamöyküsel sözleşmenin yapıldığını gösterir. Yapıtta yer alan fotoğraflar ve eklenen konuşma metinleri Simone Veil'in yaşamöyküsünün gerçekçiliğine vurgu yapan kanıtlardır. Yazarın anlatısına çocukluk döneminden başlamasıyla özyaşamöyküsünün temel nitelikleri tamamlanmış olur. Özyaşamöyküsünde sözü edilen kişinin tarihsel, politik ve toplumsal olaylara tanıklık etmesi faktörü, incelenen yapıt için de geçerlidir. Yapıtta ortaya çıkan II. Dünya Savaşı'na bağlı olarak kimlik sorunu, Yahudi soykırımı, aşağılanma, boyun eğme, avuntu, pişmanlık, özlem, zorluklara karşı direnme ve yaşamda kalma gibi pek çok izleğin ortaya çıktığı saptanmıştır. Simone Veil'in özyaşamöyküsü aracılığı ile yaşadığı dönem içinde tanık olduğu toplumsal, siyasal ve tarihsel olaylara karşı tutumunu anlatının içinde yapmış olduğu eleştiriler, açıklamalar, itiraflar ve suçlamalar aracılığı ile saptamak mümkündür. Özyaşamöyküsünde anlatı geçmişe dönük olarak oluşturulduğundan anımsamak türün anahtar sözcüğü gibidir. Yazarın bazı olayları çok net bir biçimde anımsadığı durumlarda cümlesine "çok iyi anımsıyorum" diyerek başladığı görülür. Bu da çocukluk ve üniversite yıllarına ait olumlu imgelerin olduğu dönemlerdir. Nazi kamplarının dışarıya kapalı olması ve insanların birbiriyle konuşmasının yasaklanmasıyla, kamplardaki yaşam hem içerdekiler hem de dışardakiler için tam bir gizemdir. Burada hiçbir zaman bir açıklamanın yapılmaması, sadece emir ve komutların geçerli olması, dışarı ile tüm bağlantıların kesilmiş olmasının yansıması yazarın kamp yaşamını anlattığı bölümlerde karşımıza çıkar. "Belki", "... gibi ", "ya da" v.b. varsayımlı cümlelerin bu bölümlerde yoğunlukta olduğunu görürüz.

Bu yapıt aracılığı ile okur çok yönlü olan Simone Veil'in kamplarda geçen yaşamını öğrenmekle kalmaz aynı zamanda onun yaşamda kalma arzusu ile zorlukların üstesinden gelen güçlü kimliğinin farklı yönlerini de tanıma olanağını bulur. Auschwitz-Birkenau'nun kurtuluşunun altmışıncı yıldönümü anma töreninde 27 Ocak 2005 tarihinde yaptığı konuşmadan bu yana kamplarda yaşamda kalanların sözcüsü olmuştur. Bu tutumu ile Simone Veil'in unutulmaya yüz tutmuş yaşanan tüm bu insanlık dışı vahşetin geçmişte kalarak unutulmasını engellemek ve bireysel bellekte olduğu gibi toplumsal bellekte de yaşatılması çabasında olduğu görülür. Her konuşmasında kendisi ve bu dramı yaşayanların Holokost'u düşünmedikleri tek bir günün bile geçmediğini açıklar. Holokost'u anımsatacak anıtların, izlerin, kayıtların ve özel günlerin varlığı bu olayın unutulmasını önleyerek ortak bellekte yaşatılmasını sağlayacaktır. Bu bakımdan Veil'in her platformda yaptığı konuşmalar ve yayımlanan özyaşamöyküsü unutuşun karşısında olacaktır.

Une vie adlı yapıt yalnızca Simone Veil'in geçmişini ve kendisini yeniden oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda Fransa'nın da kendisiyle yüzleşmesine tanıklık eder. Bu açıdan da tarihsel bir hafızanın oluşmasına katkıda bulunduğu için değerli bir yapıt olma özelliğini de taşıdığını söyleyebiliriz. Ayrıca yazarın özyaşamöyküsünün incelenmesi, sadece geçmişe değil, geleceğe de ışık tutar. Veil'in mirası, insan hakları, kadın hakları ve demokrasi gibi evrensel değerlerin korunması ve ilerletilmesi için bir ilham kaynağı olarak varlığını sürdürmesi bakımından kıymetlidir. Yapıtın ele aldığı konular ve öyküleme biçimi ile anlatının kurgusal nitelikleri doğrultusunda, çerçevesi Philippe Lejeune tarafından belirlenen özyaşamöyküsü kuramına göre türün tüm özelliklerini taşıdığını söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA:

- Barbé, Jean-Maurice (1995). *Nouveau Dictionnaire des Prénoms*. Rennes : Éditions Ouest-France.
- Cyrułnik, Boris (2002). *Un merveilleux malheur*. Paris : Editions Odile Jacob.
- Cyrułnik, Boris ve Gérard Jorland (2012). *Résilience Connaissances de Base*. Paris : Editions Odile Jacob.
- Dictionnaire Français. *Lexilogos*. Erişim Tarihi : 10.02.2024.
<https://www.cnrtl.fr/definition/autobiographie>
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Edition du Seuil.
- D'Hyponne, Augustin. *Les Confessions*. Erişim Tarihi : 10.02.2024.
https://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Confessions_Augustin.pdf
- Kahramanoğlu, Fatma (2022). "Özyaşamöyküsünden Özkurmacaya". *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloj ve Çeviri_bilim Dergisi*, C.4/1, s.18-36. DOI: 10.55036/ufced.1096343.
- La langue française. *Dictionnaire*. Erişim Tarihi: 10.02.2024.
<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/autobiographie>
- Lejeune, Phillipe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Starobinski, John. (1970). *Le style de l'autobiographie*. *Poétique*, 3, 257-265.
- Şengel, Buğra (2023). " Şiddet türleri bağlamında Maupassant'ın "Bir Hayat" adlı romanı ". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi(Ö12)*, 500-508.
<https://doi.org/10.29000/rumelide.1331550>
- Tilbe, Ali (2019). *Yeniötesi Yazında Özkurmaca*. İngiltere: Transnational Press London.
- Tilbe, Ali ve Haluk Turğut (2013). Romain Gary'den Yeniötesi Bir Özkurgusal Roman: *Şafakta Verilmiş Sözümler Vardı*. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, (8), 651-658.
- Tilbe, Ali ve Kamil Civelek (2007). "Anılara Şiirsel Bir Yolculuk: Nedim Gürsel ile Sağ Sağlım Kavuşsak", *Yazarlığının 40. Yılında Nedim Gürsel Sempozyumu, İstanbul Üniversitesi-Doğan Yayıncılık*, 05 Ocak 2006 (16), 207-214.
- Soyyığıt, Vesile ve Ezgi Saylan (2024). *Traumayı Anlamak*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Ricœur, Paul (2016). *Zaman ve Anlatı 4: Anlatılan (Öykülenen) Zaman*. Umut Öksüzün ve Atakan Altınörs (Çev.), 2. Basım, İstanbul : YKY.

Ricœur, Paul (2010). *Hafıza, Zaman, Unutuş*. M. Emin Özcan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rousseau, Jean-Jacques (1841). *Les Confessions*. Nouvelle édition. Paris : Charpentier. Erişim tarihi: 11.09.2024.

<https://dn790003.ca.archive.org/0/items/lesconfessionsde00rous/lesconfessionsde00rous.pdf>

Veil, Simone (2007). *Une Vie*. Paris : Editions Stock.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER




Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri




Günce Yayınları

8.
BASKI

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR

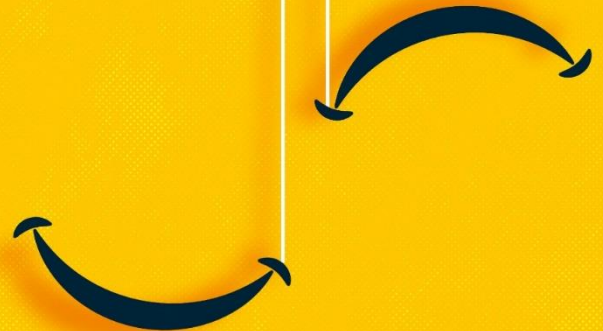



Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

MİZAH VE İRONİ




Günce Yayınları

Critical Race Theory in Literature: *In The Blood* By Suzan-Lori Parks

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ TUBA BAYKARA*

Abstract

This study seeks to explore the fundamental principles of Critical Race Theory (CRT) and to use it as an analytical tool to discuss Suzan-Lori Parks's play, *In The Blood*. Through the key tenets of CRT such as systematic racism, race as a social construct, intersectionality, and power structures, a theoretical background for a literary analysis is framed. Relatedly, the primary focus of this study is to deeply analyze race, gender, power relations, and socio-economic conditions with CRT through the playwright's innovative representation of blackness. CRT clearly shows that racism is constructed through discriminative practices and sustained by law and institutions, resulting in justification and accordingly normalization of oppression. In line with CRT's main concerns, *In The Blood* embodies societal and ideological barriers and the dehumanization of black female bodies through social judgment, racial, and gender discrimination, and motherhood. CRT essentially deals with how Parks reconstructs traditional narratives of guilt, shame, and femininity and claims that Hester, the protagonist, is portrayed both as a victim of intersectional oppression and an individual struggling with the harsh conditions of life.

Key Words: Critical Race Theory (CRT), literary analysis, racism, intersectionality, Suzan Lori-Parks, *In The Blood*.

EDEBİYATTA ELEŞTİREL İRK KURAMI: SUZAN-LORI PARKS'IN *IN THE BLOOD* ADLI OYUNU

Öz

Bu çalışma, Eleştirel İrk Kuramı'nın (EİK) temel ilkelerini ortaya çıkarmayı ve Suzan-Lori Parks'ın *In The Blood* adlı oyununu irdelemek için bunu analitik bir araç olarak kullanmayı amaçlamaktadır. Sistematik ırkçılık, toplumsal kurgu olarak ırk, kesişimsellik ve güç yapıları gibi EİK'nin temel ilkeleri aracılığıyla, edebi bir analiz için kapsamlı bir teorik arka plan oluşturulmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın odak noktası, EİK'yi kullanarak cinsiyet, güç ilişkileri ve sosyo-ekonomik koşulları, yazarın siyahiliği temsili aracılığıyla derinlemesine analiz etmektir. EİK, ırkçılığın ayrımcı uygulamalarla inşa edildiğini ve baskının meşrulaştırılması ve buna bağlı olarak normalleştirilmesiyle sonuçlanan yasa ve kurumlar tarafından sürdürüldüğünü açıkça göstermektedir. EİK'nin temel prensipleri doğrultusunda, *In The Blood* oyunu, toplumsal yargılama, ırk ve cinsiyet ayrımcılığı ve annelik aracılığı ile toplumsal ve ideolojik engelleri ve siyahi kadın bedenlerin insanlıktan çıkarılmasını somutlaştırmaktadır. EİK esasen Parks'ın

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, tbbaykara@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0570-5283.

Gönderilme Tarihi: 19 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 26 Ekim 2024

suçluluk, utanç ve kadınlığa dair geleneksel anlatıları nasıl yeniden yapılandırdığına odaklanmaktadır ve Hester'ı hem kesişimsel baskının kurbanı hem de hayatın zorlu koşullarıyla mücadele eden bir birey olarak tasvir edildiğini öne sürmektedir.

Anahtar sözcükler: Eleştirel Irk Kuramı (EIK), edebi analiz, ırkçılık, kesişimsellik, Suzan-Lori-Parks, *In The Blood*.

INTRODUCTION

Literature can be described as the cultural and historical mirror of a society, developing in parallel with societal changes. It has an interactive and dynamic nature, both shaped by and shaping the society to which it belongs. It is, hence, deeply related to the social, cultural, and historical contexts. For this reason, critics have aimed to shed light on both the historical past and authors' fictional imaginations to explore the multifaceted function of literary works in expressing, interrogating, and challenging the values, experiences, and perspectives of a particular time and place. They have subjected these literary works to various in-depth literary analyses to uncover the deeper layers of meaning and function. Relatedly, literary theories provide critical and analytical perspectives that can be employed to analyze, interpret, understand, construct, or deconstruct literary texts in order to question the foundations of meaning, structure, language, identity, and various representations. These theoretical approaches offer multifaceted lenses through which the complexities and nuances of the literary works can be explored, challenging existing assumptions and generating new insights. Over time, the field of literary and cultural analysis has evolved into a broad and interactive discipline, encompassing diverse theoretical frameworks such as structuralism, post-structuralism, Marxism, feminism, psychoanalysis, and critical race theory. Each of these approaches contributes distinct methodologies and perspectives, enabling scholars to explore the profound complexities of language, culture, and power in multifaceted ways. At the core of literary theory lies the recognition that literature does not have a neutral or polarized perspective rather, it is profoundly shaped by and responds to the complex social, political, and historical forces that define its context and influence its creation. Literature, then, holds the mirror to the values, beliefs, and power dynamics of societies. Accordingly, this paper seeks to apply Critical Race Theory (CRT) to Suzan-Lori Parks's play, *In The Blood*, to unmask how race, power, and social structures intersect to shape the experiences of the play's protagonist, Hester, and reflect broader systemic issues faced by black women in society.

Pauline Moret-Jankus and Adam J. Toth (2019, p.8) argue that it is not possible to talk about a unique matrix of race, because there is not a unique idea of race and not even one unique modern idea of race. As labile concepts, the expression of race theory, including monogenism, polygenism, exclusion, racism, and inequality is remarkably heterogeneous. Their definition, hence, varies, as does their reception. In that vein, literary texts dealing with racism are open to multiple interpretations, providing a "multiracial, multiethnic, cross-cultural perspective grounded in hope rather than complacency, which leaves a room for anyone is left not with a foreboding sense of 'race' burden, but with a renewed sense of racial wonder and possibility" (Wilson, 2005, p. XVIII).

In parallel with the previous representations of race and racism in literature, CRT, an analytical tool to discover systematic racism embedded in social structures, is used in this study to delve into how racial hierarchies and discriminatory practices penetrate societal institutions and interpersonal relationships, creating economic and social barriers. CRT pivotally claims that social, political, and economic inequalities are perpetuated through legal systems, policies, and institutions. This study respectively aims to explore how such systems marginalize and oppress Hester, particularly as a poor black woman. Through her plays, Suzan-Lori Parks portrays a typical patriarchal capitalist society where hegemonic power and accordingly the roles of political and social leadership and control of properties are held by men (Ghasemi, 2017, p. 62). In line with this, CRT deeply analyzes the relevant patriarchal, racist, and capitalist system that Parks tries to reflect and it primarily concerns with the social devastation caused by racism. Parks locates Hester at the nexus of intersecting systems to illustrate how these forces trap black women between their bodies and the oppressive social order.

1. CRITICAL RACE THEORY

Critical Race Theory (CRT) is an interdisciplinary approach that seeks to analyze and understand the nature of discrimination based on racism. Emerging in the 1970s and mainly focusing on inequalities in law, its primary interest is the intersection of race, law, and power. CRT provides critical lenses to figure out how systematic racism is embedded in the foundations of societal institutions. Based on the influential work of Richard Delgado and Jean Stefancic's book, *Critical Race Theory: An Introduction* (2023), an in-depth analysis of the theoretical foundations of CRT is discussed. Their work provides a comprehensive overview of the fundamental principles and perspectives that underpin CRT by exploring the persistent role of race and racism in shaping social, political, and legal structures.

The institution of slavery, which was legalized for political and economic reasons, represents a profoundly significant factor that has been instrumental in unmasking and shaping the concept of 'blackness' in white society. This exploitative and dehumanizing system has had a deep and lasting impact on the lived experiences, cultural identities, and social perceptions of black individuals and communities throughout history. Therefore, the systematic racism and oppression that legalized and perpetuated the institution of slavery played a crucial role in determining the experiences and socio-economic conditions of the black community over generations. Accordingly, racism can be observed to have a devastating impact on various dimensions of society, including the disruption of social order, barriers in education, inequities in the legal system, racial representations in literature, and disparities in health outcomes. Such unfair practices undermine both the individual and collective experiences of black people, resulting in a substantial gap in opportunities, outcomes, and quality of life between black and white individuals in society. Its impact is not limited to interpersonal relations but deeply extends into structural and institutional frameworks, significantly disrupting and reshaping primary foundations and organizational structures that underpin the social order. Ultimately, CRT is interested in exploring and analyzing such disruptions and challenges to the prevailing social order.

As a collection of activists and scholars engaged in studying and transforming the relationship between race, racism, and power, CRT analyzes the foundations of the liberal order, including equality theory, legal reasoning, Enlightenment rationalism, and neutral principles of constitutional law. Significantly reinforced by critical legal studies and radical feminism, CRT also draws from certain European philosophers and theorists, such as Antonio Gramsci, Michel Foucault, and Jacques Derrida, as well as from the American radical tradition exemplified by such figures as Sojourner Truth, Frederick Douglass, W. E. B. Du Bois, César Chávez, Martin Luther King, Jr., and the Black Power and Chicano movements of the 1960s and early 1970s. It is clear that CRT has a multifaceted framework that enables scholars to apply it across various disciplines, including literature, education, and sociology. Critical principles of the shared concepts are highlighted here to delve into the relationship between CRT and other disciplines. CRT uses legal indeterminacy form law, which argues that not every legal case has one outcome while it uses a feminist perspective regarding the relationship between power and the construction of social roles as well as the unseen, largely invisible collection of patterns and habits forging patriarchy and other types of domination. Apart from a sympathetic understanding of notions of community and group empowerment, its common point with civil rights thought is neutralizing historical faults as well as the insistence that legal and social theory leads to practical consequences. The shared concepts between CRT and ethnic studies include cultural nationalism, group cohesion, and the need to develop ideas and texts centered on each group and its foundational events and histories (Delgado and Stefancic, 2023, pp. 3-5). Both its feminist, ethnic, and critical background plays a significant role in analyzing the literary texts through CRT. Most notably, CRT is useful for literary analysis since as an aspect of analysis, critical and cultural critiques provide literary interpretations contextualized within multifaceted and often racialized macro systems (Brooks, 2009, p. 37). Black authors frequently explore these macro systems including institutional racism, socio-economic gaps and historical injustices in their works as they try to be the voice of their community.

Kathy Mills and Len Unsworth (2018, p. 312) argue that confronting dehumanizing societal structures, CRT theorists unmask the endemic nature of racism in society, who apply transformative ideals aiming to ameliorate the subordination of others based on race, gender, sexuality, age, economic or social status, and other multilayered identities. In that vein, they try to draw attention to the essentiality of radical changes in the social structure. CRT, hence, is not only a tool for social criticism but also a framework for transformation by offering a pathway for enacting meaningful and lasting change within societal structures and institutions. Also, their focus on 'multilayered identities' is particularly noteworthy since it reflects a comprehensive understanding of how various forms of discrimination intersect, often compounding the experiences of those who belong to multiple marginalized groups.

2. CRT AS A LITERARY THEORY

As mentioned before, CRT is primarily related to historical, sociological, and legal forms of racism. Yet, CRT's considerations regarding social justice provide appropriate background for literature, as Edward Said (1978, p. 27) argues that although literature and culture are presumed to

be politically, even historically innocent, society and literary culture can only be understood and studied together. In literary analysis, CRT is essentially used to examine, challenge, and critique racism and racial construction in narratives (Jewel, 2020, p. 13). Rather than focusing on the representation of discrimination, CRT emphasizes the importance of analyzing and trying to understand the socio-cultural forces that shape how people, as readers and interpreters, perceive, experience, and react to racism. Undoubtedly, CRT does not solely identify race, racism, or racist characters in fictional works. Rather, CRT is mainly concerned with how literary texts reflect, reinforce, or challenge dominant racial ideologies and power structures (Çakırtaş, 2020, p. 196). Understandably, it essentially focuses on the ways in which literary representations of race shape social and cultural understandings, or how marginalized voices and perspectives are excluded or distorted in the literary texts. Analyzing any literary text with CRT means that the main focus is on the intersections of race, gender, power, and ideological factors, which provides a better understanding of black people's (re)positions in societal order. Lynn and Adams (2002, p. 89) relate CRT with the African American literary tradition, drawing much of its energy and style from the poets, writers, and artists of the Harlem Renaissance, as well as other storytellers from marginalized communities who boldly criticized America's racist history. Inevitably then, critical race theorists evaluate literature, legal documents, and other cultural works as evidence of a society's dominant culture, collective values, and beliefs. In this context, they deal with racism as a theoretical and historical experience, recognizing racism as a systemic force that can profoundly impact all members of a community, regardless of their specific racial backgrounds or identities (Çakırtaş, 2020, p. 196). Accordingly, in the following section, the main tenets of CRT are used to discuss black identity, black women's positions, and their reactions to survive *In the Blood*. CRT maintains that black identity is shaped and constrained by institutional racism, rather than by biological or cultural differences, which are also the fundamental points discussed in Parks's play, *In the Blood*.

3. IN THE BLOOD BY SUZAN-LORI PARKS

A black play dreams the impossible dream.

Suzan-Lori Parks¹

Being somewhere between past and present and even future, Suzan-Lori Parks is a significant figure in the African-American literary tradition and follows a postmodernist approach with her ability to synthesize the traditional with an innovative perspective. She draws from a richness of historical and cultural experiences while simultaneously pushing the boundaries of contemporary theater and literature. Creating a fluidity of time and space, she follows an unusual style in which historical narratives, current realities, and speculative possibilities are interwoven. Pivotaly, Parks concerns with historical themes, oral traditions, and the lived experiences of black people through (re)imaginings and (re)writings with non-linear narratives, fragmented structures, and surreal or symbolic imagery. In that vein, "Parks forces the audience to recreate the 'reality' that she has theatrically deconstructed" (Ozieblo, 2007, p. 54). Thus, it is safe to say that

¹ Parks (2005, p. 578)

her works are not merely historical and cultural reflections, or history itself. Rather, they are Parks's rewriting of history, which allows readers "to reconstruct a vision of historical or personal lives, of the intertwining of the private and the public in the lives of a specific group of people by not judging" (ibid, p. 54). She purposely depicts black experiences with multifaceted lenses to feature black existence and to show how their sense of self is constantly evolving and fluid. The author particularly emphasizes that blackness as a reality is beyond constructions, which is instead shaped by complex dynamics arising from both internal and external factors. Accordingly, her characters resist the imposition of external definitions to create space for self-expression and reinvention. Similarly, Oskar Eustis (2018, p. 284) argues that central to her plays' core is freedom, and her diverse use of theatrical styles and tones reflects the strong desire for liberation felt by her characters.

Parks discusses the essence of black play in her article, *New Black Math* (2005). Actually, her perspectives regarding black play underpin her literary tradition. For her (2005, p. 579), a black play in the white society has endured a tumultuous history, having been forcibly separated from its cultural origins, subjugated, and forced to conform to the values and norms of the dominant society. Besides dehumanization of the characters and cultural suppression, the expectation persists that Black theater should adhere to the established norms and values dictated by the dominant culture. Yet the playwright is aware that this expectation is directly a part of the stigmatization of the black community. The black play, hence, "employs the black not just as a subject, but as a platform, eye, and telescope through which it intercourses with the cosmos" (ibid, p. 582). In this sense, 'the Black' becomes the medium through which the play interacts with the broader universe, offering a unique, culturally grounded viewpoint that transforms how stories are told and understood. Most notably, the black play moves beyond the surface-level depiction of black experiences to delve into deeper philosophical and existential questions, through which it becomes a space where black culture, history, and consciousness serve as the foundation for broader reflections on life, society, and the universe. Accordingly, *In the Blood* (2001) discussed in this study in detail deals with the black experiences from a critical perspective.

In The Blood, one of two striking plays known collectively as *The Red Letter Plays* is a (post)modern adaptation of Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* (1850) focusing on Hester's life, a homeless, impoverished African American woman raising five fatherless children. The play is the reconstruction of both history and literary tradition. Suzan-Lori Parks skillfully draws on themes and characters from renowned authors such as Nathaniel Hawthorne, Harriet Jacobs, William Faulkner, and Tony Kushner, building on them, using them as foundations for a new text with more modern, more critical eyes, according to Jennifer Larson (2012, p. 12). In this way, Parks engages in an intertextual dialogue with the past, using their themes to explore issues related to blackness to explore race, class, or gender issues. Her talent to reinterpret classic texts with modern insights heightens her innovation as a playwright, and her work challenges audiences to reconsider these traditional narratives through the lens of contemporary struggles, especially those faced by marginalized communities. Mehdi Ghasemi (2017, p. 71) argues that Parks's reinvention

of *The Scarlet Letter* reveals the destructive consequences of racism and sexism on African American women and readers witness the miseries of the black and the white Hester.

Hester La Negrita, the central character of *In The Blood* is a poor, illiterate black woman who has multiple sexual relations with men and has five children, each with a different father. She only knows the letter A which symbolizes adultery in Hawthorne's novel. Yet Parks's A is open to multiple interpretations which reflect "Hester's fragile and fragmented identity-wearied by systematic attacks and her own shortsighted choices-as well the play's indictment of the forces that seek to undermine this identity. [...] Understanding Hester's A is a matter of life and death" (Larson, 2012, p. 52.). Such a multiple interpretation invites readers to consider the complex interplay between personal responsibility and societal injustice, reflecting the delicate balance between her individual struggle for survival and the destructive societal forces that threaten to undermine her existence. Similarly, the chorus reflects Hester as inferior rather than an oppressed victim: "BAD NEWS IN HER BLOOD PLAIN AS DAY"² (Parks, 2001, p. 7). As letter A, blood symbolizes various facts such as her blackness, her predetermined fate and her guilt as a murderer of her son.

Hester lives with her children under a bridge in extreme poverty. The fathers of her children are often distant or absent, and the men in her life, from the doctor to the priest, use her situation to their advantage, reinforcing her isolation and the systematic nature of her oppression. Each child in the play is assigned dual roles, representing corresponding adult characters. The eldest daughter, Bully, also portrays the Welfare Lady who seems to support Hester, while the eldest son, Jabber, also plays the role of Chili-Hester's first lover, who seeks to marry her by the end of the play. The middle son, Trouble, also acts as the abusive Doctor, who mistreats Hester, and the youngest daughter, Beauty, also embodies Amiga Gringa-Hester's white friend, who ultimately exploits her. Lastly, the youngest son, Baby, also represents Reverend D., who is the priest and father of Baby. The play represents the complex relationship of social, economic, and hegemonic practices of the white society through a black woman character. According to Jon Dietrick (2010, p. 89), "While critics almost universally acknowledge Parks's concern with the economic structures of society, several critics investigate Parks's obsession with the verbal and visual sign and its relation to racial, cultural, and gender identities." CRT, as a critical method in this study, will shed light on the struggle of black women to exist in white society by considering both the socio-economic and racial dimensions of the play.

4. ANALYSIS OF *IN THE BLOOD* THROUGH THE MAIN TENETS OF CRT

4.1. Ordinary racism

According to CRT, racism is ordinary- not aberrational, which means that racism is difficult to address or cure because it is not acknowledged. The ordinariness of racism means that all those who hold power or privilege are racists and do not acknowledge their views or actions as racist but as normal, typical and a part of the status quo (Bowman et al., 2009, p. 2; Delgado and

² Suzan-Lori Parks prefers capitalization as a part of her style of elements. For more information, see *Elements of Style in the America Play and Other Works* by Suzan-Lori Parks (1995).

Stefancic, 2023, p. 8; Rocco and Gallagher, 2004, p. 34). Philomena Essed (2002) links the ordinariness of racism with day-to-day experiences of racial discrimination to the macro-structural context of group inequalities represented within and between nations as racial and ethnic hierarchies of competence, culture, and human progress. Congruently, institutions such as education, health care, law, housing, or media embody cultural values organized around a distinctive function, in which racism is ideologically mediated through actual practices. This suggests that the majority of dominant group believes that one's own group is prioritized, while people from different racial and ethnic backgrounds are perceived as less capable, less refined, culturally threatening, or less intelligent (pp. 202-205). Relatedly, Hester is the victim of ordinary racism in the play. Every day racism manifests not only through overt acts of hatred or violence, but through the systematic and routine ways in which Hester is marginalized, oppressed, and dehumanized by the people and institutions around her. At this point, Parks shows how racism works through institutions that have prestigious roles in society. Facing discrimination that is woven into the fabric of her interactions with society, Hester is subjected to abuse from the people around her, but her poverty and blackness cause her to submit to this exploitation. The readers first witness the relationship between Hester and the doctor who actually symbolizes the health system of American society. Since Hester is as poor as church mice, she uses her body to sustain her life, especially to feed her children. The doctor justifies himself through the ordinariness of racism while exploiting Hester:

Doctor: Except they wouldnt really fit.

They wouldnt really fit in with us.

Theres such a gulf between us. What can we do? (Parks, 2001, p. 44)

Parks reveals the sharp distinction between the black and white community through a doctor obligated to provide equal service to all patients regardless of their race or socio-economic status. The fact that Hester is both black and poor is enough for the doctor to take advantage of her vulnerability and meet his own sexual needs. In return, Hester is rewarded with a meager dollar that can barely fill her empty stomach, highlighting the profound inequalities and sexploitation she faces as a marginalized individual. Similarly, when Hester goes to confess to the priest, who is actually the father of her eldest son, she describes her miserable situation without revealing that he is the father of her child. The priest advises her to "Go to him. Plead with him. Show him this sweet face and yours. He cannot deny you"(Parks, 2001, p. 49). However, the priest's manner changes when he learns that he is actually the father:

Reverend D.: You should go. Home. Let me call you a taxi. Taxi! You shouldnt be out this time of night. Young mother like you. In a neighborhood like this. We'll get you home in a jiff. Where ya live? East? West? North I bet, am I right? TAXI! God. (Parks, 2001, p. 49).

The priest's social status is basically not suitable for him to have such a relationship with any woman, not just Hester. As a representative of religious institutions, an illegal relationship would damage the priest in various ways. However, having such a relationship with a black woman justifies the priest's acts, as he can easily get rid of Hester, saying that he supports her financially and sends her home, but he does not keep his promise. As seen, Parks criticizes social institutions through the inappropriate behaviors of people who represent these institutions, which sustains ordinary racism. Relatedly, the woman called Welfare is expected to economically support

unemployed Hester; however, the ordinariness of racism gives the right to Welfare woman to have a threesome:

Welfare: I walk the line
between us and them
between our kind and their kind.
The balance of the system depends on a well-drawn
boundary line
and all parties respecting that boundary. (Parks, 2001, p. 61).

Welfare draws attention to the difference between herself and Hester, whom she sees as an unchaste black woman, yet she finds it legitimate to be involved in a sexual relationship with her including her husband. It is clear that Hester's relationship with the men and women representing official institutions is a picture of corruption in society in multiple ways. Hester's blackness, femininity, and poverty undoubtedly make her a victim of society. Although the intersecting roles of these three factors are discussed later, it would not be wrong to remark that the background of these unusual practices is the ordinariness of racism. Understandably, every individual who victimizes Hester derives their power from the racist system. As CRT argues, the laws legally support social inequality by not treating black individuals and white individuals equally.

4.2. Interest convergence

Interest convergence, also known as material determinism, suggests that both the economic and physical interests of the dominant white society are perpetuated through the systematic practice of racism (Delgado and Stefancic, 2023, p.9) since racism fundamentally serves the self-interest of the white majority, who benefit from the oppression and exploitation of marginalized racial groups. Accordingly, the ways in which the dominant society practices racism are determined by both the desire to advance oneself in the material world and the desire to advance oneself financially or to feel better about oneself psychologically (Tyson, 2006, p. 371). Hester's relationship with Amiga Gringa based on inequality, dependence, and benefit exemplifies the interest of convergence. Amiga Gringa, a white woman who befriends Hester, represents a complex dynamic of power, manipulation, and exploitation despite the surface-level camaraderie. Seeming to have the best interest at heart for Hester, Amiga Gringa confuses Hester's mind and undermines her struggle to support her five children. She tells Hester that the sewing job offered by Welfare is a form of slavery since its price is less than a living wage and that if Hester performs well, she will become Welfare's slave. Meanwhile, she sexually exploits Hester and profits by filming their intimate relationship, further dehumanizing Hester and perpetuating the cycle of oppression. Ultimately, she connects her exploitation of Hester to the broader capitalist system:

Amiga Gringa: She made sounds like an animal. She put her hand between my legs. One day some of the guys took advantage. Ah, what do you expect in a society based on Capitalism. (Parks, 2001, p. 72).

Their relationship reflects a type of convergence where both women seek something from each other, though their motives and outcomes differ significantly due to their social positions. For Hester, Amiga Gringa offers a semblance of friendship, companionship, and perhaps a fleeting sense of support in a world where she is otherwise isolated and neglected. She likely sees Amiga Gringa as someone who can provide a form of relief or assistance, however temporary, in her

struggle to survive. On the other hand, Amiga Gringa's interest in Hester is more self-serving, as she leverages her relationship with Hester for personal gain, such as validation, a sense of superiority, or some material benefit. The 'convergence of interests' here underscores how relationships can be built on unequal exchanges, where both parties seek something, but one holds more power and control.

Similarly, expected to embody the virtues of humanity, Reverend D. uses Hester for his own desires. His interaction with Hester reveals a deep hypocrisy since he considers Hester as an object for his own personal and sexual gratification. Yet he takes great care to conceal this behavior in order to protect his public image and reputation as a priest. His exploitation of Hester reflects the power imbalance between them. Instead of providing Hester the moral and spiritual guidance that his role as a priest and the father of her child demands, Reverend D. abandons his responsibilities and takes advantage of his position of authority over her. Furthermore, Reverend D. tries to justify his situation by claiming that God put him in this situation rather than associating it with oppression caused by Hester's blackness. This act of deflection allows him to avoid confronting the true nature of his actions and the significant inequalities of power and balance in the play. Rather than acknowledging his exploitation of Hester with limited agency, Reverend D. frames his behavior as something beyond his control by saying, "There was a certain animal magnetism between us [...] God made me. God pulled me up" (Parks, 2001, p. 78) as though his position as a priest absolves him of personal responsibility. Using God as an excuse, Reverend D. tries to exonerate his behaviors as a result of his sexual desires, which are closely related to physical interest.

4.3. The Social Construction of Race

CRT argues that rather than being a biological category, race is a social construction invented, manipulated, or retired by society when convenient. It is not objective, inherent, or fixed (Delgado and Stefancic, 2023, p.9) as Frantz Fanon (1967, p. 6) emphasizes "what is often called the black soul is a white man's artifact". The historical categorization of race, with its various classifications such as free whites, unnaturalized foreigners, free colored, slaves, mulattos, quadroons, or octoroons reveals that race as a sum of beliefs and attitudes is a social construct rather than a biological reality (Tyson, 2006, p. 374). Parks relatedly tries to reveal that race is a social construct throughout the play. Through Hester's harsh circumstances, Parks demonstrates how race is not an inherent characteristic but rather a category that society imposes on individuals to justify white hegemony, discrimination, and oppression. Hester's identity as a black woman plays a pivotal role in understanding how she is treated by the figures of authority and by society, but Parks highlights that the significance of her race lies in the meanings and stereotypes that have been socially and historically attached to it. Thus, it is clear that the entire plot of the play is about race as a social construct. Parks shows how blackness transforms from a biological reality into a social construct, turning white Hester into a black one and positioning the new Hester as a victim of social pressure. In other words, the representation of institutions through characters in society, the constant abuse of Hester by those around her, and unequal social, and economic support for blacks are all indicators that race is constructed and maintained through social variables. The

changing categories regarding blackness reflect shifting societal and economic dynamics rather than any inherent genetic differences. Although Amiga Gringa behaves lewdly throughout the play, she is not criticized or labeled as a slut, nor is she abused by the people around her.

The fact that the definitions of race have evolved over time, influenced by political and economic needs, underscores that race is not fixed but fluid. Despite this, dominant social groups often assert that racial categories are permanent and immutable, reinforcing systems of power and inequality. CRT paves the way for examining the historical fluidity of racial definitions, emphasizing that race has always been shaped by societal norms rather than by biological differences. Relatedly, the people around Hester such as the doctor, the priest, and the social worker perceive her through the lens of these racial stereotypes, assuming she is inherently inferior, irresponsible, or undeserving of compassion simply because of her race. In this way, Parks exposes how race is constructed and weaponized to sustain systems of inequality.

4.4. Differential Racialization

Differential racialization is related to how dominant society racializes different minority groups at different times in parallel to shifting needs such as agriculture, labor market, or war industry. Depending on the white society's needs and societal developments, black people, as well as other minority groups, are discriminated and stereotyped to justify racist practices (Delgado and Stefancic, 2023, p.10; Tyson, 2006, p. 375). Related to this, the image of the black woman, Hester and her children can be analyzed, as the play primarily focuses on the experiences of black individuals as minority groups. Rather than improving Hester's living conditions, the prevailing social pressure further exacerbates her struggles, contributing to her constant suffering and marginalization because blackness is not satisfactory for the white superiority, so "the black man must be black in relation to the white man" (Fanon, 1967, p. 83). Similarly, Cherly Blacks (2012, p. 34) points out that "subjects maintain their subjectivity/identity in relation to an excluded antithetical Other-whiteness understands its identity in relation to "blackness," and corresponding relationships exist between masculinity/femininity, wealth/poverty". Hester's position among the white members of society is determined by discriminative practices to sustain white dominance. In this societal context, Hester's identity is shaped by her relation to white power and hegemony, and her worth is often determined by how well she conforms to the expectations and judgments imposed by a society built on the racial hierarchy as Hester says, "[...] Sometimes you cant win. No matter what you do"(Parks, 2001, p. 32). Hester exemplifies the deep frustration of living in a world where societal rules are stacked against her and where any attempt to improve her circumstances is met with barriers rooted in race and gender discrimination. Accordingly, the play ends at the prison door with the chorus's otherization (as in the prologue) of Hester:

All: LOOK AT HER!
WHO DOES SHE THINK
SHE IS THE ANIMAL
NO SKILLS. (Parks, 2001, p. 108).

Blackness evidently equates with animality in the play, and Hester is portrayed as a useless, worthless individual. As a result, she is seen as deserving of all kinds of unfair and inhumane treatment by society. The way the play ends by describing Hester as an illiterate, ignorant, and

sexually addicted animal is one of the key issues that CRT examines and vehemently criticizes. This depiction perpetuates harmful stereotypes and objectifies the black experience. Such objectification validates the perspectives regarding blacks who are defined solely by their struggles, marginalizing their successes, hopes, and resilience. Moreover, it creates a huge gap between different minority groups, reinforcing the distinctions between 'us' and 'them'.

4.5. Intersectionality

This tenet, which argues the idea that "race intersects with class, sex, sexual orientation, political orientation, and personal history in forming each person's complex identity" (Tyson, 2006, p. 376), is the primary concern of literary analysis. Essentially, *In the Blood* can be thought of as an intersection of different variables in which Hester's identity is defined by the interaction of race, gender, and poverty. Kimberle Crenshaw (1989) coined the term intersectionality to clarify the ways in which black women under the US legal system are often caught between multiple systems of oppression based on race, gender, and economic hierarchies without being recognized for their unique experiences at the convergence of these systems (Wilson, 2013, p.17). To clarify the complex nature of intersectionality, Crenshaw (1989, p. 149) uses a traffic metaphor:

Consider an analogy to traffic in an intersection, coming and going in all four directions. Discrimination, like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another. If an accident happens in an intersection, it can be caused by cars traveling from any number of directions, and sometimes, from all of them. Similarly, if a Black woman is harmed because she is in the intersection, her injury could result from sex discrimination or race discrimination.

As an analytic tool, intersectionality provides critical lenses to analyze relationality, power relations, and social justice to show what persisted, what became muted, and what disappeared throughout history (Collins and Bilge, 2020, p. 86). In that vein, Hester, represented as an incompetent person and unmarried woman with children who also cannot read or write, embodies multiple oppressive systems. In the prologue, Parks shows her secondary through chorus symbolizing the society that ostracizes Hester. Described as a negative stereotype in every respect, Hester is portrayed as a problem for society rather than a victim of society:

All: SHE KNOWS SHES A NO COUNT
SHIFTLESS
HOPELESS
BAD NEWS
BURDEN TO SOCIETY
HUSSY
SLUT
PAH!
[...]
BAD NEWS IN HER BLOOD. (Parks, 2001, p. 6).

She is blamed for her own suffering as if her poverty and marginalization are the results of her choices rather than the consequences of living within an oppressive society. Individuals often belong to multiple social, cultural, and personal groups, each with its own set of values, norms, and expectations. This complex interrelatedness shapes both the individual and collective identity of people and forges their societal positions. "Everyone has potentially conflicting, overlapping identities, loyalties, and allegiances", according to Delgado and Stefancic (2023, p.11). This

definition also draws attention to the multifaceted structure of identity, showing that individual identities are not constructed through a single factor but are subject to a change that evolves over time as a result of the combination of various factors. Relatedly, intersectionality views categories of race, class, gender, sexuality, class, nation, ability, ethnicity, and age – among others – as interrelated and mutually shaping one another, which is actually a way of understanding and explaining complexity in the world, in people, and in human experiences. Accordingly, by reducing Hester to a stereotype determined by the intersection of her race, gender, and social status, the complexities of her life, struggles, and experiences are ignored. Parks challenges this view by urging the audience to confront how such stereotypes function to maintain societal hierarchies and avoid addressing the real problems of inequality and systemic oppression:

All: JUST PLAIN STUPID IF YOU ASK ME AINT NO SMART
WOMAN GOT 5 BASTARDS
AND NOT A PENNY TO HER NAME
SOMETHINGS GOTTA BE DONE TO STOP THIS SORT
OF THING
CAUSE I'LL BE DAMNED IF SHE GONNA LIVE OFF ME [...] (Parks, 2001, p. 7).

What makes Hester stupid and a burden here? Intersectionality's primary concern with how social relations across diverse societies as well as individual experiences in everyday life are influenced by intersecting power relations (Collins and Bilge, 2020, p.12) may answer it. The white hegemony objectifies blacks as others, patriarchy uses its power to oppress blacks as women and economic relations make a distinction between poor and others. Intersectionality focuses on the relationship between these external factors. Clearly, Parks positions Hester at this intersection:

Welfare: And I should emphasize that
she is a low-class person. What I mean by that is that we have absolutely nothing in
common.
As her caseworker I realize that maintenance of the system
depends on a well-drawn boundary line
and all parties respecting that boundary.
And I am, after all,
I am a married woman. (Parks, 2001, p. 62).

Parks embodies that Hester exists at the intersection of multiple forms of marginalization, which makes her an appropriate target for abuse by those in positions of power. Hester's poverty leaves her with few options for survival, making her dependent on social services like Welfare woman who wields significant control over her access to meet her husband's unusual desires. The white society has long sexualized and degraded black women, historically treating their bodies as objects for exploitation. This racialized perception allows the social officer to justify his abuse, seeing Hester not as an individual with autonomy and dignity but as someone whose black body can be exploited with impunity. The intersection of her race and poverty leaves her vulnerable to (s)exploitation, as society often dismisses and devalues the experiences of black women, allowing oppressors to take advantage of them without any fear or regret.

4.6. Voice of Color

This tenet supports the idea that minority authors, due to their distinct histories and experiences with oppression, may have a better ability to convey to their white counterparts matters that the latter are unlikely to fully comprehend. The enhanced ability to speak and write

about race and racism because of racial oppression, the voice of color is socially acquired rather than biologically (Delgado and Stefancic, 2023, p.11; Tyson, 2006, p. 394). As Audre Lorde (1984, p. 45) indicates, "If we do not define ourselves for ourselves, we will be defined by others-for their use and to our detriment." More precisely, stereotypes, misrepresentations, biases and a loss of agency may emerge from the white perspectives regarding blackness. It is, hence, essential for black authors to take active roles in expressing who they are rather than leaving a room for white authors to impose their own limited and subjective definitions upon them. Similarly, Parks (2005, p. 583) remarks that inspiration, talent, and long-term connections to black voices- both literally and symbolically are essential for black playwrights, which requires a willingness to play with language through the meanings and the music of it, and exactly a vulnerability to the lessons of black history and politics. She tries to reveal that blackness is life itself, constituting "a new literary tradition to fill the absence where the presence of African and African-American women frequently was omitted" (Schafer, 2008, p. 182), which makes Parks a strong voice of color. Hester's feelings and love towards her children show how blackness is as real and natural as whiteness. Hester calls her children as treasure while society criticizes her because of her choices. Her only effort in her harsh life is for her children:

Hester: Doctor says I got a fever. We aint doing so good. We been slipping. I been good. I dont complain. They breaking my back is all. 5 kids. My treasures, breaking my back. (Parks, 2001, p.50).

Hester's resilience is rooted in her love and affection for her children. Instead of considering them as misfortune or sin, she defines them as her most precious treasure. And she tells positive stories about children's absent fathers so that her children would not be the victims of society. Relatedly, Delgado and Stefancic (2023, p. 52) argue that storytelling allows black authors to recount their experiences with racism through the deconstruction of constructed racism to show our own pernicious beliefs and categories; "Powerfully written stories and narratives may begin a process of correction in our system of beliefs and categories by calling attention to neglected evidence and reminding readers of our common humanity." In that vein, Hester creates her own story about her children's fathers, which ends happily. Starting with "There were once these five brothers and they were all big and strong and handsome and didnt have a care in the world" (Parks, 2001, p. 19), it is a fact-based story; however it does not focus on Hester's mistakes about her choices. The characters who are all happy in the story represent Hester's children. Her imagination becomes a form of resistance against the oppressive forces that define her reality. Moreover, the 'happy ending' she creates for her children's fathers may reflect her deep desire for stability, love, and acceptance. Hester longs for a world where her children are not stigmatized for being fatherless and where her own worth as a mother is not constantly questioned. As in her fictional story, Hester tries to find a way to protect her children from the harsh realities of a racist system. Hester's efforts to protect her children are not just physical but also emotional and psychological as she tries to create a sense of security and hope for them in a world that perpetually devalues their existence:

Hester: My kids is mine. I get rid of en what do I got? Nothing. I got nothing now, but if I lose them I got less than nothing. (Parks, 2001, p.28).

Parks becomes the voice of a black mother, showing a mother's unconditional love and compassion. Rather than relating her mischoices with her race, the author emphasizes Hester's humanity and her unwavering devotion to her children despite the hardships of her life. Yet, Hester's maternal instincts proved helpless under societal norms, leading her to kill her son, Jabber, by brutally beating him with a club. With the death of her son, Hester becomes the voice of the black woman's despair against the racist order. She is torn between deeply regretting the choices she has made in her life and feeling profound remorse for the regret and sorrow she now feels over those choices and their consequences:

Hester: Never shoulda had him.
 Never shoulda had none of em.
 Never was nothing but a pain to me:
 5 Mistakes!
 No, dont say that. (Parks, 2001, p. 106).

Hester's dilemma is closely related to her position as a single black mother in a predominantly white, patriarchal society. The stereotype of the 'irresponsible black mother' becomes prevalent, positioning her as a societal problem rather than as someone in need of support. Instead of being seen as a victim of systematic inequality, she is judged for her life choices, particularly her sexual relationships and her children.

The play ends with Hester's tragedy in which she kills her son and is spayed to take her womanly parts. Although Hester seems to bear responsibility for her own tragic fate, it is evident that the actual reasons behind her downfall are the oppressive societal structures and systematic racism that black women face. Unlike Hawthorne's Hester, black Hester, excluded from society and constantly (s)exploited through her body, faced a multifaceted oppression. The intersectional challenges of race and gender create immense barriers that profoundly (re)shape Hester's life, who pays for it by being the murderer of her child. Condemned and vilified by society, Hester undoubtedly pays a heavy price for the intersectional effects of her race, gender and economic situation. Jabber calls Hester as slut because Reverend D. uses this insult to mantle his own faults. Hester is trapped in a cycle of deprivation and marginalization under the racist system that oppresses her, making it nearly impossible for her to break free from this cycle and leaving her vulnerable and unable to fully protect herself and her children from the harsh realities.

CONCLUSION

A black play is doctor heal-good cause theatre is a healing thing.

Suzan-Lori Parks³

This study, which analyzed Suzan-Lori Parks's play, *In The Blood* under the main principles of CRT, claims that societal dynamics exert profound influences on individual rights and freedoms, particularly for marginalized groups. Specifically, it focuses on how political and ideological structures of a predominantly white society affect black women, highlighting their unique experiences at the intersection of race, gender, and class. In this respect, how these societal forces shape Hester's life as she struggles to survive with her five children in a hostile environment is discussed. Illustrating the harsh realities faced by black women in their pursuit of survival and

³ Parks (2005, p. 582)

dignity, the study explores how systemic racism and intersecting oppressions limit opportunities, suppress autonomy, and reinforce inequality. This analysis underlines CRT's emphasis on understanding the intersectional nature of oppression and how institutionalized racism continues to shape the lives of black women like Hester.

CRT, which examines the ways in which racism and discrimination are embedded in legal and institutional structures, argues the idea that equal and fair practices should be provided for all members of the same society. Accordingly, CRT is used as a framework in understanding how Hester's identity is shaped by intersecting systems of oppression, including political, ideological, patriarchal, and socio-economic forces to reveal that her struggles are not just individual experiences but reflections of broader societal inequalities. Drawing on CRT, this study explores that Hester's marginalization is a result of systematic inequalities that deny her access to basic rights and protections since the prevailing ideology in this white-dominated society labels black women as inherently inferior and a social problem. CRT agrees that Hester's body turns into a legal ground for (s)exploitation which is used for the desires and interests of both men and women. According to CRT, the fact that Hester has to bear the burdens of motherhood and societal impositions alone is closely related to patriarchal norms that devalue black women and deny them autonomy over their bodies and lives. In conclusion, however, Hester's poverty is a key factor in her marginalization as the responsible people for the main resources such as stable employment, education, or healthcare also manipulate her instead of improving her condition. The only way for Hester to survive is to let her body be (s)exploited since the socio-economic order is not regulated according to blacks' needs to live under equal conditions. On the contrary, it is the legal ground for the objectification of blacks for the comfort of whites, and CRT harshly criticizes this point and argues that conditions for minorities, including blacks, should be improved.

This study centers on analyzing Parks's play through the lenses of CRT, prioritizing themes of race, systemic oppression, and the intersectionality of power structures as they relate to black women. Consequently, other literary aspects such as intertextuality, linguistic features, motherhood, or morality that fall outside the scope of CRT were not included into the analysis. While CRT provided a focused framework for exploring the racial dynamics in the play, future studies may delve into these omitted areas, offering a more comprehensive analysis of Parks's play.

REFERENCES

- Black, C. (2012). "A" is for Abject: The Red Letter Plays of Suzan-Lori Parks. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 26 (2), 31-56. DOI: <https://doi.org/10.1353/dtc.2012.0013>
- Brooks, W. (2009). An Author as a Counter-Storyteller: Applying Critical Race Theory to a Coretta Scott King Award Book. *Children's Literature in Education*, 40, 33-45. DOI: 10.1007/s10583-008-9065-9
- Bowman, L., Rocco, T. S., Peterson, E. and Adker, W., A. (2009). Utilizing the Lens of Critical Race Theory to Analyze Stories of Race. *Adult Education Research Conference*. <https://newprairiepress.org/aerc/2009/papers/7>

- Collins, P. H. and Bilge, S. (2020). *Intersectionality* (2nd Edition). Polity Press.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 139-167.
- Çakırtaş, Ö. (2020). *Ten ve Kimlik: Çağdaş İngiliz Tiyatrosu*. Çizgi Press.
- Collins, P. H. and Bilge, S. (2020). *Intersectionality* (2nd Edition). Polity Press.
- Delgado, R. and Stefancic, J. (2023). *Critical Race Theory: An Introduction* (4th Edition). New York University Press.
- Dietrick, J. (2010). "A Full Refund Aint Enough": Money in Suzan-Lori Parks's *Red Letter Plays*. In P. C. Kollin (Ed.), *Suzan-Lori Parks: Essays on the Plays and Other Works* (pp. 88-102). McFarland & Company, Inc., Publishers Jefferson.
- Essed, P. (2002). Everyday Racism. In D. T. Goldberg and J. Solomon (Eds.), *A Companion to Racial and Ethnic Studies* (pp. 202-216). Blackwell.
- Eustis, O. (2018). Introduction. In M. Subias (Ed.), *The Oberon Anthology of Contemporary American Plays Volume Two* (pp. 284-286). Oberon Books.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. Grove Press.
- Fraden, R. (2007). Suzan-Lori Parks' Hester Plays: "In the Blood and Fucking A". *The Massachusetts Review*, 48, (3), 434-454.
- Ghasemi, M. (2017). A Study of Intersectionality in Suzan-Lori Parks's *Fucking A*. *Journal of Black Sexuality and Relationships*, 3 (4), 61-75. DOI: <https://doi.org/10.1353/bsr.2017.0013>.
- Hawthorne, N. (1850). *The Scarlet Letter*. Signet Classic.
- Jewel, D. (2020). (De)constructing imagination: Racial bias and counter-storytelling in young adult speculative fiction. *Study and Scrutiny*, 4(1), 11-28. DOI: <https://doi.org/10.15763/issn.2376-5275.2020.4.1.1-28>
- Larson, J. (2012). *Understanding Suzan-Lori Parks*. The University of South Carolina Press.
- Lynn, M. and Adams, M. (2002). Introductory Overview to the Special Issue Critical Race Theory and Education: Recent Developments in the Field. *Equity and Excellence in Education*, 35, 87-92.
- Mills, K. and Unsworth, L. (2018). The multimodal construction of race: a review of critical race theory research. *Language and Education*, 32(4), 313-332. DOI: 10.1080/09500782.2018.1434787
- Moret-Jankus, P. and Toth, A. J. (2019). Introduction. In P. Moret-Jankus and A. J. Toth (Eds), *Race Theory and Literature: Dissemination, Criticism, Intersections* (pp. 1-7). Cambridge Scholar Publishing.
- Ozieblo, B. (2007). The 'fun that I had': The theatrical gendering of Suzan-Lori Parks's 'figures'. In K. J. Wetmore Jr and A. Smith-Howard (Eds.), *Suzan-Lori Parks: A Casebook* (pp. 48-60). Routledge.
- Parks, S. L. (2005). New Black Math. *Theatre Journal*, 57 (4), 576-583.
- Parks, S. L. (2001). *The Red Letter Plays: In The Blood and Fucking A*. Theatre Communication Group.
- Parks, S. L. (1995). Elements of Style. In S. L. Parks (writ.), *The America Play and Other Works* (pp. 6-18). Theatre Communication Group.

- Rocco, T., & Gallagher, S. (2004). Discriminative justice: Can discrimination be just? *New Directions for Adult and Continuing Education*, 101, 29-41.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Random House.
- Schafer, C. (2008). Staging a New Literary History: Suzan-Lori Parks's *Venus, In the Blood*, and *Fucking A*. *Comparative Drama*, 42 (2), 181-203.
- Tyson, L. (2006). *Critical Theory Today: A User Friendly Guide* (2nd Edition). Routledge.
- Wilmer, S. E. (2002). Restaging the Nation: The Work of Suzan-Lori Parks. *Modern Drama*, 43 (3), 442-451.
- Wilson, A. R. (2013). *Situating Intersectionality*. MacMillan.
- Wilson, C. E. (2005). *Race and Racism in Literature: Exploring Social Issues through Literature*. Greenwood Press.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Bir Yenidenyazma Örneği: *Rapunzel* Masalı

DR. ÖGR. ÜYESİ ÖZLEM BAY GÜLVEREN*

Öz

Kolektif hayal gücünün yansımaları olarak da nitelendirilebilecek olan masallar, toplumların önce söz sonra ise yazı ile nesilden nesile aktardıkları kültürel mirasları arasında yer alır. Önce sözlü kültürden yazıya aktarılarak yeniden yaratılan masallar, günümüzde ise metinlerarasılık bağlamından bir yenidenyazma eylemi ile ikinci bir dönüşüm geçirmektedirler. Metinlerarası yaklaşıma göre, her metin bir yenidenyazmadır. Kullanılan yöntem (açık ya da örtük) hangisi olursa olsun, yeni metin eski metinlerden mutlaka izler taşımaktadır. Söz konusu yenidenyazma, sınırlı bir alıntılama, örtük bir gönderme veya açık bir öykünme olabileceği gibi, bir eserin tamamını dönüştürerek yeniden üretme şeklinde de gerçekleşebilir. Bir metinlerarasılık örneği olarak Gamze Arslan tarafından yenidenyazılan *Rapunzel* masalının incelendiği bu çalışmada, söz konusu metnin bir yenidenyazma olması sebebiyle metinlerarasılığın temel yöntemi olan karşılaştırma yöntemine başvurulmuştur. Yenidenyazma eyleminin bir dönüşümü de ifade ettiği gerçeğinden yola çıkarak, kaynak masal ile yenidenyazılan masal hem yapı hem de anlam (söylem) boyutunda karşılaştırılmaya çalışılmıştır. İlk aşama için Roland Bathes'in "Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş" te öne sürdüğü model temel alınmış ve kaynak masal ile yenidenyazılan masal, işlev ve eylemler düzeyinde karşılaştırılmıştır. İkinci aşamada ise, yine Roland Bathes'in göstergebilimsel çözümleme modeli temel alınarak, kaynak masal ile yenidenyazılan masal, içerdikleri ortak göstergeler üzerinden karşılaştırılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda, yenidenyazılan masalın, yapısal olarak da bir dönüşüme neden olduğu ortaya konmuştur. Anlam düzeyinde yapılan karşılaştırmada tüm ortak göstergelere rağmen, onlara yüklenen farklı ve yeni anlamlar nedeniyle, yenidenyazılan masalda bireysel tutum ve davranışlardan çok toplumsal tutum ve davranışların ön planda olduğu görülmüştür. Bu yönleriyle, yenidenyazılan *Rapunzel* masalı, Grimm Kardeşler'in masalından hem yapısal hem de anlamsal boyutta önemli farklılıklar içermektedir.

Anahtar sözcükler: Metinlerarasılık, yenidenyazma, dönüşüm, masal, *Rapunzel*

* Başkent Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, E-Posta: bayozlem@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8328-2434.

IN THE CONTEXT OF INTERTEXTUAL RELATIONS
AN EXAMPLE OF REWRITING: THE TALE OF *RAPUNZEL*

Abstract

Fairy tales, which can be characterized as reflections of collective imagination, are integral components of societies' cultural heritage, transmitted from generation to generation initially through oral tradition and subsequently through written form. These tales, originally transformed from oral culture to written narratives, are now undergoing a second metamorphosis through the process of intertextual rewriting. According to intertextual theory, every text constitutes a rewriting. Regardless of the method employed (whether explicit or implicit), the new text invariably bears traces of preceding texts. This act of rewriting may manifest as limited quotation, implicit reference, explicit emulation, or the transformation and reproduction of an entire work. This study examines Gamze Arslan's rewritten version of the Rapunzel fairy tale as an exemplar of intertextuality, employing the comparative method as the primary intertextual technique, given the text's nature as a rewriting. Recognizing that rewriting entails transformation, this study compares the source fairy tale and the rewritten version in terms of both structure and meaning (discourse). For the initial stage, Roland Barthes' model from "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" serves as the foundation for comparing the source and rewritten tales at the levels of functions and actions. In the subsequent stage, Barthes' semiotic analysis model guides the comparison of the common signs within both versions. The analyses reveal that the rewritten fairy tale engenders significant structural transformation. These structural transformations are mirrored at the level of meaning. Despite the presence of common indicators, the rewritten tale imbues them with different and novel meanings, highlighting social attitudes and behaviours over individual ones. Thus, Gamze Arslan's rewritten Rapunzel fairy tale exhibits significant divergences from the Brothers Grimm's version in both structural and semantic dimensions.

Keywords: Intertextuality, rewriting, transformation, fairy tale, Rapunzel

GİRİŞ

Kolektif hayal gücünün yansımaları olarak da nitelendirilebilecek olan masallar, toplumların önce söz sonra ise yazı ile nesilden nesile aktardıkları kültürel mirasları arasında yer alır. Türkiye'de Saim Sakaoğlu'nun "Kahramanların bazıları hayvanlar ve tabiatüstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyenleri inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür" (2019: 17) Pertev Naili Boratav'ın ise "Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatı[dır]" (2013, 85) şeklinde tanımladığı türün yapısıyla ilgili dünyada en bilindik ve ses getiren çalışmalardan biri ise, Rus araştırmacı Vladimir Propp'a ait Masalın Biçimbilimi adlı eserdir. Propp olağanüstü masallar üzerinde, değişmeyen ögeyi temel olarak inceleme yapmaktadır. Onun "bir kişinin olay örgüsünün akışı içinde taşıdığı anlam açısından betimlenmiş eylemi" (Propp, 1985: 31) şeklinde ifade ettiği işlevin gerçekleşme yolu değişebilir ancak işlev değişmez.

Buradan hareketle, hemen her milletin sözlü geleneğinin ürünü olan ve zamanla yazılı kültür ürünleri haline gelen, böylece nesilden nesile aktarımı daha da kolaylaşan masalların, yapısal özellikleri üzerine daha sistemli inceleme ve değerlendirmeler yapmak mümkündür denebilir. Çünkü masalın değişmez yapısal unsurları artık gözler önüne serilmiştir. Masalın hızlı akan zamanı ve belirsiz-hayali mekânları, kahramanların temsil ettikleri evrensel değerler, olay örgüsündeki olağanüstülükler, zıtlıklar üzerine kurulan çatışmalar, mutlu sonlar vb. hemen her kültürün masallarında benzerlikler göstermektedir. Bu eserlerde işlenen temalara ve bu temalar aracılığıyla dinleyene/okura iletilen mesajlara bakıldığında da, hemen her kültürde egemen olan toplumsal düzenin yansımalarını görmek de yine mümkündür. İşte bu noktada, masallar yoluyla, dinleyene/okura nasıl bir düşüncenin, zihniyetin ve davranış kalıbının iletiildiği önem kazanmaktadır.

Çocuk edebiyatı açısından bakıldığında, masalların en önemli ve ayırt edici özelliği, kurgusunda olağanüstü olay, varlık ve nesnelere barındırmasıdır. Çünkü bu yönüyle çocuğun hayal dünyasına yakın-benzer bir dünya sunmaktadır. Sihirli nesnelere ile zor işler kolaylaşabilmektedir. Zamanın hızlı akması da yine tez canlı çocuk okur için bulunmaz nimet gibidir. Çocuk edebiyatı denince ilk akla gelen edebi tür olması bu bakımdan anlaşılabilir. Evrim Ölçer Özünel de “Çocuk edebiyatının Avrupa yazılı masal geleneğinden beslenerek bugünlere gelmiş olduğu gerçeği[nin]” (2011: 61) altını çizer. Ayrıca mutlu ve umutlu sonlar, yaşamın sıkıcı gerçekliklerinden uzaklaşmak ve yeniden umutlanmak için de çocuğa fırsatlar sunar.

Tüm bu eğlenceli yanlarıyla birlikte, eğitici-faydacı yanları da yadsınamaz elbette. Karakter eğitimi için çok önemli olan bazı evrensel ve milli değerleri kazandırmakta yardımcı materyallerdir. Dürüstlük, yardımseverlik, iyilik, adaletli olmak gibi birçok değeri, iletiler yoluyla çocuk okura kazandırmanın eğlenceli ve estetik yoludur. Ancak son dönemde yapılan çalışmalar, yukarıda sıralanan tüm bu iyiye ve doğruya yönlendiren unsurları geride bırakacak bazı cinsiyetçi söylem ve davranış kalıplarının da çocuk okurun bilinçaltına yerleşebileceğini gözler önüne sermektedir.

Vanessa Joosen, “Sanat Ve Pedagoji Arasında Peri Masalı Uyarlamaları” başlıklı çalışmasında, geleneksel peri masallarında yansıtılan yerleşik (ataerkil) değerlerin sakıncalarının, özellikle 1970’lerde başlayan bireyin özgürleşmesi hareketleriyle fark edilerek, feminist yazarlarca üzerinde çalışılmasının da yine bu tarihlerde başladığını dile getirmiştir (2011: 152-153). Maria Tatar, yirmi altı peri masalını içerikleri açısından değerlendirdiği *The Annotated Classic Fairy Tales* başlıklı eserinin özsözünde, masalların davranış modelleri sunduğu ve bu yönüyle sadece çocukların hayal dünyalarını değil, yetişkinlerin gerçek dünyalarını da inşa etme gücüne sahip olduğunun unutulmaması gerektiğini vurgulamıştır. Nitekim masalların ilk yazılı hallerinde yetişkinlerin kaygı, arzu ve hırslarının yansımaları görülebilmektedir (2002: XII-XIII).

Masallardaki cinsiyetçi söylem üzerinde yapılmış çalışmaların hemen hepsinde, kadın ve erkek rollerindeki eşitsizlik gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Pasif ve edilgen kadın karakterler ve doğrudan ya da dolaylı olarak bağımlı oldukları (iktidarı temsil eden) güçlü erkek karakterlerin masal kurgusundaki rolleri neredeyse hiç değişmemektedir. Andersen masalları üzerine yapılan bir çalışmanın sonucu bu duruma örnektir:

“Kadınlar masallarda güzelliğiyle tasvir edilen, onu önemli kılan şeyin güzellik olduğu belirtilen varlıktır. [...] Akıl ve bilgi ile ilgili özellikler genellikle erkeklere; duygulu, düşünceli, meraklı olma özellikleri ise kadınlara atfedilir. Çünkü toplumsal cinsiyet rolleri kalıp yargılarına göre; erkekler mantıklı, kadınlar ise duygusaldır. Bir başka deyişle cinsiyetçi kalıp yargılara göre kadın, erkekten daha az aklını daha çok kalbini kullanabilir.” (Temellioğlu, 2021: 176.)

Sezer, Masalar ve Toplumsal Cinsiyet adlı eserinin önsözünde, geleneksel masalların çoğunun fantastik kurgusunun altında, iktidarı destekleyen ve cinsiyetçi bakış açısını sürdürmekle kalmayıp onu dolaylı yoldan sağlamlaştıran iletiler olduğuna dikkat çekmektedir:

“Klasik masalsa, bilinçaltı simgelerini ve genetik hafızayı kullanarak görünür hikâyenin altında, bambaşka bir hikâyeye, iktidara hizmet eden ideolojik bir ileti düzeni kurar [...] Çocukken altbene işlemiş kodlar, ideolojik bir araç olarak işlevselliğini özellikle kadın karakterler üzerinden baskıyla sürdürüyor ve doğal olarak erkek kimliğini de etkiliyor” (2012: 2)

Masalları “kadınların sözü” olarak betimleyen, kadınları da üstlendikleri kültür aktarımı işleviyle toplumların zihniyetlerindeki değişim ve dönüşümün mimarları arasında sayan Evrim Ölçer Özünel, türe toplumsal cinsiyet ve mekân ilişkisi perspektifinden yaklaşır: “Masal kahramanları için mekânların işlevleri toplumsal cinsiyet kültürünün dayattığı biçimiyle kullanıma girmekte dolayısıyla da kadını ev içinde, erkeği ev dışında bir otorite kurmaya ve yaşam alanı üretmeye yönelmektedir” (2017: 48).

Bu çalışmaya konu olan Rapunzel masalı da toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair içerdiği birçok unsurla dikkat çekmektedir. Örneğin Rapunzel güzelliği ile ön plandadır ve “kurban” kadın tipine örnektir. Onu kaçıran ve bir kulede alıkoyan Cadı Gotel’den kurtaracak olan ise yakışıklı ve genç bir prensdir. Rapunzel’in prens ile ilk karşılaşması, masaldaki kadın-erkek rollerine bakış açısıyla ilgili oldukça açık ve net görüşler içermektedir: “Genç erkek ona kendisini koca olarak kabul edip etmeyeceğini sordu. Onun ne kadar genç ve yakışıklı olduğunu görünce, ‘o bana yaşlı cadı Gotel’den daha iyi bakacaktır’ diye aklından geçirdi ve olumlu cevap verdi. Elini onun elinin üzerine koyarak: Seninle gelmeye razıyım.” (Grimm, 2021: 443-444). Görüldüğü üzere, “kurban kadını” temsil eden Rapunzel, bir erkekle evliliği tek kurtuluş yolu olarak düşünmektedir. Ayrıca burada, kadın erkek ilişkilerinde bakım sağlayacak olanın da erkek olduğu düşüncesi hâkimdir. Bir başka ifadeyle, Rapunzel her ne kadar prensin yakışıklı ve genç oluşundan etkilenmiş olsa da onunla evlenmeyi kabul etmesinin altında yatan temel düşünce içinde bulunduğu durumdan kurtulma ve birisinin bakımını sağlayabilmesi düşüncesidir. Bununla birlikte, Rapunzel masalda “kurban kadın” tipi dışında, toplumun kadına yüklediği en yaygın cinsiyet rolü olan “anneliği” de yüklenmektedir: “Genç kadın dünyaya getirdiği ikiz çocuklarıyla-biri kız öbürü oğlan- burada çok zor bir hayat sürmekteydi” (Grimm, 2021: 445). Hemen her peri masalında olduğu gibi bu masalda da kadın erkek ilişkisinin ancak evlilikle meşruiyet kazanabileceği düşüncesi söz konusudur. Nitekim masalın sonunda Rapunzel ve prens tekrar kavuşurlar ve ülkelerine gidip sonsuza dek mutlu yaşarlar. Grimm Kardeşler’in derleyip yazıya geçirdiği diğer masallar gibi Rapunzel masalı da yaratıldığı çağın toplumsal cinsiyet rollerine bakış açısını yansıtmaktadır.

Sözlü masal geleneğinin yazılı masal geleneğini beslemesi, Batı’da 15. yüzyıl itibariyle başlar (Şirin, 2019: 24). Klasik metinlerin yeniden yazılması eğiliminde, Aisopos, La Fontaine, Perrault gibi isimlerin yanında, bu çalışmaya konu olan Grimm Kardeşler’in de başı çektiğini söylemek yanlış olmaz. Söz konusu yazarlar, sözlü kültür ortamında varlığını sürdüren halk edebiyatı ürünlerini, yazıya geçirerek bir nevi “yenidenyazma” gerçekleştirmişlerdir. Çünkü derlenen masallar olduğu gibi kayda geçirilmemiş, yazarların yaratıcı- sanatsal becerilerinden ve bazen de müdahaleci uygulamalarından nasibi almışlardır. Bu tarz yazılı masallara “edebi masal” da denmektedir:

“Belirtmek gerekir ki edebi masalarda sözlü halk edebiyatına doğrudan değinilir ve folklor temaları ve türleri yaratıcı bir şekilde kullanılır. Bu çalışmalarda folklor-açıklık, akıcılık, dilin sadeliği, nezaket, dürüstlük, mücadele, çalışkanlık, kahramanlık gibi ahlaki niteliklerin halk sözleri şeklinde ifade edilmesi dikkat çekmektedir. İngiliz yazar Oscar Wilde, Danimarkalı Hans Christian Andersen ve Fransız La Fontaine, Charles Perrault bu tür masallarla tanınır.” (Memmedov, 2020: 1002)

Masalları yazıya geçirirken özellikle dil ve anlatımlarında (örneğin estetik yönden) değişiklik yapmanın “sözlü mirasın” yazı ile yaşatılmasının önünü açabilecek bir tutum olduğunun görülmesi gerektiğini vurgulayan araştırmacılar vardır. Özellikle Fransız C. Perrault’nun bu alanda öne çıkar:

“... Ama bu türün popülerleşen ismi Charles Perrault olmuştur. 1696 yılında bu salonlardan dinleyerek yeniden yazdığı masalları Histoire ou contes du temps passé (Geçmiş Zaman Masalları veya Hikâyeleri) adıyla yayımlamıştır. Zipes, Perrault’un pek çok masaldaki olağanüstü ögeyi, büyülerle ilgili bölümleri ve hurafeleri edebiyatın modern yüzü olabilmek amacıyla kendi ahlaki değerleri doğrultusunda yeniden yapılandırıldığını belirtir. Zipes’a göre bugün klasikler arasında yer alan Perrault’nun tüm masalları Fransa’da o dönemde popülerleşen sözlü ve yazılı masallardan türemiştir ama Perrault bunları seçkin bir kesime hitap edecek biçimde yeniden dönüştürmüştür” (Ölçer Özünel, 2011: 67)



Bu çalışmada dönüştürdüğü kaynak masal ile karşılaştırmalı olarak ele alınacak olan Rapunzel masalı da bir yenidenyazma örneğidir. Metinlerarası yaklaşıma göre, her metin bir yenidenyazmadır. Kullanılan yöntem (açık ya da örtük) hangisi olursa olsun, yeni metin eski metinlerden mutlaka izler taşımaktadır. Söz konusu yenidenyazma, sınırlı bir alıntılama, örtük bir gönderme veya açık bir öykünme olabileceği gibi, bir eserin tamamını dönüştürerek yeniden üretme şeklinde de gerçekleşebilir. Bu çalışmanın konusu bu türden bir yenidenyazma eylemidir. Amaç, yenidenyazılan anlatının yapısal ve anlamsal düzeyde geçirdiği değişim ve dönüşümleri ortaya koyabilmektir. Ele alınacak olan yenidenyazılan masal, toplumsal cinsiyet eşitliğini vurgulayan ve özellikle çocuk okurların

kişilik gelişimine bu yönde katkı sağlamayı hedefleyen bir projenin ürünüdür. 2020 yılında Odeobank tarafından hayata geçirilen Eşit Masallar Projesi, toplumsal cinsiyet rollerinin insanlara daha çocuk yaşta dayatıldığı fikrinden yola çıkmaktadır. Yayınladıkları manifestoda özellikle pasif, edilgen ve kırılğan kadın masal kahramanlarına gönderme yaparak, “Bu rolleri değiştirirsek, toplumdaki roller de değişir” diyen proje ekibi, toplam beş masalı yeniden yazarak yayına sunmuştur. Bunlar: Kırmızı Başlıklı Kız (yeniden yazan: Mevsim Yenice), Kurbağa Prens (yeniden yazan: Fadime Uslu), Rapunzel (yeniden yazan: Gamze Arslan), Sindirella’nın Bilmecesi (yeniden yazan Murat Gülsoy) ve Pamuk Kalpli Prens ve Yedi Cüceler (yeniden yazan: Hikmet Hükümenoğlu)’dir.

Bu çalışmada, Gamze Arslan’ın yeniden yazdığı Rapunzel masalı ele alınacaktır. Gamze Arslan, Grimm Kardeşler tarafından yazıya geçirilen masalı, kadın-doğa ilişkisi üzerinde yoğunlaşarak yeniden yazmıştır. Onun kaleme aldığı masalda, kral ülkedeki tüm tohumlara el koyarak halkı açlığa terk eden iktidardaki ataerkil anlayışın temsilcisidir. Bu anlayışın karşısında ise adaletsizliğe direnen bilinçli ve cesur kadınlar durmaktadır. Bu kadınlardan biri de masalın kahramanı Rapunzel’dir.

Metinlerarasılığı yazarın stratejisi olarak gören Aktulum, yazarın tercihindeki bilinçliliğe vurgu yapar: “Metinlerarası göndermeleri yeni bağlamda yeni anlamlarla donatır. Doğal olarak bu donatım işlemi kendi kendine gerçekleşmez. Belli, hesaplanmış bir stratejiye göre alıntılıdığı her metne yeni anlamlar yükleyen yazarın kendisidir” (2014: 214). Bu bağlamda çalışmada, yeniden yazma eylemini gerçekleştiren Gamze Arslan’ın hem yapı hem de anlam düzeyinde Rapunzel masalında gerçekleştirdiği dönüşümleri izleyebilmek adına Roland Barthes’ın yapısal ve göstergebilimsel çözümleme yöntemlerine başvurulmuştur.

Anlatıların yapısal çözümlemesi söz konusu olduğunda, belli başlı modeller (kuramlar) kullanmak gerekmektedir. Bunların en bilinenleri V. Propp’un masallar için diğeri ise Levi Strauss’un ise mitler için belirlediği modeldir. Her ikisi de çözümledikleri anlatıların işlevsel birimlerini tespit edip sınıflandırmışlardır. Roland Barthes, bir anlatıyı okumanın, bir sözcükten öbürüne geçmek ya da öykünün çözülüş sürecini izlemek olmadığını vurgular. Ona göre anlatıyı anlamamanın yolu, “(...) anlatıda katların olduğunu görmek, anlatı çizgisindeki yatay eklemlenmeleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaktır” (Barthes, 2023: 107). Burada sözü edilen yatay ve dikey eksenler ile anlatının betimleme düzeylerini ifade eden Barthes yapısal çözümlemede bu betimleme düzeylerini üç ana başlık üzerinden değerlendirmiştir. Bunlar işlevler düzeyi, eylemler düzeyi ve öyküleme (anlatma) düzeyidir. Söz konusu düzeylerin ilk ikisi anlatının yapısına, üçüncüsü ise söylemine denk gelmektedir. “Gerçek anlamıyla dil iki temel sürecin yardımıyla tanımlanabilir: birimler (Benvenist’e göre biçimdir bu) üreten eklemlenme ya da bölümlenme; bu birimleri bir üst düzeyin (anlamdır bu) birimleri ile bir araya getiren bütünleştirme. Bu ikili sürece anlatının dilinde de rastlanır; onda da bir eklemlenme ve bir bütünleştirme, bir biçim ve bir anlam vardır” (Barthes, 2023: 131). Barthes, dil göstergelerinin iki boyutlu olduğunu düşünür ve Saussure’ün dil göstergesinde anlam ve biçimi “gösteren” ve “gösterilen” şeklinde ayrıştırmasını benimser. Gösterilen (anlambirimler) içerik düzlemini, gösteren (sesbirimler) ise anlatım düzlemini ifade eder. Gösterilen nesnenin zihindeki tasarımıdır. Gösteren ise bu tasarımın zihinde belirmesi

için bir aracı durumundadır. Örneğin “kuş” sözcüğü ele alındığında, k-u-ş sesleri göstereni, bu seslerin okunması-duyulması ile zihinde yaratılan kuş imgesi ise gösterileni ifade etmektedir. Bu örnekte gösteren (k-u-ş sesleri) değişmese bile, gösterilen (kuş imgesi) serçe, kartal, saksağan gibi birçok farklı kuşu karşılayabilmektedir. İşte bu noktada, yan anlam/ikinci anlam ortaya çıkmaktadır.

Buradan hareketle, çalışmada gerçekleştirilecek incelemenin ilk aşaması yapısal bir karşılaştırmayı içermektedir. Dolayısıyla kaynak masal ve yenidenyazılan masal, barındırdıkları işlevler ve bunlara karşılık gelen eylemler açısından karşılaştırılmıştır. Amaç, yenidenyazma eyleminin yapısal anlamda bir değişimi zorunlu kılıp kılmadığını ortaya koymaktır. İncelemenin ikinci aşamasında ise, Barthes’ın üçüncü betimleme düzeyi olarak ifade ettiği ve eylem düzeyinin anlam kazanmasının anahtarı olarak tanımladığı öyküleme (anlatma) düzeyi ele alınmıştır. Bu ikinci aşamada da kaynak masal ile yenidenyazılan masal barındırdıkları ortak göstergeler üzerinden karşılaştırılmış ve kaynak masalda yer alan bir göstergenin, yenidenyazılan masalda kazandığı yeni (ikinci) anlam belirlenmeye çalışılmıştır. Amaç, yenidenyazma eyleminin, kaynak masaldan oldukça farklı (hatta zıt) bir söylem yaratarak metinlerarası ilişkiler bağlamında kaynak metni dönüştürdüğünü ortaya koymaktır.

Çalışmada, incelenecek olan metnin bir yenidenyazma örneği olması, metin çözümleme esnasında, hem metinlerarası karşılaştırma yönteminin (kaynak masal/ yenidenyazılan masal ilişkisi açısından) hem de göstergebilimsel çözümleme modelinin birlikte kullanılmasını zorunlu kılmıştır.

1. KAYNAK MASAL İLE YENİDENYAZILAN MASALIN YAPI BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu karşılaştırmada, Barthes’ın Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş başlıklı çalışmasında ortaya koyduğu betimleme düzeyleri (işlevler-eylemler-öyküleme) model alınacaktır. Barthes işlevsel düzeydeki birimleri dört sınıfa ayırır. Bunlar, çekirdek, bütünleyim, belirtiler, bilgilendirme. Çekirdek işlev (asal işlev), anlatının gerçek bağlantı yerlerini oluşturan işlevlerdir. “Bu işlevlerin asal olabilmesi için dayandığı eylemin, öykünün devamı açısından vargısal bir seçeneği başlatması (ya da sürdürmesi veya kaldırması), kısacası bir kararsızlığı başlatması ya da sonuçlandırması yeterlidir” (Barthes, 2023: 112). Hem ardışık hem de vargısaldırlar. Anlatının risk alanları olarak da nitelendirilebilirler. Diğer işlev birimleri asal işlevlerden farklı olarak az sayıda değildir ve sonsuz bir çoğalma yöntemiyle asal işlevleri doldurur, süsler ve bütünlerler (geciktirme, yeniden başlatma, özetleme, önceleme, yolundan saptırma vb.). Aşağıdaki tablo, az sayıdaki asal işlevler üzerinden bir karşılaştırmayı göstermektedir.

Tablo1: Kaynak Masal ile Yenidenyazılan Masalın İşlev ve Eylem Düzeyleri

Kaynak Masal <i>Rapunzel (Grimm Kardeşler)</i>		Yenidenyazılan Masal <i>Rapunzel (Gamze Arslan)</i>	
İşlev Düzeyi	Eylem Düzeyi	İşlev Düzeyi	Eylem Düzeyi
Eksiklik-yoksunluk-yasak	Köylü kadının büyücü kadının bahçesinde gördüğü kuzukulağını canının çekmesi ama bahçeye girip yiyememesi	Eksiklik-yoksunluk-yasak	Kralın ülkedeki tüm tohumlara el koyması ve halkı aç bırakması

Yasağın çiğnenmesi	Kadının kocasının gizlice bahçeye girip kuzukulağını çalması	Yasağın çiğnenmesi	Cadıtohumu adındaki toprak cadısının kralın bu adaletsiz düzenine karşı gelerek tohumlarını saklayıp onları kulesinin iç duvarlarına gizlice ekmesi
Pazarlık-anlaşma	Kuzukulağını çalan köylü ile bahçenin sahibi büyücü kadın arasındaki anlaşma: Çalınan bitkilere karşılık doğacak olan çocuğun büyücüye sonsuza dek verilmesi	Pazarlık-anlaşma	Aç olan hamile bir kadın ile tohum karşılığı yapılan anlaşma. Cadı tohumu kadına tohumlarını verecek ama karşılığında da doğacak olan çocuğu annesiyle birlikte toplumsal bir amaç için yetiştirecektir.
Kötülük	Büyücünün çocuğu ailesinden koparması ve onu bir kuleye hapsetmesi	İyilik	Cadıtohumu'nun çocuğu annesinden zaman zaman alıp kulede diğer kızlarla büyütmesi-eğitmesi
Haber (ses)	Rapunzel'in sıkıntıdan şarkı söylemesi	Haber (ses)	Rapunzel'in mutluluktan şarkı söylemesi
Haberdar olmak	Bir Prens'in şarkıyı duyması	Haberdar olmak	Bir Prens'in şarkıyı duyması
İzleme-öğrenme	Prensın büyücü kadını izlemesi ve kuleye nasıl tırmandığını görmesi	İzleme-öğrenme	Prensın Cadıtohumu'nun kuleye nasıl tırmandığını görmesi
Hile	Prensın büyücü kadını taklit ederek kuleye tırmanması	Hile	Prensın Cadıtohumu'nu taklit ederek kuleye tırmanması
Tepki: korkma	Rapunzel'in prensi görünce korkması	Tepki: şaşırma	Rapunzel'in prensi görünce şaşırması
Teklif-davet	Prensın aşkıni itiraf edip evlenme teklif etmesi	Teklif-davet	Prensın aşkıni itiraf edip evlenme teklif etmesi
Tepki: onay	Rapunzel'in prensin teklifini kabul etmesi	Tepki: red	Rapunzel'in prens'i kaba bulup sinirlenmesi ve onunla tartışması
Yardım	Rapunzel'in prens ile kaçış planı yapması	Sorgu	Prensın tarlayı fark edip Rapunzel'e sorular sorması
Sırrı açığa verme	Rapunzel'in prens ile olan ilişkisini ağzından kaçırması ve büyücünün bunu öğrenmesi	Sırrı paylaşma	Rapunzel'in sırrını Prens ile paylaşması
Tepki: ceza	Büyücünün sinirlenip Rapunzel'in saçını kesmesi ve onu çöle terk etmesi	Tepki: yardım	Prensın Rapunzel'e yardım teklif etmesi
Kötülük	Büyücünün plan yapıp prensi kandırması	İyilik	Prensın, kraldan gizli olarak kuleye günlerce tohum taşıması
Yenilgi	Prensın acıyla kendini kuleden atıp kör olması	Görev-zor iş	Cadıtohumu'nun Rapunzel ve kardeşlerine tohumları tüm ülkeye dağıtma görevini vermesi
Karşılaşma	Prensın yolunun Rapunzel'in bulunduğu çöle düşmesi	Hazırlık	Rapunzel'in görev için yola çıkarken saçlarını kesmesi
Duyuma-tanuma	Prensın, Rapunzel'in sesini tanıması	Teklif-davet	Rapunzel'in Prens'e görevi birlikte gerçekleştirme teklifini yapması

Kavuşma	Rapunzel'in Prensi tanıması ve ona sarılarak ağlaması	Tepki: onay	Prens'in krallığa dönmek yerine Rapunzel'in teklifini kabul etmesi
İyileştirme	Rapunzel'in gözyaşlarının Prensi iyileştirmesi	Yola çıkış	Dünyayı yeşertmek için yola çıkış
Dönüş	Prens'in Rapunzel'i (ve çocuklarını) alarak ülkesine dönmesi		

Yukarıdaki tabloda hareketle, yenidenyazma eyleminde başvurulan yapısal dönüştürüm işlemleri şöyle sıralanabilir: ekleme, çıkarma, yer değiştirme ve bir unsurun yerine yeni bir unsur koyma. Ekleme işlemi, kaynak masalda var olmayan bir unsurun yenidenyazılan masalda bulunmasıdır. Yenidenyazılan Rapunzel masalında, kaynak masalda bulunmayan masal kişileri bulunur. Bunlardan en dikkat çeken ise, Cadıtohumu'nun eğitmek için yanına aldığı "dört kız/kardeş"tir. Çıkarma işlemi ise, kaynak masalda var olan bir unsurun yenidenyazma esnasında masaldan çıkarılmış olması durumudur. Bunun örneği ise kaynak masalda yer alan "prensin kuleden atlayarak kör olması", "Rapunzel'in çölde terk edilmesi", "Rapunzel'in ikiz çocuklarının olması" ve "Rapunzel'in gözyaşlarıyla prensi iyileştirmesi" gibi eylemlerin yenidenyazılan masalda bulunmamasıdır. Yer değiştirme işlemi, yenidenyazılan masalın başkahramanlarından biri olan Cadıtohumu üzerinden göstermek mümkündür. Kaynak masalda kötülüğün ve korkunun temsilcisi olan "cadı", bu masalda yer değiştirerek "iyiliğin" tarafına geçmiştir. Bir unsurun yerine başka bir unsuru koyma işlemine örnek olarak ise, Rapunzel'in kaynak masalda prensten ip istemesi ile yenidenyazılan masalda tohum istemesi verilebilir. Burada "ip" in yerini "tohum" almıştır.

Tabloda da görüldüğü üzere, her iki masalda da başlangıç durumu değişmemiştir. Bir yasaktan kaynaklı eksikliğin giderilmesi, her iki masalda "yasağın çiğnenmesi" işlevine denk gelen bir "karşı çıkış" eylemiyle gerçekleşir. Ancak, bu karşı çıkışın sadece kaynak masalda bir bedeli olur. O da doğacak olan çocuğun alıkonmasıdır. Çünkü yenidenyazılan masalda yasağın çiğnenmesi eylemi bireysel değil toplumsal bir çıkar üzerine gerçekleşir. Kraldan saklanarak ekilen tohumlar, tüm halkın besine ulaşmasını sağlayacaktır. Dolayısıyla yenidenyazılan masalda, bir sonraki işlev olan "pazarlık-anlaşma"nın tarafları karşıt değildirler. Bu işlev, iki masalda farklı eylemler ile ifade edilerek, hazırlayıcısı olduğu düğüm bölümünün farklı yönlerde ilerlemesine neden olur. Kaynak masalda, büyücü çocuğu bir bedel olarak aldığı için, yine bireysel hırslarla onu bir kuleye hapseder. Bu eylem "kötülük" işlevinin eylemidir. Yenidenyazılan masalda ise işlevin adı "iyilik"tir. Çünkü işlevi karşılayan eylem, çocuğun toplum yararına hareket edecek bilinçli bir birey olarak yetiştirme eylemidir. Bu aşamadan sonraki dört işlev, her iki masalda da aynıdır. Çünkü bunlar masal kahramanlarının (Rapunzel ve prens) karşılaşmasını sağlayan işlevlerdir. "Ses" işlevi bildirişimi ifade eder. Masallardaki karşılığı Rapunzel'in şarkı söyle eylemidir ve prene Rapunzel'in varlığını bildirir. "İzleme-öğrenme" işlevi, prensin Rapunzel'e ulaşmak için başvurduğu hileli yolun anahtarıdır. Her iki masalda da prens kuleye çıkabilmenin yolunu, izleyerek öğrenmiştir. "Hile" işlevi, her iki masalda da izlemenin hemen ardından gelir ve yine Rapunzel'e ulaşmak için prensin zorunlu olarak gerçekleştirdiği bir eylemdir. Kaynak masalda büyücü kadının, yenidenyazılan masalda ise Cadıtohumu'nun Rapunzel'e saçlarını sarkıtması için söylediği sözler prens tarafından taklit edilir. Masalın bundan sonraki aşamaları kaynak ve

yenidenyazılan masalda oldukça farklı ilerler. İşlevler aynı görünse de (“tepki” ve “yardım”), onları karşılayan eylemler iki masalda da birbirinden farklıdır. Çünkü kaynak masalda prens ve teklifi Rapunzel tarafından olumlu karşılanırken, yenidenyazılan masalda olumsuz karşılanır. Kaynak masalda, esaretten kurtulmak için prensi ve teklifini bir fırsat olarak gören Rapunzel onunla kaçma planları yapar. Oysa yenidenyazılan masalda, bu karşılaşma ilk anda pek de olumlu değildir. Rapunzel cesur ve özgür bir birey olarak yetiştirildiğinden, prensin izinsiz olarak kuleye tırmanmasını yanlış bulur ve onun evlilik teklifini reddeder. Bu durum, masal özelinde prensin, toplum genelinde ise erkeğin, “kahraman-kurtarıcı” rolüne bir göndermedir. Yenidenyazılan masalın bu aşamada, kaynak masaldan farklı bir eylemi (teklifin reddedilmesi) öne çıkarması, masalın geri kalan tüm işlev ve eylem düzeylerinde bir dönüşüme neden olmuştur. Yenidenyazılan masalı kaynak masaldan ayıran ve farklı bir söylemi mümkün kılan bu “reddediş”, masalların yapı bakımından birbirlerinden farklılaştığı noktayı da belirtir. Bundan sonra gelen işlev ve eylemlerin sınıflanışı ve sıralanışı iki masalda da birbirinden farklıdır. Kaynak masalda, büyücünün gazabıyla ayrı düşen Rapunzel ile prensin kavuşması üzerine mutlu sonlanan olay örgüsü, yenidenyazılan masalda, Rapunzel’in tüm dünyayı yeşillendirmek ve insanları besine kavuşturmak üzere yola çıkışı ve bu yolculukta prensten kendisine arkadaşlık etmesini istemesiyle son bulur. Tablo üzerinden, her iki masalın da son işlevine bakıldığında, birbirlerinden yapısal anlamda farklılaştıkları görülmektedir. Kaynak masalın son işlevi “dönüş” iken, yenidenyazılan masalda son işlev “yola çıkış”tır. Burada söz konusu olan, yapısal bir değişikliğin anlam düzeyinde bir dönüşümü imkânlı kılması, eskisinden farklı yeni bir söylemin oluşumunu sağlamasıdır. Bu yeni söylemin daha net görüleceği düzey ise, anlam düzeyidir. O nedenle kaynak masal ile yenidenyazılan masalın anlam düzeyinde karşılaştırılması gerekmektedir.

2. YENİDENYAZILAN MASAL İLE KAYNAK MASALIN ANLAM BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Yenidenyazma eyleminde, kaynak metindeki anlam dönüşüme uğrar. Yazarın amacı: “Başka bir yazarı ya da metni eleştirmek, gülünç kılmak, onun kurduğu yekteye son vermek, kendi metnine daha da açıklık getirmek ya da bir metinde aktarılmak istenen düşünüyapıyı tersyüz etmek vb. olabilir” (Aktulum, 2014: 214). Rapunzel masalının yenidenyazımını gerçekleştiren yazar Gamze Arslan’ın, çalışmanın giriş bölümünde bahsedilen “Eşit Masallar projesi” nin bir katılımcısı olarak, yenidenyazma eylemini, belirli bir amaç ile gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmaz. Projeye katılan yazarlar, kaynak masallardaki her türlü eşitsizlik söylemini dönüştürmeyi ve çağın ihtiyaçları doğrultusunda, yeni söylemler üretmeyi amaçlamışlardır. Yenidenyazılan Rapunzel masalının söylemine ulaşmak için Barthes’ın öyküleme dediği “anlatma” düzeyinin incelenmesi gerekmektedir: “Anlatma (öyküleme) düzeyi, anlatisallığın göstergeleriyle doludur; bunlar işlevler ile eylemleri, anlatisal bildirişime (göndereni ile gönderileni üstünde eklemlenir) yeniden katan işlemlerle ögeler bütünüdür” (2023: 129)

Metinlerarasılık bağlamında yapılacak karşılaştırmalarda, “...eski, önceki bir yapıttan gelen bir unsurun uğradığı bağlam değiştirme sonucunda yeni metinde aldığı, yazarca verilen-anlamı araştırıp bulmak” (Aktulum, 2014: 206) söz konusudur. Buradan yola çıkarak, çalışmaya konu olan

yenidenyazılan masalların, kaynak aldıkları ve dönüşüme uğrattıkları edebi masallarda yer alan belli başlı unsurları hangi bağlamlarda kullandıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Metin çözümleme işlemi karşılaştırmalı olarak iki metin üzerinden yapıldığı için çalışmanın hacmi, göstergebilimsel çözümle modelinin tüm aşamalarını gerçekleştirmeye uygun değildir. Bu sebeple, kaynak masal ile yenidenyazılan masalda ortak olan göstergeler üzerinden bir çözümleme yapılmıştır. Aşağıdaki tablo, kaynak masal ile yenidenyazılan masaldaki ortak göstergelerin anlam düzeyindeki dönüşümünü göstermektedir.

Tablo2: Kaynak Masal ile Yenidenyazılan Masalındaki Ortak Göstergelerin Karşılaştırması

Kesitler	Kaynak Masaldaki Bağlam (İlk Anlam)	Yenidenyazılan Masaldaki Bağlam (Yeni Anlam)
Karakterler	Gösteren: Cadı Gösterilen: bencillik ve kötülük (Rapunzel'i bireysel hırsları uğruna kaçıtır)	Gösteren: Cadıtohumu Gösterilen: toplumsallık, iyilik, direniş (krala karşı direnir ve Rapunzel'i topluma fayda sağlayacak bir proje için yetiştir)
	Gösteren: Rapunzel Gösterilen: saflık ve güzellik (edilgen bir tip olarak çiziliyor. Olayların gidişatından hiçbir müdahalesi yok)	Gösteren: Rapunzel Gösterilen: cesaret, özgürlük, direniş (bilinç düzeyi yüksek, özgürlüğüne düşkün, aktif bir karakter. Kralın aldığı karara direnir)
	Gösteren: Prens Gösterilen: otorite-kurtarıcı- sahip (yönetici sınıfını temsil eden prens, Rapunzel'i büyücünün elinden kurtarıp onunla evleniyor)	Gösteren: Prens Gösterilen: yardımcı-arkadaş (rapunzel'e dünyayı yeşillendirme görevinde destek oluyor)
Mekânlar	Gösteren: Bahçe Gösterilen: özel alan (büyücü kadının bahçesine girmek yasak)	Gösteren: Tarla Gösterilen: ortak alan (tüm halk yararına üretim yapılıyor)
	Gösteren: Kule Gösterilen: esaret-soyutlanma (büyücü kuleye hapsediği çocuğu dünyadan soyutluyor ve özgürlüğünü elinden alıyor)	Gösteren: Kule Gösterilen: birliktelik-özgürlük (halk sadece burada özgürce ürün yetiştirebiliyor)
	Gösteren: Çöl Gösterilen: yalnızlık-zorluk-çile (ceza olarak Rapunzel çölde terk ediliyor ve burada zor şartlarda yaşıyor)	Gösteren: Yol Gösterilen: hedef-düşünce-seçenek-düzen (görev olarak Rapunzel ve prens tüm dünyayı yeşillendirmek için birlikte yola çıkıyor. Bu bir değişimin başlangıç noktası)
	Gösteren: Ülke Gösterilen: Kraliyet-yönetim (Masalda bu hiyerarşik yapıya dair ayrıntı verilmiyor. Dekor görevinde)	Gösteren: Ülke Gösterilen: Kraliyet-yönetim-ataerkil düzen (Masalda bu hiyerarşik yapının eleştirisi yapılıyor. Yönetimin bencilce alınmış kararı yönetilen tüm halkı olumsuz etkiliyor)
	Gösteren: Marul/kuzukulağı	Gösteren: Tohum

Somut nesne ve varlıklar	Gösterilen: aşerilen, özenilen sebze (Rapunzel'e de adını veren kuzukulağı bitkisi, elde edilmek istenen nesneyi temsil ediyor. Bu bireysel bir istek)	Gösterilen: yasaklanan yaşamsal ihtiyaç, besin (Cadıtohumu'na da adını veren tohum, tüm insanlık için yaşamı ve sürdürülebilirliği temsil ediyor. Burada toplumsal bir çıkar var)
	Gösteren: Çocuk Gösterilen: aile ve evlilik kurumu (Rapunzel'in ikiz çocukları oluyor)	Gösterilen: 4 kız kardeş Gösterilen: kadınlık, arkadaşlık, yardımlaşma (Cadıtohumu Rapunzel'den başka 4 kızı daha bir amaç uğruna yetiştiriyor)
	Gösteren: Uzun saç Gösterilen: estetik-güzellik (Rapunzel'in uzun saçları onun güzelliğini temsil ediyor ve büyücü tarafından kesilmesi bir cezalandırmayı ifade ediyor)	Gösteren: Uzun saç Gösterilen: araç (Rapunzel saçlarını estetik bir kaygı ile değil yaşlanan Cadıtohumu'nun kuleye tırmanabilmesi için uzatıyor. Saçını kesme nedeni ise, üstlendiği görevi daha rahat gerçekleştirebilmek)
Ses-söz-konuşma	Gösteren: Şarkı Gösterilen: keder-yalnızlık (Rapunzel yalnızlık ve sıkıntıdan şarkı söylüyor. Şarkı prensi Rapunzel'in varlığından haberdar ediyor)	Gösteren: Şarkı Gösterilen: mutluluk-neşe (Rapunzel tarlaları ekip biçerken mutluluktan şarkı söylüyor. Şarkı prensi Rapunzel'in varlığından haberdar ediyor)
	Gösteren: Sırrı açık etme Gösterilen: gizlenen bir bilginin-gerçeğin, bilinçsizce-istenmeden söylenmesi	Gösteren: Sırrı paylaşma Gösterilen: gizlenen bir bilginin-gerçeğin, bilinçli bir şekilde-isteyerek paylaşılması
Davranış	Gösteren: Taklit Gösterilen: hile-aldatma (Prensın büyücüyü taklit ederek kuleye tırmanması Rapunzel ile prensin karşılaşmasını sağlar)	Gösteren: Taklit Gösterilen: hile-aldatma (Prensın Cadıtohumu'nu taklit ederek kuleye tırmanması Rapunzel ile prensin karşılaşmasını sağlar)
	Gösteren: Evlilik teklifi Gösterilen: aşk-birliktelik isteği (Rapunzel teklifi kabul eder. Prensı beğenmiştir ve teklifini kurtulma şansı olarak görür)	Gösteren: Evlilik teklifi Gösterilen: aşk-birliktelik isteği (Rapunzel teklifi reddeder. Prensın kuleye izinsiz girmesine öfkelenmiştir)
İlişki	Gösteren: evlilik Gösterilen: kadın erkek ilişkisi aile kurmaya yöneliktir (masalın sonunda evleniyorlar)	Gösteren: arkadaşlık Gösterilen: kadın erkek ilişkisi anlaşmaya-paylaşmaya yöneliktir (masalın sonunda dünyayı birlikte yeşertmeye karar veriyorlar)

Tabloda da görüldüğü üzere, hem kaynak masalda hem de yenidenyazılan masalda, benzer işlev ve eylemlerde karşılaşılan göstergeler, yenidenyazılan masalda, kaynak masaldakinden farklı ve hatta bazen de zıt bağlamlarda kullanılmıştır. Çünkü burası anlatının anlamının (söyleminin) ortaya çıktığı ve bütünlendiği düzeydir.

İşlevsel göstergeler her iki masalda da bulunmaktadır. Ancak bazı göstergelerde işlev değişerek anlamı da değişime uğratar. Örneğin "şarkı" göstergesi her iki masalda da aynı işlevi

yüklenir: haberdar etmek-bildirişim işlevi. Ancak Rapunzel masalının en bilinen göstergesi olan “uzun saç” göstergesinin işlevi, yenidenyazılan masalda değişmiştir. Kaynak masalda Rapunzel’in fiziksel güzelliğini tamamlayan-arttıran bir işlevi yüklenmişken, yenidenyazılan masalda işlevi kuleye tırmanmayı sağlayan bir araç düzeyine indirgenmiştir. Bu durum anlam düzeyinde, yenidenyazılan masalının kaynak masaldan çok farklı ve hatta karşıt bir söylem oluşturduğunu göstermektedir. Burada ataerkil toplum yapısında, kadının fiziksel özellikleriyle tanımlanması ve dahası değer/kabul görmesine yapılan bir eleştiri söz konusudur. Her iki masalda da ortak olan ancak yine anlam düzeyinde benzer bir şekilde ataerkil anlayışın eleştirisi olarak düşünülebilecek bir başka gösterge de “prens” tir. Prens kaynak masalda hem yönetici sınıfının temsilcisi hem de bir erkek olarak kurtarıcı rolündedir. Bu masalda Rapunzel (kadın) kurbandır ve kaderini değiştirmek için prene ihtiyaç duyar. Oysa yenidenyazılan masalda prens yönetici sınıfından olmakla birlikte, babası olan kralın buyruğuna karşı gelir. Bu bir dönüşümün göstergesidir. Rapunzel’i dinleyip onun halk için yapmak istediklerini duyunca, prensin ona olan hayranlığı içerik değiştirmiştir (güzelliğine değil iyi kalpliliğine ve cesaretine hayran olmuş). Prensteki bu dönüşüm onu, kralın kararına karşı çıkarak, gizli gizli saraydan Rapunzel’e tohum getirmesine ve dahası bu görevde Rapunzel ile birlikte sorumluluk almaya kadar götürür. Kaynak masalda sadece kraliyet mensubu olmasından kaynaklı bir statüye sahipken yenidenyazılan masalda bireysel tercih, karar ve eylemleriyle toplumsal statüsünü kendisi belirlemektedir. Bu noktada, özellikle “babaya karşı çıkış” prens için önemlidir. Çünkü toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kadar erkeğe de ciddi sorumluluklar ve sembolik görevler yüklemektedir. Bu açıdan bakıldığında, bir erkeğin babasına karşı çıkması bir tür otoriteye ve yerleşik düzene karşı çıkması olarak da okunabilir. Nitekim masalın sonunda, Rapunzel ile yol ayrımına gelen prens, ülkesine (kraliyete-babasına-yerleşik ataerkil düzene) dönmeyi değil, yola Rapunzel (eşitlikçi yeni düzen) ile devam etmeyi seçmektedir.

Bununla birlikte, “tohum”, “tarla”, “kule” ve “yol” gibi göstergelerin kazandığı yeni anlamlara bakıldığında, insanlık yararına üretime dayalı sürdürülebilir bir toplumsal düzen söyleminin de ortaya çıktığı görülmektedir. “Tarla” göstergesi, kaynak masaldaki “bahçe” göstergesinden farklı olarak, anlam düzeyinde birçok yan anlam kazanmıştır. Doğa ile insanın bir araya geldiği yer olması bakımından, sadece ekip biçmek ve üretmek değil, emek vermek, işbirliği yapmak ve paylaşmak gibi anlamları da beraberinde getirmektedir. Yenidenyazılan masaldaki “yol” göstergesi de benzer şekilde yan anlamlarla donatılmıştır. Sadece insanı bir yerden başka bir yere ulaştıran güzergâh olarak değil, toplumsal (ve hatta küresel) bir amaç uğruna yüklenen görevin uzun ve zorlu süreci olarak anlam bulmaktadır. Yenidenyazılan masaldaki “yol” aynı zamanda bir seçeneği ve tercihi de ifade eder. Yerleşik olandan farklı bir seçenek, bir yenilik olarak anlam kazanır masalda. Rapunzel, prensi de yanına alarak tüm diğer kız kardeşleriyle birlikte, kralın adaletsiz düzeninden (yolundan) ayrılarak, başka bir yola yönelmiştir. Kralın hem erkek hem de yönetici olması bakımından, onun düzeninin (yolunun) eril tahakkümü ve sınıfsal eşitsizliği destekleyen ve sürdüren bir yol olduğu düşünülebilir. Bu durumda, Rapunzel ve kız kardeşlerinin yolu, hem sınıf hem de cinsiyet eşitliğini savunan bir düzenin sembolü olarak oldukça önemli bir göstergedir.

Öte yandan, yenidenyazılan masalda, göstergelerin “dostluk-arkadaşlık-işbirliği-paylaşım” gibi anlamlar üzerinde yoğunlaştığı da gözlemlenmektedir. Rapunzel’in hem Cadıtohumu ve 4

kardeşi hem de prens ile yaptığı işbirliği, dünyayı değiştirmek-güzelleştirmek ve belki de kurtarmak için işbirliğinin gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu işbirliğini vurgulayan bir başka gösterge de “sırrı paylaşmak”tır. Kaynak masalda, Rapunzel prens ile olan işbirliğini büyücüden saklamayı başaramayıp, ağzından kaçırmıştır. Oysa yeniden yazılan masalda Rapunzel sırrını (tohumların kraldan gizli olarak ekilmesi durumu) prensin sorması üzerine onunla bilinçli olarak paylaşır. Çünkü burada bilinç düzeyi yüksek ve cesur bir kadın karakter söz konusudur. Nitekim bu kararı sonucunda, prens de onunla birlikte hareket etmeye başlar ve işbirliği güçlenir. Bu başlık altında bahsedilmesi gereken bir başka önemli gösterge ise “kuzukulağı” göstergesidir. Kaynak masalda sadece bireysel bir isteğin nesnesi durumundaki kuzukulağı bitkisi, yeniden yazılan masalda neredeyse tüm bir masalın söyleminin anahtarı konumundaki “tohum” göstergesine dönüşmüştür. Yeniden yazılan masalda, Rapunzel’e ismini veren kuzukulağı ile birlikte daha birçok bitkinin adı da işlevsel şekilde kullanılmıştır. Cadıtohumu’nun eğittiği diğer dört kız çocuğunun adları da bitki adlarıdır ve bu kızların görevi-sorumluluğu, insanlığı tekrar özeldir sebze, genelde ise besinle buluşturmadır. Bu yönüyle yeniden yazılan masalın, çağımızın küresel ölçekteki bir sorununa da (açlık-besin ihtiyacı) vurgu yaptığı ve ekolojik olarak sürdürülebilir bir toplumun inşası için çözüm üretme yolları aradığı söylenebilir.

SONUÇ

Bir metinlerarasılık örneği olarak Gamze Arslan tarafından yeniden yazılan Rapunzel masalının incelendiği bu çalışmada, söz konusu metnin bir yeniden yazma olması sebebiyle metinlerarasılığın temel yöntemi olan karşılaştırma yöntemine başvurulmuştur. Yeniden yazım eyleminin bir dönüşümü de ifade ettiği gerçeğinden yola çıkarak, kaynak masal ile yeniden yazılan masal hem yapı hem de anlam (söylem) boyutunda karşılaştırılmaya çalışılmıştır. İlk aşama için Bathes’in “Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş” te öne düdüğü model temel alınmış ve kaynak masal ile yeniden yazılan masal, işlev ve eylemler düzeyinde karşılaştırılmıştır. İkinci aşamada ise, yine Bathes’in göstergebilimsel çözümleme modeli temel alınarak, kaynak masal ile yeniden yazılan masal, içerdikleri ortak göstergeler üzerinden karşılaştırılmıştır. İlk aşamada amaç yeniden yazma eyleminin yapısal bir değişikliğe neden olup olmadığını ortaya koyabilmekken, ikinci aşamada ise yeniden yazılan masalın, kaynak masaldan farklı bir söylem üretip üretmediğini görebilmektir.

Yapılan incelemeler sonucunda, yeniden yazılan masalın, yapısal olarak da bir dönüşüme neden olduğu ortaya konmuştur. Her iki masalda da başlangıçtaki eksiklik-yoksunluk durumu benzerlik gösterirken, özellikle bu eksikliğin giderilmesi için karakterlerin gerçekleştirdikleri eylemler, eylemler karşısında verilen tepkiler ve bu tepkilerin neden olduğu sonuçlar birbirinden oldukça farklıdır. Kaynak masalda, prensi bir kurtarıcı olarak gören ve bu nedenle de evlenme teklifini kabul eden bir Rapunzel varken, yeniden yazılan masalda, kendinden başka bir kurtarıcıya ihtiyacı olmayan ve kurtuluşu “aşk ve evlilik” gibi ikili ilişkilerde değil, “toplumsal işbirliği”nde bulan bir Rapunzel söz konusudur. Yapısal farklılığın en görünür olduğu yer ise masalın sonudur. Kaynak masal Rapunzel ve prensin kavuşması ve ülkelerine dönmesiyle sonlanırken, yeniden yazılan masalın son işlevi “dönüş” değil “yola çıkıştır”. Denebilir ki, yapısal düzeyde

gerçekleşen bir dönüşüm, anlam düzeyinde gerçekleşecek olan dönüşümlerin de yolunu açmıştır. Anlam düzeyinde yapılan karşılaştırmada da ortaya konduğu üzere, yeniden yazılan masalda bireysel tutum ve davranışlardan çok toplumsal tutum ve davranışlar ön plandadır. İktidarın sahibi olan ve hem yönetici sınıfını hem de ataerkil anlayışı temsil eden kralın verdiği bencilce bir karar (tohumları toplatmak) tüm halkı (yönetilenler) olumsuz etkilemiş ve sadece bir kişininim (Cadıtohumu) bu karara karşı çıkması ve özellikle de kız çocuklarını eğitmesiyle, toplumsal bir hareket başlatılmıştır. Dolayısıyla anlam düzeyindeki bu izlek, yapısal düzeyde, kaynak masaldakinden farklı bir “yola çıkışı” eylemini de beraberinde getirmiştir. Bu yola çıkış, gücünü doğadan alan kadının, ataerkil tahakküme karşı direnişini de sembolize etmektedir. Bu çalışmada hem yapı hem de anlam bakımından karşılaştırmalı olarak incelenen Rapuzel masalındaki dönüşüm, evlilikle sonlandırılan bireysel maceranın, eşitlikçi ve umutlu bir başlangıcı müjdeleyen toplumsal bir maceraya dönüşümü olarak özetlenebilir.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Arslan, Gamze (2020). *Rapunzel*. İstanbul: Can Yayınları.
- Bathes, Roland (2023). *Göstergebilimsel Serüven*. Mehmet Rifat,-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Y.K.Y.
- Boratav, Pertev Naili (2013). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: 85.
- Grimm Kardeşler (2021). “Rapunzel”. *Grimm Masalları II*. Saffet Günersel (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları: 440-445.
- Joosen Vanessa (2011). “Sanat ve Pedagoji Arasında Peri Masalı Uyarlamaları”. Reyhan Gökben Saluk (Çev.). *Milli Folklor*, 92: 152-160.
- Ölçer -Özünel, Evrim (2011). “Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak”. *Milli Folklor*, 91: 60-71
- Propp, Vladimir (1985). *Masalın Biçimbilimi*. Mehmet Rifat,-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Bilim-Felsefe-Sanat Yayınları.
- Sakaoğlu, Saim (2019). *Masal Araştırmaları 1* (8. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sezer, M. Özlem (2012). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* (3. Baskı). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Şirin, M. Ruhi (2019). *Masal Atlası* (3. Baskı). İstanbul: Uçan At yayınları.
- Tatar, Maria (2022). *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York/London: W.W. Norton Company.
- Temellioğlu, Ş. H. (2021). “Andersen Masallarında Toplumsal Cinsiyet Rollerini”. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 7 (1) , 165-178. DOI:10.22466/acusbd.945013

Melek İlayda Sarı

Türk Romanında Bilimkurgu

(1996-2019)



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

İPEK DEMİR

Türk Romanında Distopya

(1990-2019)



Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Hasedin Kiskacında Gelişen Bir Kişilik Örüntüsü: Mine Söğüt'ün "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediye?" Öyküsünde Kötü Çocuk(luk)*

ARŞ. GÖR. YUNUS EMRE YAŞADI**

Öz

Kendini insan ve hayvan davranışlarının altında yatan temelleri aramaya adanmış psikoloji bilimi ancak 19. yüzyılda felsefeden ayrılarak müstakil bir hüviyet kazanır. Bir asır gibi kısa bir sürede teorik alt yapısını kuran psikolojide Sigmund Freud'un yeri yadsınamazdır. Psikanalitik kişilik kuramının ortaya çıkışı, psikoloji çalışmalarının seyrini değiştirir. Bilimin doğasına uygun olarak Freud'un teorisine getirilen eleştiriler, kuramın gelişip günümüze kadar ulaşmasını sağlar. Öyle ki Alfred Adler, Karen Horney, Heinz Kohut, Melanie Klein gibi kuramcılarla Neo-Freudyan bakış açısı gelişmeye ve değişmeye devam etmektedir. Melanie Klein'in "nesne ilişkileri kuramı" da bu gelişmenin bir sonucudur. Gelişmelerin yansımaları sadece psikoloji bilimi ile sınırlı değildir. Psikanalitik kuramın etkilediği alanlardan biri de şüphesiz edebiyat olmuştur. Sanatçıyı merkeze alan psikanalitik edebiyat kuramı kahraman ile onun yaratıcısı arasında ortaklıklar bulmaya çalışır. Bu makalede ise Freud'un klasikleşmiş kuramından yola çıkmak yerine psikoterapi yaklaşımlarda güncelliğini koruyan "nesne ilişkileri kuramı" ile Mine Söğüt'ün "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediye?" öyküsü incelenecektir. Bahsedilen öykünün seçilmesinin nedeni yazarın alışlagelmiş çocukluk anlatılarından uzaklaşarak bir "norm dışı çocukluk" ortaya koymasıdır. Klein'in kuramı ise güncel bir bakış açısının çağdaş bir yazarın eserine nasıl baktığını ortaya koymak için seçilmiştir. Bu çalışmada kuramdan yola çıkarak iyi meme-kötü meme ayrımını bütünleştirememenin hasede yol açtığı ve parçalı kimliğin öykü kişisinin hayatının tümüne yayıldığı iddia edilmiştir. Kronolojik bir sıra gözetilerek bireydeki hasedin oluşmasına zemin hazırlayan şartlar irdelenmiş ve hasedin nasıl ölümle sonuçlanabileceği gözler önüne serilmiştir.

Anahtar sözcükler: Psikanalitik edebiyat kuramı, Sigmund Freud, nesne ilişkileri kuramı, Melanie Klein, haset, şükran, Mine Söğüt.

A PERSONALITY PATTERN DEVELOPING IN THE GRIP OF ENVY:
BAD CHILD(HOOD) IN MİNE SÖĞÜT'S "NAZ NEDEN DERİNE GÖMMEMİŞ KEDİYİ?"

* Bu çalışma, 09.05.2024 tarihinde Yeditepe Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "Edebiyat Buluşma XIII- 'Edebiyatımızda Çocuk-luk' " adlı sempozyumda aynı isimle sunulan sözlü bildirinin geliştirilmiş hâlidir.

**Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: yunusemreyasadi@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7993-7634.

Gönderilme Tarihi: 30 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 16 Ekim 2024

Abstract

The science of psychology, which devotes itself to the search for the underlying foundations of human and animal behavior, gained an independent identity only in the 19th century by separating from philosophy. Sigmund Freud's place in psychology, which established its theoretical infrastructure in a short period of a century, is undeniable. The emergence of the psychoanalytic personality theory changed the course of psychology studies. In accordance with the nature of science, the criticisms brought to Freud's theory enable the theory to develop and reach to the present day. So much so that the Neo-Freudian perspective continues to develop and change with theorists such as Alfred Adler, Karen Horney, Heinz Kohut, and Melanie Klein. Melanie Klein's "object relations theory" results from this development. The reflection of developments is not limited to the science of psychology. One of the fields influenced by psychoanalytic theory has undoubtedly been literature. Psychoanalytic literary theory, which focuses on the artist, tries to find commonalities between hero and his creator. In this article, instead of starting from well-known theorists, "object relations theory", one of the more recent theories, and Mine Söğüt's story "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediye?" will be analyzed. The reason for choosing the aforementioned story is that the author presents a "non-normative childhood" by moving away from conventional childhood narratives. Klein's theory was chosen to reveal how a contemporary perspective looks at a modern author's work. In this study, based on the theory, it is claimed that the inability to integrate the distinction between the good meme and the bad meme leads to envy and that the fragmented identity spreads throughout the life of the character. In chronological order, the conditions that pave the way for the formation of envy in the individual are analyzed and it is revealed how envy can lead to death.

Keywords: Psychoanalytic literary theory, Sigmund Freud, object relations theory, Melanie Klein, envy, gratitude, Mine Söğüt

GİRİŞ

Histeri vakalarından yola çıkan Freud'un geliştirdiği "psikanalitik kişilik kuramı" temel olarak kişilik gelişiminin özellikle fallik dönemde (3-6 yaş) şekillendiğini ve çocuklukta (12 yaşta) tamamlandığı iddiası üzerinden eleştirilere maruz kalır. Freud'un halefleri söz konusu kuramı geliştirerek hem eleştirilere cevap vermeye çalışırlar hem de psikoloji biliminin çağın değişen şartlarına adaptasyonunu gerçekleştirirler. "Nesne ilişkileri" de psikanalitik bakışa farklı bir perspektif getiren Neo-Freudyen kuramların başında gelir. Örneğin Melanie Klein, kişilik gelişiminin temellerini ilk altı aya dayandırır ve bebek ve ilk arzu nesnesi anne arasında ortaya çıkan çatışmaların sonucu olduğunu belirtir (Schultz vd. 2007, s. 639). Böylelikle Freud'un önem atfettiği Oidipus kompleksine verdiği önemi eleştirir. Temel duygular olarak "sevgi"yi, "şükran"ı, "kıskançlık"ı, "açgözlülük"ü ve "haset"i belirler. Bu çalışmaya konu olan Mine Söğüt'ün "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediye?" öyküsü de Klein'in başat kavramlarından "haset" ile yakından ilişkilidir. Bu noktada öncelikle hasedin tanımını vermek ve kıskançlıktan ne açıdan ayrıldığını tartışmak yerinde olacaktır. Ardından Melanie Klein'da hasedin ortaya çıkışına

zemin hazırlayan kişilik dönemlerine odaklanılacaktır. Daha sonra hasedin öyküdeki izdüşümüne bakarak Mine Söğüt'ün alışlagelmiş çocuk imgesinden nasıl uzaklaştığı gösterilecektir.

Haset, sözlüklerde kişinin yokluğunu çektiği bir şeye başkasının sahip olmasından duyduğu rahatsızlık olarak tanımlanır.¹ Kıskançlıktan farklı olarak hasette kişi diğerinin sahip olduklarını istemez. Diğerinin de kendisi gibi yokluk çekmesini diler. Ayrıca kıskançlıkta doğası gereği bütünlüklü nesnelere ve üçlü bir ilişki söz konusu iken hasette kısmî nesnelere ve ikili ilişkiler görülür. Hasede bakış, psikanalitik kuram içerisinde de farklılık arz eder.



Mine Söğüt

Psikanalitik bakışın öncüsü ismi Sigmund Freud hasedi sadece kız çocuklarının fallik dönemde deneyimlediği bir kavram olarak nitelendirir. Ona göre kız çocuğu penis sahibi olmadığını kavradığında annesi -bir başka deyişle baba için rakibi- tarafından "iğdiş edildiğini" düşünür (Freud, 2018b, s. 378). Dolayısıyla anne-kız arasındaki ilişkinin dinamiklerini "penis hasedi" belirler. Klein ise hasedin hem her iki cinsiyette de yaşanabileceğini söyler hem de Freud'un aksine fallik dönemle sınırlandırmayıp yaşamın başından beri var olduğunu iddia eder. Ona göre birey olmanın koşulları ilk altı ayda yeşerir. Hasedin kökenini ilk sevgi nesnesi anne memesi ile kurulan ilişkiye kadar götürür. Burada önemli olan husus ise memenin salt bir nesne şeklinde görülmediğidir. Bebeğin söz-öncesi dönemin arzularının, fantezilerinin kaynağı olarak kuramda yer alır. Dolayısıyla meme hem fiziksel hem zihinsel doyumun merkezi hâline gelir. Doyumun temin edilmemesi dışında memenin kontrolünün bebekte olmayışı hasedin temelinde yatan faktördür (Greenberg vd. 1983, s. 128-129). Emme sürecinde deneyimlediği bu duyguda bebek, anneyi sütün büyük bir kısmını kendisine vermediği gerekçesiyle suçlar (Klein, 2012, s. 205). Suçlamanın getirdiği saldırganlık dürtüsüyle (memeyi ısırma gibi) kötü özellikleri anneye atfeder. Freud'dan beri "yansıtma" olarak adlandırılan bu savunma mekanizmasıyla bebek için katlanılmaz olan kötücül özellikler anneye aktarılır. Buna başvurmasının nedeni yok olma tedirginliği ile yüzleşen bebeğin bu endişeyle başa çıkmak istemesidir (Bulut, 2021, s. 354). Bu mekanizma, iç zenginliğin dışa yansıtılması ve benliğin de derinleşmesini sağladığı için önemlidir. Memenin sürekli olarak yeniden inşa edilmesi dönemin sağlıklı bir şekilde atlatılmasına ve "şükran"ın ortaya çıkmasını sağlayacaktır (Klein, 2021, s. 35). Dönem sağlıklı bir şekilde atlatılmadan önce hâkim olan duygu "kaygı"dır. Bebek, annenin sütü az vererek kendi varlığına son vereceğini düşüneceğinden "paranoid kaygı" taşımaya başlar. Aynı zamanda anne gerekli sevgiyi ve sütü sağladığı için iyi özellikler de barındırır.

¹ https://www.psikolojisozlugu.com/searchapi1?search_api_views_fulltext=envy (erişim 27.09.2024)

Bebeğin ilk üç ayında gözlemlenen paranoid-şizoid konumda Klein bebeğin annesi “iyi meme” ve “kötü meme” şeklinde bölünmüş bir kimlikle algıladığını belirtir. Bebek, iyi memeye sevgi yatırırken kötü memeye saldırganlık dürtülerini yatırır. Bölünme (splitting) adı verdiği bu zihinsel sürecin sağlıklı bir şekilde atılması dış dünyadaki nesnelere -başta annenin- bir bütün olarak algılanmasını sağlar. Anne iyi meme ile saldırganlık dürtüsünü yatıştırdığı takdirde kişilik bütünlenmesi sağlanır. Depresif konum adını verilen ve bebeğin altıncı ayında doruğa ulaşan (Klein, 2021, s. 39) ikinci evrede ise bebek, birinci dönemdeki saldırganlığıyla anneye verdiği zarardan dolayı “suçluluk” duyar ve onun akıbetine dair korku beslemeye başlar. Artık paranoid kaygı yerine suçluluk duygusunun bir getirisi olarak “depresif kaygı” egemen olur (Tura, 2021, s. 14). Bu kaygı her ne kadar hayat boyu devam edecek bir duygu olsa da hayatı olumsuz etkilememesi için “tümgüçlülük” duygusu harekete geçmelidir. “Bebek, daha önce sevdiği nesneyi ortadan kaldırmak için kullandığı tümgüçlülük hissini bu kez onu onarmak ve yeniden sevmek için kullanmaktadır” (Kısa, 2013, s. 126). Bebek, bu aşamayla beraber arzu nesnesinin iyi ve kötü meme olarak ayırdığı parçalarını birleştirerek bir bütün olarak algılamaya başlar. Bir başka deyişle, memeyi kesen ve sevgi veren nesnenin aynı kişi olduğunu idrak eder. Çalışmanın konusunu teşkil eden Mine Söğüt’ün “Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?” öyküsünde ise paranoid-şizoid konumda takılı kalan Naz’ın eylemlerinde haset, güdüleyici faktör olarak yer alır. Diğer bir ifadeyle bu çalışma iyi meme-kötü meme ayrımını bütünleştirememenin hasede yol açtığı ve parçalı kimliğin öykü kişisinin hayatının tümüne yayıldığı iddia etmektedir. Hasedin öyküdeki temellerini adlandırmak adına bu noktada öykünün özetinin verilmesi yerinde olacaktır.

Yazar, *Deli Kadın Hikâyeleri*’nde (2011) yer verdiği “Naz Neden Daha Derine Gömmemiş Kediyi?” adlı öyküsünde metruk bir vagona yaşayan anne kızın ilişkisini anlatır. Öykünün sonundaki bebek ölümlerinin sorgulanmasıyla açılan öykünün özellikle ilk kısmında parçalı bir anlatım göze çarpar. Bebeklerin ölümünün sorgulandığı pasajın ardından öykü başkışisi Naz’ın kedi gömme sahnesiyle karşılaşılır, ardından annesinin tasvirine geçilir. Tren vagonunda yaşadıkları anlaşılabilir ikilinin tuhaf ilişkisi de gözler önüne serilir. Örneğin anne Naz’ın sadece gece dışarı çıkmasına izin verir ve buna uymadığı takdirde çok sevdiği kedilerin boynunu kırarak öldürür. Kedileri gömme işlemini Naz’ın yapması için zor kullanır. Ayrıca Naz’ın babasının belirsizliği de öykünün meselesi hâline getirilir. “Canı çektikçe” anneye ilişkiye giren gar bekçisi, Naz’ın babası olduğundan şüphelenir. Ancak kadının vagona yerleştiğinde zaten hamile olduğunu ileri sürerek bu şüphesinden kurtulmaya çalışır. Bu aşamadan sonra öykü genel itibarıyla sağlıklı anne-kız ilişkisi üzerine temellenir. Anne, gündüz dışarı çıkmasına izin vermediği Naz’ı çok sevdiği kedileri gömmesi için zorlar. Yaramazlık yaptığı için kedilerin öldüğünü sürekli telkin eder. Daha sonra anlatıda aniden yedi yaşındaki Naz ile karşılaşılır. Bu yaş hakkında okuyucunun öğrendiği ilk şey “annesini öldürmeyi düşlemesi”dir. Annesini öldürdükten sonra vagona ayrılan Naz, bir sonraki safhada öykünün başında olduğu gibi yine kedi gömerken görülür. Bu sahnenin peşi sıra “bodrum katında yaşayan kız”ın bebek hırsızlığı olduğu dile getirilir. Öykünün sonunda hastaneden çaldığı bebekleri boynunu kırarak -annesinin kedileri öldürdüğü biçimde- gömmektedir. Bu özette yola çıkıldığında öykü kişisinin kendi çocukluğunu yaşayamamasından kaynaklanan bir “hasetle” bebekleri öldürdüğü görülmektedir. Bir başka deyişle, bebek ölümlerinin Klein’in başat

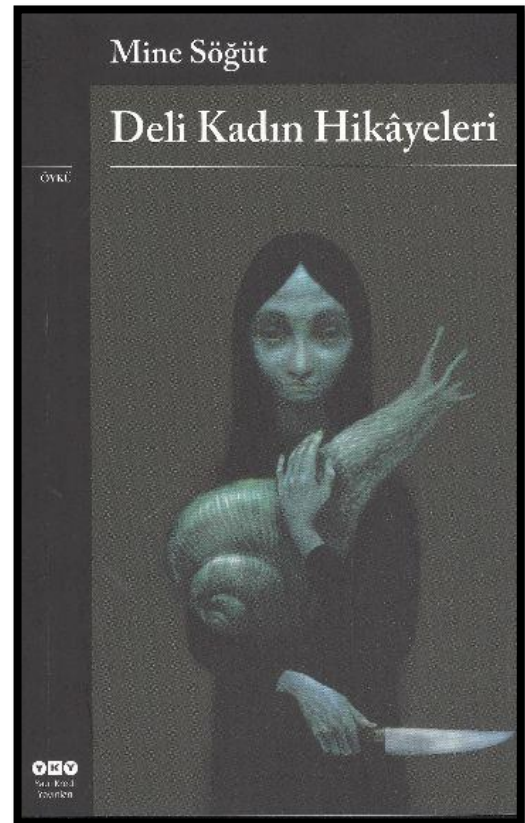
kavramlarından “haset”in sembolü ile açıklanabilmektedir. Söz konusu savı güçlendirmek adına bir sonraki bölümde “nesne ilişkileri kuramı”nın kavramlarıyla öykü analiz edilecektir.

1. PARANOİD KONUMDA TAKILI KALAN KİŞİLİK: NAZ

Mine Söğüt’ün öyküsüne gelindiğinde temel olarak paranoid-şizoid konumda takılı kalan ve hem ilk sevgi nesnesi annesine hem de dış dünyaya karşı bir haset besleyen bir kişi vardır. Dolayısıyla okuyucu, çoğu zaman saflık, masumluk vb. gibi vasıflarla eşleştirilen çocukluk normundan uzak bir kişi ile karşı karşıyadır. Naz’ın kişiliğiyle örtüşür bir biçimde anlatım da parçalı bir vaziyet sergiler. Öykü, bebeklerin neden öldürüldüğüne dair bir paragrafla başlar. Anlatının sonunda ortaya çıkacak gerçeğin başta verilmesi “olay örgüsü zamanında” kırılma yaratır. Peşi sıra gelen kısımda -Naz ve komşu Fadik’in diyalogunda- Naz’ın araba çarpan bir kediyi gömdüğü anlaşılır. Bebek ve kedi ölümlerinin art arda verilmesi öykünün sonundaki ölümlerin birbirinin ikamesi olacağına dair bir işaret gibidir. Herhangi bir geçiş cümlesine başvurulmadan annenin tasvirine geçilir:

“Annesinin kocaman parlak gözleri vardı. Saçları, oksijenle açılmış, kalın kıvılcık sarı halatlar gibi omzundan beline akardı. Kocaman kalçaları, kocaman elleri ve kocaman ayaklarıyla etrafına her daim asabiyet saçardı. Henüz annesinin onu dolunaylı bir gecede, kasabanın garındaki hurda vagonlardan birinde, bir başına, çığlıklarını demir gürültüsüne kata kata doğurduğunu bilmiyordu. Dünyayı pis bir döşek, bitmesin diye az, çok az yakılan ve üstünde yoksul çorbalar kaynayan küçük mavi bir tüp, bir de içi paçavra dolu tahta bir valizden ibaret sanıyordu... Annesi onu gün boyu uyunlaya zorluyordu. Yaşama ancak geceleri izin vardı. Gündüzleri demiryolunda deli bir anne kızıyla saklambaç oynuyordu” (Söğüt, 2019, s. 85-86).

Annenin fiziki özelliklerinin sıralanmasının ardından “asabiyet saçan” bir kişi olduğu belirtilir. Öyle ki annenin hakkındaki bir sonraki bilgi kızını metruk bir vagonda bir gece vakti tek başına doğurmasıdır. Bu koşullar, çocuğun doğum öncesi plasenta aracılığı ile edindiği güvenli alandan uzaktır. Freud’a göre doğumun kendisi bile bebekte hoşnutsuzluk ve çaresizlik yaratıcı iken (Freud, 2018, s. 109) öykü uzamının uyandırdığı güvensizlik izlenimi söz konusu olumsuzlukları daha şiddetli hâle getirir. Nitekim çocuğun dünyası pis bir döşek, sadece çorba kaynayan bir tüp ve içi ıvır zıvırla dolu bir valizden ibarettir. Bir başka deyişle annenin bebeğe sağladığı dünya onun zihinsel, duygusal ve fiziksel gelişimini sağlayacak uyarılardan yoksundur. Anne kızın sadece gece gezmesine izin vererek sosyal gelişimine de ket vurur. Öte yandan çocuk, ikinci sevgi nesnesi olabilecek bir babadan da yoksundur. Babanın gar bekçisi olabileceğinden şüphe edilir sadece. Bekçi çok sarhoş



olduğu günlerde çıkagelen ve “deli kadınla” birlikte olan bir kişidir. Aile portresinin çizildiği bu bölümden yola çıkıldığında etolojik kuramın öncüleri John Bowlby ve Mary Ainsworth’un “bağlanma stilleri” teorisi de akıllara gelmektedir. Öykü kişisine John Bowlby ve Mary Ainsworth’un tabiriyle “güvenli bağlanmanın” teşekkül edeceği bir ortam sunulmadığı gözler önüne serilir (Holmes, 2001, s. 115). Bakım verenin mesafeli oluşu ve çocuğun bağlanmasına imkân vermemesi Naz’ın “kaçınmacı bağlanma” gösterdiğine işaret eder. Kaçınmacı bağlanmanın temel özellikleri arasında insanlarla ilişkisinde mesafeli davranma, duyguları ifade etmekte ve anlamada zorluk yaşama gösterilebilir (Holmes, 2001, s. 79). Öyle ki öykünün diğer safhalarında Naz’ın hasedin kaynağını teşkil eden anneyi ve bebekleri duygu yoksunluğuyla öldürebilmesi söz konusu bağlanma türüyle açıklanabilir. Dolayısıyla Naz ve sevgi nesnesi arasında sağlıklı bir ilişki görülemeyeceği açıktır. Klein’in kavramlarıyla bakıldığında Naz, annenin sadece kötü meme özellikleriyle özdeşim kurarak paranoid-şizoid konumda takılı kalacak ve tatmini kendisinden sakladığı gerekçesiyle onu öldürecektir. Bu özdeşimi kurmasına neden olan ve annenin ölümünü hazırlayan öncelikli husus ise annenin zalimce uyguladığı ceza yöntemleridir. Anne ve yaşadıkları ortamın tanıtımının ardından kedi ölümleri ile karşılaşılır. Annenin ifadeleri Naz’ın onun sözüne uymayarak gündüz dışarı çıktığı ve bu yüzden kedilerden birini gözünde önünde öldürdüğünü gösterir:

“Bugün benim sözümü dinlemedin. Ben yokken dışarı çıktın dolaştın. Ben sana ne dedim? Sözümü dinlemezsen gardaki kedilerden biri ölecek demedim mi? Dedim. Ben dediğimi yapmaz mıyım? Yaparım. Bak bugün de bu sarı beyaz ölecek senin yüzünden. (...) Ağlama cevap ver? Anne bir daha yaramazlık yapmayacağım de. Bu öldürdüğümüz son kedi olacak anne de ...

- Bir daha yapmayacağım anne söz yapmayacağım söz yapmayacağım söz yapmayacağım söz anne yapmayacağım” (Söğüt, 2019, s. 87).

Organizmanın hoşuna gidecek bir uyarının ortamdaki çekilmesi olarak adlandırılan “ikincil ceza süreci”nin (Yazgan vd. 2012, s. 188) katı bir örneği olan yukarıdaki bölümde, anne, süperegönün temsilcisi ve babanın yokluğunda yasaları koyan kişi gibidir. Yasaların sürekliliğini sağlamak ve kızın dürtülerini kontrol altına almak için tehdit etmekten ve sadist eğilimler göstermekten çekinmez. Anne öldürdüğü kedileri Naz’ın gömmesi için zorlar. Bu esnada derin kazmasını aksi takdirde Allah’ın ona kızacağını sürekli telkin eder. Yasalarını daha etkili kullanmak için -kendisi inanmasa da (Söğüt, 2019, s. 86)- Allah’a başvurur. Maruz bırakma (exposure) tekniğini andıran bu ceza işlevini kaybederek Naz’ın sağlıklı bir bağlanma gerçekleştirememesine neden olur. Kız, hem tekinsiz bir dünyada yaşadığını olumsuz deneyimlerle fark eder hem de kendi varlığının da yok edileceği endişesiyle paranoid bir kaygı taşımaya başlar. Diğer bir ifadeyle aşırı engellenmeye maruz kalan Naz, dış dünyaya kendini uyarlayamaz ve “gerçeklik duygusunun gelişmesini sağlayan itici güçten mahrum kalır.” (Klein, 2021, s. 31). Depresif konumda suçluluk duyması beklenen Naz’ın erken dönemde bu suçluluk duygusunu tatması “suçluluğun bir zulmedilme deneyimine” (Klein, 2021, s. 43) dönüşmesine yol açar. Naz’ın tehditle sürekli baskılanması, güvenli bağlanmanın temin edilmemesi, babanın belirsizliği gibi unsurlar iyi memenin yokluğuna işaret eder. İyi memenin yokluğu bölmenin yani bir insandaki hem iyi hem kötü özelliklerin içe alınmamasına neden olur. Zulüm kaygısını sağlıklı bir şekilde atlatamayan

Naz, ilerleyen bölümlerde zulmü bizzat icra eden taraf olur. Öyle ki bir sonraki aşamada varlığını tehdit ettiğini düşündüğü kötü memeyi öldürmekten çekinmez:

“Yedi yaşındaki bir kız çocuğu bozkırdaki bir kasabada hurda bir vagonun kuytusunda annesini öldürmeyi düşleyebilir. Yedi yaşındaki bir kız çocuğu annesi anason bahçelerinin kraliçesiyken düşünün peşine düşebilir. Uyku ona yardım eder. Gece ona yardım eder. Bıçak ona yardım eder.

(...)

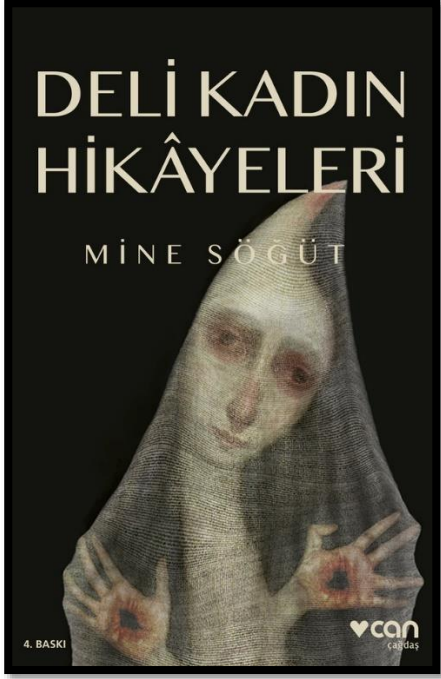
Yedi yaşında bir kız çocuğu ölü annelerin ölü kedilere benzemediğini bilemez. Onu oracıkta bırakır ve çocuk hüneriyle hayata karışıp aramıza saklanır” (Söğüt, 2019, s. 88).

Dürtülerin dışavurumunu andıran bu ifadelerde Naz, gündüz düşlerinde annenin ölümünü ve ona yardım edebilecek unsurları düşünür. Toplum nezdinde kabul görmeyecek fanteziler, düşler ile meşruluk kazanır. Sağlıklı bir bireyde gündüz düşleri bilinçdışı tarafından sansüre uğrayarak rüyalarda, şakalarda veya edebî eserlerde karşımıza çıkar (Freud, 1999, s. 125). Böylelikle dürtülerin benliği tehdit edici vasfı etkisiz hâle getirilir. Sanat söz konusu olduğunda yazar, eseri vasıtasıyla dürtülerin yüceltilmesini (süblimasyon) sağlar. Freud, çocuk oyunları gibi sanatçının eserinin de rüyaların bir izdüşümü olduğunu söyler. Dolayısıyla yaratıcılığın altında yatan temel faktörün dürtüler olduğunu belirtir. Odak öykü evrenine çevrildiğinde ise öykü kişisi nezdinde söz konusu yaratıcılık gözlemlenmez. Yüceltmenin yerine fiksasyona (takılı kalma) bağlı haset görülür. Fiksasyon yaşayan Naz ise sağlıklı bir kişilik örüntüsü gösteremediğinden gündüz düşleri bilincine yansır. Düşsel ifadelerde dikkat çeken unsur annenin “anason kraliçesi” oluşudur. Sarhoş gece bekçisiyle yaşadığı cinsel birlikteliklere gönderme yapan bu ifade, Naz’ın anneye bakışını imler. Kendisine yasak olan dış dünyanın ona açık olması ve dürtülerini bu yolla tatmin edebilmesi kendi tatmini engellenen Naz için “haset” uyandıracak bir durumdur. Tıpkı Klein’in ilkel hasedinde olduğu gibi annesini saldırganlık dürtüsüyle birleşerek öldürür. Hasedin ve süpergegonun temsilcisi ortadan kalktığında çocuk diğerlerinin dünyasında saklanmaya karar verir. Böylelikle hasedin kaynağı olarak görülebilecek kötü meme bu mücadeleden azledilir. Ancak bu doyum sağlayamamış çocuğu durdurmaya yetmez. Öykünün ilerleyen aşamalarında kurban ağı öykü kişisinin yaşayamadığı doyumunu yaşama ihtimali olan diğer çocukları da kapsayacak şekilde genişler. Annenin ölümünden sonra da parçalı anlatıma devam edilir ve bir sonraki sahnede yine Naz ile komşu Fadik diyalogu görülür. Öykünün başında olduğu gibi Naz bir kedi gömer, komşu ise buna şahitlik eder. Bir sonraki bölümde kedi ölümlerinin arkasındaki gerçek ortaya çıkar:

“Bodrum kattaki kız, bebek hırsızymış öyle mi? Aman Allah’ım! Demek kedi değilmiş gömdükleri. Tekirler, sarı beyazlar, sarmanlar... gece yarıları hızla kedilerin üzerlerinden geçen arabalar kamyonlar... sabah herkeslerden önce uyanmalar... bodrum katın hemzemin penceresini açmalar... pencerenin önünde ölü kedilerle göz göze gelmeler... ölü kedilere acımalar... çöpe atmaya kıyamamalar... torbaya koyup apartmanın yanındaki boş boş boş bomboş arsaya gömmeler (...) Bodrum kattaki kız, bebek hırsızymış... öyle mi? Ne korkunç! Hastanelerden yeni doğmuş bebekleri çalıp evde boyunlarını kırıp onları torbalara koyup yandaki arsaya teker teker teker teker teker teker gömmüş demek. Bu kız küçükken annesini öldürmüş demek...” (Söğüt, 2019, s. 89).

Öykü zamanında ileriye atlamının görüldüğü yukarıdaki bölümle cinayetlerin kim tarafından gerçekleştirildiği birdenbire açıklanır. Bebek ölümlerinin kedi ölümleriyle maskelendiği de anlaşılır. Geçmişte annesi kedileri nasıl öldürdüyse Naz da aynı şekilde bebekleri öldürür ve yaşadığı alanın yakınına gömer. Öldürme ediminin yanı sıra toplumdaki kendini soyutlama da korunmuştur. Öyle

ki bir önceki bölümde anlatıcı Naz'ın annesini öldürüp hayata karışacağı izlenimi verse de "bodrum katındaki kız" olmaktan kurtulamaz. Dolayısıyla anneden kurtulma haset duyulan niteliklerin elde edilmesini sağlamaz. Sadece saldırganlığa maruz kalan nesnenin dönüşümü görülür. Bu noktada neden bebeklerin öldürüldüğü sorusu akıllara gelir. Klein'in kuramından yola çıkılarak düşünüldüğünde bebeklerin Naz'ın hasedinin bir yansıması olduğu söylenebilir. Kendi bebekliğinin birincil bakımdan, sevgiden veya gelişimini sağlayacak uyarandan yoksun olduğu göz önünde bulundurulduğunda Naz'ın buna sahip olabilecek bebeklere haset duyacağı düşünülebilir. Paranoid-şizoid konumdan öteye geçemediğinden depresif konumdaki kaygıyı taşımamaktadır.



Saldırganlığının sonucunda başkalarının zarar göreceği düşüncesine erişip suçluluk hissetmediğinden bilinçdışındaki fantezilerini gündelik hayattan soyutlayamaz ve bebek cinayetlerini gerçekleştirir. Doyum kaynağının iyi meme aracılığıyla çocuğa kötü duygularla nasıl baş edeceğini öğretmemesi hasedi ve saldırganlığı daha da şiddetlendirmiştir. Öykü kişisi, kötü duyguların dışında kurbanlarını ayırt etme hususunda da güçlük yaşar: "Evet küçükken... ölü annelerin ölü kedilere benzemediğini bilmezken... yeni doğmuş bebeklerin kedi kadar olduğundan henüz habersizken... annemi öldürdüm ben" (Söğüt, 2019, s. 89). Öykü boyunca iyi meme kötü meme ayırımını içselleştiremeyen Naz'ın ifadelerini teşkil eden bu cümle, söz konusu içselleştirmeyi hayatının geneline de yansıttığını gösterir. Öyle ki burada ölmüş anne ve kedi ayırımını

yapamayacak boyutta bir içselleştirememeden söz edilmektedir. Böyle bir dönemde annesini onun için bir kediyi öldürmekten farksız olacak şekilde yok eder. İlerleyen yaşıyla doğmuş bebeklerin kedilerden farksız olduğunu öğrenir ve öldürme edimini onlarla ikame eder. Kedi ölümlerinin öykü boyunca yaşanamayan çocukluğun ve dünyaya adım atmanın cezası olduğu düşünüldüğünde Naz mutluluk yaşama ihtimali olan tüm varlıkları kendince cezalandırmaktan çekinmez. Parçalı kimlik hâli kurbanlarla sınırlı kalmayarak Naz'ın kişiliğinde de göze çarpar: "Birki üçdört beşaltı yedisekizdokuz on... önümarkamsağımsolum sobe saklanmayan ebe. Sobesobesobe! Naz şimdi derin bir kuyuda ebe" (Söğüt, 2019, s. 89). Öyküde bu ifadenin Naz tarafından dile getirilmesi ve bir laytmotif olarak yer alması hasebiyle önem arz eder. Annesi tarafından gündüzleri saklanmaya zorlanan öykü kişisi baş edilemeyecek bu durumu bir oyuna çevirir. Psikanalitik kuramın kavramlarıyla ifade edilecek olursa yasa koyucu süperegö baskısından kurtulmak isteyen Naz, gündüz düşlerine sığınır. Büyüyen çocuğun nesnelere oyun ilişkisini kesmesi beklenir ancak Naz'ın isteklerinin bebeklikte doyurulmaması gerçeklikle oyunun sınırının silikleşmesine sebebiyet verir. Nitekim annesini öldürüp bodrum katında yaşamaya başlamasından sonra bile "saklambaç" oyununa devam eder. Üzerinde durulması gereken bir başka husus ise öykünün son sözlerini teşkil eden "Naz şimdi derin bir kuyuda ebe" ifadesinde saklıdır. Naz kendisinden üçüncü şahıs gibi bahsetmesi dissosiyasyon (çözülme) bozukluklarından depersonalizasyon (kendine yabancılaşma)

bozukluğa işaret eder. Kişinin fikirleri, duyguları, bedeni veya eylemlerinde kendinden kopuş (DSM 5- Tanı Ölçütleri Başvuru Elkitabı, 2013, s. 159) olarak tanımlanan söz konusu bozukluk, öykü kahramanının yukarıdaki ifadesiyle örtüşür niteliktedir. Bu ifadeler adeta sağlıksız kişilik örüntüsünün sembolü haline gelir. Paranoid-şizoid konumda kaygısını azaltmak için iyi-kötü nesne ayırımına giden Naz, bu dönemde fiksasyon yaşadığından dönemin sonunda kendisinden beklenen bütünleştirmeyi gerçekleştiremez. Naz, iyi meme-kötü meme bütünleştirmesini yapamamayı kendi kişiliği üzerinde de gösterir. Bir başka deyişle, iyi nesne kurulumu tam anlamıyla gerçekleşmediğinden bütünleşmiş bir yetişkin kişiliğinden de söz edilemez (Klein, 2021, s. 39). Söz konusu parçalı hâl Naz'ın Dolayısıyla anlatımda, annede ve öykü kişinin kendisinde de görülen parçalı hâl metne çok boyutluluk kazandırır.

SONUÇ

Psikanalitik edebiyat kuramı psikoloji biliminin kavramlarının edebiyat sahasında tezahür etme imkânlarını temsil eden bir yaklaşımdır. Bilinç, bilinçdışı, id, ego, süperego, libido gibi temel kavramları bilim dünyasına kazandıran Sigmund Freud'un öncülük ettiği söz konusu yaklaşım, sanatçının hüviyeti ve yapıtının ondan ne izler taşıdığı üzerine şekillenir. Genel itibariyle bilinçte yer edinmesi kişi benliği için tehlike arz eden dürtülerin yüceltme savunma mekanizmasıyla daha kabul edilebilir bir hâl aldığı ifade eder. Öte yandan psikoseksüel gelişimin çocuklukta yaşanan belirli çatışmaları aşmayla gerçekleştiği savı da kuramın bir parçasıdır. Çalıştığı histeri vakaları sonucunda psikanalizi ve sanata sirayet etmiş psikanalitik edebiyat kuramını ortaya çıkaran Freud'un gözlemlene yeteneği tartışmasız olsa da bilimin olmazsa olmazı deneysellikten uzak olması eleştirildiği temel noktadır. Soyut kavramları araştırma konusu etmesi eleştirilerin ve daha sonrasında kuramı geliştirecek araştırmaların çıkış noktası olur. Geleneksel psikanalitik kuramı sorgulayan ve aynı zamanda özerk bir kuram geliştiren araştırmacıların başında Melaine Klein gelir. "Nesne ilişkileri kuramı" adını verdiği kuramla Freud'un penis hasedini yeniden ele alır. Hem hasedi kadınla özdeşleştiren anlayışı değiştirir hem de hasedin hayatın her aşamasında özellikle bebekliğin ilk aylarında görülebilecek bir duygu olduğunu dile getirir. Anne memesi ile kurulan ilişkinin mahiyeti bebeğin kişilik örüntüsünün nasıl şekilleneceğini belirleyen faktör olur. Klein, bebeğin annesi "iyi meme" ve "kötü meme" şeklinde bölünmüş bir kimlikle algıladığını belirtir. Bebek, iyi memeye sevgi yatırırken kötü memeye saldırganlık gösterir. Bölünme adını verdiği bu strateji, paranoid kaygının hafifletilmesi ve dönemin sağlıklı bir şekilde atlatılması için elzemdir. Depresif konum adını verdiği ikinci aşamada bebeğin suçluluk duyması, bu duygudan dolayı "depresif kaygı" taşıması ve iyi meme-kötü meme olarak bölünmüş kimliğin birleşerek "anne" figürünü oluşturması beklenir. Mine Söğüt "Naz Neden Derine Gömmemiş Kediyi?" adlı öyküsünde ise paranoid-şizoid dönemde takılı kalan öykü kişisini merkeze alarak normların dışında kalan bir çocuk portresi çizer. Annenin asabiyeti, zihinsel, duygusal ve fiziksel gelişimi sağlayacak unsurlardan yoksun bir ortamda Naz'ı yetiştirmesi, babanın belirsiz oluşu Naz'ın sağlıklı bir kişilik örüntüsü geliştiremediğinin önemli işaretleridir. Güvenli bir ortamın sunulmayışı öykü kişinin "kaçınmacı bağlanma" gerçekleştirdiğini de ortaya koymaktadır. Bu yüzden duyguları idrak ve ifade etmede zorluk yaşar. Anne ve bebek ölümlerinin söz konusu duygu

yoksunluğu ile ilişkilendirilmiştir. Bu ölümlerde temel duygunun “haset” olduğu gözlemlenmiştir. Annenin ona dışarı çıkma yasağı getirirken kendisinin bu yasaktan muaf olması hasedin ortaya çıkış noktasını teşkil eder. Anne, sosyal hayata adım atabilme özelliğiyle hasedin hedefi hâline gelmiştir. Ancak haset duygusu doyuma ulaşmaz ve kendi yaşayamadığı çocukluğu yaşayabilecek tüm bebekleri de öldürmeye başlar. Kedi ölümlerinin öykü boyunca yaşanamayan çocukluğun ve dünyaya adım atmanın cezası olduğu düşünüldüğünde Naz mutluluk yaşama ihtimali olan tüm varlıkları kendince cezalandırmaktan çekinmediği somutluk kazanmıştır. İlk arzu nesnesi annenin sevgi, gelişim için elzem olan uyarıları sağlamaması, ikincil ceza sürecini uygulaması paranoid kaygı ve hasedin açığa çıkmasına neden olur. Naz’ın bölünmüş bir kişilik örüntüsü çizmesi geçirilen kötü çocukluğun ne biçimde normatif çocukluktan uzaklaştırdığını gözler önüne serer.

KAYNAKÇA

- Bulut, Ayhan (2021). “Nesne İlişkileri Kuramına Göre Nahid Sırrı Örik’in “Eve Düşen Yıldırım” Adlı Hikâyesindeki Kişilerin Benlik Gelişimlerinin İncelenmesi”. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 27: 347-370.
- DSM 5- Tanı Ölçütleri Başvuru Elkitabı. (2013). Çev. Ertuğrul Köroğlu. Ankara: HYB Yayıncılık.
- Freud, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, Sigmund (2018a). *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi*. Çev. Elif Yıldırım. İstanbul: Oda Yayınları.
- Freud, Sigmund (2018b). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. Çev. Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınları.
- Greenberg, Jay R.; Mitchell, Stephen. A. (1983). *Object Relations in Psychoanalytic Theory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Holmes, Jeremy (2001). *John Bowlby and Attachment Theory*. London and New York: Routledge.
- https://www.psikolojisozlugu.com/searchapi1?search_api_views_fulltext=envy (erişim 27.09.2024)
- Kısa, Cihad (2013). *Nesne ilişkileri kuramı ve Tanrı Tasavvuru*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Klein, Melanie (2021). *Haset ve Şükran*. Çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten. İstanbul: Metis Yayınları.
- Klein, Melanie (2023). *Sevgi, Suçluluk ve Onarım: ve Diğer Yazıları (1921-1945)*. Çev. Ayşen Tekşen. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Schultz, Duane P.; Ellen Schultz, Sydney (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*. Çev. Yasemin Aslay. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Söğüt, Mine (2019). *Deli Kadın Hikâyeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Saffet M. (2021). “Önsöz”, Klein, Melanie; *Haset ve Şükran* içinde, Çev. Orhan Koçak ve Yavuz Erten İstanbul: Metis Yayınları.
- Yazgan İnanç, Banu; Yerlikaya, Eşef E. (2012). *Kişilik Kuramları*. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ
TÜRK ROMANINDA
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

MUNİS FAİK OZANSOY

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

FAİK ÂLİ OZANSOY

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

**GÜLMECENİN
DİLLERİ**

Prof. Dr. Ünsal Özünlü



Günce Yayınları

Sovyet Sonrası Gürcistan ve Gürcü Edebiyatında Postmodernizm

ARŞ. GÖR. DR. SUDAN ALTUN*

Öz

Romanlar, gerçeklikle kurguyu bir araya getirerek insan deneyimini ele alan, aktaran; toplumsal yapı ve dönüşümleri irdeleyen kurmaca eserlerdir. Olay örgüsü, karakterler ve mekânlar genellikle yazarın belirlediği bir çerçeve içinde, kimi zaman gerçek dünyadaki olasılık sınırlarında gelişirken postmodern romanlarda gerçek dünyadaki olasılık sınırları yoktur. Toplumun çeşitli kesimlerinden hareketle yaratılmış karakterler/kişiler, okuyucuya farklı bakış açıları sunarlar ve toplumun genel yapısını yansıtabilirler. Zaman ve mekân kullanımı da, romanın gerçeklik hissini artırmak ve okuyucuyu eserin içine çekmek için önemlidir. Bu unsurların başarılı bir şekilde sentezi, okuyucuyla daha etkili bir iletişim kurulabilir ve eserin derinlik kazanması sağlanabilir. Bu makalede, Gürcü edebiyatının tarihçesi ve postmodernizmin Gürcü edebiyatındaki rolü hakkında kapsamlı bir açıklama yapılmaya çalışılmaktadır. Çalışma, Gürcü romanının evrimi, Sovyet dönemi etkileri ve Sovyet sonrası dönemde yaşanan değişimler gibi konuları ele almaktadır. Ayrıca, postmodernizmin Gürcü edebiyatındaki yeri ve etkisi hakkında da detaylı bir inceleme yapılmakta; postmodernizmin kültürel ve edebî bir olgu olarak nasıl tanımlandığına ve açıklandığına dair bir genel bakış sunulmaktadır. Postmodernist düşünürlerin teorileri ve fikirleri, moderniteye karşı eleştirileri, büyük anlatıların sonu teorisi, simülakr ve simülasyon teorisi gibi konulara değinilmektedir. Bunun yanı sıra, postmodernizmin edebi tekniklerine ve estetik arayışlarına da yer verilmektedir. Araştırmada Gürcü postmodernist yazarların eserlerinin örnekleri üzerinden postmodernizmin Gürcü edebiyatında nasıl bir rol oynadığı da açıklanmaktadır. Eserlerde kullanılan teknikler ve temalar incelenerek, postmodernist yaklaşımın Gürcü edebiyatındaki etkisi ve önemi vurgulanmak istenmektedir. Sonuçta, Gürcü edebiyatının tarihsel ve kültürel bağlamı postmodernizm perspektifinden ele alınarak, Sovyet sonrası Gürcü postmodernist yazarların eserlerinin Gürcü edebiyatındaki yeri ve önemi vurgulanmaktadır.

Anahtar sözcükler: Sovyet sonrası, Gürcistan, postmodernizm, roman

POST-SOVIET GEORGIA AND POSTMODERNISM IN GEORGIAN LITERATURE

Abstract

Novels are works of fiction that bring together reality and fiction, deal with and convey human experience, and analyse social structures and transformations. While the plot, characters and places

* Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Kafkas Dilleri ve Edebiyatı Bölümü, Gürcü Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı; E-Posta: sudancetinkaya2010@hotmail.com, ORCID: 0000-0003-0227-4219.

Gönderilme Tarihi: 11 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 24 Ekim 2024

usually develop within a framework determined by the author, sometimes within the limits of possibility in the real world, there are no limits of possibility in the real world in postmodern novels. Characters/persons created from various segments of society offer different perspectives to the reader and can reflect the general structure of society. The use of time and space is also important to increase the sense of reality of the novel and to draw the reader into the work. The successful synthesis of these elements can lead to a more effective communication with the reader and the work, novel can gain depth. This article attempts to give a comprehensive account of the history of Georgian literature and the role of postmodernism in Georgian literature. The study deals with issues such as the evolution of the Georgian novel, Soviet-era influences and changes in the post-Soviet period. In addition, a detailed examination of the place and influence of postmodernism in Georgian literature is made; an overview of how postmodernism is defined and explained as a cultural and literary phenomenon is presented. The theories and ideas of postmodernist thinkers, their criticisms against modernity, the theory of the end of grand narratives, the theory of simulacrum and simulation are discussed. In addition, literary techniques and aesthetic pursuits of postmodernism are also included. The study also explains the role of postmodernism in Georgian literature through examples of the works of Georgian postmodernist writers. By analysing the techniques and themes used in the works, the influence and importance of the postmodernist approach in Georgian literature is emphasised. In conclusion, by analysing the historical and cultural context of Georgian literature from the perspective of postmodernism, the place and importance of the works of post-Soviet Georgian postmodernist writers in Georgian literature is emphasised.

Keywords: Post-Soviet, Georgia, postmodernism, novel

GİRİŞ

Gürcistan, SSCB'nin güneyinde yüzyıllık bir aranın ardından yeniden bağımsız bir devlet olarak tarih sahnesine çıkmış ve bu durum ülkeyi yeni bir tarihsel sürece dâhil etmiştir. Bu dönüşüm öylesine dramatiktir ki, süreci Gürcü yazar ve kültür bilimci Zurab Karumidze "*Kartli'nin ikinci dönüşümü*" olarak adlandırmaktadır (Karumidze, 2009: 1). Gürcistan'da siyasal ve edebi değişim, Rus-emperyal-Bolşevik-Sovyet modernizasyonundan sonra başlamış ve buna bağlı olarak Gürcü kültüründe postmodernizm etkisini göstermeye başlamıştır.

Postmodern metinler, Gürcü edebiyatının modernist deneyimi ve Sovyet kültürü tarafından bastırılması üzerine düşünürken belirli bir dürtüye göre seçilmiş; Sovyet deneyimi ve modernist/postmodernist eğilimlerin ifşasına, post-Sovyet değişimlere ve postmodernist estetikmin güçlenmesine destek olmuştur. Postmodernizmin "sonsuz" çeşitliliği ve kapsamlı tipolojisi, onu kavramsal olarak anlamayı zorlaştırırsa da, bu fenomeni ayırt eden ve anlamamıza izin veren birkaç temel özellik bulunmaktadır (bkz. Avaliani, 2005). Bu özellikler aracılığıyla Sovyet sonrası Gürcistan'da gelişen kültürel-tarihsel süreçleri araştırmak mümkündür.

Türk sosyolog Ziya Ozankaya'ya göre, bir insan topluluğunun, doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşim süreci içinde ürettiği maddi ve manevi öğelerin toplam bileşimi olarak tanımladığı kültür kavramı, önyargılı olmaktan ziyade farklı kültürü anlamlandırmayı zorunlu kılmaktadır. Tanımdan

anlaşılacağı üzere kültürü şekillendiren maddi ve manevi öğeler bulunmaktadır (akt. Büyüktopçu, 2023: 100). Postmodernist kültür ise bu öğelerden farklılık arz eder. Çift kodlamalı olan postmodernizm, iki farklı, uyumsuz dil kodunun, söylemin ve biçimbilimin birleşmesiyle oluşur. Bu terim, postmodernist mimarinin klasik gelenek ile modernist avangardın kaynaşmasına dayandığını belirten İngiliz mimar ve sanat eleştirmeni Charles Jencks'e aittir. Felsefi hermenötiğin babası Hans-Georg Gadamer ise sanat ve kültürün bu eğilimini gelecekte işaret etmektedir.

XX. yüzyıl çağdaş dilbilimin bir disiplin haline geldiği dönemdir. Bu dönemde deneysel, düzenli, teorik ve bilim ışığında ilerleyen dilbilim çalışmaları artış göstermiştir. Avrupa'da Prag, Kopenhag Dilbilim Okulu, Cenevre Ekolü etrafında Ferdinand de Saussure yön bulurken; Amerikan yapısalcılığında ise Chomsky'nin ışığında dilbilim ekolünde diğer isimler Andre Martinet, Leibniz, Humboldt, Harris, Zellig, Charles Fillmore, Leonard Bloomfield yer alır. Saussure, çağdaş dilbilimin kurucusu olmanın yanı sıra modernizmden başlayarak postmodernizme kadar uzanan geniş bir alanı analiz etme yeteneği olan Yapısal Dilbilimin de kurucusudur (Aktürk, 2023, s. 245).

Postmodernizmin bir başka yöntemi de Fransız filozof Jacques Derrida'nın ortaya koyduğu yapısökümdür. Gürcü dilinde bu terimi "parçalanma-birleşme" olarak tercüme edilse de, felsefi ve genel-kültürel anlamda şu şekildedir: her yapı merkezi unsurlara dayanır ve ikincil sıra dışı elementler içerir. Dekonstrüksiyon ile böyle bir alt yapı kırılır ve yapı yeni dinamikler kazanır (bkz. Ratiani, 2009). Örneğin, geleneksel dünya görüşü hiyerarşik yapılar yaratır. Yapısöküm, bu alt yapıyı ortadan kaldırır ve uyuma dönüştürür.

Postmodernist edebiyatta yapısökümün pek çok ilginç örneği vardır. Britanyalı oyun yazarı ve senarist Tom Stoppard'ın "Rosencrantz ve Guildenstern Are Dead" adlı oyunu ve İngiliz yazar Julian Barnes'ın "Nuh'un Gemisi ve Tufanı"nu parodik bir şekilde anlatan romanı gibi eserler, klasik metinleri parodik oyun aracılığıyla yorumlar, parçalar ve kırar (Karumidze, 2009, s. 3-5). Parodi, postmodernizmin temel ilkelerinden biridir ve kültürün karnavallaşmasını ifade eder. Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bakhtin'in ortaçağ karnavalı üzerine yazdıkları ile postmodernist karnavalı ayırt etmek gereklidir (Bregadze, 2000, s. 11). Ortaçağ karnavalı, toplumsal değerleri ve normları yıkar, postmodernist karnaval ise parodi aracılığıyla değerleri sorgular ve yeniler.

Fransız filozof ve edebiyat teorisyeni Jean-François Lyotard, postmodernizmin özelliği olan geçmişe duyulan özlem ve sonsuz yenilenme arzusunu birbirinden ayırır. Sovyet dönemindeki baskı ve yazarların kültürel deneyimleri, modernist deneyimin yeniden canlandırılmasını ve postmodern tarzda eserler verilmesini destekler. Bu, Gürcistan'ın modernist kültürel deneyiminin mirasıyla postmodernist kültürel eğilimlerin nasıl işlediğinin bir kanıtıdır. Sonuç olarak, Sovyet dönemi ve sonrası Gürcü edebiyatında postmodernist tematik ve tekniklerle yazılmış eserler, modernist ve postmodernist eğilimlerin etkisiyle ve Sovyet baskısına karşı estetik bir protesto olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Gürcü romanlarının eleştirel analiz ve yorumu, kültürel ve tarihsel süreçlerin incelenmesini gerektirir.

1. YIRMİNCİ YÜZYILDA GÜRCÜ KÜLTÜREL KİMLİĞİ

Günümüzde Gürcistan'ın ulusal/kültürel kimliği, büyük ölçüde, Rus sömürgeciliği ve ulusun bu duruma karşı direniş yoluyla kendini tanımlamasıyla kendisini belli eden on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardan kalma kültürel mirasa dayanmaktadır. Diğer yandan modernleşme ve Batılılaşma özelemleriyle iç içedir. Bu iki eğilim siyasi değişimlerle etkileşime girmiş ve bu etkileşim sayesinde Gürcistan'ın ulusal ve kültürel kimliği şekillenmiştir (Ratiani, 2012, s. 2).

Modern Gürcülerin kendi geçmişlerine ve geleceklerine, hatta kökleri ilk bin yıldan öncesine dayanan asırlık devlet ve kültür mirasına yönelik tutumları, son iki yüzyıl ve aslında Gürcü edebiyatı alanı içinde oluşmuştur. On dokuzuncu yüzyıldan başlayarak, tarihsel ve siyasal düzlemdeki değişikliklerin bir sonucu olarak, sömürgeci etkiye direnme ve kendi ulusal kimliklerini düşünme açısından Gürcü edebiyatının gelişiminin birkaç aşamasını şöyle belirleyebiliriz (Tsipuria, 2016, s. 510-514):

- Gürcistan'ın özgürlüğünü ve sömürge bağımlılığını kaybetme süreci, Gürcü Romantiklerinin yazılarına sanatsal ve entelektüel yaklaşımlarla derinlemesine yansıtılmıştır. Gürcü Romantizmi, bu dönemde ülkenin özgürlüğünü kaybetme sürecini ve sömürgeci baskının etkilerini sanatsal ve entelektüel düzeydedir. Bu yazarlar, Gürcistan'ın bağımsızlığını savunan ve sömürgeci güçlere karşı direniş teşvik eden temaları eserlerinde işlemeyi amaçlamışlardır.

- Sömürge gerçekliğine uyum sağlamak, yeni bir toplumsal zihniyet ve kültür yaratmaya çalışmak, modern Batı dünyasının toplumsal değerlerini özümsemek ve Gürcü Altmışlar Kuşağı'nın yazılarında ülkenin sivil, toplumsal ve devlet gelişimi için gelecek hedeflerini netleştirmek gayesi içerisindeydiler.

- Birkaç yıllık devlet bağımsızlığından sonra Gürcistan'ın Rusya tarafından yeniden sömürgeleştirilmesine uyum sağlamak, Gürcü Modernist Kuşağı'nın kültürel yeniden yöneliminde Sovyet yönetimi altındaki Gürcü ulusal kimliğini korumanın yollarını bulmak istiyordu.

- Gürcü Ulusal Anlatı Kültürünün Stalin sonrası dönemde şekillenmesi, Gürcü Ulusal Fikri temelinde şekillenen kültürel alan mevcuttu.

- Yeni post-Sovyet/post-kolonyal dönemde Gürcü edebiyatının yeni sanatsal ve analitik yeteneklerinin ifadesi ile Gürcü yazarlar kuşağının çeşitli temsilcileri postkolonyal zihniyetin üstesinden gelmeye çalışmaktaydı.

Sovyet ve Sovyet sonrası Gürcistan'da, kültürel yönelim açısından yeni bir değişim tespit edilebilir. Bu değişim, çeşitli tarihsel ve sosyo-kültürel evrelerde farklı kültürel paradigmalara ortaya çıkışını ve dönüşümünü içermektedir. Gürcü edebiyatındaki bu evreler ve değişimler şu şekilde özetlenebilir:

Gürcü Romantiklerin Kültürel Paradigması

Gürcü Romantik dönemi, ortaçağ doğu kültürel paradigmasından Batı yönelimli sosyo-kültürel bir yapıya geçişi temsil etmektedir. Bu dönemde, Gürcistan'ın özgürlük ve bağımsızlık mücadelesi, ulusal kimliğin ve kültürel mirasın yeniden canlandırılması çabalarıyla birleşmiştir. Romantik yazarlar, Batı'nın özgürlükçü ve bireyci değerlerine yönelerek, Gürcistan'ın Batı ile entegrasyonunu savunmuşlardır.

Altmışlar Kuşağı ve Yeni Gerçekçi Paradigma

Altmışlar Kuşağı tarafından geliştirilen kültürel paradigma, açıkça Batı sosyo-kültürel değerlerine yönelik bir Yeni Gerçekçi yaklaşımı benimsemiştir. Bu dönemde, yazarlar ve sanatçılar Batı'nın modernist ve gerçekçi akımlarını benimseyerek, Gürcistan'ın sosyal ve politik gerçekliklerini eleştirel bir bakış açısıyla irdelemişlerdir. Bu hareket, Sovyet ideolojisinin sınırlamalarına karşı entelektüel bir direnişi de simgelemiştir.

Gürcü Modernistlerin Kültürel Paradigması

Gürcü Modernistlerin kültürel paradigması, Batı kültürel birliğine entegrasyon hedefiyle belirginleşmiştir. Modernist yazarlar ve sanatçılar, Batı'nın avangard ve yenilikçi sanat akımlarını takip ederek, Gürcü kültürünü modernize etme çabası içinde olmuşlardır. Bu dönemde, kültürel üretim, Batı sanat ve edebiyatının etkileriyle şekillenmiş ve ulusal kimliğin modern bir perspektifte yeniden yorumlanması sağlanmıştır.

Marksist Üst-Anlatıya Dayalı Kültürel Paradigma

On dokuzuncu yüzyılın sonundan Sovyetleşmeye kadar olan dönemde, Marksist üst-anlatıya dayalı bir kültürel paradigma gelişmiştir. Bu paradigma, totaliter ve post-Stalin dönemlerinde Resmi Sovyet Kültürü olarak belirginleşmiş ve sosyalist realizm çerçevesinde şekillenmiştir. Bu dönemde, edebiyat ve sanat, Sovyet ideolojisini destekleyen ve propagandayı amaçlayan bir araç olarak kullanılmıştır.

Gerçekçi Ulusal Anlatı Kültürel Paradigması

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, gerçekçi Ulusal Anlatı kültürel paradigması ortaya çıkmıştır. Bu paradigma, Gürcü halkının tarihi ve kültürel deneyimlerini gerçekçi bir üslupla anlatmayı amaçlamış ve ulusal kimliğin korunmasına ve güçlendirilmesine yönelik bir çaba olmuştur. Bu dönemde, yazarlar ve sanatçılar, Gürcistan'ın toplumsal ve politik gerçekliklerini, ulusal anlatılarla birleştirerek, kültürel bir bilinç oluşturmuşlardır.

Batı Yönelimli Gürcü Alternatif Kültür Paradigması

Aynı dönemde, Gürcü Alternatif Kültür, Batı yönelimli bir kültürel paradigma geliştirmiştir. Bu hareket, Sovyet rejiminin baskıcı politikalarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve Batı'nın özgürlükçü ve demokratik değerlerini benimseyerek, alternatif bir kültürel alan yaratmayı hedeflemiştir. Bu dönemde, yeraltı ve avangart sanat akımları, Gürcü kültür sahnesinde önemli bir rol oynamıştır.

Post-Sovyet ve Post-Kolonyal Dönemin Postmodernist Paradigması

Sovyet sonrası dönemde, Gürcistan, post-kolonyal bir perspektifte yeni bir kültürel paradigma geliştirmiştir. Postmodernist paradigmalar, bu dönemde belirginleşmiş ve Gürcü kültüründe çeşitlilik, çoğulculuk ve geçmişe eleştirel bir bakış açısı hâkim olmuştur. Postmodernist yazarlar ve sanatçılar, Sovyet geçmişini ve post-Sovyet değişimlerini sorgulayan, ironi ve parodiye dayalı eserler üretmişlerdir.

Gürcistan'ın kültürel tarihine bakıldığında, farklı dönemlerde çeşitli kültürel paradigmalardan ortaya çıktığı ve bu paradigmalardan, ülkenin sosyo-politik dinamikleriyle şekillendiği görülmektedir. Bu değişimler, Gürcü edebiyatının ve sanatının zengin ve çok yönlü bir gelişim süreci yaşamasına katkıda bulunmuştur.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı, Stalin sonrası dönemden Sovyet sonrası dönemlere kadar, bugünün kültürel gerçekliğinin zeminidir. Bu dönemin Gürcistan'ında etkileşim içinde olan ve örtüşen üç kültürel alan – kültürel metinler ve ilgili sosyo-kültürel modeller üreten ve diğer yandan alan, birleşik insan toplulukları olarak – tanımlanabilir: Resmi Sovyet Kültürü, Ulusal Anlatı Kültürü ve Alternatif Kültür.

Resmi Sovyet Kültürü, siyasi ve mali destekle zorla genişletilmiş olsa da, ulusların kendi kimliklerini ve kültürlerini koruma çabaları bunun ötesine geçmiştir. Totaliter rejimin etkisi altında bile, bu çabalar belirgin hale geldi ve ulusal kültürlerin bir çeşit koruyucu kalkanağı haline gelmiştir. Özellikle Stalin sonrası dönemde, ulusal anlatı kültürü, Sovyet rejiminin resmi kültürüne karşı alternatif bir güç olarak gelişmiştir.

Ulusal anlatı kültürü, kendi estetik tercihleri, temaları ve temsili biçimleriyle geniş bir izleyici kitlesine hitap eder. Gerçekçi bir anlatım tarzı benimseyerek ve genellikle ulusal temaları işleyerek, bu kültürel akım Sovyet toplumu genelinde önemli bir yer edinmiştir. 1950'lerin sonlarından itibaren, Stalin sonrası dönemde, bu kültürel akım giderek daha baskın hale gelmiştir.

Bu ulusal anlatı kültürü, devlet kontrolündeki kitap yayıncılığı, dergiler, televizyon ve radyo yayınları gibi yayın araçlarını kullanarak halka ulaşmıştır. Devlet destekli ve kontrol altındaki bu platformlar, ulusal anlatı kültürünün yayılmasını ve güçlenmesini sağlamıştır. Bu süreçte, yazarlar daha az baskı altında çalışabilmiş ve eserlerini yayımlayabilmişlerdir.

Resmi Sovyet Kültürü, başlangıçta Sovyet ideolojisine dayanarak gelişmiş ve modernist kültürü etkisi altına alarak 1930'larda bu deneyimi silmeyi başarmıştır. Ancak ulusal anlatı kültürü, Avrupa modernizmiyle doğrudan bir bağlantısı olmadan ve modernist deneyiminden etkilenmeden gelişmiştir. Bununla birlikte, 1910'lar ve 20'lerde Gürcistan'da modernist eğilimler güçlenmiş ve Batı kültürüyle senkronize olma isteği, alternatif bir kültürel alanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu alternatif kültürel akım, ulusal anlatı kültürüne bir alternatif sunmuştur. Bu kültürel akım, farklı bir estetik ve tematik yaklaşım benimseyerek ve Gürcü modernist deneyiminden etkilenerek gelişmiştir. Bu alternatif kültür, Sovyet rejiminin resmi kültürüne meydan okuyarak ve farklı bir ifade biçimi sunarak çeşitliliği teşvik etmiştir. Bu dönem Gürcü bilim insanı Bella Tsipuria'nın "İngilizce Özetli Sovyet/Post-Sovyet/Postmodern Bağlamda Gürcüce Metin" (2016) eserinde bahsi geçen dönemlerin özellikleri şu şekilde verilir:

Resmi Sovyet Kültürünün Özellikleri

Durum – Resmi

İdeolojik temel – Sovyet İdeolojisi

Estetik temel – Sosyalist Gerçekçilik

Estetik pozisyon – Normatif

Kültürel bütünlük (eşzamanlı) – Sovyetler Birliği

Kültür merkezi – Moskova, Rusya

Birincil destekçi – Devlet

Estetik etki – Toplu halde

Söylem – Tek

Kültür – Siyasi aidiyetin tanımlanması

Kimlik – Sovyet

Ulusal Anlatı Kültürünün Özellikleri

Durum – Baskın kültür

İdeolojik temel – Ulusal İdeoloji

Estetik temel – Gerçekçilik

Estetik pozisyon – Normatif

Kültürel bütünlük (art zamanlı) – Gürcü geleneksel kültürü

Kültür merkezi – Tiflis

Birincil destekçi – Ulus

Estetik etki – Toplu halde

Söylem – Çift

Kültür – Ulusal aidiyetin tanımlanması

Kimlik – Sovyet Dışı

Alternatif Kültürün Özellikleri

Durum – Alternatif kültür

İdeolojik temel – Modernist Felsefe

Estetik temel – Modernist

Estetik konum – Yenilikçi

Kültürel bütünlük (art zamanlı) – Batı, Rus ve Gürcü Modernist kültürleri

Kültürel bütünlük (eşzamanlı) – Çağdaş Batı kültürü

Kültür merkezi – Batı Avrupa ve ABD

Birincil destekçi – Birey

Estetik etki – Bireysel

Söylem – Tek

Kültür – Kültürel aidiyetin tanımlanması

Kimlik – Sovyet Dışı

2. SOVYET SONRASI TRAVMA VE BİR ANLATININ DAHA SONU

Sovyetler Birliği'nin çöküşü, Gürcistan'da özgürlük, ulusal canlanma ve uzlaşma umutlarını başlatmış olsa da, bu iyimser beklentiler kısa süre içinde yerini sivil ve etnik çatışmalara, siyasi tartışmalara ve ekonomik zorluklara bırakmıştır. 1990'ların başlarından itibaren, Gürcistan ve diğer eski Sovyet cumhuriyetleri yeni bir siyasi ve ekonomik düzen arayışına girmiştir. Ancak bu süreç, beklenen özgürlük ve ulusal canlanma yerine, iç çatışmaların, siyasi bölünmelerin ve ekonomik sıkıntıların artmasına neden olmuştur. Etnik gruplar arasındaki gerilimler ve siyasi farklılıklar, ülkede istikrarsızlık ve belirsizlik yaratmıştır.

Bu dönemde Gürcistan, zorlu bir geçiş süreciyle karşı karşıya kalmıştır. Yeni kurulan bağımsızlık, beklenen refah ve istikrarı getirmemiş, aksine çeşitli sorunlarla mücadele edilmesi gerekmiştir. Bu durum, 1990'ların başında ülkenin genel olarak travmatik bir dönem yaşadığı şeklinde algılanmıştır. Ancak zamanla daha sağlam bir siyasi ve ekonomik yapı oluşturma yolunda atılan adımlarla dengelenmiş ve Gürcistan, kendi kimliğini ve yolunu bulmaya devam etmiştir. Bu

travmatik süreç, hem toplumsal hem de bireysel düzeydeki stresi yansıtan Gürcü edebiyatında tasvir edilmiştir (Tsipuria, 2016, s. 515).

Yirminci yüzyılda Gürcistan, Rus Bolşevik ordusu tarafından ilhak edilmesi ve 1921'de Sovyetleştirilmesi gibi son derece acı verici tarihsel ve sosyal travmalar yaşamıştır. 1924'teki ulusal isyanın bastırılması, 1937'deki Büyük Tasfiye, totalitarizm, İkinci Dünya Savaşı ve 1956 ile 1989 yıllarında Sovyet ordusu tarafından barışçıl göstericilerin katledilmesi gibi olaylar bu sürecin bir parçasıdır. Sovyet dönemi boyunca tarihin yalnızca resmi bir Sovyet yorumu yapılmasına izin verilmiş ve sansür, sosyal travmaların kültürel veya toplumsal düzeyde ifade edilmesini engellemiştir. Sovyet sonrası dönemde, Gürcü toplumu ve edebiyatı kendi tarihleriyle yeniden tanışmış ve Sovyet dönemindeki tarihsel olayları ve travmaları yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Resmi ve medya söylemindeki değişim ve geçmişten olayların açığa çıkması, günümüzün kabulü konusunda kafa karışıklığı ve toplumsal tartışmalara yol açmıştır.

Sovyet sonrası ilk on yılda Gürcistan, ekonomik, politik ve toplumsal sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Yeni bağımsız devletin, Sovyet mirasının sorunlarını ve yeni Sovyet sonrası dönemin meydan okumalarını kaldıramayacağı ortaya çıkmıştır. Bu durum, Ulusal Anlatı Kültürü'nün kültürel alanında gelişen bazı ulusal ve kültürel mitlerin, inançların ve önyargıların yeni gerçeklik tarafından ezilmesinin yarattığı kültürel travmayla da bağlantılıdır. Sovyet merkeziyle olan bağımlı ilişki, Gürcistan'daki tüm kültürel süreci ve gelişimi etkilemiştir. Gürcü yazarlar ve özellikle şairler ulusal liderler olarak otorite kazanmış ve Gürcü şiiri vatansever ruh halinin bir tezahürü haline gelmiştir. Ulusal fikirler yaygınlaşmış ve ulusal tarihe, geçmişin Gürcü devletinin zaferine ve kahramanlığına ve geleceğin bağımsız devletine yönelik popüler bir kültürel yönelim oluşturmuştur. Bu durum, Gürcü dilinin korunmasını ve kültürün gelişmesini desteklemiştir. Tarihsel koşullar nedeniyle bu, siyasi olarak değil, kültürel olarak onaylanan bir kimliktir. Bu misyon odaklı süreç, kendine özgü estetik, tematik ve temsili tercihleri olan ve geniş bir kitleye hitap eden Ulusal Anlatı Kültürü olarak adlandırılabilir bir kültürel alanın oluşumunu sağlamıştır.

Sovyet döneminde, ideolojik kontrolün baskısı altında, Gürcü edebiyatı ve kültürü ikiye ayrılmıştır: biri Sovyet ilkelerine uyarlanmış, diğeri ise Sovyet rejimine direnen ve ulusal kimliğin korunmasını destekleyen. Ulusal özlem taşıyan şiirler ve romanlar toplumsal güç kazanmış ve halkın ruh halini etkilemiştir. Murman Lebanidze ve Mukhran Machavariani'nin şiirleri ve Otar Chiladze ile Chabua Amirejibi'nin romanları, Ulusal Anlatı Kültürü'nün başlıca edebi metinleri arasında yer almaktadır. Bu metinlerde Gürcistan'ın egemenliği ve gelecekteki devlet bağımsızlığı fikri, edebi çağrışımların ana temasını oluşturmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısının Ulusal Anlatısı, Gürcülerin geçmişe ve geleceğe dair hikâyelerini anlatma biçimleri olarak görülmektedir. Ulusal Anlatı Kültürü, özgür devlet olma umudu etrafında şekillenmiş, ancak ulusun yeni statüsüne hazırlanma stratejisinden yoksun bir şekilde belirsiz bir gelecek imajı yaratmıştır. Geçmişin imajı, tarihi zamanların, kahramanların ve zaferlerin yüceltilmesiyle oluşturulmuş ve herhangi bir analitik yaklaşım içermemiştir. Şimdiki zamanın imajı, Sovyet gerçekliğine uyumlu ve ütopyacı bir biçimde sunulmuştur. Gürcistan, Sovyet gerçekliğinden farklı, sevgi, kardeşlik ve uyumla dolu bir yer olarak tasvir edilmiştir. Bu statik ve hayali durum, Sovyet sistemi tarafından desteklenmiş ve Gürcistan'ın

özgür dünyadan izole edilmesini sağlamıştır. Sovyet döneminde ulusal kimliği koruma girişimleri, Ulusal Anlatı Kültürü'nün şekillenmesine neden olmuştur.

Sovyet sonrası dönemde Gürcistan halkı, yeni bir gerçeklik inşa etme hedefine değil, irrasyonel direnişe yönelmiştir. Ulusal Anlatı Kültürü'nün baskın rolü, Gürcü toplumunun yeni koşullara uyum sağlayamamasını açıklamaktadır. Sovyet döneminin gizli kültürel ve toplumsal kararsızlığı, Sovyet sonrası dönemde açık toplumsal tartışmalara yol açmış ve ana travmalardan biri, Ulusal Anlatı Kültürü'nün yarattığı gerçeklik imajının çöküşüyle ilgili kültürel travma olmuştur.

3. KÜLTÜREL BİR BAĞLAM OLARAK POSTMODERNİZM

Gürcü dilinde postmodernizm üzerine teorik veya tanıtıcı kitapların/makalelerin hala eksikliği nedeniyle bu çalışmada kısaca değinilmiş ve postmodernizmi çağdaş dünya edebiyatı ve bunun yanı sıra Gürcü edebiyatı için geniş bir kültürel bağlam olarak anlamak yararlı olabileceği düşünülmüştür. Nitekim postmodernizm kavramı muğlak bir kavram olarak atfedilmektedir (bkz. Sarup, 1997). Kültürel bir tarz olarak postmodernizme bu genel bakış, başlıca postmodernist felsefi fikirlerin ve postmodern zamanları anlama yollarının arka planında verilmektedir. Postmodern düşünceye ve kültürel eğilimlere yönelik ana yaklaşımlara ilişkin bu genel bakış, çoğunlukla edebiyat üzerindeki etkileri açısından verilmektedir. Jean Franco postmodernizmin ahlaktan uzaklaşma (Mcgowan, 1987, s. 61) olduğunu söyler. Connor'un belirttiği gibi, postkültürde yaşayan biri, geç kalmış ve geride kalan boş bir dönemde bulunuyormuş gibi hissedebilir (Connor, 2005, s. 107). Ancak Lyotard'a göre, Hegel ve Marx gibi büyük anlatıların önemi ve güvenilirliği azalmıştır. Onun vurgusu, "büyük anlatılar" yerine "küçük anlatıların" daha önemli olduğu yönündedir. Lyotard, epistemolojik bir olgu olarak bilgiyi özgürleşme çabasıyla (Lyotard, 2013, s. 9) tanımlamaktadır.

Başlıca postmodernist düşünürlerin farklı teorileri açıklanmakta ve tartışılmaktadır: Alman felsefeci, sosyolog ve siyaset bilimci Jürgen Habermas'ın moderniteye karşı postmodernite eleştirileri; Jean-François Lyotard'ın büyük anlatıların sonu teorisi; Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard'ın simülakr ve simülasyon teorisi; Amerikalı edebiyat eleştirmeni, filozof ve Marksist siyasi teorisyen Fredric Jameson'ın postmodernizm analizi veya geç kapitalizmin kültürel mantığı; İtalyan bilim insanı, yazar, edebiyatçı ve eleştirmen Umberto Eco'nun postmodern hipergerçeklik ve postmodernist roman vizyonu; Amerikalı edebiyat teorisyeni, eleştirmeni ve yazar Ihab Hassan'ın postmodernizm kavramı anlayışı; Amerikalı bilim insanı ve edebiyat teorisyeni Brian McHale'in postmodernist kurgu analizi; bilim insanı ve edebiyat eleştirmeni Stuart Sim'in postmodern kültürde ironi ve kriz analizi. Postmodern zamanlarda estetik bir arayışın sonucu olarak geliştirilen bazı edebi teknikler de açıklanmaktadır: metinlerarasılık, yorumlama, postmodern oyun, senaryo, yazar maskesi, olay örgüsünün dönüşü, vb.

4. GÜRCÜ EDEBİYATINDA POSTMODERNLEŞME VE POSTMODERNİZM

Gürcü romanları, ulusal kimlik, ahlaki meseleler, toplumsal değişim ve insan ilişkileri gibi konuları işleyerek okuyuculara derin bir içgörü sunar (bkz. İbereli, 2014). Gürcü romancılar,

genellikle Gürcistan'ın tarihi, toplumsal yapısı, politik ve kültürel değişimleri gibi konuları ele alır. Romanları, Gürcü toplumunun günlük yaşamı, tarihi olayları, kişisel deneyimleri ve evrensel insan deneyimlerini anlatarak okuyuculara derinlemesine bir anlayış sunar. Bu yazarlar, Gürcü edebiyatının zengin ve çeşitli bir parçasını oluşturur ve kültürel miraslarını korumak ve yaymak için önemli bir rol oynar.

Sovyetler Birliği döneminde Gürcü romanı ideolojik sınırlamalarla karşı karşıya kalmış, romancılar toplumsal meseleleri ve politik konuları ele alırken Sovyet propaganda ve ideolojisine uyum sağlamak zorunda kalmıştır. Bu dönemde Gürcü romanı, toplumsal gerçekçilik ve sosyalizm propagandasıyla şekillenmiştir. Ancak Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra Gürcü romanı farklı yönlerde gelişmiştir. Romancılar, özgürce çeşitli temaları ele alabilmekte ve Gürcistan'ın toplumsal, kültürel ve siyasi değişimlerini yansıtmaktadır (Çiloğlu, 1993, s. 131). Güncel Gürcü romanı, hem geleneksel temaları hem de çağdaş sorunları işleyerek Gürcü edebiyatını canlı tutmaktadır.

SSCB'nin dağılmasının ardından bağımsız bir devlet olarak kurulan Gürcistan, Sovyet sonrası dönemin değişim ve zorluklarıyla karşı karşıya kalmıştır. Kültür alanındaki değişimler politik değişimlerle ilgilidir (Tsipuria, 2016, s. 517-519):

1. Artık resmi destek verecek bir devlet olmadığı için Sovyet içerikli kültürel metinler üretilmez, çünkü bu tür bir üretim için ne devlet düzeni ne de kamu talebi vardır.
2. SSCB'nin çöküşüyle birlikte Gürcistan'da ulusal Sovyet karşıtı protestolar ve gösteriler başladı ve Sovyet devleti artık kamusal/kültürel söylemi kontrol edemez. Ulusal Anlatı Kültürü protestoların ana kültürel destekçisi haline geldi ve Sovyet sansürü altında bu kültürün sanatsal başarısının temeli olan alegorilere artık gerek yoktur.
3. Sovyet sonrası dönemde Gürcü kültürünün çağdaş Batı kültürel deneyimiyle senkronize olmaya çalışması, Avrupa modernizmi ve postmodernizme olan ilgiyi güçlendirdi. Gürcü modernizmi deneyimini yeniden kazanmak ve Gürcü Alternatif Kültürü eğilimlerini sürdürmek önem kazanmıştır.

Bu süreçler, Gürcü kültürel gerçekliğinin değişmesine yol açmıştır. Yeni gerçeklikte, Ulusal Anlatı Kültürü ve Postmodern Gürcü Kültürü varlığını sürdürmüştür. Millî Anlatı edebiyatı, medya için çekiciliğini yitirmesine rağmen kendi varlığını ve yayınevlerini korumaya çalışmıştır. Postmodern Gürcü Kültürü ise serbest piyasa ekonomisine daha uyumlu hale gelerek yeni yayın ve yayınevleriyle medya için daha çekici hale gelir, sosyokültürel düzeyde değişim kabulü yaratılır.

Büyük Gürcistan "iki deniz arasında" var olduysa, Sovyet Gürcistan "iki dokuz arasında" vardır: 9 Mart 1956'dan 9 Nisan 1989'a kadar. Bu dönemde Gürcü milliyetçiliği, Sovyet milliyetçiliğiyle birlikte gelişir, 9 Nisan trajedisiyle Sovyet Gürcistan'ın "yapısökümü" başlar ve Sovyet sonrası Gürcistan iç savaşla doğar.

Gürcü postmodernizmi, Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra Gürcü edebiyatında belirgin bir şekilde ortaya çıkan bir akımdır. Postmodernizm, geleneksel kuralları ve sınırları reddeden, çoksesli bir yaklaşımı benimseyen ve gerçeğin nesnel olduğu fikrini sorgulayan bir edebi ve kültürel harekettir. Bu akım, karmaşık bir dünya algısını yansıtarak farklı gerçeklik katmanlarını bir araya getirir ve zaman, mekân ve kimlik kavramlarını sorgular. Gürcü postmodernist yazarlar, kurgusal tekniklerde deneysel bir yaklaşım benimserler ve metinlerinde ironi, parodi ve pastiş gibi

postmodern öğeleri kullanırlar. Ayrıca, kültürel referanslar, mitolojik unsurlar ve popüler kültür öğeleriyle oynarlar.

Örneğin, Naira Gelashvili'nin "The Sentimental Novel" adlı eseri, postmodern bir yaklaşım benimseyerek geleneksel roman formunu sorgular ve metin içinde farklı gerçeklik seviyelerini bir araya getirir. Benzer şekilde, Zaza Burchuladze'nin "First Tuesday after Christmas" adlı romanı, zamanın kronolojik sıralamasını terk ederek, farklı zaman dilimlerini ve anlatıcıları bir araya getirir ve toplumsal ve politik meseleleri ele alır.

Sovyet sonrası dönemde Gürcü edebiyatı, postmodernist teknikler ve temalarla zenginleşmiştir. Dato Barbakadze'nin "Tropoba Mozameta" adlı eseri ve Lasha Bugadze'nin "İlk Rus" öyküsü, bu dönemin belirgin örneklerindedir. Zaza Burchuladze'nin "Simpsonlar" ve "Eşek İncili" gibi eserleri, postmodernist üslubu ve karnaval edebiyatını yansıtır.

Bu dönemde, Shota Iatashvili gibi postmodernist şairler de öne çıkar. Örneğin, Besik Kharanauli'nin "Ve Vatanı Satın Aldım" şiiri, yazının temalaştırılması ve postmodernist metaşiir örneği olarak dikkat çeker.

Sovyet sonrası Gürcistan "Gül Devrimi" ile sona erer ve ülkenin post-modernleşme süreci devam eder. Bu süreçte edebiyat, karnaval ve simülasyon unsurlarıyla zenginleşir. Postmodern Gürcü edebiyatı, geleneksel ve modern unsurları birleştirerek, okuyuculara farklı bir bakış açısı sunar ve edebiyatın sınırlarını genişletir.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Gürcü edebiyatı, tarihsel ve toplumsal değişimlerin etkisi altında önemli bir evrim geçirmiştir. Sovyet döneminde, ideolojik sınırlamalar ve propagandaya bağlılık nedeniyle Gürcü romanı belirli bir kalıba sokulmuş ve toplumsal gerçekçilik ile sosyalizm propagandası aracılığıyla şekillendirilmiştir. Ancak, Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra, Gürcü edebiyatı farklı bir yöne evrilmiş ve romancılar çeşitli temaları özgürce ele alabilmiştir. Bu çalışma, Gürcü romanının Sovyet dönemi boyunca maruz kaldığı ideolojik sınırlamaları ve bu dönemin sona ermesiyle birlikte postmodernist eğilimlerin nasıl ortaya çıktığını analiz etmiştir. Bu, Gürcü edebiyatında farklı dönemler ve kültürel paradigmlar arasındaki geçişleri derinlemesine inceleyen özgün bir yaklaşımı temsil eder.

Gürcü romanı, geleneksel temaları ve çağdaş sorunları bir araya getirerek Gürcistan'ın toplumsal, kültürel ve siyasi değişimlerini yansıtmıştır. Bu süreç, Gürcüce romanın zenginliğini ve çeşitliliğini ortaya koymuştur. Sovyet sonrası dönemde, Gürcü edebiyatı, ulusal kimlik, ahlaki meseleler, toplumsal değişim ve insan ilişkileri gibi konuları derinlemesine işleyerek okuyuculara derin bir iç görü sunmuştur.

Postmodernizmin etkisi altında, Gürcü kültürü ve edebiyatı da değişmiş ve evrimleşmiştir. Postmodernist düşünce ve estetik arayışlar, Gürcü edebiyatında yeni bir soluk getirmiştir. Romanlar, özgün kurgusal teknikler, metinlerarası ilişkiler ve ironik anlatılar aracılığıyla postmodernist bir perspektif yakalamıştır.

Sovyet sonrası Gürcistan'ın yaşadığı politik ve kültürel değişimler, edebiyatı etkilemiş ve farklı estetik ve tematik eğilimlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Postmodern Gürcü kültürü,

geleneksel anlatı formlarını sorgulayarak ve mevcut estetik ilkeleri yeniden şekillendirerek toplumsal ve kültürel değişimin bir yansıması olarak görülebilir. Gürcü edebiyatında postmodernizmin, Sovyet sonrası dönemde geleneksel anlatılara karşı nasıl bir estetik protesto olarak ortaya çıktığı saptanmıştır. Sovyet baskısının sona ermesiyle birlikte edebi tekniklerin ve estetik arayışların nasıl çeşitlendiği detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Yine postmodernizmin öne çıkan teknikleri olan ironi, parodi ve metinlerarasılık gibi unsurların, Sovyet sonrası yazarların eserlerinde nasıl kendine yer bulduğu vurgulanmıştır. Bu tekniklerin Gürcü edebiyatına yeni bir bakış açısı kazandırdığı ve eserlerde çok katmanlı anlatımların geliştiği belirtilmiştir.

Sonuç olarak, Gürcü edebiyatı, tarihsel ve toplumsal dönüşümlerin izlerini taşıırken, postmodernizmin etkisi altında yeni bir ivme kazanmıştır. Sovyet sonrası Gürcü edebiyatında temel belirleyici elbette postmodernizm değildir. Romancılar, geçmişin izlerini sürerken geleneksel anlayış ve ekolleri devam ettirme eğiliminde olmalarına rağmen, çağdaş sorunlara ışık tutarak Gürcü edebiyatını canlı tutmaktadırlar. Bu süreç, Gürcü kültürünün zenginliğini ve çeşitliliğini koruyarak gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Aktürk, Ekin (2023). "Wittgenstein'in Dünyasının Sınırlarına Çağdaş Dilbilim Penceresinden Bakış". *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (34), s. 228-252. <https://doi.org/10.15182/diclesosbed.1273902>.
- Avaliani, Lali (2005). *Çılgın Zamanın Gürcü Yazısı*. Tiflis: Edebiyat Enstitüsü Yayınevi.
- Barbakadze, Davit (2000). *Sorular ve Sosyal Çevre*. Tiflis: Merstskuli.
- Bregadze, Levan (2000). *Gürcü Yazısında Postmodernizm*. Tiflis: Sjani I, 110-124.
- Büyüktopçu, Mehmet Burak (2023). "Dorothee Achenbach'ın Ay Yıldız'ın Gölgesinde Romanında Farklı Kültürlerin Sunuluş Biçimleri", *Cumhuriyet'in 100. Yılında Batı Edebiyatlarında Kültür Üzerine Düşünceler* (Edit.), s. 99-115. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- İberieli, Sandro (2014). *Gürcü Halkının Tarihi*. İstanbul: Cinius Yayınları.
- Connor, Steven (2005). *Postmodernist Kültür/Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (D. Şahiner, Çev.). İstanbul: YKY.
- Çiloğlu, Fahrettin (1993). *Dilden Dine, Edebiyattan Sanata Gürcülerin Tarihi*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Karumidze, Zurab (2009). "Sovyet Sonrası Gürcistan ve Postmodernizm", *Sıcak Çikolata – Edebiyat*, No. 25-26.
- Lomidze, Giorgi (2004). "Apokrif Edebiyat Haritası", *Kitaplar Gazetesi* No. 6.
- Liotard, Jean François (2013). *Postmodern Durum*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- McGowan, John (1991). *Postmodernism and It's Critics*. USA: Cornell University Press.
- Mcguigan Jim (1999). *Modernity and Postmodern Culture*. England: Openstate University Press.
- Mchale, Brian (1992). *Constructing Postmodernism*. London, New York: Routledge.
- Morçiladze, Aka (1999). *Yüz Kez Lanetlenmiş Şehrin Yanlış Anlamalarının Kısa Tarihi, Kısa Öyküler*, Tiflis: Saari.
- Muzashvili, Niko (2001). "Postmodernist Biyografiler", *"Yazılarımız" Gazetesi*, No. 48.

- Nicol, Bran (2002). *Postmodernism and the Contemporary Novel*, (Bran Nicol, Edit.), Edinburgh University Press.
- Ratiani, Irma (2009). *Face of Philological Studies*, Tbilisi: Memkvidreoba.
- Ratiani, Irma (2012). *The Collection Totalitarianism and Literary Discourse*. Editor's Foreward. Toatalitarianism and Literary Discourse, 20th Century Experience, Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Sarup, Madan (1997). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, Modernizm ve Postmodernizm*, (B. Güçlü, Çev.), Ankara: Ark Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tsipuria, Bela (2008). *"Postmodernizm" Edebiyat Kuramı, Temel Metodolojik Kavramlar ve 20. Yüzyılın Akımları*, Tiflis: Edebiyat Enstitüsü Yayınevi.
- Tsipuria, Bela (2016). *Georgian Text in Soviet/Post-Soviet/Postmodern Context with English Summary*, Tbilisi: Ilia State University Press, 2016.
- Watson, Nigel (2002). *Postmodernism and Lifestyles. The Routledge Companion to Postmodernism*. (S. Sim, Edit.). London, New York: Routledge, p. 53-64.

Edebiyatda Değişibilim

Prof. Dr. Ünsal Özünlü

Günce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı

Günce Yayınları

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ

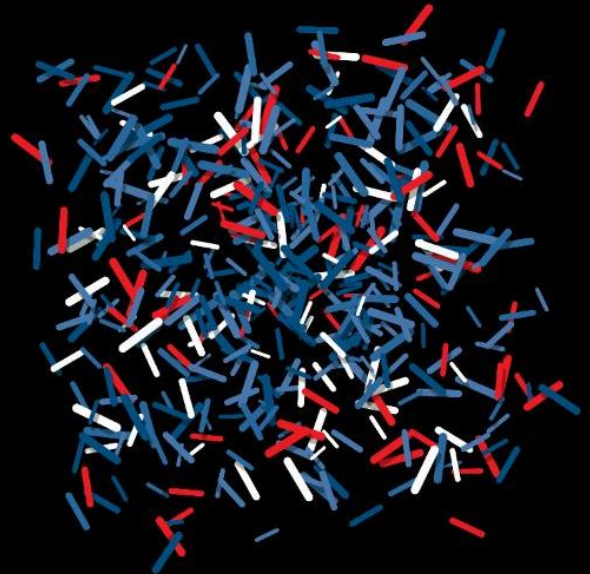


Günce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu



Günce Yayınları

Tölögön Kasımbekov'un "Bozkurt" Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ YILMAZ BACAKLI*

Öz

Bir keşif süreci olan yazma faaliyetinin neticesinde hayatı farklı açılardan yansıtacak eserler üretilir. Hikâyelerin de bir tür keşif metinleri olarak bu denli hacimli içerikler saklayabilmesi ancak derin tedaileri olan sembollerle mümkün olabilir. Carl Gustav Jung tarafından kavramlaştırılan arketipsel sembolizm arketip kavramı edebiyat sahasının ihtiyaç duyduğu katmanlı anlatımın çözümlenmesinde ciddi sonuçlar ortaya koyar. Tüm insanların ruh kökenlerinde ortak bir bilinçdışının varlığını savunan Jung, arketip adını verdiği bu kavramla yazarın ve esere hayat veren kişilerin ayrıntılı analizini yapmayı mümkün hâle getirir.

Kırgız edebiyatının hikâye ve roman gibi anlatı türlerinde oldukça başarılı bir isim Tölögön Kasımbekov'un Bozkurt hikâyesi yoğun alegorik anlatımıyla dikkati çeker. Hikâyede bozkurt ile bir çobanın çatışması ele alınır. Bozkurt sembolünün Türkler için anlamını da önceleyen eser, bu bakımdan kişisel olmanın ötesinde toplumsal bir temele dayanmaktadır. Hikâyede kahramanlar ve olaylar bağlamında arketipsel sembolizme kaynaklık eden pek çok unsur bulunmaktadır. Bu çalışmada Bozkurt hikâyesi 'maceraya çağrı', 'persona', 'kahraman', 'gölge', 'anima ve animus' ile 'ölüm ve yeniden doğuş' arketipleri açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Sembolizm, arketip, C. G. Jung, Kırgız hikâyesi, Tölögön Kasımbekov, "Bozkurt" Hikâyesi

ARCHETYPAL SYMBOLISM IN TÖLÖGÖN KASIMBEKOV'S "THE GREY WOLF" STORY

Abstract

As a result of the writing activity, which is a process of discovery, works are produced that reflect life from different perspectives. Stories, as a kind of discovery text, can only store such voluminous content with symbols that have deep connotations. The concept of archetypal symbolism, conceptualized by Carl Gustav Jung, presents serious results in the analysis of the layered narrative needed by the field of literature. Jung, who defends the existence of a common unconscious in the spiritual roots of all people, makes it possible to make a detailed analysis of the author and the staff of people who give life to the work with this concept he calls archetype.

"The Grey Wolf" story by Tölögön Kasımbekov, a very successful name in the narrative genres of Kyrgyz literature such as stories and novels, draws attention with its intense allegorical narrative. The story deals with the conflict between grey wolf and a shepherd. There are many

* Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, yilmazbacakli@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6128-5482

Gönderilme Tarihi: 23 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 24 Ekim 2024

elements in the story that can be considered as sources of archetypal symbolism in the context of heroes and events. The work, which also prioritizes the meaning of the grey wolf symbol for the Turks, is based on a social foundation beyond being personal in this respect. In this study, the Grey Wolf story is evaluated in terms of the archetypes of 'call to adventure', 'persona', 'hero', 'shadow', 'anima and animus' and 'death and rebirth'.

Keywords: Symbolism, archetype, C. G. Jung, Kyrgyz story, Tölögön Kasimbekov, "The Grey Wolf" Story

GİRİŞ

Edebî eserler hem okurları hem yazarları için sürprizlerle dolu bir arayış ve keşif sürecinin sonunda ortaya çıkar. Zira yazacağı şeyi tam olarak yazar bile yazmadan önce bilemez. Onu yazmaya sürükleyen şey bu öngörülemeyen keşif sürecidir (Özdenören, 2018, s. 30). Bu keşif sürecinin bir parçası olarak eserler hem insan hem de toplumun ruhundan, davranış kalıplarından, düşünme biçiminden ve fiziksel yapısından doğal bir biçimde etkilenir.

Edebiyat, malzemesini bildiğimiz yaşadığımız dünyadan derlemekle birlikte mevcut dünyayı bir başka anlatma iddiasındadır (Bennet-Royle, 2015, s. 19). İnsanların veya toplumların ilişkileri, hayat biçimleri tüm geçmiş tecrübeleriyle bu sanatın hammaddesini oluşturur. Edebî eserlerde bilinçaltı, bireysel bakış açısı gibi detaylardan inanma biçimleri, gelenek ve kültür gibi büyük çaplı durumlara uzanan bir yekunun derin yansımalarını görmek mümkündür.

Edebiyatın hikâyeye türü diğer tüm türleri gibi insanın kendisi, birikimi, somut tecrübeleri ile yüzleşmesine imkân verecek şekilde gelişir. Hemen her hikâyede, toplumsal hayatın izlerine rastlamak mümkündür. Bu yönüyle toplumsal bir hafıza işlevi gören tür; bireysel bir faaliyet olmanın ötesine geçerek toplumun mekânlar ve nesiller arasında anlaşma, belgelendirme aracı olur (Tosun, 2017, s. 8-9). Bu anlamda hikâyeler en modern örneklerinde bile toplumsal ve evrensel ölçekte kazanımlar sağlar.

Platon'un idealına benzer şekilde evrensel ve genel bir model olan 'arketip', kelime olarak 'ilk model' 'ana örnek' anlamlarına gelir. Arketipçi eleştiri yöntemi; edebiyat eserini en eski tarihlerden bu yana insanları etkileyen, biçimleyen ve hâlâ derinden derine onlara seslenen imgeler, simgeler, durumlar, kişiler veya olay örgüsü biçiminde tekrarlanan birtakım arketipleri ortaya çıkarmayı amaçlar (Moran, 1983: s. 191). Carl Gustav Jung'un kavramlaştırdığı ve psikoloji dünyasına kazandırdığı arketip kavramı, bireylerin ruh kökeninde yer alan evrensel ve ortak hayallerin özellikle edebî eserlerde simgelerle, sembollerle yeniden yaratılmalarını ifade edecek şekilde kullanılır (Gümüş, 2016, s. 17). Bu yönüyle arketipsel semboller, edebî eserlere geçmiş bilgi ve tecrübeleri de içeren derinlikli bir çağrışım zenginliği katar.

Jung; araştırmaları neticesinde birbirinden farklı kültür kodlarına sahip toplumlarda insanoğlunun ortak bilinçaltının ürünü olan anne, baba, kendilik, çocuk, yüce birey, anima-animus, persona, iç benlik vb. birçok arketipin varlığını ortaya koyar. Arketipler yoluyla insanlığın kolektif bilinçdışı, yaratılışın başlangıcına dayanan sembollere indirgenir. Kolektif olmakla beraber kişisel bilinçdışının anlaşılıp yorumlanmasında da kullanılan bu semboller evrensel bir nitelik taşır (Irmak-

Ava, 2017, s. 17). Jung'a göre kalıtımla geçen arketipler, bir hayat pratiği değildir. Bilinçdışı ve kolektif olmak üzere iki grupta değerlendirilebilecek arketipler, bilinçdışı düzeyde her dönemde ve insan yaşamının tümünde vardır (Bars, 2018, s. 59-60). Bu yönüyle arketipler, insanın bilinçle müdahalesinden uzak ve birikimli olarak aktarılır.

Jung'un analitik psikoloji kuramının terminolojisi üzerine kendi çalışmasının kuramsal teorisini inşa eden Joseph Campbell de Türkçeye "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adı ile çevrilen "The Hero with a Thousand Faces" adlı eserinde kahramanın dönüşü anlatılarının tamamında bir erginleşme sürecinin varlığına dikkat çeker. Mitlerden modern zamanlara tüm anlatı metinlerinde kullanılan bazen gizil bir mekânda, bir rüya hâlinde ya da hayal etmenin zor olduğu eziyetlerin olduğu bir dünyada gerçekleşecek maceraya çağrı motifi içerisinde tanrısal bir iradeyi barındıran kahramanı harekete geçirir. Bir hikâyede macera çağrısını kabul eden, mücadelesiyle kendisini, imkânlarını tam olarak tanıma süreci olan erginlenme ve benzerlerine üstünlük sağladığı bir güçle yeniden ilk noktaya geri geldiği dönüş aşamalarını tamamlayan kişi kahraman arketipinin hakkını verebilir (Campbell 2000: 42- 43). Erginlenme süreci, maceraya çağrıyla başlar ve bu çağrıyı kabul ederek türlü sınamalardan geçen kişinin kahraman olmasıyla tamamlanır.

Hayatın tamamında yansımaları görülebilecek arketipsel semboller, hammaddesi hayat olan edebî metinlerde pek çok işlevde kullanılır. Kırgız edebiyatında hikâye ve senaryo metinlerinin yanı sıra özellikle tarihî roman türünün önemli yazarlarından Tölögön Kasımbekov da roman ve hikâye gibi anlatı metinlerinde arketipsel semboller kullanır. 'İnsan Olmak İstiyorum' adlı hikâyesi ve Kırgız edebiyatının ilk tarihî romanı olan 'Sıngan Kılıç' adlı romanı ile tanınır. Yazar, otobiyografik geçişlerin yoğun olarak kullanıldığı hikâye türündeki eserlerinde doğup büyüdüğü topraklarda başından geçen ya da tanık olduğu olayları etkili bir biçimde aktarır (Artıkbayev, 2013, s. 540). Kasımbekov, eserlerinde anlatım derinliği sağlayabilmek için arketipsel sembollerden faydalanır. Tarihî karakterler ve olaylar kadar evrensel nitelikteki göndermeler de içeren arketipsel sembollerle anlatının sathını genişletir.

Kasımbekov, Kırgız edebiyatının anlatı türündeki diğer sanatkarları gibi oldukça zorlu bir dönemde yazı hayatını başlar. Kasımbekov; Sovyet Rus rejiminin toplumsal kimlik kodlarıyla oynadığı bir zaman diliminde açıktan eleştirinin mümkün olmadığı bir ortamda eserlerindeki semboller üzerinden insanlara ulaşmaya çalışır (Kundakçı, 2019: 332). Hikâye türünde kaleme alınmış on beş eseri bulunan Kasımbekov, bu eserlerin çoğunu gençlik yıllarında kaleme alır. Çalışmaya konu olarak seçilen 'Bozkurt' hikâyesi de bu dönem eserlerinden biridir (Bacaklı, 2022: 437).

"Bozkurt" hikâyesi, yazar henüz yirmi yedi yaşındayken 1958 yılında yayınlanır. Hikâye, vahşi tabiatın diğer hayvanlar gibi doğal sahiplerinden biri olan bozkurt ile koyunlarını otlatarak geçimini sağlamak isteyen çoban arasındaki çatışma üzerine kurulur. Eserde alegorik bir anlatımı benimseyen yazar, kurt sembolünü kullanışı yönüyle bir diğer Kırgız yazar Cengiz Aytmatov ile oldukça benzeşir. Nitekim "Bozkurt" hikâyesinde de Aytmatov'un eserlerinde olduğu gibi dayatılan Rus kimliği ile (köpekleşme) Kırgız kimliği (kurt kalma) arasındaki çatışmadır. Nitekim "Bozkurt" hikâyesinde evcilleştirilerek, köpekler gibi artıklarla beslenen zavallı bir hayvana dönüştürülmek istenen bozkurt ve yavrularının ödünsüz bir şekilde direnişleri anlatılır (Kallimci,

2016, s. 195). Buradaki alegoriyle Rusların asimilasyon politikalarına karşı mücadele eden Kırgızların millî bilinçlerine sahip çıkma azmine vurgu yapılır. Aslında bütün Türk toplulukları için ortak bir sembol olan bozkurt kullanılarak, bu milletlerin tarihsel süreçte karşılaştıkları sömürü politikalarına verdikleri karşılık ortaya konur.

Kasimbekov'un kahraman arketipi olarak esere aldığı bozkurt sembolü, Türkler için oldukça önemlidir. Hikâyede 'gökün kendisine güç verdiği' vurgusuyla kutsiyet atfedilen kurt, bu yönüyle sadece Kırgız edebiyatında değil tüm Türk dünyası edebiyatlarında yaygın olarak görülür. Asaleti ve özgürlüğüne olan düşkünlüğü bakımından Türk milletinin simgesi kabul edilen bozkurdun temsil ettiği tüm değerler eserde yüceltilirken, çoban da o ölçüde itibarsızlaştırılır (Azap, 2017, s. 50-51). Hikâye çok katmanlı semboller, yoğun göndermeler içeren boyutuyla destanlara özgü zengin ve esnek bir anlatıma sahiptir. Bu bakımdan arketipsel semboller yönüyle de oldukça zengindir.

Bu çalışmada Kırgız yazar Tölögön Kasimbekov'un "Bozkurt" hikâyesi metin inceleme yöntemiyle ele alınmıştır. Hikâyede arketipsel sembolizm kuramına uygun kavram ve kelimeler üzerinde durularak bunların monomit aşamaları bağlamında değerlendirmesi yapılmıştır. Çalışmanın amacı, bir Kırgız hikâyesi örneğinde yapılacak arketipsel sembollerin değerlendirmesiyle tarihî ve kültürel ortaklıkları bulunan Türk topluluklarının durumuna dikkat çekmektir.

1. HİKÂYENİN ÖZETİ

Hikâye beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde bozkurt ve dişi kurt bir dağın sırtında avlanmaya çıkar. İlk yokuş kısma ulaştıklarında karşı yamaçlarda bir koyun sürüsünün otladığını görürler. Bozkurt içgüdülerini dinleyerek koyunlara saldırmaya hazırlanır. O sırada kendisine baktığını düşündüğü çoban dikkatini çeker. Ona rağmen cesaretle koyun sürüsüne saldırır. Çoban tepki vermeden onu izler. Çoban köpeği de ortalıklarda görünmez. Bozkurt birkaç koyunu boğazladıktan sonra biriyle hem kendi karnını hem de dişi kurdun karnını doyurur. Av bittikten sonra çoban harekete geçer ve kaçışan koyunları toplamaya çalışır. Bir yandan da köpeği tekmeler. Bozkurt ve dişi kurt karınları doyduğu için oradan ayrılır.

Birkaç gün sonra kurtlar yeniden karınlarını doyurmak için avlanmaya çıkar. Bozkurt bir kez daha sürüye saldırarak bir koyunu avlar. Dişi kurtla bir kenarda karnını doyurur. Bu sırada çoban elinde silah kurtları seyretmekle yetinir. Onlar oradan ayrılırken çoban tuhaf bir tebessümle arkalarından bakar.

İkinci bölümde dişi kurt hamiledir. Nihayet dört sevimli kurt yavrular. Bozkurdun sorumluluğu iyice artar. Neredeyse tüm zamanını dişi kurt ve yavru kurtlara yiyecek bulmakla geçirir. İyice zayıflayan kurt eskiye göre daha öfkeli. İnlerinin yakınlarında bir yerde sürüden ayrılan kurtları avlamak istediye de yaşadıkları yerin çoban tarafından anlaşılmasından koktuğu için daha uygun bir noktada ve gece avlanmaya karar verir. Karar verdiği gibi de yapar. Avladığı koyunun gövdesiyle gece vakti inine dönerken bir çukurlukta çoban tarafından silahla vurulmuş dişi kurda rastlar. Onun ölümünü izler ve üzülür.

İntikam duygusu ve yavrularının telaşıyla inin yanına vardığında elinde silah, ayaklarının ucundaki torbada kurt yavrularıyla kendisini bekleyen çobanı görür. Kurt başlarda hesaplı bir

biçimde çobanın etrafında döndükten sonra ayrılıyor gibi yapar. Ardından çevik bir hareketle geri dönüp çobanın yere bıraktığı silahını eline almasına fırsat vermeden saldırır. Silahı çobanın elinden alır ancak emniyeti açık silah bozkurdun müdahalesiyle patlar. Bozkurt bu patlamadan zarar görmez.

Silahını kaptıran çoban yine de korkusuzca bozkurt ile mücadeleye girişir. Çobanın elinde bu defa da keskin bıçaklar vardır. Bozkurdu sürekli tahrik eden şeyler söyler. Bir yandan da sinir bozucu bir biçimde güler. Bozkurt ve çoban bir varlık yokluk mücadelesine girişir. Onlar mücadele ederken bir atlı gelir. Bu nedenle bozkurt fazla uzak olmayan bir tepeye çekilip olanı biteni izler. Atlı ve çoban kurt yavrularının olduğu torbayı da alarak gece vakti köyün yolunu tutar. Çoban kurt yavrularını ve bozkurdu köpekler gibi insan artığı ile beslenen evcil hayvanlar yapmaya kararlıdır.

Üçüncü bölümün başında çuvaldaki kurt yavrularıyla köpek, çobanın evinin avlusunda karşılaşır. Hayvanların kokusundan bile rahatsız olup korkuyla kaçan köpeği zorla onların yanında tutmaya çalışır. Çuvalda ölmüş bir kurt yavrusunu arkasında saklayarak köpeğin önüne atar. Ancak köpek bir türlü onlarla birlikte olmaya yanaşmaz. Kaçar.

Çobanın içerisinde merhametli ve zalim iki ses çatışma hâlinindedir. Merhametli olan kurtların tabiatının değiştirilemeyeceği yönündeki uyarılarına karşılık zalim ve soğuk ses onları evinde ve artıklarıyla besleyerek annelerinin sütünden aldıkları kurtluk duygusunu yok edeceğini savunur. Merhametli gönül sesi çobana onların nihayet bir yavru olduğunu hatırlattıkça zalim ve soğuk ses buna karşı çıkarak yetişkin hayvanlar gibi çoban ne verirse onları yemeleri gerektiğini söyler. Yavrular köpeğin kulübesine yerleşir ve onun yemek tabağına konarlar. Çobanın özellikle 'avlu köpekleri' diye seslendiği kurt yavrularının varlığı köpeği oldukça rahatsız etmektedir.

Çoban ertesi sabah aygırını parçalanmış hâlde bulur. Atı yüzüp etini komşularına dağıtır. Bu işi bozkurdun yaptığını anlayan çoban yanına aldığı arkadaşlarıyla ilk karşılaştıkları in dâhil her yeri arar ama onu bulamaz. Gece boyu elinde tüfikle uyanık bir hâlde bozkurdun yeniden geleceği korkusuyla bekleyen çoban, öğle vakti oğlundan ineğinin de parçalandığı haberini alır.

Çoban, gün batana kadar etrafta bozkurdu tekrar aradıysa da eve eli boş döner. Öfkesinden kulübedeki yavrulardan birini arka ayaklarından asıp kamçılar. Onun çığlıklarına dayanamayıp bozkurdun geleceğini düşünür. Ancak kurt yavrusu sesini dahi çıkarmaz. Sonra yiyecek leğeninin içerisine fırlattığı savunmasız yavrunun köpek tarafından defalarca ısırılıp parçalanmasını sağlar. Buna karşılık yavru hiç sesini çıkarmaz. Kurt yavrusu kendisini köpekten geri alan çobanın ellerinde sessizce son nefesini verir. Çoban yine gün ışıncaya kadar nöbet bekler. Bozkurt gün ağarırken çobanın evine girip ölen yavrusunun cesedini götürür.

Hikâyenin dördüncü bölümü kurdun, çoban evinin yakınlarına kadar gelerek olup biteni seyrettiği bir kesit ile başlar. Bozkurdun pis yer dediği çobanın evinde kalan tek yavru için durum biraz farklıdır. Bu yavru çoban tarafından şişede süt ile beslenir, yiyeceği etler ise ince ince doğranır, köpeğin onun yiyeceklerini alması ise özellikle engellenir. Yavru kurt neşeli ve biraz da iridir artık.

Çobanın misafirlerinin geldiği ve köpeğin çok fazla gürültü çıkardığı için sahibi tarafından kovulduğu bir günün gecesinde bozkurt usulca avluya girer. Gündüz çoban bozkurdun yakınlarda olabileceği konusunda işaretler gördüğü için temkinlidir. Bozkurt durumdan habersiz yavrusunun kokusunu takip ederek bulunduğu kulübeye doğru ilerlerken kendisi için hazırlanmış olan tuzağa

düşer. Artık çıkamayacağı kadar yüksek kazılmış bir çukurdadır. Ne kadar çabalarsa çabalasın başarılı olamaz. Gece vakti çoban ve köpeği gelip onu kontrol ettikten sonra çıkamayacağına kanaat getirdiklerinden çukurun başından ayrılırlar.

Sabah tekrar başına gelen çoban, arkadaşları ve köpek onu gözlemeye başlar. Başına toprak parçası atarlar, köpek durmadan ona doğru havlar. Köpeğin kuru gürültüsüne sinirlenen çoban köpeği de çukura bozkurdun yanına iter. Köpek korkudan bu defa yukarıdakilere havlamaya başlar. Bozkurdu koruyan hareketler yapmaya başlar. Ancak bozkurt köpeğe ilişmez, onu âdeta yok sayar.

Çoban evden getirdiği bir halatla bozkurdu boynundan yakalayıp yukarı çekmek isterken köpek halata takılır ve tekrar yukarı çıkar. Bozkurdun yanından çıkan köpek, bulduğu ilk fırsatta yine ona doğru saldırmaya ve havlamaya başlar. İnsanlar bu durumu gayet normal karşılar ve gülüşür.

Hikâyenin son bölümünde uzun uğraşlardan sonra halatın ilmeği bozkurdun da boynuna geçer ve bozkurt üç kişi tarafından yukarıya çekilir. Hepsi birden onun üzerine çullanır ve ağzına koydukları kütük parçasını boynuna dolayarak zararsız hâle getirir. Bozkurt, bacakları da birbirine bağlandıktan sonra aygırı parçaladığı yere taşınır. Arkadaşları vurmasını teklif etse de çoban ona af diletmek ve köpekten bir farkının olmadığı göstermek için canlı canlı derisini yüzmeye karar verir.

Üç kişi her taraftan bağlı çaresiz bozkurdun derisini kuyruğundan başlayarak canlı canlı yüzer. Kendisine yapılan tüm işkencelere rağmen bozkurt gururundan hiçbir şey kaybetmez. Hiçbir acı, keder emaresi göstermez ve sesini çıkarmaz. Derisi tümüyle yüzüldükten sonra çözülen bozkurt her şeye rağmen ayağa kalkar ve oradan ayrılmayı dener. Ancak devam edemez ve inilti sesi dahi çıkarmadan oracıkta ölür.

2. BOZKURT HİKÂYESİNDE ARKETİPSEL SEMBOLİZM

Tölgön Kasımbekov'un alegorik hikâyesi Bozkurt, arketipsel semboller bakımından da oldukça zengindir. Modern bir hikâye formunda olmasına karşılık destanlara özgü bir anlatımı benimsemesi bu açıdan oldukça önemlidir. Metinde tespit edilen arketipsel semboller başlıklar hâlinde ele alınmıştır. Sembollerin ele alınışı sırasında hikâyenin anlatı evreni dışında alegorik göndermelere dönük değerlendirmeler de her başlığın sonunda kısaca verilmiştir.

2.1. Maceraya Çağrı Arketipi

Joseph Campbell'ın arketipsel sembolizmin ilk aşaması maceraya çağrılan kahramanın yola çıkışıdır. Önemli bir karar sürecini de içeren bu aşamada kahraman çağrıya olumlu yanıt verirse kendini gerçekleştirmek üzere konfor alanından ayrılıp kaderin belirsizliğine teslim olur (Campbell, 2000, 60). Bu yolculuk kahramanın dış dünyada gerçekleştireceği bir yolculuk olabileceği gibi, iç dünyasında da gerçekleşebilir.

Bozkurt hikâyesinin merkez kahramanı olan bozkurt, her kahramana benzer şekilde macera için bir davet alır. Tırmandığı tepenin karşı yamacında koyun sürüsünü gördüğü an içgüdülerini harekete geçiren macera çağrısı reddedilemeyecek kadar kuvvetlidir. Çünkü çağrıyı görünür kılan kaçışan koyunlar olsa da kurdu harekete geçiren atalarından devraldığı kurtluk duygusu yani

benliği, kimliğidir. Kahramanın macera çağrısını kabul etmesi durumunda geleceğini belirsiz kılan şey de kendisine bakan çobanın öngörülemezliğidir.

“Bozkurt ise bu arada öne geçip yere bütün vücuduyla eğildi. Ses çıkarmadan, dikenli yüksek otların arasında sürünerek tepeye tırmandı. Karşı yamaçta büyük bir koyun sürüsü gördü. Ve birden, kendisine atalarından miras kalmış, nesilden nesile geçen kurtluk duygusu yüreğinin ta derinliklerinde coşkuyla kabardı. Bozkurdun gözleri mavi mavi parlıyordu.

Tam bu sırada sanki otlar arasından hışırtılar duyuldu kulağına. Sanki uzaklardan o şeytani, ateş püskürten kara sopanın gözleri onu hedef alıyordu. Bozkurt aniden geriye döndü ve başındaki kalpağı kulaklarına kadar çekmiş, kendisine bakmakta olan adamı gördü. Adam ve kurt, hiç kımıldamadan, gözlerini birbirinden ayırmadan bakıştı. Koyunların sahibi gülümsüyor gibiydi. Gülümsüyor muydu yoksa? Ya da kurdun cesaretini mi ölçüyordu? bozkurt korkusuzca ayaklandı, hırladı ve kesik kuyruğunu sallayarak tepede dönmeye başladı. Koyunlar telaş içinde sahiplerine doğru kaçtılar. Bozkurt gaile içinde kaçışan koyunları görünce tıpkı düşmanlarını yıldırılmış kahramanlar gibi daha bir cesaretlendi. İlk atasından miras kalan bu içgüdü onun kanındaydı, korkakça kaçan avını takip ettiren, rüzgârda kesik kuyruğunu muzafferane sallayan, avın kokusu iyice yaklaştığında keskin dişleriyle sıcak avını teslim alan o içgüdü. Ve bu içgüdü avını parçalıyor, oradan oraya savuruyor, ardından yeni avına hücum etmeye hazırlıyordu onu. Bu eğlence ne kadar da keyifli ne kadar da şahaneydi” (Kasimbekov, 2019, s. 165-166).

Macera çağrısı konusunda bozkurt, ilk bölümde ikinci kez sınanır. Yazar, dişi kurtla birlikte yeni bir akına doğru yol aldığını bildirdiği bozkurdun rahatını bozan açlığı, davetin aracı olarak kullanır. Açlık nedeniyle tüm bilinmezliklere meydan okumaya hazır olan bozkurt, ulumasıyla dişi kurdu da maceraya ortak etmek ister. “Açlık onlara rahat vermiyor, yiyecek bir şeyler bulabilmek için gitmeye çekinecekleri yerlere bile gitmeye zorluyordu. Seferden önce bozkurt başını göğe dikip ulumuş, dişi kurt bu seferki cengin bir emir gibi olduğunu ve omuz omuza olmaları gerektiğini anlamıştı” (Kasimbekov, 2019, s. 167).

Macera; bir değişimin, dönüşümün ilk adımı olacaktır. Bozkurt sadece bir sembol olarak kullanıldığı hikâyede macera çağrısı fizyolojik bir ihtiyaçla ilişkilendirilse de kahramanın yolculuğun sonunda hem beden hem de ruh bakımından değişeceği ve dönüşeceği açıktır. Bozkurt için macera bir keşif sürecinin sonunda ölüm olacaktır. İçsel gücünü, ait olduğu koşullara bağlılığını ve kimliğini yeni baştan keşfedeceği bir süreç başlamak üzeredir.

Esasında yolculuğa başlayan sadece bozkurt değildir. Okur da onunla kendi iç dünyasına doğru bir yolculuğa çıkar. Nitekim Campbell’in maceraya çağrı aşaması aynı zamanda okura yönelik bir çağrıdır. Bozkurt kendi içgüdüleriyle, gölgeleriyle ve düşmanlarıyla yüzleşeceği bir yolculuğa çağrılırken okur da kendi iç dünyasında bir kahramanlık yolculuğuna ve kendisini her bakımdan çepeçevre kuşatan mekânın doğal döngüsüne katılmaya davet edilir.

2.2. Persona Arketipi

İnsanın toplumsal hayattaki ilişkilerinin sağlıklı yürüyebilmesi ve var olan düzenin bozulmaması için olması gerektiği gibi davranmak konusunda diğer toplum üyeleriyle uzlaştığı kimlikleri vardır. Jung insanın asıl yüzü olmadığı için maske olarak da değerlendirilebilecek bu inşa

edilmiş yeni role 'persona' adını verir. (Fordham, 1996, s.58). Persona, kişiye özgü yani bireyle ilişkili bir kavram değildir. Tam aksine bu maskeyle bireysel kimlik anonim bir mahiyet kazanarak kolektif hâle gelir (Jung, 2016, s. 56). Kurallar ve yaygın roller üzerine inşa edilen persona, bir karakterden çok tip özelliği gösterir.

Bozkurt, hikâyenin kendi anlatı evreninde ilk atasından miras kalan, kanında hazır bulduğu cesaretle yaşayan bir kahraman olarak tasvir edilir. İçgüdü, kan, soyaçekim vb. göndermeler onun kimliğini kolektif hâle getiren başlıca detaylardır (Kasimbekov, 2019, s. 166). Özgü bir duruşa işaret etmeyen bu sıfatlar onu kurtlardan bir kurt yapar. Bu da bozkurdun personasıdır. Bozkurt dış dünyaya ve özellikle düşmanlarına karşı açlığını, korkusunu, yalnızlığını ve çaresizliğini gizlemek için güçlü, cesur ve yırtıcı hayvan personasını kullanır. "Bozkurdun heybetli adımları yuvalarından kuşları uçurtmuş, hatta tepelerin doruklarında gururla dolaşan dağ keçisi bile, onun avlandığı yerden oldukça uzakta olmasına rağmen, keskin duyularıyla tehlikeyi fark etmiş ve telaşa düşmüştü" (Kasimbekov, 2019, s.167).

Başlarda av konusunda kararsız ve tedirgin olan Bozkurt, hikâyenin sonunda yer alan sahnelerde personasını içselleştirmiş bir biçimde okurun karşısına çıkar. Yakalanıp derisi yüzülürken düşmanlarının bekledikleri gibi acısını göstermez. Ataları gibi mağrur, bir kurda yakışacak şekilde cesurdur. Yavrularından biri hayatta kalan bozkurdun personasının doğru şartlarla onun tarafından sürdürüleceği yazar tarafından ima edilir. Dahası kurtlardan biri olan bozkurt, türün son örneği de değildir.

"Üç kişi çullandı bozkurdun üstüne. Yere yatırdılar, ayaklarını bağladıkları ipleri kazıklara geçirip yere çaktılar. Adam özenle kesti kuyruğunu bozkurdun ve yavaş yavaş deriyi soymaya başladı. Elleri birden kana bulandı. Bozkurt sesini çıkarmak şöyle dursun, gözlerini bile kırpmadı, sanki o işkence ona değil başkasına yapıyordu. Adam daha bir hırsıyla asıldı deriye.

'Şuna bak! Sesini bile çıkarmıyor. Neden acaba? Bu acıya nasıl dayanıyor. Şimdi bunun yerine bir köpek olsaydı feryadı figanı basmıştı çoktan.' dedi adam. Adam bozkurdun gözlerinde bir yaş damlası görebilmek umuduyla olanca gücüyle soyuyordu deriyi. Bozkurt ise mağrurluğundan ödün vermiyor, her zamanki gururlu görünüşünü değiştirmiyordu" (Kasimbekov, 2019, s.183).

Bir canlı olduğu için kurdun canının yanması normaldir. Eşini ve yavrularını yitirdiği için üzgündür. Ancak hem yaşadığı vahşi ortamın hem de fitratının ona biçtiği rol, bu tür durumlarda benliğini gizlemesi gerektiği şeklindedir. Personasına uygun davranan içsel çatışmalarını gizleyen kurdu gören insanlardan biri bu konudaki esaslı tespiti şu ifadelerle yapar. "Tövbe estağfurullah! Bütün kurtlar böyle mi?, dedi adam şaşkın şaşkın." (Kasimbekov, 2019, s.183).

Hikâyenin anlatı evreni dışında ise bozkurt, özelde göçebe bir yaşam tarzını benimseyen Kırgız halkının genelde ise Türk halkının personasıdır. Vahşi tabiatın içerisinde onun bir parçası olarak yaşayan Türklerin, düşmanlarının eziyetlerine karşı cesaretle direnmelerinin toplumsal rollerinin bir gereği olduğu vurgulanır. Bozkurt imgesinin Türk toplumunu için değeri dikkate alındığında bu arketipin doğrudan Türk halkını temsil etmek üzere metne alındığını söylemek mümkündür. Epik anlatılarda, halk hikâyelerinde ve kimi modern Türk anlatı metinlerinde

görüldüğü üzere kurt, gururu ve özgürlüğe olan tutkusuyla Türklerle özdeşleştirilir. Bu nedenle persona en genel şekliyle bu hikâyede Türklerin kolektif kimliğine karşılık gelmektedir.

2.3. Kahraman Arketipi

Kahraman arketipi, maceraya çağrı olarak adlandırılan ilk adımla yaratılıştaki evrensel özün arayışına çıkma cesareti gösteren kişidir. Bu arayış yolculuğu sırasında ruhî yetenekleri bakımından bütün insanlık için ortak bir dönüşüm sürecini deneyimler. Kahraman arketipi her insanın içerisinde bulunan, bilinmek ve hayata katılmak için kendisini taşıyacak cesaretli bir ilk adıma ihtiyaç duyan yaratıcı ve kurtarıcı bir imgedir (Campbell, 2000, s.50).

Bozkurt hikâyesinde kahraman arketipi hikâyeye adını veren bozkurttur. Bozkurt dönüşümle sonuçlanacak arayış yolculuğu boyunca hem iç dünyasındaki çatışmalarla hem de dış dünyadaki düşmanlarla mücadele eder. Onun karşılaştığı her bir zorluk esasında bir sınavdır. Açlık onun en büyük sınavıdır. İhtiyacını giderebilmek için korkusuz olmak zorundadır. Bu nedenle çobana aldırmandan koyun sürüsüne dalar ve hem kendisi hem de dişi kurt için yiyecek sağlar.

“Tam bu sırada sanki otlar arasından hışırtılar duyuldu kulağına. Sanki uzaklardan o şeytani, ateş püskürten kara sopanın gözleri onu hedef alıyordu. Bozkurt aniden geriye döndü ve başındaki kalpağı kulaklarına kadar çekmiş, kendisine bakmakta olan adamı gördü. Adam ve kurt, hiç kımıldamadan, gözlerini birbirinden ayırmadan bakıştı. Koyunların sahibi gülümsüyor gibiydi. Gülümsüyor muydu yoksa? Ya da kurdun cesaretini mi ölçüyordu? bozkurt korkusuzca ayaklandı, hırladı ve kesik kuyruğunu sallayarak tepede dönmeye başladı. Koyunlar telaş içinde sahiplerine doğru kaçtılar. Bozkurt gaile içinde kaçışan koyunları görünce tıpkı düşmanlarını yıldırılmış kahramanlar gibi daha bir cesaretlendi” (Kasimbekov, 2019, s.165).

Bozkurdun kahraman olmasının gerekleri hikâyedeki köpek üzerinden verilir. Öncelikle bozkurt, Türk mitolojisinin temel hususiyetlerinden biri olan kut sahibi olmak yani tanrısal bir iradenin verdiği bir güçle hareket ettirilir. Cesur olmak kadar muhtaç olmamak da kahramanın karakteristik özelliklerindedir. Bozkurt; boğazladığı ve korkutup kaçırdığı koyunları toplamaya çalışan çobanın köpeği tekmelediğini, onun da sürünün içine saklandığını görünce ona acır. “Ah zavallım! Gök sana güç vermediği için sen insanın verdikleriyle doyuruyorsun karnını. Acınacak haldesin, diye geçirdi içinden bozkurt kulaklarını dikip.” (Kasimbekov, 2019, s.167).

Çobanın dişi kurdu öldürüp yavrularını çuvala koyduğunu görünce onunla mücadeleye girişir. Bir aslana saldırabilecek, bir fili yıkabilecek kadar gözü karadır. Kahraman arketipinde olması gerektiği gibi olağanüstü cesur, oldukça kararlı ve gücünün doruğundadır. İnsanla çekinmeden yüzleşen kurt, varlık yokluk mücadelesi verir.

İki varlık; kurt ve insan, yaşamak ve kendi neslini devam ettirebilmek için çarpışıyor. İkisi de birbirlerine en ufak bir müsamaha göstermiyor, daha güçlü olmanın mücadelesini veriyordu. Birinin üstü başı rakibinin nerdeyse boğazına geçecek pençeleriyle yırtılmış, diğeri ise en ufak bir bıçak darbesi almamıştı. İkisi de kan içindeydi ve dövüşü bırakmaya hiç niyetleri yoktu (Kasimbekov, 2019, s.171).

Düşman olan çobanın bozkurt ile mücadelesi sürüdeki koyunlara verdiği zarara ilişkin değildir. Daha karmaşık ve yine kahramanın durumuyla ilgili bir kini vardır. O kaçırdığı kurtları

köpekleştirmenin hatta bozkurdu da kapısında artıklarıyla beslediği köpeklerden bir yapmanın peşindedir (Kasımbekov, 2019, s.172).

Hikâyenin anlatı evreni dışında bozkurdun Ruslar tarafından asimile edilmek istenen Türkleri temsil eden bir kahraman olduğunu söylemek mümkündür. Soyu değersizleştirip kurutulmak veya asimilasyon politikalarıyla kimliksizleştirilmek istenen Türk halkların mücadelesinin sembolü bu hikâyede bozkurttur. Kendisine yapılan tüm zulme rağmen bozkurt bir kahramandan beklendiği şekilde kararlı bir duruş sergiler. Kimliğinden asla taviz vermez.

Eser, kişileştirilerek verilen bozkurt tipi üzerinden monomit aşamaları bağlamında örtük ve sembolik göndermeleri ile Türk'ün kimliksizleştirme, asimile edilme projelerinin varlığına işaret eden detaylar içerir. Sovyet ideolojisinin bilhassa cesaretle hakikati söyleyen aydınları yok etme politikası, halkın kendi gerçekliğine yabancılaşarak Aytmatov'un bilinen anlatısındaki gibi "mankurtlaşma"sı dolaylı olarak eleştirilir. Hikâyenin kendi anlatı evreni içerisinde bozkurdun çobana teslim olmak yerine içgüdülerini dinlemeyi seçmesi, özel ölçekte Kırgız Türklerine genel ölçekte ise tüm Türk dünyasına teşmil edilebilecek bir duruşun tespitidir.

2.4. Gölge Arketipi

İnsanın meydana gelen, herkesçe bilinen ve toplumsal kurallara göre davranan hâminden farklı gizil bir kişiliği de bulunmaktadır. Tabiatı itibarıyla karmaşık bir ruh yapısına sahip olan insanın bu gizil yanının, kendisi dahil hiç kimsenin kolayca fark edemeyeceği yaşam deneyimleri bulunur. Jung'un 'gölge' adını verdiği ve kişiliğin bastırılmış bir parçası olan bu gizil yan, birtakım bireysel veya toplumsal normlar nedeniyle bilincin kendisini ifade etmesine izin vermediği ruhî öğelerden oluşur (Jung, 2009, s. 291).

Bilinçdışıdaki gölge arketipi, bilinç düzeyindeki kimliğin karşıtı gibi konumlanır. Kişinin karşı karşıya kalmaktan korktuğu durum, olay ya da insanların tamamı gölge arketipinin içeriğini oluşturur. Gölge arketipi kişinin bilinç düzeyindeki açık kimliği için olumsuz, belirsiz, karanlık ve tehlikeli olan tüm unsurları barındırır. Karşıt tutumu ve tehlikeli yanları nedeniyle düşman arketipi olarak da adlandırılabilir gölge arketipi; kültür normlarının, çevrenin ve ailenin baskısının sonucunda çok erken dönemlerde ortaya çıkar. İnsanın birey olarak kendi zayıflıkları ya da başarısızlıklarını içeren gölge arketipi kişisel bir özellik gösterir. Buna karşılık bütün insanların karakterinde müşterek olan bir zayıflık, olumsuzluk ya da kötülük söz konusu olduğunda gölgenin kolektif bir özellik gösterdiği söylenebilir. Gölgenin kolektif bir karakter kazanması durumunda şeytan, iblis, cadı gibi adlandırmalar kullanılır (Fordham, 1996, s. 62).

"Bozkurt" hikâyesinde kahraman arketipinin karşısında yer alan çoban yani bir insandır. Çoban, bozkurda fiziksel olarak zarar vermesinin ötesinde onun yaratılışıyla ve tabiat ile uyumunu bozmaya çalışır. Hikâyede çoban ile bozkurdun temas ettiği ilk anda bozkurdun yaratılışına uygun olarak koyun sürüsüne saldırmayı planladığı andır. Çobanın varlığı bu doğal dürtüyü engelleyen bir mahiyet gösterir. "Bozkurt aniden geriye döndü ve başındaki kalpağı kulaklarına kadar çekmiş, kendisine bakmakta olan adamı gördü. Adam ve kurt, hiç kımıldamadan, gözlerini birbirinden ayırmadan bakıştı" (Kasımbekov, 2019, s.165).

Kahraman ve gölge arasındaki bu gerilim, vahşi bir hayvanın içgüdüsel gücü ile onun gölgesini temsil eden insanın rasyonel ve baskıcı tabiatı arasındaki mücadeleyi işaret eder. Bozkurdun karşısında konumlanan insan; onun vahşi tabiatına, özgür hayatına doğrudan müdahale eder. Dişi kurdu öldüren ve yavrularını bir çuvalın içerisinde evine götüren çoban, arkadaşları tarafından kurdun intikamcı olduğu konusunda uyarılır. Bu uyarıya çoban, bozkurdun yaratılışına dönük bir saldırı cümlesiyle cevap verir. "Onun avlumda artıklarımla beslenen köpeklerden bir farkının olmadığını kanıtlayacağım!" (Kasimbekov, 2019, s.172).

Çoban, bozkurdun içgüdüleriyle hareket eden varlığının karşıtı olarak onu kontrol altına almak hatta yok etmek ister. Bu düşmanca tutum kahraman ve gölge arasında ilişkinin doğal bir tezahürüdür. Esasında insan, hikâyenin anlatı ekseninde insanlığa yakışmayacak yoğun ve karanlık bir öfke duygusu ile hareket eder. Okuru bile ürpertecek bir korku ve utanma duygusu oluşturan tavırlar sergiler. Nitekim tabiatı bakımından vahşi olarak adlandırılabilir kahraman arketipi bozkurt, bu sıfatı insanlar için kullanır. Bir çukurda tuzağa düşürülüp kurtulmayı başaramayan bozkurt, anlatıcının ağzından insanların ne derece tehlikeli olduğuna göndermede bulunur. "Yukarıdaki iki ayaklı vahşilerden kurtulmak neredeyse imkânsızdı artık" (Kasimbekov, 2019, s.182).

Bozkurt ve çoban arasında geçen ve insanla doğanın mücadelesi olarak değerlendirilebilecek çatışma ile çoban bozkurt üzerinden tabiata hükmetmek ister. Ancak bunun için kullandığı araçların hiçbiri toplumsal normlara uygun değildir. Her davranışı kötülük dolu ve vahşicedir. Onun özgür ruhunu esir almak istemesine diğer insanlar da karşı çıkar. Fakat çoban vahşilikte sınır tanımaz.

"Kurdu ehlileştiremezsin. Vursak şunu daha iyi olurdu." dedi biri.

"Hayır. İşte şuradaki kancık gibi af dileteceğim ona. Şu itten bir farkının olmadığını kanıtlayacağım." dedi adam.

"Bakalım."

"Canlı canlı derisini yüzeceğim onun. Evet hem de canlı!" (Kasimbekov, 2019, s.182).

Çoban kendisiyle de mücadele hâlinindedir. İçinde iki ses karşılıklı kurtlarla ilgili bir münakaşaya girer. Seslerden biri merhamet doluyken diğer ses oldukça merhametsiz ve soğuktur. Merhametli ses kurdun hakikatini savunurken diğer ses gölgenin tezinin arkasında durur.

"Ne yapacaksın bunları?" diye sordu yavrulara acıyan gönlünden gelen bir ses. "Onları köpeğe dönüştüreceğim." diye karşılık verdi başka, soğuk bir ses. "Kurt hiçbir zaman köpek olamaz ama." diye karşılık verdi gönül sesi. Soğuk ses bir kahkaha patlatıp "Burada yaşayacaklar, masamın artıklarıyla beslenecekler, annelerinin sütüyle verdiği kurtluk duygusunu kaybedecekler. Böylece köpeğe dönüşecekler." dedi. (Kasimbekov, 2019, s.173-174).

Hikâyede gölge arketipinin bir başka görünüşü de köpektir. Köpek insanın artıklarıyla beslenen, bir hayvanın fitratında olması gereken vahşilikten uzak, tanrısal güçten yoksun bir yaratıktır. Bozkurdun acıyarak baktığı bu hayvan, soy bakımından akrabası olmasına rağmen onun gibi olmaktan korktuğu bir hayvandır. Yılışık, korkak, riyakâr bir hayvan olan köpek, tüm değerler bakımından uyumsuzdur. İnsan da köpeği sevmez ve ona saygı duymaz. Aslında insanın tüm çabası da bozkurdu köpekleştirmektir. Bozkurdun yavrularını getirdiğinde onlardan korkan köpeği azarlar.

"Ah kahpe soyu." dedi sahibi kısık bir sesle. Kuyruğundan tutup kurt yavrularının yanına taşıdı onu. "Bak şunlara bak. Bunlar senin akrabaların. İyi hadi neyse, kork bunlardan. Tabii ki bunlarla kıyaslanamazsın bile. Ama bunlar küçücük kurt yavruları sadece, bunların neyinden korkuyorsun. Oyna bunlarla. Allah belanı versin senin!" (Kasımbekov, 2019, s.173).

Köpek sahibinin kendisini kurdun bulunduğu çukura atması sonrasında ona karşı havlayıp öfke gösterisinde bulunurken kuyunun dışına çıktığında yeniden bozkurda havlayıp düşmanlık etmeye başlar. Korkak ve riyakâr tavrı nedeniyle sahibi tarafından affedilip ironiyle karışık övülür. "İşte görüyorsunuz. Böylesine sadık bir köpeği nasıl öldürebilirim, dedi adam. Berikiler gülüştü" (Kasımbekov, 2019, s.182)

Gölge arketipinin son unsuru ise silahtır. Silah, mücadele için doğal araçlar kullanan kurdun karşısına çıkarılan ve taraflar arasındaki dengeyi alt üst eden bir araçtır. Tabiatla olan hemen her şeye düşman olan bu araç, gölge arketipinin kolektif örneklerinde sıkça rastlandığı şekliyle şeytanla ilişkilendirilir. "Tam bu sırada sanki otlar arasından hışırtılar duyuldu kulağına. Sanki uzaklardan o şeytani, ateş püskürten kara sopanın gözleri onu hedef alıyordu. (Kasımbekov, 2019, s.165)"

Bozkurt öldürülen dişi kurdun gövdesinde de onun izini bulur. Sonrasında yavrularının bir çuvala konulup başında çobanın beklediğini gördüğü anda da silah bir gölge arketipi olarak çobanla birlikte tekrar anılır. "Elinde o şeytani kara sopasıyla ayakta duran iki ayaklı şeytan tebessüm ederek ona bakıyordu" (Kasımbekov, 2019, s.169).

Hikâyenin anlatı evreni dışında eserde gölge arketipi, eserin yazıldığı zaman diliminde Türk soylu halka zulmeden Rusları simgelemektedir. Ruslar, tabiatla iç içe bir hayat süren Türk topluluklarını yerleşik hayata zorlayarak şehirli insanlara dönüştürmek ister. Rus kültürüne entegre etmeyi istediği bu insanların kendisinin izin verdiği kadar özgür ve tok olmasını planlamaktadır. Köpek figürü ise kendi soyundan insanlara karşı Ruslarla iş birliği yapan yerli halktan kimseleri temsil etmektedir. Bunlar gücün karşısında eğilen kimselerdir.

2.5. Anima ve Animus Arketipleri

Jung'a göre anima ve animus arketipleri, insan bilinçdışının en esaslı bileşenlerindedir. Erkeklerin iç dünyasında yer alan sezgisel ve duygusal yönleri anima arketipi, kadınların mantıksal ve güçlü yönlerini ise animus arketipi temsil eder. Yaratılışı itibariyle bir ve bütün olan insanın ruhunu eksik cinsiyetler yönüyle tamamlayan anima ve animus arketipleri bireyin iç dünyasında her bakımdan bir denge sağlar (Jung, 2006, s. 72,73). Bilinç düzeyinde bölünen bireyin kimliği bilinçdışının bakış açısıyla bütün hâle getirilir. Buna göre bir erkeğin bilinçdışı bir dişi öge ile bütünlenirken bir kadının bilinçdışı ise bir erkek öge ile tamamlanır (Fordham, 1996, s. 64-65).

Hikâyede bozkurt ve dişi kurt karakterleri, anima ve animus arketiplerinin sembelleri olarak değerlendirilebilir. Bozkurt anlatı boyunca eril gücü, cesareti ve fiziksel yetenekleriyle animus arketipini temsil ederken, dişi kurt onun sezgisel ve duygusal rehberi olarak anima arketipini sembolize eder. Metinde dişi kurt, bozkurdun yanında hem bir yol arkadaşı hem de bir rehber olarak yer alır. Bozkurt, dişi kurdun rehberliğinde avlanırken aralarındaki bu ilişki anima arketipinin nasıl işlediğini gösterir: "Seferden önce bozkurt başını göğe dikip ulumuş, dişi kurt bu seferki cengin bir emir gibi olduğunu ve omuz omuza olmaları gerektiğini anlamıştı" (Kasımbekov, 2019, s.169).

Dişi kurt anima arketipi olarak bozkırdaki sezgisel yanları harekete geçirerek bozkurda rehberlik eder. Bu bakımdan dişi kurt; bozkurdun sadece fizikî yol arkadaşı değil, aynı zamanda onun iç dünyasında dengeyi sağlayan bir figür olarak ortaya çıkar. Bozkurdun dişi kurda verdiği önem, onun içsel sezgilerini ve duygusal bağlarını geliştiren bir süreç olarak değerlendirilebilir. Hikâyenin başlarında dişi kurdun bozkurda sezgileriyle yaptığı liderlik ve bozkurdun onun rehberliğine duyduğu güvene dikkat çekilir. “Dişi kurt bir öne geçiyor, tekrar yol arkadaşının yanına dönüyor. Bozkurt ise ara ara duruyor, ön ayaklarını kaldırıp seslere kulak salıyor, kokluyor, sonra tekrar ileriye atılıyordu” (Kasimbekov, 2019, s.165).

Hikâyede eril gücün ve fiziksel dayanıklılığın simgesi olan bozkurdun, düşmanlarına karşı verdiği mücadele ve doğayla olan savaşı, animus arketipini vurgulayan sembollerle doludur. Bozkurt, metin boyunca çeşitli zorluklarla karşılaşır ve bu zorluklara karşı içgüdüsel bir güç ve cesaretle karşı koyar. Animus, bozkurdun dış dünyada güçlü ve etkili bir figür olarak varlık göstermesini sağlar.

“Bozkurt gaille içinde kaçışan koyunları görünce tıpkı düşmanlarını yıldırılmış kahramanlar gibi daha bir cesaretlendi. İlk atasından miras kalan bu içgüdü onun kanındaydı, korkakça kaçan avını takip ettiren, rüzgârda kesik kuyruğunu muzafferane sallayan, avın kokusu iyice yaklaştığında keskin dişleriyle sıcak avını teslim alan o içgüdü. (...) Bozkurdun heybetli adımları yuvalarından kuşları uçurtmuş, hatta tepelerin doruklarında gururla dolaşan dağ keçisi bile, onun avlandığı yerden oldukça uzakta olmasına rağmen, keskin duyularıyla tehlikeyi fark etmiş ve telaşa düşmüştü” (Kasimbekov, 2019, s.165-167).

Jung’a göre, anima ve animusun sağlıklı bir birleşimi, bireyin ruhsal dengesi ve olgunluğu için gereklidir. Hikâyede bozkurt ve dişi kurt arasındaki ilişki, bu arketiplerin nasıl iç içe geçtiğini ve bir denge unsuru olarak çalıştığını gösterir. Dişi kurdun av sırasındaki sezgi ve duygu yoğunluğundan kaynaklı tereddüt ve korkusunu gören bozkurt, onun da karnını doyurması için gereken ilgiyi gösterir. Bozkurdun eril gücü ile dişi kurdun duygusal ve koruyucu tabiatının uyumu her ikisinin de eksik yönlerini tamamlayarak tam bir ruhsal denge sağladıklarını göstermektedir.

“Dişi kurt kuyruğunu sallıyor, kâh boğazlanmış koyuna, kâh hareketsiz duran o insana bakıyordu. Öne doğru kararsız birkaç adım attı. Korkusunu yenemeyip tekrar geriye sıçradı. Bozkurt karnını doyurmuş olmanın verdiği memnu niyetle hırladı ve parçalanmış koyun gövdesinden bir parça alıp uzaklaştı. Sevinçle yanına gelen dişi kurda verdi eti. Dişi kurt bu ziyafeti bir hamlede midesine indirdi” (Kasimbekov, 2019, s. 166).

Bozkurt ve dişi kurt arasındaki bütünleşme, bozkurdun içsel dengesini sağladığı bir süreçtir. Dişi kurdun ölümü ise bu dengeyi sarsar, ancak bozkurttaki içsel dönüşüm sürecini de hızlandırır. Bozkurt, bu trajik olayla yüzleşirken kendi duygusal dünyasıyla ve içsel sezgileriyle baş başa kalır. Yaşadığı kayıpla birlikte yalnızlaşan bozkurt ruhsal bakımdan olgunlaşır. Anima arketipi, bozkurttaki duygusal ve sezgisel yönlerin açığa çıkmasına neden olur.

“Bir çukurluğa geldiği sırada dişi kurtla karşılaştı. Dişi kurt bütün vücuduyla kıvraniyor, sürünmeye çalışıyordu. Ancak gücünün sonuna gelmişti. Bozkurt sürekli hırıltılar hâlde koyun gövdesini yere bıraktı ve yol arkadaşının yanına sokulup onu koklamaya başladı. Dişi kurt acıdan kıvraniyor, inliyordu. Ve birden bütün vücudu ağırlaştı, hâlsizleşti, titredi. Kan kaybediyordu. Bozkurdun dehşetli ulumalarında artık ağlamaklı sesler vardı. Yol arkadaşının kan akan böğrünü yalayınca o şeytani kara sopanın duman kokusunu aldı.

Birden başını kaldırıp acı acı uludu, daha fazla orada kalamayıp ileriye atıldı”
(Kasımbekov, 2019, s. 169).

2.6. Ölüm ve Yeniden Doğuş Arketipi

Jung’a göre yeniden doğuş arketipinin beş biçimi vardır. Bunlardan ilki ruh göçüyle yaşamın farklı varlıkların bedenlerinde sürmesidir. İkincisi ise yine ruh göçüyle ancak insan bedenlerinde kişilik ve anıların korunduğu yeniden doğuş formudur. Üçüncü biçim ise insan var oluşunun ölümden sonra yeniden ortaya çıkışı yani diriliş şeklindedir. Dördüncü yeniden doğuş formu ise bireysel yaşam süreci içerisinde kişiliğin özü değişmeden bazı yönlerinin iyileşmesi, güçlenmesi, düzelmesi, yenilenmesi şeklinde gerçekleşebilir. Yeniden doğuş formunun son şekliyse kişinin bizzat ölmesi ya da yeniden doğması biçiminde değil, kendisi dışında gerçekleşen bir dönüşüm sürecine dolaylı katılımıyla veya tanıklığıyla gerçekleşebilir (Demirkol Azak, 2022, s. 176).

“Bozkurt” hikâyesinde Jung’un atıf yaptığı beşinci yeniden doğuş formunun izlerini görmek mümkündür. Bu çeşit bir yeniden doğuş formu içsel yani ruh yönüyle bir dönüşümü simgeler. Anlatı boyunca insan eliyle sürekli eziyet gören, aşağılanan ve nihayet derisi yüzülerek ölüme terk edilen bozkurdun trajik sonu esasında bir yenilenme sürecinin de başlangıcıdır. Bozkurt insan eliyle işkence görmesine ve sonunda ölmesine rağmen vahşi tabiatından ve doğaya olan bağlılığından vazgeçmeyişi onu ölümsüz bir figür hâline getirir. Ölüm anında bile sessiz ve gururlu duruşu, kahramanın arketipsel özelliklerini kaybetmediğinin bir göstergesidir.

Bozkurdun bacakları titiyor, ayakta kalabilmek için direniyordu. Birden düştü yere hemen kalktı. Gür yelesi, kısa kuyruğu, boz derisi yoktu artık. Sadece uğradığı işkencenin korkunç görüntüsü vardı üzerinde. Ancak buna rağmen, tıpkı eskiden olduğu gibi, yüreğindeki gururlu kurt duygusu terk etmemişti onu. Kirpiksiz kalan çakmak gözleri aynı şekilde ürkütücüydü.

Çıplak kalan bozkurt kendisini izleyen adamların arasında çırpınarak bir daire çizdi. Birden bütün bedeni titredi ve küt diye düştü yere. Tekrar kalkmaya niyetlendi, kalkamadı. Kana bulanmış iç organları durdu. Bozkurt bir inilti sesi dahi çıkarmadan oracıkta ruhunu teslim etti” (Kasımbekov, 2019, s. 184).

Yeniden doğuş arketipi derin acıları da içerir. Bozkurt, insan eliyle katledilirken ruh yönüyle yenilmezliğini korur. Fiziksel varlığı son bulsa da ruhsal gücüyle düşmanlarına karşı direnir. Bu bakımdan onun ölümü bir yok oluş ve yenilgi değil, yeniden doğuştur.

Yeniden doğuş arketipi sadece hikâyenin ana kahramanı bozkurtta görülmez. Aslında bu gücün soy ile ilgili olduğuna işaret eden bir sahnede yavrularından birinin yine acımasızca öldürülmesinde görülür. Henüz bir hayat tecrübesi bulunmamakla birlikte kurt yavrusu da babası bozkurt gibi düşmanın eziyetlerine içgüdüleriyle direnir. Bozkurdun, aygırını parçalamasına sinirlenen çoban acısını kurdun ele geçirdiği yavrularından birini döverek çıkarmak ister. Yavruyu kamçılıyarak acı çığlıklar atmasını ve bozkurdun da bu sese gelmesini ister. Ancak yavru kurt kamçı darbelerine aldırılmaz. İnilti sesi dahi çıkarmaz. Bu defa köpeğin önüne atıp defalarca ısırır ve boğdurur.

Bu sırada adam kurt yavrusunu alıp köpeğin önüne bıraktı ve “Isır onu!” diye bağırdı.
“Senin ekmeğini yiyor, ısır onu, acıma, haydi ısır!”

Köpeğinin ürkekliğine sinirlenen adam yavruyu alıp leğenin içine fırlattı. Birden yemek yediği kabın içinde yavruyu gören köpek bir anlık bir cesaretle savunmasız yavruyu ısırıldı. "Aferin, aferin. Isır onu, ısır." diye destekledi köpeğini.

Köpek sahibinin desteğiyle daha bir hırsyla saldırdı rakibine, oradan oraya savurarak her yerini ısırıldı, boğmaya çalıştı. Ancak yavru adamın umutlarının aksine canı yanmasına rağmen hiç sesini çıkarmadı.

"Ah, kurt soyu." diye geçirdi içinden, yavrunun sebatına şaşırılmış hâlde. Ardından yavruyu aldı köpeğin elinden. Fakat yavru bu sefer kendine gelemedi, küçük bedeni soğuyuverdi. (Kasımbekov, 2019, s. 176-177).

Hikâyenin anlatı evreni içerisinde kurt soyunun gelecek her çeşit eziyet ve zulme karşı hayat tecrübesi, gücü ne olursa olsun direneceği ve her dem bu direnişin enerjisiyle yeniden doğacağına dönük bir gönderme vardır. Vahşi tabiatın ve zalimliklerin terbiye ettiği ruhları oldukça dayanıklıdır. Hikâyenin görünen anlatı evreni dışında ise Türk halklarının düşmanlarından gelen her türlü zulme rağmen direnecekleri, içeriden ya da dışarıdan gelecek hiçbir tehdide boyun eğmeyecekleri vurgulanır. Onların soyları yönüyle her an yeniden doğacak kolektif bir dönüşümü başardıklarına işaret edilir.

SONUÇ

Edebî eserler, söyleme ya da yazma faaliyetleri sırasında dili çok yönlü kullanır. Her bir kelime ait olduğu dil dağarcığının içinden en uygun şekilde seçilerek yine anlatının en uygun yerine konur. Seçilen kelimeler, maksadı en doğru ve şümulü biçimde anlatmaya matuf kelimeler olmalıdır. Hikâyeler de bir edebî tür olarak toplumsal hayatın geçmişten geleceğe devam eden seyrinden izleri ihtiva eden seçkin ve derin tedaileri olan kelimeler ihtiva eder.

Carl Gustav Jung'un psikoloji dünyasına kazandırdığı arketip kavramı, insanların ruh kökenindeki evrensel ve müşterek hayallerin edebî eserlerde simgelerle, sembollerle yeniden yaratılması sürecini ifade eder. Joseph Campbell'in de Jung'dan hareketle oluşturduğu 'Kahramanın Sonsuz Yolculuğu' adlı teorisiyle her şeye ilk hareketini veren şeyin maceraya çağrı arketipinin kahraman arketipi tarafından kabul edilmesi olduğunu savunur. Sonrasında yoğun bir mücadele dönemini içeren erginlenme ve gücünü zirvesine çıkararak başladığı noktaya daha kudretli dönme aşamalarının tamamlanmasıyla kahraman arketipi en yetkin durumuna gelir.

Tölgön Kasımbekov, Kırgız edebiyatının hikâye ve roman gibi anlatı türlerinde oldukça başarılı bir isimdir. Realist ve gözlem gücü yüksek bir yazar olan Kasımbekov'un "Bozkurt" hikâyesi alegorik anlatımıyla dikkati çeker. Vahşi doğanın hâkimi bozkurt ile hayvanlarını doğada besleyen çobanın çıkar çatışması üzerine kurulan eser, oldukça epik bir anlatım biçimine sahiptir. Bozkurt sembolünün özelde Kırgız, genelde ise tüm Türk toplumlarındaki kutsiyetini dikkate alarak kaleme alınan hikâye bireysel bir anlatı değildir. Çobanda sembolleşen Rusların kimliksizleştirme, değersiz kılma siyasetini ifşa etmek ve bozkurtta sembolize edilen Türklerin de canları pahasına bu asimilasyon dayatmasına direnişi hikâyenin en temel tezidir.

Çalışmanın inceleme konusu olan hikâye, bozkurdun ve onun sembolize ettiği Türk halkının süreç içerisinde karşı karşıya kaldıkları zorlu durumlarda nasıl hareket ettiklerine dönük bir anlatı yer alır. Kuramda olduğu gibi eserin merkez kahramanı monomit aşamaları bağlamında ilk olarak

maceraya çağrı davet aşamasında görmek mümkündür. Yaratılışının gereği olarak parçası bulunduğu vahşi tabiatın av talebini var olan tüm tehdit ve tehlikeleri göze alarak kabul eder. Bu davetin kabulü ile olması gerektiği biçimde yaşamaya ve yaşadıklarının sorumluluğunu üstlenmeye başlar. Onun olması gerektiği gibi yaşaması ise personası ile ilişkili bir durumdur. Bir kurt olarak kendisine biçilen kolektif kimliğin gerektirdiği şekilde davranır. Çobanın koyunlarına saldırır ve karnını doyurur.

Bozkurt gerektiği gibi yaşaması nedeniyle çobanın hedefi olur. Koyunların sahibi olan çobanla, karnını doyurmak zorunda olan bozkurdun çıkar çatışmasından entrik doğar. Kahraman erketipinin sembolü olan bozkurt, kendisini başka bir varlık olmaya zorlayan çobana ödünsüz bir şekilde karşı koyar. Bu uğurda dişisini ve yavrularından ikisini kaybeder. Hikâyede bozkurdun olumsuz yansıması olan çoban ise bilinç düzeyi için ayıplı ve suç sayılabilecek tüm eylemlerin öznesidir. Bu yönüyle hikâyedeki gölge arketipini temsil eder. Hikâyede cesareti ve fiziksel yeterlilikleri ile animus tipini temsil eden bozkurdun dişisine gösterdiği yakınlık ve yavrularına karşı sadakati onun anima arketipidir. Dişi kurt da onun sezgisel ve duygusal rehberi olarak anima arketipini sembolize eder. Bozkurt hikâyenin sonunda gördüğü eziyetlerin ve işkenceler nedeniyle ölür. Ancak bu onun soyu açısından bir yok oluş değildir. Aslında bozkurdun ölümü çobana teslim olması durumunda gerçekleşecektir. Bu nedenle bozkurdun temsil ettiği sembolik kolektif kimliği bu trajik sondan etkilenmez. Aksine bu ölüm bir yenilenme sürecinin de başlangıcıdır. Bozkurt vahşi tabiatından ve doğaya olan bağlılığından vazgeçmeyerek yaratışına uygun hareket eder ve ölümsüz bir figür hâline gelir.

Hikâye, destanlara has anlatım biçimi, yoğun bir sembol kullanımı ile okurun hem bilinç düzeyine hem de bilinçdışına seslenir. Bozkurt kahraman arketipinin kendi yaşam alanında içgüdülerinin çağrısıyla atıldığı maceranın sonunda fiziksel olarak yok olmasına karşılık, yenilmediğini söylemek mümkündür. O mücadelesi ve ölümü sırasında ortaya koyduğu değerlerle her an yeniden doğar.

KAYNAKÇA

- Artıkbayev, Kaçkınbay (2013). *XX. Yüzyıl Kırgız Edebiyatı Tarihi*. Mayramgül Dıykanbayeva (Çev.). Ankara: Bengü Yayınları.
- Azap, Samet (2017), *Tölögön Kasımbekov – İnsan ve Eser*. Ankara: Bengü Yayınları.
- Bacaklı, Yılmaz (07-10 Haziran 2022). "Tölögön Kasımbekov'un 'Memleket' Adlı Hikâyesinde II. Dünya Savaşının İzleri". Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi: IX. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Sempozyumu, Bildiriler Kitabı, C. 1, s. 433-444.
- Bars, Mehmet Emin (2018). "Deli Dumrul Anlatısının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 44, s. 57-75.
- Bennet, Andrew & Royle, Nicholas (2015) *Şu Edebiyat Denen Şey Okumak, Düşünmek, Yazmak*. Mukadder Erkan (Çev.). İstanbul: Notos Kitap.
- Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

- Demirkol Azak, Nihal (2022). "Ölüm ve Yeniden Doğum: D. H. Lawrence'ın Ölen Adam Romanının Arketipsel İncelemesi". *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, C. 3, S. 2, s. 171-186.
- Fordham, Frieda (1996). *Jung Psikolojisi*. Aslan Yalçiner (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Gümüş, Tülin (2016). *Kazan Oğuznamesi'nin Arketipsel Sembolizm Bağlamında İncelenmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Ardahan Üniversitesi.
- Irmak, Yılmaz & Ava, Uğur (2017). "Âşık Garip Hikâyesinde Arketipsel Sembolizm". *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 13, s. 16-28.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Ender Gürol (Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Jung Carl Gustav (2009). *Anılar, Düşler, Düşünceler*. İris Kantemir (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. Nur Nirven (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kallıncı, İsmail Turan (2016). "Atasözleri ile Hikâye Yazmak: Tölgön Kasımbekov'un Bozkurt Adlı Hikâyesinin İncelemesi." *The Journal of Academic Social Science Studies*, S. 42, s. 193-204.
- Kasımbekov, Tölgön (2019). "Bozkurt". *İnsan Olmak İstiyorum*. Samet Azap (Çev.). Ankara: Bengü Yayınları.
- Kundaklı, Mustafa (2019), "Kırgız Kültüründe Sovyet Eğitimi Kaynaklı Bir Ötekileşme Sorunu: Aşım Cakıpbekov'un 'Sagin' Adlı Hikâyesi Örneği". *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 41, s. 330-340.
- Moran, Berna (1983). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özdenören, Rasim (2018). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Tosun, Necip (2017). *Doğu'nun Hikâye Kuramı*. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

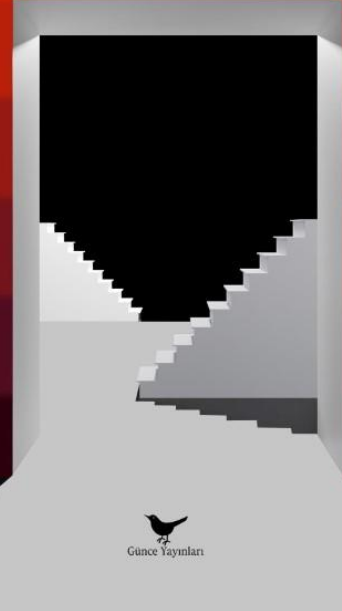
DR. FERHAT ÇETİNKAYA



Günce Yayınları

Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

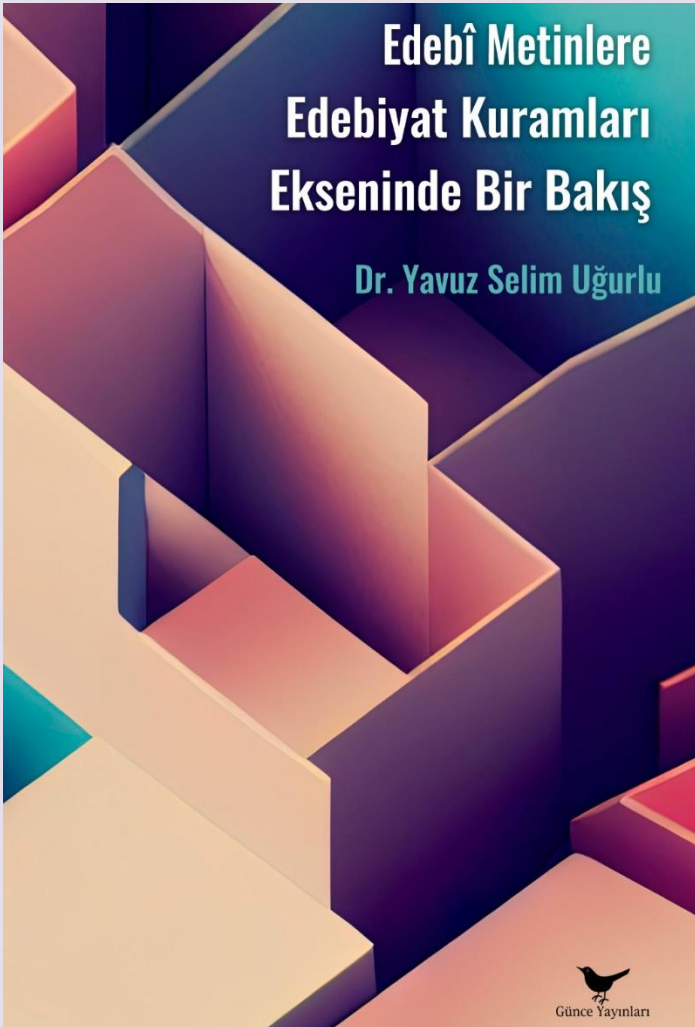
Ömriye Bayrak



Günce Yayınları

Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Günce Yayınları

Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Günce Yayınları

Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirlerinde Fenomenolojik Nesne İncelemesi

DR. YUNUS ŞAHİN* - DR. DERYA KARAOSMANOĞLU**

Öz

Husserl'in düşüncesine göre, felsefe soyut kavramlar ya da teorik spekülasyonlar yerine doğrudan şeylerden, yani fenomenlerden hareketle ele alınmalıdır. Bu yaklaşım, bilginin özüne erişme ve bu özü anlamaya yönelik bir arayışı temel alır. Fenomenoloji, özellikle 19. yüzyılın bilimsel ve pozitivist yaklaşımlarına karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkmış ve insan bilincinin doğrudan yaşadığı deneyimlerle gerçeği kavramaya çalışmıştır. Husserl'in bu felsefi yöntemi, modern felsefede köklü bir değişim yaratarak, düşünce dünyasında önemli bir dönüşümün kapılarını aralamıştır.

Bu çalışmada, Ahmet Muhip Dıranas'ın şiiri, fenomenolojik yaklaşıma dayanan eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Husserl'in temel hedefi, nesnelere özünü keşfetmektir. Bu doğrultuda, fenomenolojik indirgeme yaparak "doğal tavrı" belirleyip kullanmayı amaçlar. Bu yöntemle, nesnenin genel ve değişmeyen özüne ulaşmak mümkündür. Çalışma, Husserl'in bu yönteminden faydalanarak şairin alt metinde nesnelere yüklediği anlam ve özleri ortaya çıkarmayı amaçlar. Nesnelere paranteze alınıp indirgemeye tabi tutulduğu bu yaklaşımla, Dıranas'ın şiirlerinin çok katmanlı anlam yapısı çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Gül, yaşam, ölüm, akşamüstü, fenomenolojik indirgeme, nesne

PHENOMENOLOGICAL OBJECT ANALYSIS IN AHMET MUHIP DIRANAS' POEMS

Abstract

According to Husserl's thought, philosophy should be approached directly from things, that is, from phenomena, rather than through abstract concepts or theoretical speculations. This approach is based on a quest to access the essence of knowledge and to understand that essence. Phenomenology emerged, particularly as a critique of the scientific and positivist approaches of the 19th century, seeking to comprehend reality through the direct experiences of human consciousness. Husserl's philosophical method has ushered in a profound transformation in modern philosophy, opening the doors to significant shifts in the realm of thought.

In this study, the poetry of Ahmet Muhip Dıranas is examined through a critical method based on a phenomenological approach. Husserl's fundamental aim is to uncover the essence of objects. In

* Öğr. Gör., Yalova Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü, yunussahin@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0616-2831.

** Öğr. Gör., Yalova Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü, derya.karaosmanoglu@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2488-8548.

this context, he seeks to identify and utilize the “natural attitude” through phenomenological reduction. This method allows for the attainment of the general and unchanging essence of the object. By benefiting from Husserl’s approach, the study aims to reveal the meanings and essences that the poet attributes to objects in the subtext. Through this approach, where objects are bracketed and subjected to reduction, an effort has been made to analyze the multilayered meaning structure of Dıranas’s poetry.

Keywords: Rose, life, death, afternoon/evening, phenomenological reduction, object

GİRİŞ

Modern şiirin temeli, sözcüklerin çok katmanlı anlamları ve imgelerle zenginleştirilmiş yapısına dayanır. Bu nedenle şairlerin eserlerinde iletmek istedikleri mesajları tam anlamıyla kavramak çoğu zaman güç olabilir. Türk edebiyatında ise şiir üzerine yapılan eleştiriler genellikle yetersiz kalmaktadır. Bunun sebeplerinden biri, modern şiirin karmaşık kavramlar ve kapalılık barındırmasıdır. Ancak bu kapalılık, şiirlerin bilimsel bir yaklaşımla incelenemeyeceği anlamına gelmez. Farklı analiz yöntemleri kullanılarak yapılan her araştırma, şiirlerin derin anlam katmanlarını keşfetmeye ve özelliklerini daha iyi anlamaya katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda 1940’lar ve 1950’lerde dikkat çeken Cenevre Okulu önemli bir örnek teşkil eder. Bu çalışmada Ahmet Muhip Dıranas’ın şiirleri, fenomenolojiyi edebiyat disiplinine entegre eden Cenevre Okulu’nun yöntemiyle incelenecektir.

1. FENOMONELOJİK YAKLAŞIM

Fenomenoloji, 20. yüzyıl felsefesi içinde önemli bir akım olup Edmund Husserl tarafından geliştirilmiştir. Bu yaklaşım, bilinç ve deneyim üzerinde yoğunlaşarak, insanların dünyayı nasıl algıladıklarını ve anlamlandırdıklarını incelemeyi hedefler. Fenomenoloji kuramı, bireylerin deneyimlerini, algılarını ve bilinçlerini derinlemesine anlamaya yönelik önemli bir felsefi perspektif sunar. Bu çerçevede, insanların dünyayı nasıl kavradığını ve nesnelere nasıl bir ilişki kurduğunu keşfetmek için zengin bir olanak sağlar. Fenomenolojik nesne incelemesi, nesnelere bireyler tarafından nasıl algılandığını, deneyimlendiğini ve anlamlandırıldığını derinlemesine araştıran bir yöntemdir. Bu yaklaşım, fenomenolojinin temel ilkelerine dayanarak, nesnelere bireysel ve toplumsal deneyimlerdeki rolünü anlamayı amaçlar.

Fenomenoloji, bireylerin yaşadığı deneyimlerin özünü anlamaya yönelik bir çaba gösterir. Bu yaklaşım, gözlemci dışındaki nesnelere incelemekten çok, bireylerin bu nesnelere kurdukları ilişkileri ve algılarını araştırmayı amaçlar. Fenomenoloji, nesnelere bireylerin bilinçlerinde nasıl şekillendiğini inceler. Bu süreçte, bireylerin mevcut kavram ve önyargılarından arınarak deneyimlerini saf bir biçimde gözlemlemeleri teşvik edilir. Fenomenoloji, bilincin her zaman bir nesneye ya da duruma yöneldiğini ve bu yönelimin anlamını keşfetmeye çalışır. Başka bir deyişle bilinç sürekli olarak belirli bir niyet taşır. Bu bağlamda, fenomenoloji deneyimlerin ve nesnelere temel niteliklerini anlamaya çalışırken bireylerin deneyimlerinde ortak olan ve bu deneyimleri tanımlayan unsurları açığa çıkarmayı hedefler.

Husserl'e göre, fenomenoloji, özün araştırılmasını merkeze alan bir ontoloji olup tüm bilimlerin temelinde yer alır. Ona göre, felsefe, psikoloji ve mantık gibi disiplinlerin kökleri, fenomenoloji aracılığıyla doğrudan ele alınırken, diğer bilimler bu alanla dolaylı olarak bağlantılıdır. Bu açıdan fenomenoloji, matematiğe benzetilir; nasıl ki matematik kesin bilimler için temel bir rol oynuyorsa, fenomenoloji de felsefe, mantık ve psikoloji için benzer bir işleve sahiptir. Husserl'e göre fenomenoloji, yalnızca tekil bir olay ya da durumu değil, o şeyin bütünü kavramaya çalışır. Algıları, yargıları ve duyguları kendi özlerinde, tıpkı matematiğin sayıları ya da geometrinin şekilleri incelediği gibi ele alır. Bu yüzden fenomenoloji, bütün bilim dallarında geçerli olan evrensel bir yöntem olarak değerlendirilir.

Husserl'in belirttiği gibi, fenomenolojinin temel bilim ya da "ilk felsefe" olarak tanımlanabilmesi için araştırmalarının hiçbir teori veya hipoteze dayanmadan başlaması gerekir. Bu yöntemle, fenomenin kendisi ve nasıl kavranabileceği sorgulanır. Bu nedenle fenomenoloji sıklıkla "fenomenlerin bilimi" olarak anılsa da her bilim dalı kendi fenomenlerini inceler: Fizik fiziksel, psikoloji psişik, sosyoloji toplumsal, tarih ise tarihsel fenomenleri ele alır. Fenomenolojiyle diğer bilimlerin fenomen anlayışları arasındaki fark, Husserl'e göre, bilimlerin olaylara yaklaşımından kaynaklanır. Fenomenoloji, her bilimin kendi objesine karşı geliştirdiği tavrı inceleyerek fenomenleri özgün bir yaklaşımla ele alır; bu da "fenomenolojik tavır" olarak adlandırılır (Cassirer, 2005, s. 34).

Fenomenolojik tavır, doğal tavidan tamamen farklıdır ve hatta onun tam karşıtıdır. Doğal tavır, sorgulama yapmadan, kendisine sunulanla yetinir; bu da onu dogmatik hale getirir. Ancak fenomenolojik tavır, kritik ve öz bilimi olduğu için eleştirel bir yaklaşım sergilemek zorundadır. Bu tavır, düşünsel bir derinlik ve refleksiyon üzerine kuruludur. Herkesin kolayca benimseyemeyeceği bu yaklaşımı geliştirmek için belli bir alışkanlık ve yatkınlık gerekir. Fenomenolojik araştırmaların zorluğu da bu noktada yatar; çünkü bu yaklaşımın yöneldiği varlık alanı, doğal tavrın kabul ettiği gibi hazır değildir. Bu varlık alanını ortaya çıkarmak gerekir.

İlk bakışta, *fenomen* ve *öz* kavramlarının geleneksel felsefede birbirine zıt olduğu düşünülebilir. Ancak, bu izlenimi ortadan kaldırmak için önce fenomenin ne olduğunu, sonra da fenomen ile öz arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışacağız. Geleneksel felsefeye göre hakikat, yani öz, objektif ve değişmezken, fenomen subjektif ve değişkendir. Bu yüzden, öz ve fenomen birbirine tamamen zıt iki kavram gibi görünür. Geleneksel anlayışa göre, fenomen yalnızca bir *görünüşt*en ibarettir; oysa öz, kendini göstermeyen, gizli kalan bir varlık olarak kabul edilir. Ancak özün kendisini göstermemesi, onun anlaşılmasını ve biliminin yapılmasını da imkânsız kılar. Oysa fenomenoloji, bir *öz bilimi* olarak özün görülebilir ve anlaşılabilir olduğu durumda var olabilir. Bu noktada, realitenin sınırları içerisinde fenomen yalnızca bir *görünüş* gibi görünse de bu durum öz bilimi olan fenomenolojinin varlığını geçersiz kılmaz. Yani, özün kendini gösterme, görünme ve bir fenomen olarak ortaya çıkma imkânı mevcuttur.

Husserl'e göre, bir fenomenin derinlemesine anlaşılması, onun özünün kavranılmasıyla mümkündür. Bu bağlamda, apaçıklık en temel seviyede duyusal algı yoluyla elde edilir. Husserl, deneyimlerin tüm biçimlerinde algının özel bir rolü olduğunu vurgular ve algıyı temel bir deneyim olarak kabul eder. Husserl fenomenolojisinde, bilgi, anlam ve sezgisel akt arasında bir uyum ilişkisi

vardır. Bu ilişkide en önemli bileşen sezgisel akttır, anlam aktı ise yalnız başına bir şey üretme kapasitesine sahip değildir ve kendi başına boş ve anlamsız kalır. Anlam aktının işlevi sadece nesneyi göstermekten sezgisel yönelim (intentionality) bu nesneyi zihinde canlandırır. Ancak, her sezgisel yönelim, mutlaka bir anlam aktıyla bağlantılıdır. Dolayısıyla, bir şeyi bilmek, o şeyin algılanmasıyla mümkün hale gelir. Husserl, algı ve sezgiye büyük bir önem verir; bu yaklaşımıyla Kant'a da yaklaşır. Ona göre "algısız kavramlar boş, kavramsız algılar kördür." Saf bir sezgi ne kadar net olursa, algılanan öz de o kadar kesin ve anlaşılır olur (Husserl,1995, s. 31;57).

Fenomenoloji, bireylerin deneyimlerini ve bilinç süreçlerini ayrıntılı bir şekilde inceleyerek gerçekliğin nasıl algılandığını anlamaya çalışan bir felsefi yaklaşımdır. Bu yöntem, insan deneyimlerinin derinliğini ve karmaşıklığını kavramak için güçlü bir araç sağlar. Fenomenoloji, sadece bir felsefi disiplin olmanın ötesinde, psikoloji, sosyoloji, sanat ve edebiyat gibi birçok farklı alanda da uygulanabilen bir yaklaşımdır. Bu çerçevede, bireylerin yaşam deneyimlerini, duygularını ve anlamlarını derinlemesine keşfetmek için etkili bir yöntem sunar.

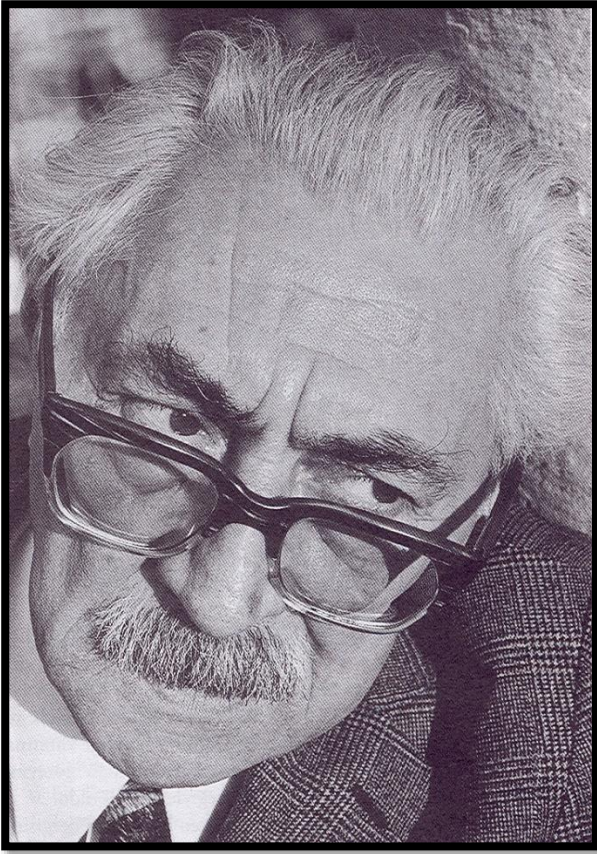
2. AHMET MUHİP DIRANAS

1909 yılında İstanbul'da -doğum yeri ile ilgili farklı bilgiler söz konusudur- dünyaya gelen Ahmet Muhip, ilkökul eğitimini Sinop'ta tamamladığı bilinmektedir. 1929'da Ankara Erkek Lisesi'nden mezun olur ve bu dönemde edebiyat öğretmenleri Faruk Nafiz Çamlıbel ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın etkisiyle şiire yönelir. Liseden sonra, 1930-1935 yılları arasında "Hâkimiyet-i Milliye" gazetesinde çalışır. Ankara Hukuk Fakültesinde iki yıl eğitim aldıktan sonra okulu bırakarak İstanbul'a taşınır ve Güzel Sanatlar Akademisinde Kütüphane Müdürlüğü görevine başlar. Aynı zamanda, Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünde öğretim görür ve bu bölümden mezun olur (Candar, 2002, s. 5).

3. AHMET MUHİP DIRANAS'IN POETİKASI

Ahmet Muhip Dıranas, Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinde *saf şiir* anlayışını benimseyen önemli şairlerden biridir. En çok "Fahriye Abla" şiiriyle gerçekçi üslubuyla tanınsa da şiirlerinde sembolizm, romantizm ve empresyonizmin güçlü etkileri hissedilir. Şiirlerinde müziği öne çıkararak sembolist bir yaklaşım sergiler, tarihî unsurları kullanarak romantik bir hava yaratır ve dış dünyayı duygusal bir perspektifle ele alarak empresyonist bir üslup benimser. Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl, Ahmet Kutsi Tecer ve Cahit Sıtkı Tarancı ile birlikte hece şiirine yenilik getiren şairlerden biri olarak edebiyatımızda önemli bir yere sahiptir (Candar, 2002, s. 12).

Lise yıllarında şiirle tanışan genç Ahmet Muhip Dıranas'a, Baudelaire'in "Elem Çiçekleri"ni tanıtan, öğretmeni Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Ankara Erkek Lisesindeki edebiyat öğretmenleri Tanpınar ve Faruk Nafiz Çamlıbel, Dıranas'ın şiire olan ilgisini pekiştiren önemli isimlerdendir. 1926'da ilk şiirini yayımlamasından yaklaşık kırk yıl sonra, sanata yönelmesinde Tanpınar'ın etkisini vurgular (Öz, 1980, s. 17). Baudelaire ve Rimbaud'ya olan bağını ise şu sözlerle dile getirir: "Fransız edebiyatının en büyük ozanı olan Baudelaire, bir müddet kasırga gibi esmiştir. Şiirleri bir maceraya benzeyen Rimbaud'nun sarhoş gemisindeyim. Dünyanın en büyük şairi olarak gördüğüm Baudelaire'in etkisinde kalmak, benim için bir onurdur." (Candar, 2002, s. 23).



Ahmet Muhip Dıranas

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiir serüveni, çocukluğundan taşıdığı doğa manzaraları, hatıralar ve gözlemlerle şekillenmiştir. Şiirlerinde kullandığı dil, 1930'ların Türkçesini yansıtır. İlk edebî dönemlerinde, özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiirde kullandığı teknikleri, zengin kelime dağarcığı ve imgeleri, Dıranas için adeta bir yol gösterici olmuştur (Aktaş 1998, s. 132). Ahmet Oktay, Dıranas'ın şiirini tematik açıdan değerlendirirken onun ne aydınlar ne de halk arasında sıkışıp kalmadığını, aksine her iki kesime de kalbini ve şiirini açtığını belirtir. Oktay'a göre, Dıranas iki farklı portrede ele alınabilir: Biri, "Kar", "Köpük", "Ayaklar" ve "Olvido" gibi şiirleriyle edebî çevrelerde kabul görmüş; diğeri ise "Fahriye Abla" ile geniş kitleler arasında popüler olmuş bir şairdir (Akt: Korkmaz, 2003, s. 281).

Dıranas, şiiri "kelimelerle dördüncü bir boyut yaratma çabası" olarak tanımlar. Nesnel

dünyayı betimlerken dilin derin çağrışım gücünden yararlanır ve kelimeleri büyük bir özenle seçer. Şiirlerinde, mısraları titizlikle işler. Bundan dolayı onun dizelerinde yanlış bir kelime bulmak neredeyse imkânsızdır. Kelimeler, yer aldıkları mısralara müzikal bir ahenk katar, bu da okuyucuyu önce kelimenin sesine, ardından anlamına çeker. Dıranas'ın sade, duru ve ışık saçan dizeleri, şiirin dünyasına kolay bir giriş sunar. Onun şiir dilini bu kadar etkileyici kılan, kelimeleri adeta bir mermer gibi yontmasıdır. O, dile yeni bir form kazandırır; sıradan kelimelerle okuyucuyu bilinmedik hayal ve düşüncelerle tanıştırır. Üslubu ince, samimi ve doğaldır. İşçiliği ön planda tutarken rahat ve akıcı bir söyleyiş arayışındadır. Zaman zaman, zor olanı kolay gösteren "sehl-i mümteni" üslubuna yaklaşır. Sadelik/yalınlık, onun şiirlerinde şairane dili asla zayıflatmaz, aksine güçlendirir (Kaplan, 1978, s. 29).

Şair, şiirlerinde dilin estetik yönünü asla zayıflatmaz; aksine bu dili daha da güçlendirir. Dıranas, müziği ve dolaylı anlatım biçimlerini kullanarak simbolist bir üslup benimser. İlk dönem eserleri, belirgin bir şekilde Baudelaire'in etkisi altındadır; zira Baudelaire, simbolizmin öncülerindedir. Dıranas'ın üslubu, kendisinden önceki kuşağın önemli bir temsilcisi olan Ahmet Haşim ile de benzerlik taşır. "Gece", "Selam", "Hatıra", "Bahar Şarkısı", "Portre" ve "Ben ve O" gibi şiirleri, onun simbolist yaklaşımını açıkça ortaya koyar. Dıranas, şiirlerine tarihsel ve millî bir çerçeve ekleyerek romantik bir çizgiye yaklaşır; Mehmet Kaplan'a göre o, "gerçek bir romantiktir." (Kaplan 1982, s. 97). İnsan, mekân ve tarih, onun şiirlerinde sıkı bir etkileşim içerisindedir. "Fahriye Abla", "Elif", "Ağrı", "Köpük", "Serenad", "Olvido" ve "Her Günkü Şarkım" gibi eserler, bu romantik yaklaşımın güzel örneklerini sunar. Doğa betimlemelerinde izlenimci bir bakış açısı

benimseyen Dıranas, "Sonbahar", "Kar", "Denizi Özleyen Çocuklar", "Bahar Gökleri" ve "Yeni Bir Yaz Umudu" gibi şiirlerinde empresyonist bir duruş sergiler (Candar, 2002, s. 24).

Dıranas'ın şiir kitabında bulunan "Ağrı" ve "Bu Köyün Garip Kişisi" adlı bölümler, Anadolu'nun parlak manzaralarını, bu toprakların kaderi ve insanıyla harmanlar. "Fahriye Abla"da, hayat dolu ve sevimli bir genç kız olan Fahriye, "Elif"te adeta bir tanrıça haline gelir. Fahriye, akasyalarla süslü bir bahçede yaşayan sade ve neşeli bir kadındır; Elif ise eski destanlardan beslenen, sonsuz bir geleceği simgeleyen dağların kızı olur. "Kezban" ve "Osman Binbaşı"da Anadolu'nun kültürel zenginliğini gözler önüne serer. Bu karakterler arasındaki farklılık, Fahriye Abla'da mekânın, Elif'te tarihin, Kezban'da kültürün, Osman Binbaşı'nda ise düzen anlayışının ön plana çıkmasıdır. Hepsi de Anadolu insanını temsil eden sembolik figürlerdir (Candar, 2002, s. 41).

Dıranas'ın estetik anlayışını halk şiiri, divan şiiri ve Fransız şiiri besler. Şiirlerinde insan sevgisini yalın bir dille dile getirir ve modernizmin kaybolan değerlerini -özellikle sevgiyi, merhameti ve dostluğu- yeniden hatırlatmayı amaçlar. Anadolu insanı, coğrafyası, tarihi ve yaşam biçimi, onun eserlerinde canlı bir şekilde tasvir edilir. Geleneksel masal ve destan unsurları, bireysel bir dokunuşla modern şiire dönüştürülür (Candar, 2002, s. 22).

Dıranas'ın şiirinde insan ve doğa, temel temalar olarak öne çıkar. Ancak bu iki tema, hayat ve sevgi bağlamında birbirinden ayrı değil, tam tersine iç içe geçmiş bir şekilde sunulur. Ne doğa tek başınadır ne de insan yalnızdır. Sözelimi, "Ağrı" şiirinde dağ, birdenbire sonsuzluğa açılan bir gemi hâline gelir; zira şair, kendisini "rıhtımda bekleyen yolcu" olarak bu betimlemeye dâhil etmiştir. "Kar", "Serenad", "Selam", "Olvido" ve "Ve Böyle Biteviye" gibi eserler, insan ile doğanın kaynaşmasını etkileyici bir şekilde yansıtır. Ahmet Muhip Dıranas'ın şiir dünyasını en iyi yansıtan ve edebiyat tarihimizdeki yerini belirleyen bu eserler, onun özgün şiir tarzını da açıkça yansıtmaktadır.

Dıranas'ın şiirleri tematik açıdan incelendiğinde aşk, barış ve mutluluk özlemi, şehir bunalımı ve kaçış, zaman, sonsuzluk, ölüm ve insan sevgisi gibi farklı başlıklar altında şekillenir. Sanatçı duyarlılığını ifade eden eserler, onun sanatı "bir ruh disiplini" olarak görmesi nedeniyle psikolojik bir derinlik taşır. "Selam", "Her Günkü Şarkım", "Çeşme Başında", "Esenlik Size", "O Şarkı" ve "Evreni Sevmek ki" gibi şiirlerde Dıranas'ın poetik anlayışı net bir şekilde ortaya konur. Şiir, yaşamın ve ölümün güzelliklerini dile getirirken, şair insanlığa bu güzellikleri sunma sorumluluğunu üstlenir: "Güzellikler alır satarım, gelişim bu. / Güzel tellâlıyım ben; alan var mı? Neşem bu. / Güzel'le yüceltirim insanlığı, işim bu, / Çirkini, kabayı ve hamı kayıramam ki." (Dıranas, 2007, s. 146)¹

Dıranas; "Serenad", "Bahar Şarkısı", "Hatıra" ve "Olvido" gibi eserleriyle samimi bir aşk şairi olarak dikkat çeker. Kaplan'ın ifadesiyle, "onda hayatın korkunç boşluk ve dramını sevgili ve güzellik duygusu doldurur." (Kaplan 1978, s. 29). Dıranas'a göre, aşk dile getirilmediğinde bile hayatı, dünyayı ve eşyayı güzelleştirir; ancak aşk kaybolduğunda geriye yalnızca hatıralar, acılar ve kederler kalır.

Dıranas'ın şiirlerinde, insanlık adına derin bir barış ve mutluluk özlemi göze çarpar. Şair, modern dünyanın boşluklarından kaçarak bir sığınak arar; doğanın ihtişamına yöneldiğinde

¹ Ahmet Muhip Dıranas'a ait şiirlerin tamamı bu kaynaktan alınmıştır.

insanoğlunun yaşadığı dramı daha da yakından kavrar. Doğanın sonsuz güzelliği karşısında, insanın anlamsız bir yaşam sürmesine dair derin bir üzüntü hisseder. Bu duygu, "Ağrı" şiirinde güçlü bir şekilde göze çarpar ve Dıranas'ın neredeyse tüm eserlerine ilham verir. "Maşar Dağı"nda bu dramın kökenlerini ararken, doğaya ve dünyaya hapsolan insanın Tanrı ile olan bağlarının kopmuş olduğunu hisseder.

Dıranas, "Şehrin Üstünden Geçen Bulutlar", "Denizi Özleyen Çocuklar", "Bir Kavsin Altında Şehir", "Aynalar", "Bitmek Tükenmek Bilmez Can Sıkıntısı", "Bir Sokak" ve "Adamlar ve Güller Kan Ağlıyordu" gibi şiirlerinde büyük şehirlerin boğucu ve bunaltıcı atmosferine dikkat çeker. Ancak "Dağlara" adlı şiirinde, bu sıkıntılardan bir kaçış yolu arar. Şehir, onun gözünde "tasalı camlar ve bu camların ardında beliren solgun yüzler" ile dolu bir mekânken ("Her Şeyin Uzaklaştığı Saat"), aynı zamanda "kaldırımlarına mavi tüylerin düştüğü, geceleri gitar ya da mandolin seslerinin yankılandığı hüznü dolu bir yer"dir ("Bir Kavsin Altında Şehir"). "Dağlara" şiiri ise "Gel! Seninle yüce dağlara çıkalım!" nidasıyla başlar ve bu, şairin "bitmek tükenmek bilmez iç sıkıntısı"ndan kurtulma arzusunu ifade eder. Şehir hayatının kasvetinden sıyrılan şair, dağların özgür ve ferah havasına sığınır ve kendisini dağlarla özdeşleştirir: "Yalnız yüce dağlar benim aşkıma eş." (2007, s. 89)

"Darağacı", "Kadavra", "Bir Tren Yolculuğu", "Geçen Günler", "Saat, Zaman ve Kişi", "Biraz Daha", "Kendimle" ve "Ve Böyle Biteviye" gibi şiirlerde, zaman, sonsuzluk ve ölüm temaları derinlemesine ele alınır. "Saat, Zaman ve Kişi" şiirlerinde, insanın zamanın karşısındaki çaresizliği belirgin bir şekilde ortaya konur: "Saat çalar, zaman ilerler / Ben susarım, otururum / Saat çalar, zaman yürür" (2007, s. 117). Saatin çınlayan sesi karşısında sessiz kalmak, zamanın akışına direnmeye çalışmak, insanda derin bir yetersizlik ve güçsüzlük duygusu yaratır.

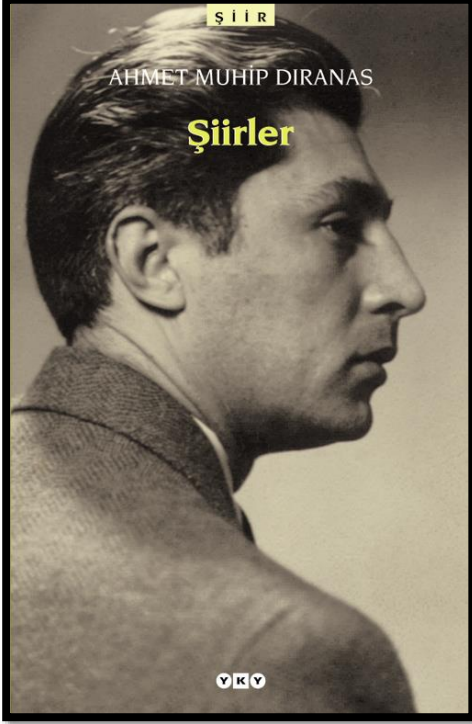
"Ve Böyle Biteviye" şiirinde, dar bir zaman diliminin ürpertisini hisseden insan, belirsizliklerle dolu bir âlemde, pencere önünde beklediği baharın gelmesini umut eder. "Rüya" şiirinde ise bu "biteviye süren yolculuk" daha da gizemli bir boyut kazanır: "Bizimkine benzemeyen diyarlar boyunca / Al bir at üstünde dörtnala gidiyordum" (2007, s. 79). Şair, son umudunu "ölüm kıyılarından haber getirecek bir güvercin"e bağlar ve böylece ölüme gizli bir çekicilik kazandırır.

İnsan sevgisi, Dıranas'ın şiirlerinde en belirgin temalardan biridir. Geleneksel olarak var olan bu sevgi, ülke sınırlarını aşarak evrensel bir hümanizmle buluşur. Dünyanın dört bir yanındaki sevgi, şefkat ve merhamet duyguları, onun şiirlerinde derin bir yankı bulur. "Evreni Sevmek ki" adlı şiiri, bu hümanist bakış açısının en güzel örneklerinden biridir.

Dıranas, hece ölçüsü ve kafiye sıklığıyla yazan bir şairdir. Ancak bu bağlılık, onun hece ölçüsünde yenilikçi olmasına engel değildir. Dıranas, durakları kaldırarak hece şiirinin katı ve mekanik yapısını yumuşatır ve böylece şiirine esneklik kazandırır. Gelenekte pek sık rastlanmayan 6, 9, 10, 12, 13 ve 20 heceli kalıpları kullanarak özgün bir yapı oluşturur. "Benim şiirlerimde vezin vardır, kafiye vardır ama ben ne kafiye düşünüyüm ne de vezin mutaassıbı" diyen Dıranas, bu yaklaşımını şöyle açıklar: "Vezin ve kafiye üzerindeki direncim, başladığım bir işi en iyi şekilde bitirme arayışından kaynaklanır. Vezinli ve kafiye şiiri, geleceğin anlayışını ve estetik zevkini tatmin edecek bir sonuç doğuracak." (Dıranas, 1982, s. 13).

Vezen ve kafiye'nin uyumlu bir şekilde birleşmesi, sanatçının işini kolaylaştırır. Dıranas, şiirlerini tamamen hece vezni ve kafiye ile yazmıştır. Geleneksel nazım biçimlerinden en fazla koşma ve mesneviye ilgi duyan Dıranas, klasik Batı şiirinden sonnet formunu da benimsemiştir. Bu formlara kendi ritim anlayışını ve mısra yapısını ekleyerek özgün bir ses yaratmıştır.

4. AHMET MUHIP DIRANAS'IN ŞİİRİNDE NESNELER VE FENOMENOLOJİK İLGI



Çağdaş Türk şiirinin gelişiminde, 1950'lerde ortaya çıkan İkinci Yeni hareketine kadar, şairlerin nesnelere pek fazla ilgi göstermedikleri dikkat çeker. Bu dönemde birçok şair, nesnelere ele almak yerine yoğun duygularını ifade etmeyi tercih etmiştir. Ancak İkinci Yeni ile birlikte şairler, buldukları toplumu yeniden değerlendirmeye başladıklarında kendilerini sorunların merkezine yerleştirirler. Bu süreçte duygu yoğunluklarının yerine duygusal algıyı öne çıkararak kendilerini tanıma çabası içine girerler. Böylece, duygusal algıyı kullanarak çevrelerindeki nesnelere de tanımlamaya yönelirler. Ahmet Muhip Dıranas, bu geçiş döneminde nesneye yönelen şairlerden biri olarak dikkat çeker.

Dıranas'ın şiirlerinde nesnelere, duyguların ve deneyimlerin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Şair, nesnelere duygusal algı aracılığıyla keşfeder ve bu nesnelere üzerinden kendi içsel durumunu dile getirir. Sözelimi, bir ağaç, dağ veya şehir gibi nesnelere sadece fiziksel varlıklar değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine inmeyi sağlayan anlam katmanları barındırır.

Dıranas, nesnelere birer varoluş biçimi olarak incelerken, bu nesnelere insan hayatına kattığı anlamları da sorgular. Şiirlerinde, nesnelere aracılığıyla insanın varoluşsal kaygıları, yalnızlık, sevgi, yaşam, ölüm ve zaman gibi temalar işlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, nesnelere yalnızca gözlemlenen objeler olmaktan öte, insanın yaşamındaki rolünü belirleyen ve duygusal derinlikler taşıyan varlıklar olarak öne çıkar.

Dıranas'ın şiirlerinde mekân ve zaman, nesnelere kurulan ilişkide dikkat çeken bir öneme sahiptir. Şehir, doğa ya da belirli bir an, şairin ruh hâlini etkileyen unsurlar olarak öne çıkar. Sözelimi, şehirdeki bunalım ve doğaya olan kaçış temaları, nesnelere etkileşimde derin anlamlar kazanır. Zamanın akışı ise, bu nesnelere algılanışında ve bireyin içsel deneyiminde belirleyici bir rol üstlenir.

4.1. Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirlerinde Fenomenolojik Nesne İncelemesi: "Gül, Akşamüstü, Yaşam, Ölüm"

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirleri, fenomenoloji yöntemini kullanarak incelenecek potansiyeli barındırır ve özellikle Cenevre Okulu'nun yaklaşımı, bu metinlerdeki nesnelere analiz etmek için oldukça uygun bir yöntem sunar. Cenevre Okulu, bir metindeki deneyimsel yapıları açığa çıkarmak amacıyla fenomenolojinin indirgeme ve öz tasviri kavramlarından yararlanır. Fenomenolojide nesnenin özü, edebî bir metindeki herhangi bir deneyimsel yapıya karşılık gelir. Bu çerçevede Cenevre Okulu, imge ve ritim gibi yüzeysel oluşumları takip ederek bu öz ya da deneyimsel yapıya ulaşmayı hedefler. Bu süreç, Husserl'in öz betimlemesi yoluyla genel olanı bulma çabasıyla paralellik gösterir. Metinlerde kimi zaman şairin bilinç modları, kimi zaman da eserin içerikleri ve morfolojik özellikleri dikkate alınarak deneyimsel yapılar incelenir. Bilincin içeriği; olaylar, diğer kişiler, benlik ve dünya gibi unsurlardan oluşur. Burada "dünya" kavramı, birey ve diğerleri dışında kalan tüm unsurları ifade eder. Dıranas'ın şiirlerinde, nesnelere deneyimsel yapılarının ya da özlerinin keşfinde "dünya" kavramı önemli bir yer tutar. Dıranas, çevresindeki dünyayı yeniden inşa ederken aynı zamanda kendi öz benliğini de kurar.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerini fenomenolojik nesne perspektifiyle incelemek, nesnelere onun eserlerinde nasıl algılandığını ve deneyimlendiğini anlamak bakımından oldukça değerlidir. Dıranas, nesnelere yalnızca dışsal varlıklar olarak değil, aynı zamanda bireyin içsel dünyasıyla etkileşim içinde bulunan birer fenomen olarak ele alır.

"Uçuşuyor, duran bir ânın havasında
Işıktan kuşları bir akşam seherinin;
Gündüzün geceyle buluşan noktasında
Yaklaşıyor musikîsi eteklerinin." (2007, s.15)

"Selam" şiirinde "Işıktan kuşları bir akşam seherinin" dizesinde seher, bilinen anlamından farklı bir biçimde kullanılmıştır. Seher, sabah güneş doğmadan önceki vakti ifade eder ve bir anlamda yeni bir günü, başlangıcı müjdelir. Şair ise akşamın başlangıcını anlatmak amacıyla kullanır. Akşamın günün sonu gecenin başlangıcı olduğundan hareketle "akşam seheri" ifadesinde sonun başlangıcının kastedildiğini ve bunun biraz huzur biraz da melankoli barındırdığını söyleyebiliriz. Bu dizeler, zamanın geçişkenliği, doğanın güzelliği ve anlık deneyimlerin derinliği arasında bir denge kurarak, okuyucuya varoluşun estetik ve melankolik doğasını hatırlatır. Dıranas, bu unsurlar aracılığıyla yaşamın geçici ama değerli anlarını vurgular.

"Ve sanki ufkuma baştanbaşa gül rengi
Kanatlarını açmada bir altın devir.
Başlıyor ömrün ve ölümün güzelliği,
Söyleyecek şimdi zaferlerini şiir;" (2007, s.15)

Bu mısralarda akşam vakti ufukta oluşan kızıl gül rengine benzetilmektedir. Bu vakit "altın devir" in başlangıcıdır. Altın devir ifadesi, yaşamın en parlak, en değerli anlarını temsil ederken, akşamın getirdiği huzur ve dinginlikle, yaşamın geçici güzelliklerine bir atıfta bulunur. Nitekim yaşamın ve ölümün güzelliği bu vakitte ortaya çıkar. Gündüz ve gece, yaşam ve ölüm gibidir. Bu ikisinin kesişim noktası olan akşamüstü ise gül rengi olarak tanımlanır. Gül rengi, sevgi, tutku ve geçiciliği ifade eden bir metafor olarak işlev görür.

Şiir sanatında akşam imgesi genel olarak sonu, ölümü, yok olmayı ifade eder. Gül ise genel manada aşk, sevgi, güzellik, sevgili gibi kavramları işaret eder. Dıranas ise akşamı günü sonu olarak ele alsa da "her şeyin bitişi", bir "son" gibi düşünmez. Aynı şekilde ölümü de olumsuz bir durum olarak görmez. Şöyle ki ölümü çağrıştıran günün bu anı, -başka şairlerde görüldüğü gibi kan rengi

vs. değil- gül renkli olarak tasvir edilir. Zaten şiirin devamında günün bu anı ömrün ve ölümün güzelliğinin başladığı nokta olarak anlatılır.

Başka bir açıdan ise şiir, şairin varoluş alanıdır. Şair, şiir yazdığı süreçte var olur. Yaşamın ve ölümün güzelliklerinin anlatılacağı (belki de ne güzel anlatılacağı) mecra olan şiir, tam da bu vakitte yani akşamüstü, yaşam ve ölümün kesiştiği noktada söylenmeye başlar.

Yine şiirin tüm bunları anlatabilmesi için, şairin yaşamında tecrübe etmiş olması gerekir. Sonun yaklaştığı dönem, hatıraların en sık anımsandığı ve en güzel geldiği dönemdir. "Hatırlamak" ise Dıranas'ın şiirinde önemli bir yere sahiptir.

"Ey pembe akşamların karasevdaları!
Güzelliklerine doyulmamış zamanlar!" (2007, s. 15)

Bu dizelerde akşamın rengi pembe olarak verilmiş. Yukarıda gül rengi olarak verilse de pembenin yine gülün tonlarından biri olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Ancak şairin burada pembe rengi, insanın gençlik dönemini anlatmak için kullandığı açıktır. Fakat yine de yukarıda olduğu gibi şair bu bölümün sonunda da yaşam ve ölümden söz eder. Dolayısıyla akşamüstü ve gül (pembe renk) imgelerine yaşam ve ölüm anlamlarını yüklemiştir.

"Yeşil pencereden bir gül at bana,
Işıklarla dolsun kalbimin içi." (2007, s. 19)

"Serenad" şiirinde penceren atılacak bir gül kalbin içini ışıklarla doldurabilecektir. Her ne kadar burada verilmek istene duygu aşk olarak görünse de başka bir bakışla gül ile yaşamak ya da hayata dönmek arasında bir bağ kurulduğunu söyleyebiliriz. Pencereden atılacak gülle âşık yaşamaya başlayacak veya yaşamına devam edebilecektir. Gül yaşamı başlatan ya da devam ettiren veya ölümden döndüren bir etken olarak verilmiştir.

"Açılan bir gülsün sen yaprak yaprak," (2007, s.19)

İkinci bölümde ise gülün, goncanın yapraklarını katman katman açılmasıyla kemale ermesini bu doğrultuda çocukluk, gençlik, olgunluk gibi yaşamın evrelerini çağrıştırdığını söyleyebiliriz. "Açılmış" değil de "açılan" ifadesinin kullanılması sürecin devam ettiğini dolayısıyla da yaşamın sürdüğünü gösterir.

Benzer dizelerin tekrar edilmesi bahsedilen yorumu destekler niteliktedir. Şairin yaşamı, yaşamına devam etmesi, sevgilinin penceren bir gül atmasına bağlıdır. Pencereden atılacak bir gül sayesinde yaşam devam edebilecektir. Nitekim "O Şarkı" şiirinde de aynı şekilde yaşam penceresinin "gül gül" yani katman katman örüldüğünden bahsedilir:

"İlkbaharınla örülmede
Gül gül ömrümün penceresi." (2007, s. 24)

Olvido şiirinde akşamüstü, güzel hatıraların, pişmanlıkların kısacası tüm yaşanmışlıkların ortaya çıktığı zaman dilimi olarak anlatılır. Dahası bunların yeniden hayata dönmesine neden olan sihirli dokunuşun sahibidir. Kişilik kazandırılmıştır akşamüstüne. Kaba ve kırıktır çünkü yazın ve aşkların geride kaldığını, bitip gittiğini bir daha yaşanmayacağını hatırlatır:

"Hoyrattır bu akşamüstüler daima.
Gün saltanatıyla gitti mi bir defa
Yalnızlığımızla doldurup her yeri
Bir renk çığılığı içinde bahçemizden,
Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan
Lavanta çiçeği kokan kederleri;

Hoyrattır bu akşamüstüler daima." (2007, s. 37)

Doğduğu evden (çocukluğundan) başlayarak bütün hayatının, gençliğinin aşklarının hep geride kaldığını şiirde aşama aşama anlatılır. Yaz mevsiminin insan yaşamında olgunluk dönemini temsil ettiğini varsayarsak şairin, akşamüstü aracılığıyla yaşlandığını, yaşamının sonuna doğru yaklaştığını hatırladığını söyleyebiliriz. Aynı şekilde "ihtiyar ağaçlı, kuytu bahçeler" ve "yorgun erkekler" ifadeleri de bu doğrultudaki yorumları destekler:

"Ya sizler! ey geçmiş zaman etekleri,
İhtiyar ağaçlı, kuytu bahçelerden
Ayışığı gibi sürüklenip giden;
Geceye bırakıp yorgun erkekleri" (2007, s. 37)

Yine bu bağlamda şiirin ilerleyen bölümlerinde, artık baharların geri gelmeyeceği, "ümitsiz kışın" geldiği söylenmektedir:

"Artık olmayacak baharlar içinde.
Ey, ömrün en güzel türküsü aldaniş!
Aldan, gelmiş olsa bile ümitsiz kış;" (2007, s. 38)

Ölümün yaklaşmakta olduğu anlaşılan bu an akşam vaktiyle birlikte anlatılır. Ölmeye yakın kişilerin ölmeden biraz önce gördüğünden bahsedilen "hayatın bir film şeridi gibi gözler önünden geçmesi" sahnesi bu şiirde de bölüm bölüm verilmiş gibidir. Akşam vakti yaşamın tüm yönlerinin hatırlandığı bir andır ancak ölümün kendisi değildir. Artık sona gelindiği anlaşılrsa da yaşam devam etmektedir halen. Çünkü yaşayanlar hatırlayabilir. Ölümü tam temsil eden vakit ise gecedir. Şair "gece" ve "unutuş"un kendisini bu acılardan kurtarmasını diler şiirin sonunda. İnsan yaşadığı sürece hatırlar, unutmak ise ölümdür:

"Amansız gecenle yayıl dört yanına
Ey unutuş! kurtar bu gamlardan beni." (2007, s. 38)

"Görünü" şiirinde;
"Yüzü esrarlı bir adam
Penceresinde bu akşam
Çisentiyle temizlenen
Parlak damların üstünden
Batan güneşe bakmada." (2007, s. 47)

dizeleriyle bir akşam vakti penceresinde oturmuş ufka bakan bir insan anlatılmaktadır. Pencere, dış dünyayla bağlantıyı ve aynı zamanda bir tür içe dönüklüğü temsil eder. Adamın batan güneşe bakışı, hayatın geçici doğasını ve akşamın getirdiği dinginliği sorgulayan bir duruş sergiler. Güneşin batışı, hayatın döngüselliğini ve her şeyin geçici olduğunu hatırlatır. Dıranas, burada varoluşun geçici doğasıyla birlikte, güzelliklerin tadını çıkarmanın önemine de vurgu yapar. Bu kişinin yüzünde sevinç ya da gam olmaması (ki anlatılan manzara karşısında insanın bir duyguya kapılmaması pek mümkün değildir) onun yaşayıp yaşamadığı konusunda bir şüphe doğurur. Adamın yüzünün esrarlı olması bu şüpheyi kuvvetlendirmektedir. Ancak son dizelerde adamın hayret içinde baktığından söz edilir. Bu durum onun yaşadığı anlamına gelse de adamın bakışları "ebediyete doğru" dur. Dolayısıyla onun ölüme yakın olduğu sonucu çıkarılabilir:

"Gözlerini ufka dikmiş
Sanki bir ebediyete
Bakmada hayret içinde." (2007, s.47)

Gül ve ölüm arasındaki en açık bağlantı, "Güller Kan Ağlıyordu" şiirinde verilmiştir. Gül ve kan arasında renk bakımından bir ilgi kurulmuştur. Çoğu zaman güzeli, sevgiyi, aşkı, sevgiliyi ifade

eden gül, bu şiirde öldürücü bir gün kan ağlamaktadır. Gün öldürücü olmakla birlikte ayrıca “yapışkan, kekre ve pis”tir:

“Bahçede güller kan ağlıyordu tek mil;
Bir fena gün ki olası değil.
Yapışkan, kekre, pis bir gün, öldürücü.” (2007, s. 50)

Şairi bu durumdan kurtaracak olan ise yine gecedir:

“Dört nala geliyordu köpürmüş atların
Kurtarmaya bizi çileden, hey gece!” (2007, s. 50)

“Yeni Bir Yaz Umudu” şiirinde yazın bitip sonbaharın gelmesi, yaşamın sona erip ölümün gelişine benzetilmiştir. “Söndü son parıltısı gülümün” sözleriyle de gül ve yaşam arasında bir bağ kurulmuştur. Burada “gül”, aşkın, güzelliğin ve geçiciliğin sembolü olarak öne çıkarken, “son parıltı” ifadesi, bir şeyin en değerli ve en güzel anının sona erdiğini gösterir. Dıranas burada bireysel bir deneyim üzerinden evrensel bir gerçeği dile getirir: Hayatın geçici güzellikleri, kayıplarla doludur ve bu kayıplar, bireyin iç dünyasında derin bir etki yaratır. Güzelliği olduğu kadar kırılabilirliği ve geçiciliği de içinde barındıran gülün parıltısının sönmesi gençliğin, güzel günlerin bittiğini veya yaşamın sonuna yaklaşıldığını anlatır:

“Bütün yükünü alıp kalkan yaz gemisi
Sularını yarmaya başladı ölümün.
Kızıl yaprak dalgalı sonbahar denizi
Karıştı... söndü son parıltısı gülümün.” (2007, s. 54)

“Bahar Gökleri” şiirinde “yaşamak” ve “gökyüzüne bakmak” arasında anlam bakımından bir benzerlik kurulduğu açıkça söylenebilir:

“Ve ayırma güzel gökyüzünden gözlerini
Yaşamak kadar güzel, saf, mavi gökyüzünden” (2007, s. 58)

Bir gün bu gökyüzünden ayrılacak olmanın, yani ölmenin hüznü şiirin iki bölümü arasında kalan tek bir dizide verilmiştir:

“Ah, bu gökyüzünden bir gün ayrılmanın hüznü.” (2007, s. 58)

Baharda kırmızı bir güle dönüşmek ilk bakıldığında oldukça sevgi, mutluluk ve yaşam dolu bir his uyandırır da bu şiirde doğrudan ölümü çağrıştırmaktadır. Baharın kişiyi kırmızı bir güle dönüştürmesi şair tarafından korkulması gereken bir durum olarak ifade edilir. Çünkü bahar gökyüzünü bir daha göstermemek üzere kişiyi güle çevirecektir. İfade edildiği gibi gökyüzünden ayrılmak, bir daha gökyüzünü görememek şair açısından ölüm demektir.

“Kork! Bahar seni al bir güle döndürebilir.
Bir daha göstermemek üzere gökyüzünü.” (2007, s. 58)

“Kendimle” (2007, s. 153) şiirinde, akşam, gül ve ölüm arasındaki ilişki, varoluşsal bir derinlik taşıyan bir bütünlük içerisinde ele alınmıştır. Şiirin açılışında, akşamın hoşluğuna ve geçiciliğine vurgu yapılırken, “gün batıyor, görüyor musun?” ifadesi, zamanın akışını ve yaşamın sonlanışını hatırlatmaktadır. Gün batımı, doğal bir döngü olarak, yaşamın sonunu simgeleyen bir metafor haline gelir. Şair, akşamın huzurunu ve güzelliğini, “gül ve söz ve saz” ile harmanlayarak, yaşamın sevinçli anlarını ve bu anların geçiciliğini ön plana çıkarır. Gül, genellikle aşkı ve güzelliği simgelemekle birlikte, aynı zamanda bir melankoli ve hüznün taşıdır. “Her vakit böyle hoş bir akşam olmaz” ifadesi, yaşamın kıymetini vurgular ve her anın biricik olduğunu ve gelecekteki kayıplara hazırlıklı olmamız gerektiğini hatırlatır. “Gözyaşı ve acı katma tek” ifadesi, hayatın sevinçleri ile hüznüleri arasındaki dengeyi sorgulatırken, yaşamın neşesinin içinde barındırdığı karanlık

unsurlara da dikkat çeker. Burada, varoluşsal bir şenlik ifadesi, yaşamın geçici ve kutlanması gereken yönlerini ön plana çıkarır. Ölüm düşüncesi, bir yas değil, yaşamın değerini artıran bir unsur olarak ele alınır. "Açarken güller duman duman son kez" ifadesi, hem güzelliğin hem de geçiciliğin birleştiği bir anı tasvir eder. Güllerin açması, yaşamın tazeliği ve neşesi ile özdeşleştirilse de, "duman duman" nitelendirmesi, bu güzelliklerin ne kadar çabuk sönüp gidebileceğini hatırlatır. Bu, hem hüznü hem de bir o kadar anlamlı bir kapanış anıdır; son bir kez hayatın güzelliklerini deneyimlemenin önemine vurgu yapar. Kısacası akşam, gül ve ölüm, yaşamın geçici güzellikleri ile kalıcı gerçekleri arasındaki diyalektiği temsil eder. Şair, bu üç unsuru bir araya getirerek, okuyucuyu yaşamın neşesi ile hüznü sona dair derin bir düşünce ortamına sokar.

SONUÇ

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde sıkça karşılaşılan zaman, ölüm ve nesne temaları, fenomenolojik bir perspektifle bu makalede derinlemesine incelenmiştir. Fenomenoloji, bireylerin dünyayı algılayış biçimlerini ve deneyimlerinin özünü kavramaya odaklanan bir felsefi yaklaşım olarak, Dıranas'ın eserlerinde varoluşsal derinliği ortaya çıkarmada etkili bir araç sunar. Bu çerçevede, Dıranas'ın şiirlerindeki ana temaların fenomenolojik analizi, okuyuculara zengin bir bakış açısı kazandırır.

Dıranas'ın şiirlerinde zaman kavramı, insanın geçiciliği ve varoluşsal sorgulamalarıyla iç içe geçmiş bir biçimde işlenir. Özellikle "Saat, Zaman ve Kişi" adlı şiirinde, zamanın akışı, bireyin yaşamındaki kaygı ve belirsizlikle birleşerek derin bir melankoli yaratır. Bu bağlamda, fenomenolojik yaklaşım, zamanın yalnızca bir ölçü birimi olmaktan öte, bireyin içsel deneyimlerinin ve varoluşunun biçimlendiği bir alan olduğunu vurgular. Zaman, Dıranas için geçici bir mekan değil, insanın varoluşunu sorgulayan bir fenomen hâline gelir.

Dıranas'ın ölüm teması da fenomenolojik bir çerçevede incelendiğinde bireyin yaşamındaki anlam arayışını derinleştirir. Ölüm, onun şiirlerinde yalnızca bir sona işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda yaşamın geçiciliğini ve varoluşsal kaygıları hatırlatır. Fenomenoloji, bu noktada ölümün birey üzerindeki etkisini anlamaya yönelik bir kapı aralar. Dıranas, ölüm fikrini, insanın yaşamın anlamını sorgularken karşılaştığı temel bir deneyim olarak sunar.

Nesne teması ise Dıranas'ın eserlerinde, bireyin dünyayla kurduğu ilişkiyi ve nesnelere anlamını sorgulama yoluyla açığa çıkar. Nesnelere, Dıranas'ın şiirlerinde yalnızca somut varlıklar değil, aynı zamanda bireyin içsel dünyasını yansıtan metaforlar olarak işlev görür. Fenomenolojik yaklaşım, nesnelere birey üzerindeki etkisini ve algılayış biçimlerini inceleyerek, okuyucuya daha derin bir anlayış sunar.

Dıranas'ın şiirleri, fenomenolojik bakış açısıyla ele alındığında, varoluşun temel unsurlarını ve insan deneyiminin karmaşıklığını daha iyi anlamamıza yardımcı olur. Zaman, ölüm ve nesne temaları, bireyin varoluşsal sorgulamalarını, içsel deneyimlerini ve dünyayla olan ilişkisini yansıtan derin motifler olarak karşımıza çıkar. Bu temaların fenomenolojik analizi, Dıranas'ın şiirlerinin çok katmanlı yapısını ve insanın varoluşuna dair sorgulamalarını daha net bir şekilde ortaya koyar.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde nesnelere, bireyin içsel dünyasını derinlemesine yansıtan temel unsurlar olarak öne çıkar. Şairin kullandığı imgeler, duyuşsal algıyı güçlendirmenin yanı sıra, karmaşık anlam katmanlarını da ortaya koyar. Örneğin, "gül" ve "akşam" gibi imgeler, yalnızca fiziksel varlıklar olmanın ötesinde, aşk, yaşam ve kaybın derin simgeleri haline gelir. Bu nesnelere birey tarafından deneyimlenmesi, duyuşsal derinliklerle bağlantılı bir bağ kurarak, insanın varoluşsal

sorgulamalarını açığa çıkarır. Fenomenolojik bir bakış açısıyla incelendiğinde, bu nesnelere, bireyin içsel deneyimlerini şekillendiren ve derinleştiren varlıklar olarak kabul edilir. Böylece Dıranas'ın şiirlerinde nesnelere, bireyin içsel dünyasıyla dış dünya arasında bir köprü görevi görerek, okuyucuya daha zengin bir anlam deneyimi sunar.

Ahmet Muhip Dıranas'ın eserlerinde mekân, bireyin ruh halini derinlemesine etkileyen önemli bir unsurdur. Şehir, doğa veya belirli anlar, şairin duygusal durumunu ifade eden fenomenler olarak işlev görür. Örneğin, akşam vakti, günün sona erdiği ve hatıraların yeniden canlandığı bir zaman dilimi olarak, bireyin varoluşsal sorgulamasına bir kapı açar. Bu bağlamda akşam, zaman ve mekânın nasıl deneyimlendiğini gözler önüne serer. Fenomenolojik bir perspektiften bakıldığında, mekân, bireyin zamanla olan ilişkisini şekillendiren bir deneyim alanı olarak belirginleşir. Bu, Dıranas'ın şiirlerinde mekânın sadece fiziksel bir çevre değil, aynı zamanda duygusal ve düşünsel süreçlerin aktarıldığı bir bağlam olduğunu gösterir. Böylece mekân, bireyin içsel yolculuğuna dair derin ipuçları sunarak, okuyucuyu Dıranas'ın ruhsal dünyasına daha yakınlaştırır.

Dıranas'ın şiirlerinde belirginleşen varoluşsal kaygılar, fenomenolojik bir çerçeve içerisinde incelenmesi gereken önemli bir tema olarak öne çıkar. Bireyin çevresindeki nesnelere ve zamanla olan ilişkisini sorgulaması, varoluşunu yeniden inşa etme çabasının bir yansımasıdır. Özellikle "Kendimle" şiirinde, akşamın getirdiği huzur ve geçicilik, bireyin varoluşsal sorgulamalarına zemin hazırlar. Bu bağlamda, fenomenolojik bakış açısı, bu deneyimlerin bireyin öznel algısını nasıl şekillendirdiğini anlamak için önemli bir araç sunar. Dıranas'ın eserlerinde bu kaygılar, bireyin içsel dünyasındaki çatışmaları ve çözüm arayışlarını derinlemesine keşfetmeyi mümkün kılar. Böylece, varoluşsal kaygılar sadece bireysel bir deneyim değil, aynı zamanda insanın zamanla olan ilişkisini de sorgulayan bir fenomen haline gelir. Bu, okuyucuya, Dıranas'ın şiirlerinde sunduğu derin anlam katmanlarını daha iyi kavrama imkânı tanır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde yoğun bir şekilde işlenen ölüm teması, insanın varoluşsal kaygılarını derinleştirici bir etkiye sahiptir. Ölüm, onun eserlerinde kaçınılmaz bir gerçeklik olarak belirlemekte ve bireyin yaşamındaki geçiciliği sürekli olarak hatırlatmaktadır. Bu bağlamda, Dıranas'ın yaklaşımında ölüm, bir son olmaktan çok, yaşamın anlamını sorgulayan bir olgu olarak değerlendirilir. Fenomenolojik bir perspektiften bakıldığında, ölüm deneyimi, bireyin yaşamına dair algısını ve deneyimlerini yeniden şekillendirme potansiyeline sahiptir. Dıranas, ölüm üzerinden varoluşun geçici doğasını vurgulayarak, okuyucuya derin bir düşünsel yolculuk sunar. Bu süreç, bireyin varoluşsal sorgulamalarını derinleştirir ve yaşamın anlamına dair daha geniş bir kavrayış geliştirmesine olanak tanır. Böylece, ölüm, Dıranas'ın şiirlerinde hem bir tehdit hem de varoluşsal bir keşif aracı olarak işlev görür.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerindeki imgelerin fenomenolojik analizi, bireyin içsel dünyasına dair derin gözlemler sunduğunu gözler önüne serer. Bu imgeler, okuyucunun duygusal ve düşünsel katılımını teşvik ederek, varoluşsal bir sorgulama alanı oluşturur. Dıranas'ın eserleri, yalnızca estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda bireyin varoluşunu sorgulama ve anlama çabasını derinleştirir. Fenomenolojik yaklaşım, bu deneyimlerin özünü keşfetme sürecinde kritik bir rol oynar. Dıranas, imgeleri aracılığıyla, bireyin yaşadığı duygusal karmaşaları ve düşünsel derinlikleri yansıtırken, okuyucunun da kendi içsel yolculuğuna katkıda bulunur. Böylece, şiirleri, bireyin yaşamı ve varoluşu hakkında derinlemesine bir düşünsel etkileşim alanı açar.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirleri, fenomenolojik nesne yaklaşımıyla incelendiğinde, nesnelere duyusal algı aracılığıyla insan ruhunun derinliklerine açılan kapılar hâline geldiği

görülmektedir. Nesnelere yalnızca fiziksel varlıklar olarak kalmaz; aynı zamanda bireyin varoluşsal deneyimlerini yorumladığı, duygularını ifade ettiği ve dünyayla olan ilişkilerini sorguladığı unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede, Dıranas'ın şiirleri, insanın nesnelere kurduğu bağı derinlemesine keşfetme imkânı sunar.

Dıranas'ın şiirinde nesnelere derinlemesine incelenmesine yönelik çalışma, fenomenolojik yöntem üzerine inşa edilmiştir. Ancak Dıranas'ın nesnelere çok katmanlı bir biçimde yorumlaması, özün derinliklerine inildikten sonra kesin sonuçlara ulaşmayı zorlaştırmıştır. Bu aşamada, fenomenolojik yaklaşımı benimseyen Cenevre Okulu'nun perspektifi, çalışmanın ilerlemesi açısından büyük kolaylık sağlamıştır. Cenevre Okulu'nun yöntemini daha iyi anlayabilmek için çalışmada, Husserl'in temel kavramlarına da değinilmiştir. Husserl, "şeyler"e geri dönmeyi sağlayan süreci "fenomenolojik indirgeme" olarak adlandırmış ve bu yaklaşım, Cenevre Okulu eleştirmenleri tarafından benzer bir biçimde benimsenerek edebî metni dışsal unsurlardan bağımsız bir şekilde incelemeye olanak tanımıştır.

Cenevre Okulu'nun perspektifinden, bir şairin nesnelere anlamlandırması, ancak eserlerinde tekrar eden unsurları yorumlayarak mümkündür; ancak bu tekrarlamalar, doğrudan kesin sonuçlara ulaşmada etkili olmamaktadır. Bu nedenle, Dıranas'ın şiirinde tekrar eden her dize değil, anlam ve bütünlüğe katkı sağlayan dizeler metin ipuçları olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Ayrıca, dolaylı yoldan anlam ve bütünlüğü pekiştiren dizelere de başvurulmuştur. Cenevre Okulu'nun bir perspektif olarak Dıranas'ın şiirine uygulanması, çalışma süresince ele alınan nesnelere bahsedilen bütünlüğe ulaşmasını sağlamıştır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde gül, ölüm, akşamüstü ve yaşam temaları, zengin anlam katmanları ve bireysel duyguların ifadesi bakımından merkezi bir rol oynamaktadır. Bu kavramlar, Dıranas'ın eserlerinde sadece sembolik değerler taşımakla kalmaz; aynı zamanda yaşamın geçici doğası ile estetik deneyimlerin sorgulanmasına dair derin bir perspektif sunar.

Dıranas'ın şiirlerinde gül, genellikle aşkın ve güzelliğin simgesi olarak öne çıkar. Ancak gül, aynı zamanda geçicilik ve solma temalarını da yansıtan ve bu anlamda yaşamdan ölüme evrilmeyi karşılayan aşamalı bir unsur olarak kullanılır. Bu da doğanın döngüselligi ile insan duygularının karmaşıklığını ön plana çıkarır. Gül, yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda yaşamın geçici doğasını ve insanların birbirlerine olan bağlılıklarını sorgulayan bir metafor haline gelir. Dıranas'ın gül imgeleri, özlem ve kayıplarla dolu bir aşkı da yansıtarak derin bir melankoli oluşturur.

Dıranas'ın şiirlerinde ölüm, dikkat çeken bir tema olarak öne çıkar. Şair, ölümü yalnızca bir son değil, aynı zamanda yaşamın anlamını sorgulayan bir olgu olarak ele alır. Bu tema, yaşamın geçici doğasını hatırlatmanın yanı sıra insanın varoluşsal kaygılarını da açığa çıkarır. Dıranas, ölümü işlerken, bunun getirdiği yalnızlık ve hüznle estetik bir deneyim yaratmayı hedefler. Bu çerçevede, ölüm kavramı, Dıranas'ın eserlerinde bir dönüşüm ve yeniden doğuşun başlangıcı olarak da yorumlanabilir.

Dıranas'ın şiirlerinde akşamüstü, sıkça rastlanan bir zaman dilimidir ve bu, günün sona ermesiyle birlikte gelen melankoli ve huzur duygusunu simgeler. Akşamüstü hem günün kapanışını hem de yaşamın geçici doğasını ve ölüm olgusunu hatırlatan bir atmosfer yaratır. Dıranas, bu zaman diliminde insan ruhunun derinliklerine inerek içsel huzuru ve karamsarlığı yansıtan imgeler kullanır. Akşamüstü, bir geçiş dönemi olarak varoluşsal sorgulamaların yoğunlaştığı bir anı temsil eder.

Dıranas'ın şiirlerinde yaşam, oldukça karmaşık bir şekilde işlenir. Şair, yaşamın anlamını, geçici doğasını ve zorluklarını sorgularken insan ruhunun derinliklerine inmeyi amaçlar. Hayatın

güzellikleriyle acıları arasında gidip gelen Dıranas, yaşamın sunduğu her anı duygusal bir yoğunlukla ele alır. Bu çerçevede, yaşam hem sevinç kaynağı hem de kayıplar ve hüznler barındıran bir tema olarak belirginleşir. Dıranas'ın yaşamı ele alış biçimi, okuyucuyu hem estetik bir deneyime davet eder hem de varoluşsal bir sorgulamaya yönlendirir.

Yukarıda bahsi geçen açıklamalar ışığında, Türk edebiyatında daha çok sembolist şiirler yazan Dıranas'ın dizelerini belirli bir düşünce ve imge sistemi içinde şekillendirdiği gözlemlenir. Bu sistem içerisinde nesnelere rastlantısal bir şekilde değil, şairin varoluş anlayışı ve dünyaya bakış açısıyla doğrudan ilişkili olarak anlam kazanır. Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde gül, ölüm, akşamüstü ve yaşam kavramları, birbiriyle etkileşim içinde olan zengin ve çok katmanlı anlamlar barındırır. Bu temalar, şairin bireysel duygularını ve varoluşsal sorgulamalarını ifade etmesine yardımcı olurken okuyucuya da estetik bir deneyim sunar. Dıranas'ın eserlerinde bu kavramların işleniş tarzı hem dönemin ruhunu yansıtır hem de insan doğasının evrensel temalarını sorgulayan bir derinlik kazandırır.

Ahmet Muhip Dıranas'ın şiirlerinde fenomenolojik bir yaklaşım benimsemek, okuyuculara zamanın, ölümün ve nesnelere derin anlamlarını kavrama fırsatı sunar. Bu, sadece Dıranas'ın sanatsal ifade biçimini değil, aynı zamanda insan varoluşunun temel dinamiklerini anlamaya yönelik bir keşif sürecini de tetikler. Böylece, Dıranas'ın eserleri, bireylerin kendi varoluşsal sorgulamalarını daha derinlemesine keşfetmelerine olanak tanır. Dıranas'ın şiirleri, fenomenolojik bir perspektifle incelendiğinde, zaman, ölüm ve nesnelere birey üzerindeki etkileri daha belirgin hale gelir. Dıranas, nesnelere ve zaman kavramını, bireyin içsel deneyimleriyle harmanlayarak varoluşsal bir derinlik yaratır. Bu bağlamda, Dıranas'ın eserleri sadece estetik bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda okuyucunun kendi varoluşsal sorgulamalarını gerçekleştirmesi için bir zemin hazırlar. Fenomenolojik yaklaşım, Dıranas'ın şiirlerinin zenginliğini ve derinliğini açığa çıkarırken, okura derin bir düşünsel deneyim sunma potansiyelini taşır. Böylece, okuyucu, Dıranas'ın dünyasında kendi varoluşunu sorgularken, hem bireysel hem de evrensel anlamda derin bir bağ kurma fırsatı bulur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (1998). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi* (1920-1940). C. 2. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alkan, Erdoğan (2005). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılâp.
- Bezirci, Asım (1996). *İkinci Yeni Olayı*. İstanbul: Evrensel-Basım Yay.
- Candar, Saadet Seval (2002). *Ahmet Muhip Dıranas ve Şiirleri Üzerine Bir Araştırma*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Cassirer, Ernst (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi-III: Bilginin Fenomenolojisi*. Ankara: Hece.
- Cassirer, Ernst (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi-Dil*. Ankara: Hece.
- Dıranas, Ahmet Muhip (1982). *Şiirler-Yaşam Öyküsü, Sanatçı Kişiliği ve Tüm Şiirleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dıranas, Ahmet Muhip (2007). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- George Lakoff-Mark Johnson (2005). *Metaforlar (Hayat, Anlam ve Dil)*. İstanbul: Paradigma.

- Gür, Âlim (2016). "Dıranas, Ahmet Muhip". İslam Ansiklopedisi. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ek 1.
- Husserl, Edmund (1994). *Avrupa İnsanlığının Krizi ve Felsefe*. Çev. Ayça Sabuncuoğlu, Önay Sözer. İstanbul: Afa Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1978). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (1982). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Derya. (2016). "Hasan Hüseyin'in Şiirlerinde Fenomenolojik Nesne İncelemesi / Objects From The Phenomenological Perspective in Hasan Huseyin's Poetry", *TURKISH STUDIES - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, Volume 11/21, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.9694>, p. 617-632.
- Korkmaz, Ramazan (Ed.) (2005). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Mengüşoğlu, Takiyettin (1976). *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Magliola, Robert (1977). *Phenomenology and Literature*. Indiana: Purdue University Press.
- Öktem, Ülker (2005). *Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık Evidenz Problemi*. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi 45, 27-55.
- Öz, Erdal (1980). "Dıranas'la 62 yılında". *Milliyet Sanat Dergisi*.
- Sözer, Onay (1977). *Edmund Husserl'in Fenomenolojisi ve Nesnelere Varlığı*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Waldenfels, Bernhard (2008). *Fenomenolojiye Giriş*. İstanbul: Avesta.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



 Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



 Günce Yayınları

8. BASKI

Başka Bir Tarih Hayal Etmek

TÜRK EDEBİYATINDA ÜKRONYA

MURAT GÜR



 Günce Yayınları

DR. MUSA ERASLAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE

MİZAH VE İRONİ



 Günce Yayınları

Gayri Resmî Hürrem Oyunu Üzerine Yeni Tarihselci Bir Okuma

DR. ÖĞR. ÜYESİ CAN ŞAHİN*

Öz

1980 sonrası Türk tiyatro edebiyatının önemli dram yazarlarından Özen Yula, resmî tarihle hesaplaşma içerisinde tarihî kişilikleri konu edindiği oyunlarıyla tanınmaktadır. Bu çalışmada Yula'nın *Gayri Resmî Hürrem* oyununun Yeni Tarihselcilik kuramı bağlamında çözümlemesi yapılmıştır. Yeni Eleştiri ve Yapıbozumculuk gibi biçimci eleştirilere tepki olarak ortaya çıkan Yeni Tarihselcilik kuramı, aynı döneme ait edebî olan ve olmayan metinlerin paralel okunmasına dayanan bir edebiyat eleştirisidir. Bu çalışmada *Gayri Resmî Hürrem* tiyatrosu ve o dönemi anlatan tarih kitapları Yeni Tarihselcilik kuramı bağlamında paralel bir okumaya tabi tutulmuştur.

Postmodern anlayışla kaleme alınan oyun Hürrem Sultan'ın hayatına dair resmî tarihte yer alan klişe ve kalıp yargıların kendi ağzından sorgulaması üzerinedir. Oyun, tarihî bir kişiliğin hayatındaki bazı kesitlerin masal tarzı bir kurgu ile yeniden yazılmasıdır. Yula'nın *Gayri Resmî Hürrem* oyunu ile resmî söylemi sorgulamaya tabi tuttuğu, tarihsel gerçeklikleri tartışmalı hâle getirip yeniden düşünmeye davet ettiği, tarihi yapıbozuma uğrattığı söylenebilir. Yula, okuru ve izleyiciyi doğru bildiği birtakım tarihsel gerçekliklere şüphe ve ihtiyatla yaklaşmaya davet eder. Gerçek ile kurmacanın iç içe geçtiği bu oyunda tarihin kurgusalılığı ve metinselliği vurgulanır. Oyuna dâhil edilen ve tarihsel gerçekliği olmayan kurgusal eklentiler tarihî metinlerin yazımındaki öznelliğe dikkati çekmektedir.

Anahtar sözcükler: Edebiyat eleştirisi, yeni tarihselcilik kuramı, Özen Yula, *Gayri Resmî Hürrem*, Hürrem Sultan

A NEW HISTORICIST READING ON THE GAYRİ RESMÎ HÜRREM PLAY

Abstract

Özen Yula, one of the important drama writers of post-1980 Turkish theatre literature, is known for his plays about historical figures in a reckoning with official history. In this study, Yula's play *Gayri Resmî Hürrem* is analysed in the context of New Historicism theory. The theory of New Historicism, which emerged as a reaction to formalist criticism such as New Criticism and Deconstructionism, is a literary criticism based on the parallel reading of literary and non-literary texts from the same period. In this study, the *Gayri Resmî Hürrem* theatre and the history books

* Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: csahin@erzincan.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8038-9906.

Gönderilme Tarihi: 28 Eylül 2024

Kabul Tarihi: 23 Ekim 2024

describing that period were subjected to a parallel reading in the context of the New Historicism theory.

The play, written with a postmodern approach, is about the questioning of the clichés and stereotypes in the official history about the life of Hürrem Sultan from her own mouth. The play is a rewriting of some sections in the life of a historical personality with a fairy tale style fiction. It can be said that Yula, with his play *Gayri Resmi Hurrem*, subjects the official discourse to questioning, makes historical realities controversial, invites us to rethink, and deconstructs history. Yula invites the reader and the audience to approach certain historical realities that they know to be true with scepticism and caution. In this play where reality and fiction are intertwined, the fictionality and textuality of history are emphasised. The fictional additions included in the play, which have no historical reality, draw attention to the subjectivity in the writing of historical texts.

Keywords: Literary criticism, new historicism theory, Özen Yula, *Gayri Resmi Hurrem*, Hurrem Sultan

YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI

“Tarihten hiçbir şey öğrenilmeyeceğini yine tarihten öğreniriz”

(Bernard Shaw)

Tarih bilimi yüzyıllar içerisinde farklı nitelendirmeler altında tanımlanmıştır. Tarih, XVII. yüzyıl boyunca edebî bir tür olarak; XIX. yüzyıl boyunca bilim olarak; XX. yüzyıl boyunca bilhassa ABD’de “sosyal bilim” olarak kabul edilmiştir (Lukacs, 2022, s. 15). Aristoteles’e göre tarihçi daha çok gerçekten olan şeyi ifade eder. Bugün için bu yaklaşım yerini tarihî anlatılara dönük şüphelere bırakmıştır. Tarihsel olayların tarihçinin öznel yorumlarıyla metinsel düzleme aktarılması ve dilin imkânları dâhilinde kurgulanmaya müsait yapıda olması nedeniyle tarih bilimine XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren şüpheyle yaklaşılır. Patrick Joyce, tarih mesleğinin krizde olduğuna dair üç argüman sunar. Bunlar; toplumsal alanda anlamı oluşturan dil, tarihin inceleme malzemesini oluşturan tarihçi ve geçmişe dair bilgiye erişmemizi sağlayan metindir (Munslow, 2022, s. 49).

Yapısalcılık sonrası dönemde artık anlaşılmalıdır ki, hiçbir tarihî kişilik ya da olay mutlak doğrular ve hakiki gerçekler olarak kabul edilemez. Tarih hipotez-deney sırasını izlemediği ve tündengelimci mantığı kullanmadığı gibi, tartışmaz olgular üreten deneysel ve nesnel bir süreç değildir (Munslow, 2022, s. 17). Tarihçiler yalnızca kaynakların kendilerine verdiklerini “ezberden tekrar etmek” durumundadır (Bloch, 2023, s. 81). Yakın dönem İngiliz tarihçisi Carr, tarihî anlatıların öznelliğine vurgu yaparak tarihî bir eserde odaklanmamız gereken ilk şeyin eserin sunduğu olgular olmadığını, o olguları kendi seçimleri doğrultusunda birleştiren tarihçi olduğunu ifade eder (2022, s. 74).



Stephen Greenblatt

Yalçın-Çelik, tarihin XIX. yüzyıldan bugüne kurgusal yapısı yönüyle edebiyata yakın olduğunu ifade eder (2005, s. 83). Şekil ve anlatı tarzının benzerliği noktasında tarih ve kurmacanın tartışmalı hâle gelmesi postmodernizmin gerçekliği temellerinden sorgulaması ve post-yapısalcılığın evrensel olarak kabul gören kavramları yapıbozuma uğratmasıyla mümkün olmuştur (Oppermann, 2006, s. 39).

“Yeni Tarihselcilik”, öncü ya da avangard bir eleştiri teorisi ve uygulaması olarak edebî eserin tarihî bağlamını dikkate almayan ve eserin sadece kendisi, yani yapı, şekil veya üslubu üzerinde duran Yeni Eleştiri ve Yapısökümcülük gibi biçimci (formalist) eleştirilere bir tepki olarak doğmuştur (Huyugüzel, 2018, s. 570). Yeni Tarihselcilik, aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunuşuna dayanan bir eleştiri yöntemidir (Oppermann, 2006, s. 16). Bu kuram, 1980’li yıllarda Amerika’da bir tür edebiyat eleştirisi olarak ortaya çıkmıştır. Terim olarak ilk kez Amerikalı eleştirmen Stephen Greenblatt’ın 1980 yılında yayımladığı ve Yeni Tarihselciliğin kurucu metni olarak kabul edilen *Renaissance Self-Fashioning: From Moreto Shakespeare*¹ adlı kitabında kullanılmıştır. Yeni Tarihselcilik başlangıçta Rönesans araştırmalarında ve roman okuma yöntemi olarak kullanılmıştır. Amerikan Yeni Tarihselciliğinin Atlantik ötesi bir açılımı, İngiliz eleştirmenler, Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield’in “kültürel materyalizm”idir (Sim, 2006, s. 408). Greenblatt, kendisine yöneltilen bazı eleştiriler sonucunda sonradan “Yeni Tarihselcilik” adını terk ederek çalışmalarını “kültürel poetika” olarak adlandırmayı tercih etmiştir (Huyugüzel, 2018, s. 575).

Yeni Tarihselcilik, varsayılan, sabit kimlikleri ve farklılıkları temellendiren ya da yetkilendiren doğal ya da aşkın gerçekliklerin eleştirisi ile başlar ve ampirist paradigmaya doğrudan kafa tutan varsayımlar üzerine inşa edilir (Munslow, 2022, s. 57-58). Bu kuram, Bentham, Foucault ve Gramsci’nin süzgecinden geçen Marx gibi düşünürlere dayanan evrensel bir tarihsel değişim modeli önerir (Hoover, 1992, s. 359). İdeoloji ve iktidar ilişkileri noktasında Marksistlerden, insanın kültürel bir varlık olduğu konusunda antropologlardan yararlanan Yeni Tarihselcilikte dört kavram öne çıkar: Metinsellik, metinlerarası etkileşim, tarihsellik ve bağlamlama (Oppermann, 2006, s. 1).

Metinsellik

Metinlerin aktardığı bilgiler ölçüsünde tarihsel olaylar hakkında fikir sahibi olan okur için, tarihi konu edinen metinlerin objektifliği tartışmaya açık hâle gelir. Tarihin metinselleşmesi, geçmiş erişimin bir metin vasıtasıyla olmasındandır. Geçmiş yaşamları kültürel kodlar içinde inşa edilmiş metinselleştirmeler olarak düşünmek, görünüşe göre ölüleri kendi anakronik projeksiyonlarımızın kibriden kurtarır (Toews, 1992, s. 198). Porter, gerçekliğin bir metin olduğunu ve onu istediğiniz gibi okuyabileceğimizi ifade eder (1990, s. 257). Tarihin metinsel kalıntılara dair yorumlar getirmesi onu edebî bir üretim hâline getirir (Munslow, 2022, s. 62). Derrida’nın “metnin dışında hiçbir şey yoktur” yaklaşımı metinselliği Yeni Tarihselciliğin merkezine oturtmuştur” (Oppermann, 2006, s. 3).

¹ Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From Moreto Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 321 p.

Metinlerarası Etkileşim

Yeni Tarihselcilik kuramı, edebiyat ile tarih arasında herhangi bir farklılık olmadığını savunur. Bu kurama göre, edebî eserler tarihi bir belge gibi, tarihî belgeler de edebî bir eser gibi okunmalıdır. Louis Montrose, tarih ve edebiyatın paralel okunmasını “tarihin metinselliği ve metnin tarihselliği” şeklinde ifade eder. Tarih yazımı metinler arası etkileşimle oluştuğuna göre, geçmiş yazılı metinlerin dışında incelenemez (Oppermann, 2006, s. 3). Bugün artık edebî olan ile olmayan arasındaki geleneksel sınırların ortadan kalktığı, dolayısıyla bir metni “okumak” için eğitilenlerin artık kanon tarafından kısıtlanmasına gerek kalmadığı, neredeyse ufuksuz bir söylemsel alanla karşı karşıyayız. “Belge” ve “arşiv”, arka plan malzemelerinin deposu olarak değil, kendi başlarına metinler olarak onlara sonuna kadar açıktır. Yeni Tarihselciliğin edebî bir tarihselcilik olma iddiasını en açık şekilde meşrulaştıran şey, kanonik metinlerin yanı sıra edebî olmayan, marjinal ve ezoterik belgeleri de ele almasıdır (Porter, 1990, s. 257-258). Foucault’ya göre tarih metinleri estetik, sosyal ya da politik metinlerden bağımsız değildir (Yalçın Çelik, 2005, s. 33). White’ın mecaz modeli tarihin tarihçi tarafından planlanan ve sürdürülen devamlı bir metinler arası yeniden yazma süreci olduğuna işaret eder (Munslow, 2022, s. 247-248).

Tarihsellik

Yeni Tarihselciler, tarihi bilim dalı, tarihçiyi de bilim adamı olarak kabul etmezler. Onlara göre tarih bilimi tarihçinin tarihsel olayları öyküye dönüştürdüğü taraflı “metinler yığını”dır; dolayısıyla şüphe ile yaklaşılmalı ve sorgulanmalıdır. Hamilton’a göre tarih, insanların anlattığı hikâyelerden başkası değildir (2003, s. 113). Munslow’a göre aynı geçmiş üzerine anlatılan çok farklı öyküler vardır (2022, s. 28). Çünkü tarihî bilgiler tarihçinin elinde kurmacaya dönüşür, yorum katılır; dolayısıyla öznelidir. Tarih araştırmacısının olayları bir seçme-ayıklama ameliyesi sonrasında belirli bir düzen içinde kaleme alması tarihin bilimsellik iddiasını çürütmektedir. Yeni Tarihselciler okuyucudan okuduğu metnin mutlak doğrularla yazılmadığı, yazarın öznel yaklaşımlarıyla kaleme alındığı bilinciyle okumalarını ister.

Bağlamlar

Yeni Tarihselcilik, entelektüel tarihi edebiyat aracılığıyla ve edebiyatı kültürel bağlamları aracılığıyla anlamamıza yardımcı olan bir edebiyat teorisidir. Edebiyat, hem yazarın tarihi hem de eleştirmenin tarihi bağlamında incelenmeli ve yorumlanmalıdır. Bir edebiyat eseri yazarının zamanından ve koşullarından etkilenir, ancak eleştirmenin bu esere yaklaşımı da çevresinden, inançlarından ve önyargılarından etkilenir. Yeni Tarihselcilere göre edebiyat siyasi, sosyal, dinî ve kültürel güç merkezlerinin etkileşimi bağlamında ve sonucunda ortaya çıkan ürünlerdir, dolayısıyla sosyal, tarihî ve siyasi bağlamları içinde değerlendirilmelidir. Yeni Tarihselcilik, edebiyatın biçimci anlayışını reddeder. Anlam yükü tek başına eserin biçimsel ve dilsel boyutuna indirgenmemeli, hem bağlam hem de biçimsel özellikleriyle birlikte okunmalıdır. Yani metinsel, dilsel ve tarihsel bağlamlar birlikte değerlendirilmelidir. Metinler üretildiği bağlama göre bir anlam ortaya koyarlar; değişen bağlam ve söylemler metnin anlamında da değişiklikler yapar.

Yeni Tarihselciliğe göre bir metnin yörüngesini üretildiği dönemin koşulları belirler. Bu kuram, tarihte evrensel bir anlam ya da hakikat olmadığını ve tarihe yüklenen anlamın, olayların meydana geldiği zamanın yanı sıra, yazıldığı dönemdeki güç ilişkilerini de yansıttığını savunur

(Hoover, 1992, s. 355). Greenblatt, sanat eserine, tarihsel bağlamlarından ve kültürel öncüllerinden ayrılmış kendi kendine yeten bir nesne olarak yaklaşan eleştiriye reddeder (Sim, 2006, s. 277). Eski Tarihselcilik'i homojen yapısı nedeniyle eleştiren Greenblatt, tarihin resmî tarihte yer almayan, gösterilmeyen ya da gizlenen kısımlarına odaklanır. Greenblatt, tarihî belgelerin güvenilir olmadığını, herhangi bir baskı ortamının olmadığı durumlarda bile insanların yalan söyleyebileceklerini ifade eder (2003, s. 5). Greenblatt'a göre Yeni Tarihselcilik kuramı bağlamında yapılan değerlendirmelerde şüphe ve ihtiyat esas alınır. Greenblatt, tarihsel olayların analizinde okurun düşüncelerini iktidar ilişkilerinin şekillendirdiğini iddia eder. Yeni Tarihselci eleştirciler, yazarın, zannedildiği gibi hür ve bağımsız olmayıp içinde yaşadığı dönemdeki iktidar veya güç ilişkilerinin ideolojik bir ürünü olduğunu, başka bir ifadeyle kendi zamanının söylemindeki güç ve ideoloji oyununun ürettiği ve belli bir statü verdiği bir "süje" (özne) olduğunu ileri sürerler. Onlara göre edebî metnin okurları da kendi zamanının şartları ve ideolojik formasyonlarının şekillendirdiği ve belli bir statü tanıdığı süjeler (özneler)dir. Önemli olan yazar ve okurun ideolojileri veya dünya görüşlerinin birbirine ne kadar yakın veya ne kadar uyumlu olduğudur (Huyugüzel, 2018, s. 575).

Foucault, tarih bilimini, iktidar ve güç ilişkileri temelinde değerlendirir. Ona göre iktidarın yani gücü elinde bulunduranların tarihî olayları biçimlendirici rolleri vardır. Dolayısıyla güç ilişkilerine göre iktidarın eliyle şekillenen tarihî bilgiler nesnel değildir. Foucault, tarih bilimcilerinin tarihin dışına çıkabilecekleri, bağlamı anlayabilecekleri ve tarafsız olabilecekleri fikrine karşı çıkarak bütün yazılı tarihin, verileri öyküleştiren tarih bilimcisinin anlatsal zorlamaları yoluyla bir yaratma faaliyeti olduğunu ve bu faaliyetin bir yönüyle tarih bilimcisinin yaşadığı yüzyılın ideolojik ürünü olduğunu iddia eder (Munslow, 2022, s. 98). Munslow'a göre yazılı tarih masumca bir öykü anlatmanın dışında bir şeydir. Çünkü yazılı tarih en başta iktidarın dağıtılmasının ve kullanılmasının başlıca vasıtasıdır. Tarihsel verilerin bir anlatı formatında bir araya getirilmesi, kendi başına yalnızca 'hakiki' bir gerçeklik yanılgısı oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda geçmişte sahte bir tutarlılık vererek, çağdaş toplumlarda iktidar uygulamanın bir mekanizması olarak da hizmet edebilir (2022, s. 31).

Thomas, bütün tarihî anlatıların politik oluşumlar olduğunu ifade eder (Thomas, 1991, s. 5). Sonuçta anlatı bir söylemdir; geçer akçesi de güçtür. Bu güç pekâlâ bir millet için kullanışlı bir geçmiş yaratmakta kullanılabilir (Munslow, 2022, s. 108). Bu eleştiri kuramına göre tarih bir söylemdir; dilsel bir kurgudur; bu söylemi belirleyen ve dolaşıma sokan da iktidardır.

Yeni Tarihselcilik Karakteristik Olarak Postmoderndir

Objektif ampirist bir çalışma alanı dışında, "oluşturulmuş bir anlatı" olan tarihe ilişkin yapısökümcü görüş postmodern entelektüel bağlamın bir sonucudur (Novick, 1988, s. 523). Postmodern anlayış, tarihi bir üst-anlatı olarak tanımlamayı reddederek tarihe yeni bakış açıları kazandırmaya, belirsiz kısımları yorumlamaya ve resmî tarihte yer alan kopuklukları yeniden yazmaya çalışır (Oppermann, 2006, s. 21-24). Lacan, Lyotard, Derrida, Barthes, Foucault gibi post-yapısalcı kuramcılarının fikirlerini benimseyen postmodern yazarlar, gerçeği oluşturanın yazar değil metin olduğunu ve bu gerçeğin de "durağan ve evrensel" olamayacağını savunurlar (Doltaş, 1999, s. 1106-107). Postmodernizm, kronolojik akan çizgisel zaman anlayışı yerine parçalı ve kesintili zaman anlayışına sahip olduğu için anlatımda bütünlüğü kırmakta ve parçalı bir anlatımı esas

almaktadır. Postmodern tarih kuramı geleneksel tarih yöntemini yapı-bozuma uğratarak tarihin kesikli olaylardan oluştuğunu ve tarihinin öznelliğini açıkça sergiler (Oppermann, 2006, s. 108). Yeni Tarihselciler, Foucault'nun "kopuşlar" ya da "süresiz" tarih argümanını kabul ederken, tarihinin de tarihsel sürecin bir parçası olduğunu kabul ederler (Hoover, 1992, s. 359). Bu yönüyle Yeni Tarihselciliğin postmodern tarih anlayışına uyumlu olduğu söylenebilir. Koçakoğlu, postmodern anlatıların tarihî bir metni sıradanlaştırarak yorumlayabilmesinin Yeni Tarihselci kuramla mümkün olabileceğini ifade eder (2012, s. 112). Yalçın-Çelik'e göre Yeni Tarihselcilikte, hatırlanmayan, gizli saklı kalmış, önemsiz görülen tarihî gerçekliklerin yeniden ele alınıp yorumlanarak dil oyununa dönüştürülmesi düşüncesinin yer aldığını ifade eder (2005, s. 36-37). Bu yaklaşım, postmodern yazarların büyük anlatıları yapıbozuma uğratma anlayışıyla paralellik gösterir.

TUTSAKLIKTAN HASEKİ SULTANLIĞA HÜRREM SULTAN

*"Sîtânbulum Karamanum diyar-i mülket-i Rumum
Bedehşânnum ü Kıpçağum ü Bağdadum Horasanum"*
(Kanuni Sultan Süleyman, 1987, s. 551).

Hürrem Sultan, X. Osmanlı padişahı I. Süleyman'ın hanımı ve II. Selim'in annesidir. Kanuni'den on bir yaş küçüktür. Asıl adı Alexandra Lisowska olan Hürrem Sultan, günümüz Ukrayna sınırları içerisindeki Rogatino (Rohatyn, Ruthene) bölgesinden yoksul bir Katolik papazın kızıdır. Hürrem Sultan'ın Fransız, İtalyan, Rus asıllı olduğu iddia edilmiştir. Hürrem Sultan, Batı kaynaklarında "Rossa", "Roza", "Rosanna", "Rvziae" daha yaygın olarak da "Roxelane" adlarıyla, Osmanlı kaynaklarında ise "Haseki Sultan" adıyla geçer. Hürrem Sultan, Yavuz Sultan Selim döneminde Kırımlıların Ukrayna ve Galiçya'ya yaptıkları akınlar sırasında tutsak alınarak 14-17 yaşlarında Hafsa Sultan veya Makbul İbrahim Paşa tarafından o dönemde şehzade olan Kanuni Sultan Süleyman'a cariye olarak takdim edilmiştir. Güler yüzlü, neşeli hâleri dolayısıyla kendisine "Hurrem" veya "Hurremşah" adı verilmiş ve sarayda Türk-İslam terbiyesiyle yetiştirilmiştir. Kanuni, gelenekten köklü bir kopuşla Hürrem Sultan'ı önce azad etmiş ve sonra da nikâh akdi ile eşliğine almış ve Fatih zamanından beri devam eden cariyelerin nikâhsız istifraş edilmesi kaidesini bozmuştur (Uluçay, 1980, s. 34-35). Osmanlı harem düzeni, annelerin padişahlar ve hanedanlık işleri üzerindeki etkisini engelleme amacı taşıyan "bir cariye anne, bir oğul" ilkesini esas almaktadır, fakat Hürrem, dört çocuk doğurur (Yermolenko, 2013, s. 22-23). 1521'de Şehzade Mehmed'i dünyaya getirdikten sonra "haseki" unvanını alan Hürrem Sultan'ın Cihangir, Ahmet, Selim, Bayezid adında oğulları ve Mihrimah adında bir kızı olur. Hürrem Sultan'ın Kanuni ile evlendikten sonra da cariyelik statüsünün devam ettiği Kanuni'ye yazdığı mektupları "Cariyeniz" şeklinde bağlamasından anlaşılmaktadır (Uluçay, 1980, s. 34-35).

Hürrem Sultan, güzel olmaktan çok şirin, zeki, haris, kıskanç, erkek ruhundan iyi anlayan bir kadındır ve bu yönlerini kullanarak Kanuni'nin gözdesi olmuştur. Öyle ki sarayda Hürrem'in Kanuni'ye sihir yaptığı söylenir ve cadı diye adlandırılır (Afyoncu, 2011, s. 165). Osmanlı hanedan geleneğine göre, bir sultanın hasekisi ancak oğlu reşit olana kadar haremde kalırdı, bundan sonra şehzade payitahttan uzak bir vilayete yönetici olarak gönderilir, annesi de peşinden giderdi

(Yermolenko, 2013, s. 29). Hürrem Sultan, zekâsı, hırsı, kurnazlığı ve cazibesi sayesinde elde ettiği yüksek mevkii otuz beş sene boyunca korumayı başarmıştır.

Elli üç yaşındayken (15 Nisan 1558) bilinmeyen bir hastalıktan ötürü hayatını kaybeden Hürrem Sultan, hayattayken olduğu gibi öldükten sonra da Osmanlı devlet geleneğinde birtakım değişikliklere sebep olmuştur. Cariyelerin cami bahçelerine defnedilmeleri yasak olmasına rağmen Kanuni, Hürrem'i Süleymaniye Camii yakınında bizzat inşa ettirdiği ve kendi kabristanı olarak belirlediği bir türbeye defnetmiştir. Hürrem, Osmanlı tarihinde bu şekilde onurlandırılan ilk kadındır (Yermolenko, 2013, s. 39-40).

Hanım vâkıflar arasında en fazla ve en büyük vakıf eserleri yaptıran Hürrem Sultan'ın saraydaki statüsü ve halk içindeki görünürlüğü bu vakıf eserleri sayesinde güçlenmiştir.² Osmanlı haremde kadınların dinî ve vakıf binaları yapmaları bir gelenektir; vakıf binaları genellikle başkent dışında ya da dış bölgelerinde olurdu. Oysa Hürrem Sultan'a İstanbul'un kalbinde bu tür vakıflar yaptırmaya ayrıcalığı tanınmıştır. Bu, onun Osmanlı hanedanındaki yüksek mevkisini teyit etmektedir (Yermolenko, 2013, s. 34-35).

Hürrem, haremde daha önce hiçbir hasekinin elde edemediği bir güce erişir ve XVII. ve XVIII. yüzyıldaki "kadınların sultanlığı" devrini başlatır (Yermolenko, 2013, s. 41). Döneminde vuku bulan mühim olaylarda, hadiselerde karar verici Hürrem Sultan'dır. Danişmend, Hürrem Sultan'ın, Kanuni'nin kendisine olan zaafını ve onun üzerindeki büyük nüfuzunu şahsi ihtiraslarına alet ettiğini ifade eder (1961, s. 162). Akgündüz'e göre Osmanlı Devleti'nin duraklamasında ve hatta gerilemesinde en büyük rolü oynayan sebeplerden biri de, bir yüzyıla yakın, Kadın Efendiler'in devlet işlerine karışmalarıdır (2006, s. 314-315). Batılı olsun Türk olsun birçok tarihçi Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileyişinin başlangıcı olarak Roxolana'nın siyasal gücünün yükselişine işaret eder (Romanets, 2013, s. 192-193).

Şark ve Osmanlı tarihi konusundaki tarihî ve kurmaca hikâyelere talebin artması, Roxolana'yı (daha doğrusu, Hürrem'i) popüler tarih ve kurmaca karakterlerinin dünyasına katmıştır (Yermolenko, 2013, s. 78). Hürrem Sultan, Türk ve Dünya edebiyatında birçok roman, tiyatro, trajedi, opera, müzik, bale ve resim gibi sanat türlerine konu olmuştur. Hürrem Sultan'ın Türk edebiyatı eserlerinde oldukça negatif bir imajı vardır. Bu eserlerde Hürrem Sultan uyanık, ahlaki değerleri ve vazifeleri yok sayan, Kanuni'yi dilediği gibi yönlendiren biri olarak gösterilmektedir (Pruşkovska, 2013, s. 68). Hürrem'in Osmanlı'daki negatif imajı gezginler, diplomatlar ve kaçmayı başaran köleler tarafından modern dönem başlarında Avrupa'ya aktarılmış ve birkaç yüzyıl boyunca Avrupa'daki Osmanlı külliyyatına hâkim olmuştur (Yermolenko, 2013, s. 41).

Türk edebiyatında M. Fevzi Çorlulu'nun 1825 tarihli beş perdelik *Hürrem Sultan* faciası, Yusuf Niyazi'nin 1909 yılında yayınladığı *Mazlum Şehzadeler Yahud Hürrem Sultan*; Abdülhak Hamid Tarhan'ın 1937'de kaleme aldığı *Kanuni'nin Vicdan Azabı*; Orhan Asena'nın Kanuni Sultan Süleyman Dörtlemesi setinde yer alan *İlk Yıllar, Hürrem Sultan, Ya Devlet Başa ya Kuzgun Leşe* ve *Sığıntı* adlı

² Hürrem Sultan, 1536'da İstanbul Aksaray'da camii, imaret, medrese, darüşşifa, sıbyan mektebi ve çeşmeden oluşan bir külliye inşa ettirdi. Ayrıca Edirne ve Ankara'da külliyeler inşa ettirdi. Edirne'ye su getirtti. Kudüs'te bir darülaceze ve imaret ile Mekke'de bir imaret yaptırdı. İstanbul'da bir imaret ile iki hamam da inşa ettirdi (Afyoncu, 2011, s. 193-194).

piyesleri; Turan Oflazoğlu'nun 1997 yılında yayınladığı *Kanuni Süleyman* ve Özen Yula'nın 2002 yılında yayınladığı *Gayri Resmî Hürrem* oyunları Hürrem Sultan'ı konu alan Türk tiyatro eserleridir.

GAYRİ RESMÎ TARİHEGÖRE HÜRREM SULTAN'DAN ADAP ERKAN DERSLERİ VEYA GAYRİ RESMÎ HÜRREM

"Özen Yula: Zamanın akışı çok acımasız. Belli olan bir sona doğru yürüyeceğiz, bize katılanlar olacak, ayrılanlar olacak. Zamanı bir yerden kırmak, geriye çevirmek mümkün olsa, vaktiyle pişman olduğumuz noktaya geri dönsük ya da geçmiş yeniden ama bugünün duygularıyla yaşanırsa ne olur? Ben bunu sorgulamaya çalışıyorum. Zaman zaten benimle oynuyor. Ben de biraz onunla oynuyorum"

(Atmaca, 2005).



Modernist ve postmodernist çizgisiyle öne çıkan Özen Yula, 1980 sonrası Türk tiyatrosunun önemli yazarları arasındadır. Yula'nın tarihî kişilikleri konu edindiği birçok oyunu bulunmaktadır. Yula'nın oyunlarının önemli bir bölümünü özellikle tarihî konuları yapı sökümü uğratıp palimpsest, anakronizm, Yeni Tarihselcilik, metinlerarasılık, üstkurmaca, oyunsuluk, parodi, ironi vb. tekniklerle yeniden kurduğu metinler oluşturur (Demir, 2016, s. 269). Yula, Hürrem Sultan'ı konu edindiği *Gayri Resmî Hürrem* ya da tam adıyla, *Gayri Resmî Tarihe Göre Hürrem Sultan'dan Adap Erkân Dersleri veya Gayri Resmî Hürrem* adlı oyunu ile resmî tarihin dışında gayri resmî bir Hürrem Sultan profili sunar. *Gayri Resmî Hürrem*, birinci perdesi üç, ikinci perdesi dört bölüm olmak üzere toplam iki perde ve yedi bölümden oluşan iki kişilik bir oyundur.

Oyunda Hürrem Sultan'ın hayatına dair her olay değil Yula'nın seçmeci-ayıkلامacı yaklaşımla seçtiği konular anlatılır. Carr'a göre tarihçi zorunlu olarak seçmecedir. Çünkü ona göre tarihi olgulardan müteşekkil, tarih bilimcinin yorumunun karışmadığı ve tarafsız bir tarih anlatısının varlığına inanmak bir yanılgıdır (2022, s. 62). Hürrem Sultan'ın Dinyester Irmağı kıyısındaki çocukluğu, tutsak olarak İstanbul'a getirilmesi, cariye olarak saraya alınması, Kanuni'ye takdim edilmesi, Kanuni'nin yasal eşi olması, Haseki Sultanlığa yükselmesi, Mahidevran'ın saraydan uzaklaştırılıp oğlu Mustafa'nın yanına Manisa'ya gönderilmesi, Hürrem'in gözde olması, yasak aşkı Miha'l'i hatırlaması, Kızı Mihrimah ile Rüstem Paşa'nın izdivaçları, Rüstem Paşa'nın veziriazamlığa getirilmesi, azledilmesi, tekrar veziriazamlığa getirilmesi, Makbul İbrahim Paşa'nın idam edilmesi, Şehzade Mustafa'nın idamı bunların dışında Hürrem'in bir anne ve eş olarak insani yönleri, duyguları hisleri, kırgınlıkları, pişmanlıkları, korkuları, hayalleri, ümitleri, özlemleri rüyalarla, çağrışımlarla, sayıklamalarla anlatılır.

Gayri Resmi Hurrem, Hürrem'in hayatını analiz etmekten çok eğlenceli bir gösteri sunar. Gerçekleri ortaya çıkarmakla ilgilenen Yula'nın oyunu, Hürrem'in geçmişini hatırlamasını ve sorgulamasını sağlar. Hürrem'in de ifade ettiği gibi "Geçmişimi kimseye anlatmadım. Gücümün kaynağı da bu zaten (s. 13)." Buna göre Hürrem, saraya geldiğinde toy bir kızdır. Ülkesine, doğup büyüdüğü, koparıldığı memleketine geri dönmek istediği için hırçın davranır ve sarayda sevilmediğinin farkındadır. En küçük bir yanlışın onun sonunu getirebilir. Bu sebeple dikkatli ve güçlü olmak zorundadır. Oyun, Hürrem Sultan'ın "Haseki Sultan" olarak şatafatlı yaşamının vatan hasretini dindirmediği bir oyun şeklinde kurgulanmıştır. Oyunda resmî söylemin dışında çelişkilerini, acılarını, hatalarını, özlemlerini dile getiren insani yönü öne çıkan bir Hürrem Sultan imajı çizilir. Yula, Hürrem Sultan'ı tutkularının esiri, hayatını ihtiras ve korku ile geçiren biri olarak tasvir eder. Yula, bu oyununda Hürrem'in kimliğinin karmaşıklığına ve çift değerliliğine odaklanır ve bu suretle-hem tarihçilerin hem de tarihî roman ve oyun yazarlarının açıkça yargılayıcı tutumuna meydan okur (Yazıcıoğlu, 2013, s. 238).

RESMÎ TARİHTEN GAYRİ RESMÎ TARİHE HÜRREM SULTAN İMGESİ



"Kocaman bir ülkeyle, binlerce can alan savaşlarla, uzun, yorucu seferlerle, antlaşmalarla, yoksullukla, zenginlikle yatağa girdin mi sen hiç? Bir tarihi kurmaya çalışırken, koca bir tarihle seviştin mi?"

(*Gayri Resmi Hurrem*, s. 17)

Gayri Resmi Hurrem oyununda sarayda dönen entrikalar, dedikodular, taht mücadeleleri, siyasi çekişmeler, cariyelik, kölelik, idamlar hakkında resmî tarihten farklı eleştirel mahiyette bir yaklaşım ortaya konulur. Yeni Tarihselcilik, okurun tarihsel olaylara bakış açısını değiştirerek geçmiş olaylar üzerine yeniden düşünmesini mümkün kılar (Oppermann, 2006, s. 58). Yeni Tarihselcilere göre edebiyat eserleri toplumdaki iktidar ilişkilerini ortaya koymalı ve okuru o dönemde yaşananlara ikna etmelidir. Bu nedenle olaylar üçüncü kişiler tarafından değil karakterler tarafından anlatılmalıdır (Erdemir, 2018, s. 306) Bu oyunda da olayları birinci ağızdan anlatan kişi Hürrem Sultan'dır. Oyunda Hürrem Sultan dışında anlatıcı olan ikinci bir şahıs bulunmamaktadır.

Hürrem Sultan'ın Hayatına Dair Bilgiler

Kanuni Sultan Süleyman'ın yasal eşi olan Hürrem Sultan, Kırımlıların Galiçya'ya akınları esnasında ve çocuk yaşta tutsak edilmiştir. Yoksul bir Katolik papazın kızı olan Hürrem Sultan'ın gerçek adı hususunda çeşitli rivayetler vardır. Asıl adının Roxalan olduğu, İtalyan, Fransız ya da Rus olduğu yönünde bilgiler vardır. Çocukluk dönemi hakkında pek fazla bilgi yoktur. Oyunda Hürrem Sultan'ın ağzından kimliği, adı, babasının kim olduğu, yaşadığı yer, İstanbul'a getirilmesi hakkında kesinliği olmayan bilgiler aktarılır:

HURREM: Sonra, kan düştü duvarlarımıza. Kırım'dan kalkıp gelenler, akın... akan... kan... kılıç... kın... (s. 12).

HURREM: Galiçya'dan alındım (s. 12).

HURREM: Biçare cariyesiyim Osmanlı sarayının

HURREM: Yoksa sen de mi Galiçya'dan geliyorsun?.. Rotagino'dan?

HURREM: Senin de baban bir papaz olmasın sakın?

HURREM: Belki de asıl adın Roksalan'dır (s. 14).

HURREM: Hekimle kızlar ağası bana Hurrem diyorlar. Güler yüzlü olduğum için belki de (s. 14).

CARİYE: Çocukken, Kırımlı Türkler tarafından esir alınıp getirilmişim buraya. Şimdi de Kırım asıllı Hafsa Sultan'ın oğlu almış seni altına. Kırımlılardan yana pek talihin yok galiba" (s. 15).

Roxolana ismini bulan ve Avrupalı okuyucu kitlesine tanıtan, *Turcicaepistolae* (Türk Mektupları)'nın yazarı ve Babiâli'ye Habsburg elçisi olarak gelen Odier Ghiselin de Busbecq'tir (Halenko, 2013, s. 19). Danişmend, Hürrem'in Leh asıllı (Polonyalı) olduğunu söyler" (1961, s. 187).

Hürrem Sultan, resmî tarihte yer aldığı gibi ihtiraslı olduğunu kabul etmez ve resmî tarihteki yerleşik imgeyi sorgular: "HURREM: Tarih, kadınları "ihtiraslı" yaftasıyla geçiriyor kaydına. Hâlbuki tarihin kendisi ihtiras üzerine kurulmuşsa, kadınların bunda ne suçu var?" (s. 17). Hürrem Sultan, oyunun bütününde genç Hürrem'e resmî tarihte yer aldığı gibi zeki, kurnaz, hesapçı biri olduğunu doğrular mahiyette iktidar dersleri verir:

HURREM: (...) iktidarı ele geçirdikten sonra, o cesur olanları zamanında susturmalısın. Aksi takdirde, bir cesur adam, günü gelir, bütün tarihi değiştirebilir. O yüzden, yeniçerilerin üzerlerine salıp seslerini kısımalısın. Çıkan sesler mümkün olduğunca birbirine benzemeli. Halk isyandan çok, boyun eğmeye meyyaldir. Bir şeyden şikâyet etmeye başladılar, bunu ilk fark eden sen olmalısın. Sonra da, dikkatlerini başka hadiselere yöneltip bir önceki şikâyetlerini unutturmalısın.

HURREM: Halkı dinler gibi yapıp, onu oyalamayı öğrenmelisin. Bu oyunun inceliklerini öğrenmek, hünerlerine vakıf olmak senelerini alıyor insanın... (s. 21).

HURREM: (...) Bak Hurrem, mevkini korumak için yakın çevrene kendi adamlarını yerleştirmelisin. Onları iyi beslemelisin. Açık verdiklerinde dikkatli olmalısın (s. 30).

HURREM: (...) Para kimdeyse güç ondadır. Bir kere korktun mu, bir kere çekindin mi artık hep kaybetmeye mahkûm olursun (s. 31).

HURREM: (...) Herkesi, kendi dilinde konuşup ikna ve idare etmeyi bilmen gerek (s. 32).

HURREM: Yeniçeriler beni sever. Onları beslemesini bildim şimdiye kadar. İstedğim gibi de yönlendirdim (s. 50).

Oyunda Hürrem Sultan'ın kadınlık ve saltanat ihtirasları ile beraber annelik duyguları da öne çıkar. Hürrem'in üçüncü oğlu Cihangir kamburdur; Hürrem onu sarayın içerisinde kapalı tutar ve görülmesini istemez: "HURREM: Analık zor zanaat. Bir yanda bu. Bir yanda Selim ile Bayezid. Bir yanda diğerleri. Ama en çok da Cihangir'im, kaybettiğim, sakat oğlum canım (s. 36). HURREM: Oğlum, canım; Cihangir'im. Sakat oğlum benim, kadersizim!" (s. 23).

Oyunda Hürrem Sultan'ın yaptırdığı vakıf eserlerinden söz edilir: "CARİYE: (...) koskoca Haseki HURREM SULTAN Külliyesi'ni inşa ettirdiniz. Mekke'de, Medine'de yaptırdığınız imaretler halkın dilinde, gönlündedir" (s. 40).

Oyunda Hürrem'in hayatındaki failliğinin eksikliği vurgulanır. Bu duygu oyun boyunca yankılanır, Hürrem'in hayatının aslında yazarların uydurduğu bir hayat olduğu üzerinde durulur:

HURREM: Geçmişimi kimseye anlatmadım. Gücümün kaynağı da bu zaten. Bilmedikleri zaman kendilerince bir geçmiş kurarlar. Efsane, efsaneyi besler. Polonya asıllı olduğumu söylediler, sonra... Fransız, Rus, İtalyan asıllı olduğumu... Bilmediler, bilmedikçe anlattılar, anlattıkça bambaşka bir Hurrem yarattılar (s. 13).

HURREM: Her devirden yıldızlar kadar çok dedikodu geçer. Sonra bunlar süzülüp bir iki tanesi kalır sade (s. 27).

HURREM: Her yanımda bıraktığım tarihim var. Nar bülbülüne ödünç verdiğim sırlar, yankılanır zamanın peşinde. Onun sesi bir tarihi getirir bırakır şuncağız kollarıma. Her tarihte unutturulması mukadder fasıllar var (s. 33).

HURREM: Senin tarihinin sana öğrettikleriyle benimkinin bana öğrettikleri o kadar farklı ki! (s. 49).

Yazarın kurgusuna göre Hürrem, gayrimüslim taş oymacısı ve nakkaş Mihal'e âşık olur ve aralarında gizli bir aşk yaşanır:

CARİYE: Esmer, gençten bir adam... Uzun boylu... Elinde küçük fırçalar var. (Hurrem Sultan titreyerek geri çekilir.)

CARİYE: Duvarlara resimler çiziyor... Gülümsüyor bana... "Hurrem unutma!"

HURREM: Mihal... Unutmadım... Unutmadım!

Cariye Mihal'e dönüşüyor. Konuşan Hurrem ile Mihal ama konuşan cariye.

CARİYE: Şu Osmanlı sarayında, ben garip, bir seni sevdim Hurrem.

HURREM: Unutmadım Mihal!

(...)

CARİYE: Bu can sana kurban olsun Hurrem. Ama cihan şahının verdiklerini ben veremem sana.

HURREM: Sen daha fazlasını verdin Mihal. Şu duvarlarda çocukluğumu verdin bana (s. 18).

Mihal, duvara biri göğe bakıp acı acı bağırır, diğeri toprağın derinliklerine bakan iki tavus kuşu resmi çizer ve boyamak ister. Oyunun yapısı duvara çizilen bu iki tavus kuşu motifinden hareketle kurulur. Oyundaki iki kadın, tavus kuşu sembolüyle yansıtılır. Hürrem Sultan Mihal'e, odanın Sultan'ın gizli odası olduğunu, çalışanların iş bitiminde öldürüldüğünü, bunun bir sır olarak kalmasını ve resmi boyamamasını söyler:

HURREM: İki tavus kuşu boya şuraya! Biri göğe çevirsin yüzünü, acı acı bağırсын; öteki yere çevirsin yüzünü, toprağın derinliklerine baksın (s. 45).

HURREM: Bu oda, hanım sultan için yapılan gizli oda. (...) Buranın, gizli geçidin, duvarlardaki resimlerin sırrının bilinmemesi için yemin ettirdiler. (...) Bu odanın, hanım sultanın geçmişinin bilinmemesi gerekir. (...) Bu odayı inşa edenlerden, bezeyenlerden hiçbiri sağ kalmamalı. Süleyman ile birlikte verdik bu kararı (s. 45).

Oyuna Mihal adında yasak bir aşkın dâhil edilmesi *Gayri Resmi Hürrem*'de olay örgüsüne eklenmiştir. Hürrem'in gayrimüslim bir ustayla olan ilişkisi, İstanbul'dan saraydan kaçma ve eve dönme arzusunu kamçılar. Yeni Tarihselcilik çerçevesinde tarihî bir kesitin genel bağlamını yeniden inşa eden yazar, kurguladığı bu dünyanın karakterlerine ispatı mümkün olmayan sözler söyletebilmektedir (Oppermann, 2006, s. 65). Mihal'in tarihsel bir gerçekliği bulunmamakla birlikte, yazar tarafından oyuna dâhil edilmesi Yula'nın Hürrem'in varlığını sonsuza dek "hem gerçek hem de kurgusal" olarak vurgulamasına olanak sağlar ve tarihi yapıbozuma uğratar.

Haseki Sultanların Çekişmesi: Mahidevran Sultan- Hürrem Sultan

Resmî tarihe göre, Kanuni'nin Hürrem Sultan'a olan teveccühünden dolayı ilk eşi Mahidevran Gülbahar ile Hürrem arasında şiddetli bir mücadele vuku bulur. Kanuni'nin Hürrem'le ilgilendiğini fark eden Mahidevran, Hürrem'e saldırır ve yüzünde tırnak izleri bırakır. Sarayda yaşanan kavga üzerine Hürrem'i huzuruna çağırarak Kanuni, ondan olumsuz cevap alır. Israr üzerine huzura giren Hürrem bu tavrının sebebini soran Kanuni'ye, kendisinin bir köle olduğunu ve Sultan'a lâyık olmadığını söyler. Bu sözlerden etkilenen Kanuni, onu çok temiz ve masum bulur ve Mahidevran'ı Şehzade Mustafa'nın yanına Manisa'ya gönderir. Hürrem Sultan- Gülbahar Sultan çekişmesi resmî tarihte yer aldığı şekliyle oyunda yer alır. Oyunda Hürrem Sultan'ın Gülbahar Sultan'ı bir plan doğrultusunda nasıl saraydan uzaklaştırıp Kanuni'nin gözdesi olduğu anlatılır:

CARIYE: Ağır bir münakaşa geçmiş aranızda. Hatta daha da ağır şeyler söylemiş Gülbahar Sultan.

HURREM: Padişahın bir sonraki ziyaretinde, ona, bütün olanları anlattım.

CARIYE: Gülbahar Sultan, oğlu Şehzade Mustafa'nın yanına gönderilmiş.

(...)

HURREM: Bunu yaptırabilmek için üç buluşma daha geçmesi gerekiyordu. Her defasında, Gülbahar'ın bana yaptıracağı kötülükleri anlattım... Nihayet Manisa'ya defedildi. Ve sultanın helali ben oldum (s. 16).

İbrahim Paşa'nın Katli

Resmî tarihe göre, Veziriazam Makbul İbrahim Paşa ve Valide Hafsa Sultan asker ve halk tarafından da çok sevilen Şehzade Mustafa'ya velayet gözüyle bakmışlardır. Hürrem Sultan Şehzade Mustafa'nın tahta çıkmasına taraftar olan yöneticileri saf dışı bırakmak için birtakım planlar yapar. Şark seraskerliği döneminde ismi bazı olaylarda geçen İbrahim Paşa'nın İrakeyn Seferi sonrasında Kanuni'nin gözünden düşmesinde ve öldürülmesinde Hürrem Sultan'ın önemli rolü olduğu düşünülmektedir.

Resmî tarihe göre İbrahim Paşa kimseye sormadan karar alıp uygulayabiliyor, Padişah gibi divan toplayabiliyordu. Haksız yere kişileri -Defterdar İskender Çelebi olayında olduğu gibi- ortadan kaldırttığı da bir gerçektir. Bağdat Seferi sırasında oldukça pervasız davranarak "Ser-asker Sultan" unvanını kullanmıştı. Devlet içinde bir devlet gibi hareket etmekteydi. Öte yandan Bağdat seferi sırasında, bu seferin istenildiği gibi başarılı olmamasının sorumlusu olduğu şeklinde halk

arasında bir söylenti dolaşıyordu. Bu söylentiye göre, seferde İbrahim Paşa, seferin başarısız olması için İran yöneticileriyle anlaşmış böylece çok insan ve mal kaybına neden olmuştu (Yücel, 1987, s. 55-56). Kanuni'nin, Budin'de kaldığı on gün içinde (1526) Macar krallığı hazinesiyile iki büyük tunç şamdan, üç; tunç heykel, kral Mathias Korvin'in zengin kütüphanesi Tuna üzerinden gemiyle İstanbul'a sevk edildi. İbrahim Paşa bu tunçtan Herkül, Apollon ve Diana heykellerini -sonradan Sultanahmet Meydanı denilen- At Meydanı'ndaki İbrahim Paşa sarayı önünde yaptırdığı mermer kaideler üzerine diktirmişti (Hasırcıoğlu, 1956, s. 42). Paşa'nın bu davranışı ahalinin dinî hislerini incitmişti (Danişmend, 1961, s. 162). Tüm bu olaylar İbrahim Paşa'yı Kanuni'nin gözünden düşürmüş ve sonunu getirmiştir. İbrahim Paşa'nın ölümüne dair tarihî kaynaklarda şu bilgiler yer alır:

Padişah, bir akşam hem devlet işlerinde bundan sonra neler yapılabileceğini konuşmak, hem de bir akşam yemeği yemek bahanesiyle İbrahim'i saraya çağırdı. Asıl amaç, bu gece İbrahim'i ortadan kaldırmaktı. Süleyman kendisini yönlendiren Hürrem'in şiddetli etkisi sonucu o gece, İbrahim'i dinlenmeye çekildiği sırada, sarayda görevleri gereği, olan bitenleri çevrelere anlatmalarını önlemek amacıyla dilsizleştirilmiş olan dilsizlere boğdurdu. Mezarının nerede olduğu, nereye, nasıl gömüldüğü bilinmesin, diye mezarının başına ne bir mezar taşı dikildi, ne de gömülü olduğu yeri belirleyecek bir iz bırakıldı (Yücel, 1987, s. 56-57).

Oyunda Hürrem Sultan'ın Makbul İbrahim Paşa'nın öldürülmesinden duyduğu memnuniyet dile getirilir. Bir kısım tarihçilere göre İbrahim Paşa'nın öldürülmesinde Hürrem Sultan'ın doğrudan etkisi yoktur, bir kısım tarihçilere göre de Hürrem Sultan, oğullarından birini tahta geçirmek için muhalif gördüğü İbrahim Paşa'nın öldürülmesinde etkisi olmuştur. Yermolenko'ya göre İbrahim'in ölümünde kesinlikle Hürrem'in suçlu olduğu söylenemez. Ama İbrahim'e karşı dedikoduları suiistimal edip Süleyman'ın kararını etkilemiş olabilir (Yermolenko, 2013, s. 33). İbrahim Paşa'nın öldürülmesi hadisesi oyunda resmî tarihle paralellik arz eder. Hürrem Sultan, İbrahim Paşa'nın öldürülmesinde etkisi olduğunu zımnen kabul eder:

CARİYE: Haremdekiler, Sadrazam Makbul İbrahim Paşa'nın öldürüldüğünü söylüyorlar. Padişahımızın, kız kardeşi Hadice Sultan'ın kocasına, can dostu İbrahim'e nasıl kıyabildiğini soruyorlar birbirlerine. Hem de Padişahımız yatmaya çekildikten sonra, cellâtları göndermiş İbrahim Paşa'nın odasına. O da hiç karşı koymadan, hemencecik kabullenmiş ölümü. 'Mademki Süleyman böyle istedi, öyleyse böyle olsun' demiş. Boynunu teslim etmiş kemende. Yalnız, gözlerinden yaş düşmüş iki damla. Öyle diyorlar (s. 20).

HURREM: 1558 senesinin bahar aylarındayız. Makbul İbrahim, Maktul İbrahim olalı yirmi iki sene oldu tamı tamına... Şehzade Mustafa'yı koruyordu. Benim oğullarımın değil, başka bir kadının oğlunun hakkını! Yapılması gereken yapıldı. Bilgili ama aptal bir herifti. Süleyman Han'ı kendine ait sanacak kadar aptal (s. 20).

Veziriazam Makbul İbrahim Paşa'nın öldürülmesinin ardından devlet meselelerine daha fazla müdahil olan Hürrem Sultan, Şehzade Mustafa'nın Amasya'ya gönderilmesinde, kızı Mihrimah'ın "Kehle-i ikbal" Rüstem Paşa ile izdivacında, sonrasında vezir ve veziriazam olmasında faal rol oynar.

Şehzade Mustafa'nın Katli

“Bir Urus cādûsmun sözün kulağuna koyup
Mekr ü âle aldanuban ol acûzeeye uyup
Bâğ-ı ömrün hâsılı ol serv-i âzâda kıyup
Bi-terahhum şâh-ı âlem n’itdi Sultân Mustafâ”
(Çavuşoğlu, 1982, s. 675).

Şehzade Mustafa'nın Kanuni'nin emriyle boğdurulması, Osmanlı tarihinin en acı ve en çok konu edinilen hadisesidir. Bu hadise XVI. ve XVII. yüzyıl Avrupa tiyatrosunda fevkalade popüler bir konu hâline gelmiş ve birçok Fransız, İtalyan ve İngiliz tragedyasının yazılmasına yol açmıştır.³

Resmî tarihe göre, Hürrem Sultan, tahta oğullarından birinin geçmesi için çok çaba sarf etmiş ve oğullarının padişahlığı önünde en büyük engel olarak gördüğü Şehzade Mustafa'nın saf dışı bırakılması için planlar yapmıştır. Veraset sistemi gereğince Şehzade Mustafa'nın tahta geçmesi Hürrem Sultan'ın oğullarının idamı ve Hürrem Sultan, kızı Mihrimah ve damadı Rüstem'in statülerini kaybedip gözden düşmeleri demektir. Hürrem ve Kanuni'nin kızı Mihrimah Sultan ile evlenen ve 1544 yılında Sadrazamlık makamına getirilen Rüstem Paşa, fitne ateşini körükler. Asıl gayesi Şehzade Bayezid'in padişah olmasıdır. Bunun için Şehzade Mustafa'nın ortadan kaldırılması gerekmektedir. Bu amaç doğrultusunda damat, kayınvalide ve kız bir plan hazırlarlar. Rüstem Paşa, Kanuni'ye, Yeniçerilerin Şehzade Mustafa'ya bağlandıkları ve babasının yerine geçmek istediği mesajlarını iletir. Söylentilere inanan Süleyman, kendini öldüreceğini zannederek, Şehzade Mustafa'nın öldürülmesini emreder. Şehzade Mustafa'nın katlinde Hürrem Sultan, Mihrimah Sultan ve Rüstem Paşa'nın önemli rolü olduğuna dair bir kuşku yoktur. Şehzade Mustafa'nın katli tarih kitaplarında şu şekilde yer alır:

(...) Şehzade Mustafa babasının elini öpmek için Padişah çadırına gitti. Çadırda babasını bulamadı. Babasının yerine kendisini saray cellâtları olan yedi dilsiz karşıladı. Hemen şehzadenin üzerine saldıran dilsizlerle Şehzade Mustafa, bir süre boğuştu. Sonunda dilsizlere yenik düşerek Padişah çadırında boğularak, hayatına son verildi. Padişahın isteğinin dışında hareket edenler, sonları ne olacağını görsünler diye Şehzade Mustafa'nın cansız vücudu, çadırın önüne çıkarılarak askerlere gösterildi. Bir süre sonra, yeniçeriler tarafından, bu olayın sorumlusu olarak Rüstem Paşa gösterilerek, kendisinin görevden

³ Şehzade Mustafa'nın katli, İbrahim Paşa'nın katli ve Şehzade Cihangir'in ölümünü konu edinen Batılı eserler: Orrery Kontu Roger Boyle, *The Tragedy of Mustapha* (1655); Elkanah Settle, *Ibrahim the Illustrious Bassa* (1676); Daniel von Lohenstein, *Ibrahim Bassa* (1653); Augustvon Haugwitz, *Obsiegende Tugend* (1684); Christian Weisse, *Mustaphaund Zeangir* (1761); Gotthold Lessing'in tamamlanmamış oyunu *Giangiroder der verschmahte Thron* (1748); Gabriel Bounin, *La Soltane* (1561); yazarı bilinmeyen *Solymannidae Tragoedia* (1581); Georges Thilloys, *Solyman II* (1608'de sahnelendi, 1617'de yayımlandı); Fulke Greville, *The Tragedy of Mustapha*; Prospero Bonarelli, *Il Solimano* (1620); Antonio Cospì, *Il Mustafa* (1636); Jean de Mairet, *Le Grand Dernier Solymanou la mort de Mustapha* (1635); Orrery Kontu Roger Boyle, *The Tragedy of Mustapha* (1668). François Belin, *Mustapha et Zeangir* (1705); David Mallet *Mustapha* (1739); Gotthold Ephraim Lessing, *Giangir oder der verschmahte Thron*, tamamlanmamış parça (1748); Christian Weisse, *Mustaphaund Zeangir* (1761); Sebastien-Roch-Nicolas Chamfort *Mustapha et Zeangir* (1778); Louis-Jean-Baptiste de Maisonneuve, *Roxelane et Mustapha* (1785). XVIII. yy. Avrupa operasına bakılacak olursa, Johann Hasse'nin *Solimano*'su (Dresden, 1753) ve David Perez'in *Solimano*'suna (Lizbon, 1757; yeniden 1768) Şehzade Mustafa üzerinedir (Yermolenko, 2013, s. 43-56).

alınması istendi. Padişah durumun ciddiyetini anlamış olmalı ki, Yeniçerilerin bu isteğini kabul ederek Rüstem Paşa'yı geçici bir süre görevinden uzaklaştırdı (Yücel, 1987, s. 84).

Hürrem Sultan'ın, Mustafa'nın katlinden sonra onun oğlunun da öldürülmesi için Kanuni'yi iknaya çalışmıştır (Akman, 1997, s. 87). Halk arasında Şehzade Mustafa'nın destanlaştığı, adına çok önemli mersiyeler yazıldığı, hatta "Düzmece Mustafa" adıyla ortaya çıkan birisinin binlerce insanı onun adıyla çevresine toplayabildiğinden de kaynaklarda bahsedilmektedir (Akgündüz, 1999, s. 156). Yermolenko'ya göre modern çağın başlarında Batı'da Roxolana'yı kötü nam sahibi büyüleyici bir figür hâline getiren şey, 1553 yılında Şehzade Mustafa'nın yok edici infaz haberidir (2013, s. 53). Avrupalıların izahlarında Roxolana'nın Rüstem Paşa ile el ele vererek Süleyman'ı Mustafa'nın ona karşı bir isyan hazırlığında olduğuna ikna ettiği ve böylece Mustafa'nın ölümüne yol açtığı anlatılır (Allert, 2013, s. 157).

Şehzade Mustafa'nın öldürülmesine şahit olan ve bu olaya çok üzülen kardeşi Cihangir kısa bir süre sonra ölünce Hürrem Sultan'ın Bayezit ve Selim adlı oğulları kalır. Bu meşum hadisenin asker arasında oluşturduğu rahatsızlık sebebiyle Rüstem Paşa sadrazamlıktan azledilir, yerine Ahmet Paşa getirilir. Hürrem Sultan Kanuni'den Rüstem Paşa'yı öldürülmemesi için ricada bulunur. İki yıl sonra Hürrem Sultan'ın yönlendirmesiyle Ahmet Paşa öldürülür ve Rüstem Paşa sadrazamlığa getirilir.

Hürrem Sultan'ın ölümünden sonra oğulları Bayezit ve Selim arasında taht mücadeleleri başlar. Hürrem'in padişahlık için tercihi Bayezit'ten yanadır. Bayezit'in İran'a sığınması sonrasında İran şahı Beyazıt ve oğullarının masraflarının çokluğundan söz ederek Kanuni'den kendisine para gönderilmesini ister. İstenen para gönderilir. Şah, Bayezit ve oğullarını kardeşi Selim'in adamlarına teslim ederek İmparatorluk topraklarına gönderir ve hemen hayatlarına son verilir. Bayezit'in Bursa'da bulunan en küçük oğlu ise, daha sonra ortadan kaldırılır. Şehzade Bayezid'in katli tamamen devlete isyan suçundan dolayıdır ve bağı (isyan) suçunun cezasıdır (Akgündüz, 1999, s. 157). Oyunda Şehzade Mustafa'nın Amasya'ya gönderilmesi, hakkında asılsız dedikoduların yayılması, katli için planlar yapılması, Rüstem Paşa'nın sadrazamlığa getirilmesi konularında Hürrem Sultan'ın doğrudan rolüne dair göndermelerde bulunulur:

HURREM: Rüstem Paşa, Şehzade Mustafa'nın marifetlerini duymuşundur. (...) Bu memleket için gitgide daha tehlikeli bir hal alıyor Mustafa'nın şehzadeligi ve veliahtlığı. (...) Ben oğullarının şehzadeliklerinin göz ardı edilmesinden korkarım. Selim'le Bayezid de tahtta hak sahibidirler. Şehzade Mustafa tahtı ele geçirmek üzere ayaklanmaya hazırlanıyor. (...) Senin tek yapacağın, bu haberlerin doğru yerde yayılmasını sağlamak. (...) Bu haberler Anadolu'da öyle bir infial uyandırmalı ki, halkımız başka hiçbir şey düşünmesin. Ülkenin toprak bütünlüğünün, yurdun geleceğinin tehlikede olduğunu anlasın. Halk, o takdirde birleşir. Tabii, bu haberler bir an önce Kanuni'nin kulağına da gitmeli (s. 28).

HURREM: Sen bu vatani bölmek istedin Mustafa! Suçunun cezasını çektin.

(...)

HURREM: Bütün Anadolu'da senin tahtı ele geçirmek için ayaklanma çıkaracağını söyleniyordu (s. 24).

HURREM: (...) Onu önce Amasya'ya gönderttim. Yerine de oğlumu getirttim (s. 22).

MİHRİMAH: Canım validem! Rüstem'imın yerine sadrazam yaptığınız Ahmed Paşa hiçbir işi doğru dürüst beceremiyor. Bir şey isteyince, yok Osmanlı'nın bekası, yok iktidarın fazileti deyip avutuyor bizi. Sonra da isteğimizi yerine getirmiyor. (...) Halbuki onun yerinde Rüstem olsaydı, yani Rüstem'i işten atmasaydınız, her işimiz kolayca halledilirdi (s. 35).

Oyunun bir yerinde Şehzade Mustafa "vatanı bölmek"le itham ediliyor. Oysa Şehzade Mustafa, tahtı ele geçirme hazırlığı içinde olmakla suçlanmıştır. Akgündüz'e göre Şehzade Mustafa'nın katli devlete isyan suçundan dolayıdır; ancak deliller yanlış ve şahitler yalancıdır (1999, s. 156).

Hafsa Sultan, iki cariyenin kurguladığı oyunu izledikten sonra Rüstem Paşa'nın vezirlikten azlinde Hürrem Sultan'ın herhangi bir dâhili olmadığını söyleyerek resmî söylemin dışına çıkar:

"HANDAN SULTAN: Sevdim şu anlattıklarınızı. Doğru olmasa bile sevdim (s. 61).

HANDAN SULTAN: Şehzade Mustafa'nın ölümü üzerine, yeniçeriyi sakinleştirmek için Rüstem'i vezirlikten azleden Devletli padişahımız, Kanuni Sultan Süleyman Han'dır. Hürrem Sultan'ın alakası olmamıştır bu işle" (s. 62).

Nar bülbüllerinin oyunda acı acı ötme sesi için öldürüldüğünü öğrenen Handan Sultan'ın kuşlara acıması üzerine cariyeler Handan Sultan'ın arkasından Osmanlı'daki kardeş katline dair eleştirel mahiyette tarihî bilgiler verirler: "HURREM: Vah yazık hayvancıklara'yımış! Kocası, öz-üvey on dokuz karındaşını bir gecede boğdurmuş, bizim sultan nar bülbüllerine üzülyüyor"(s. 63).

GAYRİ RESMÎ HURREM OYUNUNUN YENİ TARİHSELÇİLİK BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Resmî tarihteki Hürrem ile *Gayri Resmi Hurrem* oyunundaki Hürrem arasında Yeni Tarihselcilik kuramı bağlamında okuma yapılabilir. Oyunda tarihî bir konunun yazarın öznel yaklaşımıyla kurgusal düzleme aktarılması söz konusudur. Oyunda anılar, ölümlerin hayaletleri, canlıların suretleri dile gelir, bir 'gayri resmî tarih' ortaya çıkar; düşle gerçek, gerçekle kurmaca birbirine karışır. Yazıcıoğlu, Yula'nın, tarihî roman ve tarihî oyun türlerine eleştirel ve parodici bir bakış açısıyla yaklaştığını ve kurmaca ile gerçeklik, anlatı ile tarih arasındaki girift ilişkileri irdelediğini ifade eder (2013, s. 213).

Oyunda tarihî olaylar arka fonda motif olarak kullanılmış, önemsizleştirilmiş, basite indirgenmiştir. Yüceltilen sultan ve padişah gibi tarihsel kahramanlar arka plana atılmış ve farklı şekillerde metinde yer almışlardır. Oyunda bazı tarihî kişilerin -örneğin Kanuni Sultan Süleyman'ın- sadece ismi geçer, olaylardaki yönlendirici etkileri ortaya konmaz, herhangi bir ağırlığı yoktur. Oyunda kurgu, metin, görsellik, sahneleme önem kazanmıştır. Tarihî kişileri metinselleştirirken, kurmaca bir gerçekliğe dönüştürürken, kurmaca/hayali kişileri de tarihselleştirmektedir (Yalçın Çelik, 2005: 36). Şehzade ve vezirlerin idamları, Yeniçerilerin ayaklanmaları, taht mücadeleleri, siyasi çekişmeler, kardeş katli gibi önemli olaylar yer yer tarihî gerçeklerin dışında eklemeler yapılarak, olaylar saptırılarak ve değiştirilerek aktarılır. Yula, bu oyunuyla gerçeğin çok yönlülüğünü göstermek için teatral bir Hürrem tasviri yaparak tarihsel gerçekleri tartışmaya açar.

Oyunda olağanüstü ve yüceltici Hürrem yerine sıradan bir Hürrem profili sunulur. Koçakoğlu'na göre postmodern anlatılarda tarihe yön vermek gibi bir niyeti olmayan anlatıcı, en

önemli tarihî kahramanları bile kendi sıradan penceresinden aktarır. Bu da nesnel bir olgu olan tarihin, özneye yönelişi olarak nitelendirilebilir (2012, s. 113). Bu bağlamda tarihteki güçlü, muktedir Hürrem Sultan yerine iç dünyasında gelgitler yaşayan, trajik geçmişini, koparıldığı toprakları, ailesini ve aşkını bir travma gibi içinde taşıyan acılı bir gayri resmî Hürrem Sultan imgesi oluşturulur. Bu bağlamda Özen Yula, resmî tarihi söylemde neredeyse klişe hâline gelen Hürrem Sultan imajını hedef alır ve Hürrem Sultan'a karşı daha yumuşak ve insani bir bakış açısı geliştirmeye çalışır (Demir, 2016, s. 270). Yula, Hürrem Sultan'ı şeytanlaştırmaz; Batı kalıp yargısının dışında bir Hürrem Sultan imgesi yaratır.

Gayri Resmi Hurrem oyununda tarihî bilgilerin farklı yansıtılması, oyuna gerçek dışı unsurların eklenmesi, dönemin belli bir kesitinin seçmece yapılarak aktarılması, tarihsel olaylardan ziyade karakterlerin öne çıkarılması, öğretilmiş algının dışına çıkılarak tarihin yapıbozumuna uğratılması, gerçek ile kurgunun iç içe geçmesi, zaman mevhumunun kopuşu, fiziksel tasvirlerden kaçınılması Yeni Tarihselciliğin tarihe yaklaşımıyla paralellik arz eder. Oyun, Yeni Tarihselci perspektiften okunduğunda tarihin metinselliği, kurgulanabilir oluşu ve onun dil yoluyla metinsel düzleme aktarıldığı görülmektedir. Oyunda anlatılanlar resmî tarihi değil tarihî bir dönemi metinsel düzleme aktaran yazarın bakış açısını yansıtmaktadır. Doğruyu ya da tarihi kayda geçirme ya da temsil etme sorunu, Yula'nın sürekli yapıbozum/yeniden inşa sürecinden geçen temsili özneliğinin vurgulandığı *Gayri Resmi Hurrem*'inde merkezi bir yere sahiptir (Yazıcıoğlu, 2013, s. 217). Yula, bu oyunuyla resmî tarihe şüphe ile yaklaşmakta, resmî tarihte yer alan bilgileri sorgulamakta ve tarihi yapıbozuma uğratmaktadır. Yazıcıoğlu'na göre Yula'nın eserleri okuru önceki metinlerde Hürrem'in karakterinin monolitik okumalarının altını oyan veçheleri bulmaya teşvik eder, hatta "kendisiyle hesaplaşma" sürecinde bir yazar bilincine sahip olduğunu ele verir (2013, s. 218).

Yermolenko'ya göre Hürrem Sultan hakkında Batı muhayyilesinde yerleşik olan negatif kalıp yargılar o döneme ait ikinci el izahlara, tarihçi ve oyun yazarlarının yorum ve spekülasyonlarına dayanmaktadır (2013, s. 21). *Gayri Resmi Hurrem* oyunu Hürrem'in karakterizasyonunun ampirik yönünün uyarlanması ve yeniden anlatılmasıdır. Hürrem'in hayatını bir sahne gösterisi olarak tasvir eden *Gayri Resmi Hurrem* oyunu Hürrem Sultan tasvirinin oryantalist yörüngesini temelden değiştirmektedir. Yula, bu oyunuyla Hürrem Sultan hakkındaki yerleşik Batı algısını zayıflatmak ve tam aksine Hürrem'i desteklemek için çaba sarf etmektedir. Oyun dramatik ve egzotikleştirilmiş oryantalist betimleme biçimlerine pek fazla yer bırakmıyor. Bu sayede Yula, yüzyıllar boyunca Batı'nın oryantalist mercekten süzülen Hürrem karakterizasyonu yerine Hürrem'in otantik figürünü Hürrem'den aktif bir şekilde yalıtarak postkolonyal kimlik krizinin bulunduğu benlik ve yer arasındaki yarığı aktif bir şekilde vurguluyor. Yula, Hürrem'in hayatına dair oryantalist eklentileri doğrudan kınıyor, oryantalist mecazları sorguluyor, eleştiriyor ve son kertede ortadan kaldırmaya çalışıyor. Batılı oryantalist edebiyatın etkisinde kendi hafızasıyla tezat oluşturacak şekilde kendisine atfedilen meşhur olayları hatırlaması istendiğinde Hürrem, bunları anlatmakta başarısız oluyor.

Yula, Yeni Tarihselcilere benzer bir çıkışla oryantalist otoritelerin nesneliliğine karşı çıkıyor. Normatif Şehzade Mustafa döngüsünü yıkarak Hürrem'in Şehzade Mustafa'nın idamındaki rolüne

dair incelikli bir inceleme sunuyor. Oyunda “kendi aralarında anlatılan hikâye” ve uydurma eklentilerin tekrarlarına tekrarlarına gerçeklere nasıl nüfuz ettiği gösteriliyor:

HURREM: Önemli olan doğruyu söyleyip söylememek değil ki. Bu dünyada her insan kendi doğrusunu veya yalanını söyler. Önemli olan, yaşananları yeniden kurabilmek. Tıpkı bir vakanüvisin yaptığı gibi. Bir olayın olup olmadığını söyler onlar. Ama her anlatılana kendi yaşanmışlıklarından bir şeyler eklerler. Böylece, her anlatılan, yeni yazılan bir hikâyeye dönüşür. Anlatılan kişilerin, olayların olduğu gibi, anlatıcının kendi hikâyesidir de bu (s. 24).

Vakanüvislik geleneğimizde, tahlil ve tenkit yoktur. Mevcut iktidarın/Sultan, (saltanat ailesi veya vakanüvisin hamisi olan vezir) hilafına bir fikir beyan etmesi mümkün değildir. Vakanüvisler daha çok dönemlerinin siyasi tarihlerini kendi tespit ve düşünceleri doğrultusunda ele almışlardır. (...) Çoğu vakanüvisler birbirinin taklididir (Öztürk, 1999, s. 9-10).

HURREM: Tarihi, akçelerini ödediğimiz adamlar anlatır Hafsa Sultan. Onun için bunca yalanla doludur bütün tarihler. Kaldı ki, tarihin neyi nasıl anlatacağı umurumda değil. Hayatımın sırları benimle beraber gidecek toprağa. Bilmedikleri bir şeyi anlatamayacakları için, söylenceler üzerine kurulmuş bir hayatı kuru, soğuk bir biçimde yazıp geçecekler. Sonra da başkaları onların tarihini yazacak. Belki de günün birinde o günün iktidar oyunlarından, entrikalarından nefret eden bir adam oturup gizli odamı anlatacak kâğıtlara. Onun dividinden, mürekkebinden bambaşka bir Hurrem çıkacak ortaya. Buna engel olmak mümkün mü Hafsa Sultan? Yazının saltanatına kimse engel olamaz ki. Nasıl isterlerse öyle yazacaklar. Yazmalılar... (s. 49-50).

Kurmaca içinde tarihi yeniden yaratmak onu sonlu olmaktan çıkarıp tartışmaya açmaktır (Oppermann, 2006, s. 65). Buradaki amaç tarihsel gerçekliğin yazar tarafından oluşturulduğu görüşünü okura iletme ve tarih metinlerindeki yorum çokluğunu aktarmaktır. Carr’a göre tarih “yorum” demektir (2022, s. 75). Oyunda tarihsel kişiliklerle kurmaca kişiler kaynaştırılmış, bunlar arasındaki sınırlar belirsizleşmiştir. Kurmaca ve gerçek kişiler bir araya gelerek Hürrem Sultan’ın hayatını yaratıcı biçimde yeniden bağlamlandırmış ve gizemli bir öykü kurgulamışlardır.

SONUÇ

Tarihî olayların herhangi bir sorgulamaya tabi tutulmadan doğru kabul edildiği modern dönem tarih anlayışı yerini tarihî gerçekliklerin çok boyutlu kabul edildiği ve diğer alanlarla ilişkili olduğu postmodern tarih anlayışı almıştır. Yeni Tarihselcilikte yazar, tarihi edebiyat, felsefe, psikoloji ve sanat gibi diğer disiplinlerle paralel okuyarak başta dil olmak üzere onu yeniden biçimlendirir. Ortaya çıkan bu yeni anlatı yazarın düşünceleriyle şekillendiğinden yoruma açık hâle gelir. Tek bir gerçeklik yerine çok sayıda gerçekliğin olduğu farklı ve çeşitli yorumlarla tarihin yeniden yazımları yapılır. Yazar tarihî olayları sadece vuku bulduğu döneme göre değil kendi yaşadığı dönemin kültürel ve toplumsal şartları çerçevesinde ilişkilendirerek ve kurgusal eklentilerle dönüştürür.

Gayri Resmî Hurrem oyunu Osmanlı tarihinin tartışmasız en muktedir haseki sultanı kabul edilen Hürrem Sultan’ın kendi ağzından hayat hikâyesidir. Yula, Hürrem Sultan’ı hırslarıyla, zaaflarıyla, endişeleriyle, annelik duygularıyla kısacası tüm yönleri ile ortaya koymaya çalışmıştır. Osmanlı yönetiminde çok etkili olan Hürrem Sultan’ın, tarihsel doğruluğun ötesinde hayal gücü ve

farklı bir bakış açısıyla örülmüş hikâyesi anlatılır. Yazar bu oyunuyla okuru resmî tarihte yer aldığı kadarıyla bildiği bazı tarihsel gerçekleri yeniden düşünmeye zorlar ve bunu yaparken tarihin kurgusallığını öne çıkarır. Tarihin tarih bilimci veya yazar tarafından kurgulanan bir gerçeklik olduğu vurgulanır. Yula, gösterilen her şeyin bir oyun olduğunu anlatılırken göstermecî tiyatro/açık biçim yöntemine başvurur. Örneğin Yula, Hürrem Sultan'ın hayatına dair gizli kalmış olayları göstermecî tiyatroya uygun parçalı, bütünlükten uzak bir üslupla kurgular. *Gayri Resmî Hurrem* oyunu, resmî tarihe gayri resmî bir bakışla tarihin yeniden ve objektif olarak yazılabileceği iddiasında olan bir oyundur. Yazar bu oyunuyla resmî tarihle bir hesaplaşma içerisine girer. Gerçek ve kurgunun birbirine karıştığı bu oyunuyla Yula, gerçeği ya da tarihi kaydetme veyahut temsil etme sorununa odaklanır. Yazarın niyeti merkezi akli-otoriteyi yapı bozuma uğratmaktır. Yula, çeşitli söylentileri aktif bir şekilde reddederken aynı zamanda bu söylentilerin gerçek kimliğini ortaya koyar.

KAYNAKÇA

- Afyoncu, Erhan (2011). *Muhteşem Süleyman Kanunî Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan*. İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Akgündüz, Ahmet ve Said Öztürk (1999). *Bilinmeyen Osmanlı*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- Akgündüz, Ahmet (2006). *İslam Hukukunda Kölelik-Cariyelik Müessesesi ve Osmanlı'da Harem*. 6. bs., İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- Akman, Mehmet (1997). *Osmanlı Devletinde Kardeş Katli*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Aristoteles (1963). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi.
- Atmaca, Efnan (2005). *Yula'yla Alaturka 80'ler*, Röportaj, <http://www.radikal.com.tr/veriler/2005/04/25/yula>)
- Belsey, Catherine (1991). "Making Histories Then and Now", in *Uses of History. Marxism, Postmodernism and the Renaissance*, ed. F. Barker, P. Hulme ve M. Iverson (Manchester, Eng.).
- Bloch, Marc (2023). *Tarihin Savunusu Ya Da Tarihçilik Mesleği*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Carr, Edward Hallett (2022). *Tarih Nedir?*. Çev. Misket Gizem Gürtürk. 23. bs., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çavuşoğlu, Mehmed (1982). "Şehzâde Mustafa Mersiyeleri", *Tarih Enstitüsü Dergisi*, S. XII, s. 641-686.
- Danişmend, İ. Hami (1961). *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*, C. II. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Demir, Fethi (2016). *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Doltaş, Dilek (1999). *Postmodernizm: Tartışmalar ve Uygulamalar*. İstanbul: Telos Yayınları.
- Dray, William (1970). "On the Nature and Role of Narrative in Historiography", *History and Theory*, C. 10, 153-171.
- Erdemir, Gökçen Kara (2018). "Yeni Tarihselci Söylem Işığında Bir Disiplin Olarak Edebiyat", *Folklor/Edebiyat*, 24(95),299-312.
- Greenblatt, Stephen (2003). *Shakespeare ve Kültür Birikimi*. Çev. N. Pelit. Ankara: Dost Yayınevi.

- Gün, Doğan (2019). "Bir Saraylı Hanım Sultan: Hürrem", *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 38(65), 135-168.
- Halenko, Oleksander (2013). "Roxolana İsminin Kökeni Üzerine". *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 19-20.
- Halenko, Oleksander (2013). "Bir Türk İmparatoriçesi Nasıl Ukrayna Kahramanı Oldu?". *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 171-190.
- Hamilton, Paul (2003). *Historicism*. New York: Routledge.
- Hasırcıoğlu, Talat (1956). "Osmanlı Sarayında Saltanat Süren Kadınlardan Hürrem Sultan", *Resimli Tarih Mecmuası*, C: VII, S. 73, 15-19.
- Hoover, Dwight W. (1992). "The New Historicism", *The History Teacher, Society for History Education*, 25(3), 355-366.
- Huyugüzel, Ö. Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kanuni Sultan Süleyman (1987). *Muhibbî Divanı*, Haz. Coşkun Ak, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Koçakoğlu, Bedi (2012). *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*. Ankara: Hece Yayınları.
- Lukacs, John (2022). *Tarihin Geleceği*. Çev. Kadir Purde. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Munslow, Alun (2022). *Tarihin Yapısökümü*. Çev. Abdullah Yılmaz. 2. bs. İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Oppermann, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Peter, Novick (1988). *That Noble Dream: The 'Objectivity Question' and the American Historical Profession*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter, Carolyn (1990). "History and Literature: After the New Historicism", *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press. 21(2), 253-272.
- Pruşkovska, İrina (2013). "Türk Çağdaş Tiyatrosunda Toplumsal Cinsiyet Eğilimleri ve Güçlü Kadın Kimlikleri", *Dede Korkut Türk Dili ve Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 66-70.
- Romantes, Marina (2013). "Bir Metinlerarası Haz Bahçesi Olarak Roxolana'nın Anıları", *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 191-210.
- Sim, Stuart (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*. Çev. Ali Utku, Mukadder Erkan. Ankara: Ebabil Yayınları.
- Thomas, Brook (1991). *The New Historicism: And Other Old Fashioned Topics*, Princeton University Press.
- Toews, John E. (1992). "Stories of Difference and Identity: New Historicism in Literature and History", *Monatshefte-New Historicism*, University of Wisconsin Press, 84(2), 193-21.
- Uluçay, Çağatay (1980). *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- White, Hayden (1978). "The Historical Text as Literary Artifact", *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

- Yalçın-Çelik, Sıdıka Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yazıcıoğlu, Özlem Ögüt (2013). "Türk Edebiyatında Hürrem: Her Daim Ele Avuca Sığmaz Olmuş, Güç ve Arzu Sahibi/ ve Arzunun Simgesi Kadının Yeniden Yazımı", *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Yermolenko, Galina İ. (2013). "Giriş", *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Yermolenko, Galina İ. (2013). "Roxolana İsminin Yazımı Üzerine", *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 17-18.
- Yermolenko, Galina İ. (2013). "Avrupa'da Roxolana", *Avrupa Edebiyatı, Tarihi ve Kültüründe Hürrem Sultan*. Derleyen. Galina İ. Yermolenko, Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 51-96.
- Yula, Özen (2007). *Toplu Oyunları 3*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yücel, Yaşar (1987). *Muhteşem Türk Kanuni ile 46 Yıl*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Yeni(den) Şarkiyatçılık

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ HALİL İBRAHİM ARPA*

Öz

Şarkiyatçılık, postkolonyal edebiyat kuramının en önde gelen teorilerinden biridir. Bu çalışma, emperyal şarkiyatçı temsillerin bugün var olup olmadığını varsa nerede olduklarını ve nasıl işlev gördüklerini irdeler. Bu yeni anlatıların geçmişle olan bağları aranırken, günümüzdeki değişimleri de göz ardı edilmez. Mevcut medeniyetler çatışmasının garbiyatçıları yeni bir Batı-Doğu ikileminin tuzağına nasıl düşürdüğü tartışılır. Yeni şarklıların kimler olduğunun peşine düşen bu çalışma, yeni garplıların sahip olduğu yeni görsel temsil araçlarının da üzerinde durur. Geçmişe nazaran bu temsillerin bugün ne işe yaradığını da sorgulayan bu araştırma, Doğu-Batı ikileminin karşısında durur. Şarkiyatçılığın ve Yeni Şarkiyatçılığın süregelen homojenleştirmesine karşı çıkıp, tek bir Doğunun olmadığı gibi tek bir Batının da olmadığını savunarak Garbiyatçı çalışmalardan ayrılır. Bunu yaparken eleştirel bir tavır alan bu çalışma, yeni bir temsil hegemonyası oluşturmaktan sakınır. Yeniden Batılılaşmayı ve Romantik Emperyalizmi de konu edinerek medeniyetler çatışması fikrinin İslamofobi ve göçmen karşıtlığı ile Müslüman öteki üzerinden nasıl devam ettirildiğini ortaya koyar. Şarkiyatçılık alanına yeni bir soluk getirmeyi amaçlayan bu araştırma son sözü söylemez; aksine, yeni bir tartışma için ilk kıvılcımı çakmayı hedefler. Sömürgeciliğe, Şarkiyatçılığa ve ikisinin de ikili karşıtlık söylemlerine direnen postkolonyal teorinin bugünkü devamı niteliğinde olan sömürgeleştirme (decoloniality) kuramı da tanıtılarak çalışma noktalanır.

Anahtar sözcükler: Şarkiyatçılık, yeni şarkiyatçılık, garbiyatçılık, medeniyetler çatışması, postkolonyalizm, dekolonyalite

(NEO)-ORIENTALISM

Abstract

Orientalism is one of the leading theories of postcolonial literary studies. This article investigates whether there are still orientalist representations or not and if so, it searches for them and examines how they function. While looking for its ties with the past, their present changes are not overlooked. It argues how the present 'Civilization Clash' makes Occidentalists fall into the binaristic trap. This study is after the new Orientalized and its new Orientalist representations. Without creating a new Occident-Orient binarism, it unravels how these representations function. It opposes ensuing homogeneity and by defending multiple Easts and Wests, it detaches itself from Occidentalists. In so doing, it avoids offering a new representational hegemony. By issuing Romantic Imperialism and Re-westernization, it uncovers how the clash of civilizations discourse continues through Muslim Other, Islamophobia and anti-immigration. Rather than presenting a

* Çankırı Karatekin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatı Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, E-posta: hibrahimapa@gmail.com, ORCID: 0000-0002-7313-8575
Gönderilme Tarihi: 13 Eylül 2024 Kabul Tarihi: 30 Ekim 2024

metanarrative, it aims to spark a new argument by presenting a fresh breath. This study ends by introducing decoloniality as the follower of postcolonialism which have already resisted colonialism, Orientalism and their binaristic discourses.

Keywords: Orientalism, neo-orientalism, occidentalism, clash of civilizations, postcolonialism, decoloniality

GİRİŞ

Antik Yunan'a değin uzanan doğuyu tanımlama örneğın Eshilos'un *Persler* oyununda, sonraları Ortaçağ romanslarında ve devamında Rönesans Döneminde seyyahların gezileri sırasında kaleme aldıkları hatıratlar ya da Shakespeare ve Marlowe gibi ünlü oyun yazarlarının eserlerinde görülse de bir disiplin olarak Şarkiyatçılık on sekizinci yüzyıl sonunda sömürge faaliyetleri ile başlamıştır. İlkın Napolyon Bonaparte'ın Mısır Seferi için yanında bilim insanlarını da götürmesiyle Şark, Batı için sonradan sömürölmek için incelenecek bir nesne olmuştur. Fransız düşünür Michel Foucault'nun bilgi/iktidar ilişkisinden yola çıkarak söylem analizi yapan Edward Said, doğunun coğrafi bir tanım olmadığını; aksine doğu üzerine üretilen bilgilerin doğuyu işgal sırasında nasıl kullanıldığından bahseder. Bunun için doğu çeşitli söylemlerle temsil edilmelidir. Şark "Şarklaştırılmış"tır (2005, s. 15). 'Medeni değildir, barbardır, vahşidir, şehvet düşkünüdür, aptaldır, geri kalmıştır' ve dolayısıyla medenileştirilmeli ve modernleştirilmelidir. Sömürgecilerin konuştuğı dillerde bu söylemler yeterince tekrarlandığıında bir 'realiteye' dönüşmüş; böylece aynı dili konuşan insanlar arasında işgal için taraftar toplamak hiç de zor olmamıştır. Bu söylemler bir kamuoyu, bu kamuoyu da bir kültür üretmiştir. Ayrıca bu söylemler sayesinde Batılı özne kendini modern, medeni, rasyonel, ileri ve disiplinli olarak tanımlayıp kendi kimliğini inşa edebilecekti. Bu minvalde, doğu tüm çeşitlilik ve farklılıklarına rağmen tek bir doğu olarak genelleştirilimiş ve homojenleştirilmiştir. Kısacası, Şarkiyatçılık işgalin ve sömürünün kılıfıdır. Yalnızca siyasal iktidar ile ilgili değil düşünsel, kültürel ve ahlaki iktidar ile de ilgilidir. Dolayısıyla, emperyalizm yeknesak askeri değil aynı zamanda düşünsel, akademik, filolojik ve estetikdir. Bundan ötürü, karşılaştırmalı edebiyat profesörü olan Edward Said edebiyattaki Şarkiyatçı temsillerden yola çıkmıştır. *Kültür ve Emperyalizm* kitabında özellikle romanların emperyal anlatıların ayrılmaz bir parçası olduğunu, hatta William Blake'ten alıntı yaparak sanatın imparatorluğu değil, imparatorluğun sanatı takip ettiğini vurgular (2009, s. 37-50). Sanat temsilleri işgallerin rızasını Batılı özne için imal etmiştir. Tüm bu ilişkiler ağıında üretilen bilgi doğu üzerindeki iktidarı sağlamıştır.

İçinde bulunduğumuz bu yıl *Şarkiyatçılık*'ın kırk altıncı yılı, Edward Said'in ölümünün ise yirmi birinci yılıdır. 1973 yılındaki Arap-İsrail savaşı ile 1975 yılındaki Lübnan İç Savaşı ve bu savaşların Batı medyasında nasıl temsil edildiğı, otuz altı dile çevrilen bu büyük eserin ana motivasyonu olmuştur. On sekizinci yüzyılın sonunda Napolyon Bonaparte'ın Mısır'ı işgal ederken yanına aldığı bilginlerin tasvirleri ile başlayan modern Şarkiyatçılık, özellikle Irak'ın ve Afganistan'ın işgali öncesi, sırası ve sonrasında Edward Said'in vurguladığı gibi tarih insanların eylemleriyle yeniden ve yeniden yapıldığıından Şarkiyatçılık da yeni anlamlara bürünmüştür. Öyle ki, özellikle 11 Eylül'den sonra artık yeni bir Amerikan Şarkiyatçılığından söz etmek mümkündür:

“Amerika’yı yabancı bir şeytana karşı kıskırtmak için savaşı destekçisi Cnn’deki ve Fox’taki uzmanlar, birçok Evanjelist ve sağcı radyocu, sayısız tabloyit gazeteler ve hatta orta halli dergilerin hepsi doğuya karşı tekrar tekrar aynı kanıtlanamaz kurguları ve büyük genellemeleri üretirler” (Said, 2004, s. 872). 1973 Petrol Krizi ile belirmeye başlayan Orta Doğu karşıtı Şarkiyatçı söylemler, 1978’teki İran Devrimi, 1979 yılı Tahran’daki rehine krizi, 1990’daki Körfez Savaşı ve son olarak Irak ve Afganistan’ın milenyumun ilk yıllarında işgalleriyle yeniden kullanıma sokulmuştur. Önceleri sömürgecilerin işgal politikalarını meşrulaştırma adına üretilen medenileştirme söylemi, yirminci yüzyılın ikinci yarıyılı ile daha çok Müslüman Dünyaya yönelerek demokrasi götürme ideale bürünmüştür. Şarkiyatçılık Britanya-Fransa ekseninden Amerikan Şarkiyatçılığına kaymıştır. 1981 yılında yayımlanan ve dilimize *Medyada İslam* diye çevrilen *Covering Islam* kitabının başlığındaki ‘cover’ kelimesi iki anlam taşıdığı için Said tarafından kullanılmıştır. Medya literatüründe haberleştirme/raporlaştırma anlamında kullanılan ‘cover’ kelimesinin birinci anlamı ise örtmek/kapatmaktır. Böylece, Said Amerikan medyasının İslam’ı yalnızca haberleştirmedeğini bir yandan da yanlış temsillerle gerçek İslam’ın üstünün örtüldüğünü ima etmektedir. Benzer bir yaklaşımla Jean Baudrillard Körfez Savaşı’nın hiç gerçekleşmediğini çünkü Amerikan medyasının propagandalarının savaşı değil “savaşın simülakrasını” (1995, s. 25) gösterdiğini söylemiştir. Her ne kadar küreselleşme ile Doğu-Batı ayrımının ortadan kalktığı varsayılsa da küreselleşme liberalizm ile birlikte özellikle Amerika’da “Neo-viktoryanizm” (Gerstle, 2002) ve “alt-right” (Musgrave ve Tischauser, 2019) hareketlerinin doğuşuna neden olmuştur. Beyaz üstünlüğü, göçmen karşıtlığını ve ırk ayrımını temel alan tavırlar, küreselleşmenin hızlı değişimlerine karşılık tutucu ve geleneksel tepkiler vererek ötekine karşı sempati beslemez. Bu akımların kökeni ise Edmund Burke ve Joseph de Maistre’nin muhafazakârlığına dayanmaktadır (Gerstle, 2002). Edward Said’in Amerikan Şarkiyatçılığı olarak adlandırdığı temsiller dünyası içine Avrupa’yı da alarak Batı yeniden bir batılılaşma sürecine girmiştir. Müslüman öteki, günümüzde Batıdaki kimi iktidarların yanlış politikaları neticesinde ortaya çıkan huzursuzlukların sorumlusu olarak ön plana çıkarılır çünkü o ‘gericidir, seküler ve demokrat değildir ve kadınları örtünmeye zorlayan bir pederşahiliğin üyesidir’. Dolayısıyla, bambaşka bir kültüre aittir. Yeni Şarkiyatçılık olarak tanımlanabilecek bu tutum Batıda daha çok kültürel ırkçılık olarak devam etmektedir. Avrupa değerleri korunmalı, sınırlar kapatılmalıdır. Böylece Avrupa, göçmenler aracılığıyla kendini yeniden tanımlamaktadır. Öyle ki, epidemik ve pandemik hastalıkların kaynağı olarak bile hep ötekiler son zamanlarda çoğunlukla da Müslümanlar gösterilmiştir (bkz. White 2023). Bu beyaz milliyetçilik yeniden bir Batılılaşmayı beraberinde getirir. Bu tutum yeni madunlar olarak göçmenleri yaratır. Batı değerlerine sahip olmadığı düşünülen Batılı olmayan; beyaz hâkim anlatıdan dışlanır. Şarkiyatçılığın yeni sayılabilecek yöntemleri Küresel Güney ve Doğuda ise neo-liberalizm ve açık kapı politikalarıyla ekonomik bir Şarklılaştırma uygular. ‘Üçüncü Dünya’ olarak temsil edilen Küresel Güney ve Doğu Şarkiyatçı temsilden nasibini alır. O, modernize edilmesi gereken bir imajdır. Tıpkı eski Şarkiyatçı kurumlar gibi IMF ve Dünya Bankası gibi küresel kurumlar yapısal düzenlemeleri ve kredilendirilmeleriyle ulusal ekonomiyi hedef alır. Avrupa Birliği’nin Afrika ile son dönemde imzaladığı karşılıklı anlaşmalar bu geleneği devam ettirir. Küresel Güney ve Doğunun şehirleri ‘modernizasyon’ kılıfıyla yabancı sermayenin finansal işgali altındadır. Batı ileridedir ve

Doğu onu yakalamalıdır. Bu söylemle ekonomik sömürü meşrulaştırılır. İşgal ise gündemden kalkmamıştır ve yine temsiliyetlerle meşru kabul edilir. Son dönemde bu tutum Filistin’de insanlıktan çıkarma yöntemiyle gerçekleştirilmektedir. Birer ‘nesne’ yahut ‘hayvan’ gibi temsil edilen Filistinlilerin öldürülmesi ve yerlerinden edilmesi böylece meşrulaştırılır. Sömürü düzeni devam ettiğinden ve yöntemler büyük benzerlikler gösterdiğinden bu bir (Yeni)Şarkiyatçılıktır.

Amerikan Şarkiyatçılığı ise medyadan, sinemaya, romanlardan akademiye uzanan yeni ilişki ağları üretmiştir. Reza Aslan, Hirsi Ali ve Irsad Manji gibi doğu kökenli Batı’da yaşayan yazarların, İslam’ı bir ideoloji olarak lanse ettiğini söyleyen Mustafa Bayoumi bu yazılarda bir çeşit neo-oryantalizm görür (2015). Frantz Fanon’un *Siyah Deri Beyaz Maske* kitabına atıfla Hamid Dabashi *Kahverengi Deri Beyaz Maske* kitabında, göçmenlerin Amerikan emperyalizmi uğruna nasıl birer yerel ajan olarak kullanıldıklarını anlatır. Onlar sayesinde, Şarkiyatçı söylemler bu kez ‘yerinden’ anlatılır. Böylece doğu, batılılar tarafından yanlış temsil edilmemiş olacak ve işgal politikaları ‘doğru’ temsiller üzerinden ilerleyecektir (2011). Dag Tuastad ise Robert Kaplan, Samuel Huntington ve Patrica Crone gibi yeni Şarkiyatçıların İslam’ı politize ederek geçmişe ait saldırgan bir barbarlık olarak sunduklarını savunur (2003, s. 597). Yahya Sadowski içinse Patricia Crone, Daniel Pipes ve John Hall gibi genç oryantalistler İslam’ın demokrasiyle uyuşamayacağını savunarak Doğu-Batı ikilemini yeniden yaratırlar (1993). Yine Dabashi için Oliver Roy ve Gilles Kepel neo-oryantalisttir çünkü tek bir İslam portresi çizmeye ve Müslümanları temsil etmeye devam ederler (Bkz. 2017). Mohammad Samiei ise küreselleşmeyle birlikte dünyanın daha kozmopolit bir hal aldığını, şarkiyatçı söylemler devam etse bile Doğu-Batı ikiliğinin eskisi kadar kuvvetli olmadığını iddia eder (2010). Saree Makdisi; Bernard Lewis ve Anthony Pagden gibi akademisyenlerin/yazarların Irak’ın işgalini meşrulaştırmada nasıl rol oynadığını inceler (2019). “Yeni Şarkiyatçı akademinin klasik ve temel parçaları olan Türkiye ve Hindistan’ı Yeni-Şarkiyatçı haritalarından silerek Arap dünyasını merkeze aldığını” (Altwaiji, 2014, s. 313) kaleme alan Mubarak Altwaiji böylece Irak’ın işgali gibi yeni-sömürgeci emellere nasıl hizmet ettiğini analiz eder. Bernard Lewis ve Martin Kramer gibi Şarkiyatçıların İsrail-Filistin geriliminden dolayı Amerika Birleşik Devletleri’nin Doğu algısını şekillendirdikleri söylenebilir. Bu durumu Amerikan Şarkiyatçılığı olarak değerlendiren Salim Kerboua, neo-konservatifler ve İsrail yanlılarının yeni-şarkiyatçı söylemler ürettiğini ve bunun İslamofobiye yol açtığını savunur (2016). Tuğrul Keskin, the Middle East Studies Association, the Washington Institute for Near East Policy, the Middle East Forum ve Association for the Study of the Middle East and Africa gibi Amerikan devleti tarafından fonlanan düşünce kuruluşlarının ve enstitülerin “hümaniteriyen emperyalizme” (2018, s. 7) hizmet ettiğini ileri sürer. Bu tür kuruluşlar, ‘demokrasi’ ithalatını ‘özgür dünya’ dışında demokrasi olmadığı üzerine kurgular ve bu yöndeki adımlarını meşrulaştırır. Ayrıca Chatham House siyaset biliminde, Index on Censorship sanatta, Chicago School of Economics ise neo-liberalizmi ile ekonomide küresel bir hegemonya kurar. Yükselen aşırı sağ da düşünce kuruluşlarını ihmal etmez. The Heritage Foundation yine karşıtlıklar üzerine kuruludur.

Fakat demokrasi ithali ithal liberalizm de demektir. ‘Açık’ toplumların kapıları yabancı sermayelere de açıktır. Eski Şarkiyatçı kurumlara nispeten, bu kurumlar Doğu/Güney kökenli uzmanları daha çok işe alır. Hamid Dabashi 2011 yılında yayımlanan *Kahverengi Deri Beyaz Maske*

kitabında bu hususa vurgu yapmıştır. Yine de Said'in *Medyada İslam* kitabında değindiği üzere bu temsil sorununu yeniden gündeme getirir. İlk bakışta çalışılan bölgelerin dilini ve kültürünü bilmek eski Şarkiyatçılara nazaran daha objektif bir temsiliyet sağlayacak gibi görünse de uzmanlar Doğu hakkında bir kez uzmanlaştı mı artık onu temsil etme ve genelleme hakkını kendinde bulur. Tek fark, bu temsiliyet artık doğudan yapılıyordur. Ama batılı söylemlerden de bağımsız değildir. Mesela M. O. Mohamedou, Batılı düşünce kuruluşlarında eğitim almış Arap Baharı aktivistlerinin yeni-şarkiyatçı söylemlerle nasıl Batılı ve elitist bir hale büründüğünü inceler (2015). Ahmad H. Sa'di bir yandan göçmenlerin Şarkiyatçı söylemlere yeniden maruz kaldığını söylerken, diğer yandan küreselleşen bu yeni tip şarkiyatçılığın önleyici savaş anlayışıyla doğuyu uzaktan kontrol ettiğini ve kendi sınırlarına duvar örerek sermayesini kendinin de parçası olduğu savaştan kaçan göçmenlerle paylaşmak istemediğini söyler (2021). New York Times ve Washington Post gibi geleneksel medya ile günümüzün sosyal medyasında Arap kadınlarını türbandan kurtararak modernleştirme içgüdüğü ile hareket eden yeni emperyal vizyon, yeni-şarkiyatçı söylemleri oluşturur (Al-Ghadeer, 2019, s. 306-322). Ayrıca, "eğer yazarlar kitaplarını onları satmaya yardım edebilecek isim yapmış yayınevlerinden yayımlamak isterlerse, cihat, terör, Hamas ve Hizbullah gibi kelimeleri başlıklarına koymaları durumunda onlara ekonomik kriz döneminde bu gibi popüler şarkiyatçı söylemlerle yayımlanma imkânı ve satış sağlayarak para ödenir" (Schaar, 2012). Tüm bu düşünceler, Edward Said'in Amerikan tipi Şarkiyatçılık için kurduğu şu cümlelerin haklılığını ortaya koyar: "[Şarkiyatçılık] modern siyasal-düşünsel kültürün sadece temsilcisi değil, önemli bir boyutudur ve bu biçimiyle Şark'tan çok 'bizim' [Amerika'nın] dünyamızla ilgisi vardır" (2005, s. 22). Zira Şark, Garp için sömürülme şekli değişse de sömürülmeye devam eden bir metadır.

Şarkiyatçılığın temel yansımalarından biri kuşkusuz edebiyattı. Günümüzde ise bu durum farklı biçimlerde devam eder. Elleke Boehmer post-kolonyal teorinin edebiyattaki büyüklüğü gerçekçilik gibi doğu temalarıyla egzotikliğı devam ettirdiğini ve bu sebeple yeni-şarkiyatçılığı devam ettirdiğini savunur (1998). Aamir Mufti; Kateb Yacine, V. S. Naipaul ve Selman Rüşdi gibi yazarların "Batı metropollerin dillerine ve kültürlerine asimile edilme psikolojisi" (Mufti, 2010, s. 460) ile dünya edebiyatı alanına dâhil edildiğini ancak yalnızca asimile edilebilenlerin bu dünyaya ait olabileceğini söyleyerek bu alanda yeni-şarkiyatçı söylemlerin nasıl devam ettiğini ortaya koyar. Benzer bir şekilde Beyazıt Akman; Rüşdi, John Updike ve Ian McEwan gibi romancıların Şarkiyatçı söylemleri 11 Eylül olaylarından sonra devam ettirdiğini söyler. Özellikle Rüşdi "kendini Amerika'nın neo-konservatifleri arasında konumlandırır ve yeni dünya düzeninin yeni-kolonici doktrinlerine karşı koyan entelektüelleri dengelemek için kendi profilini etkili bir güç olarak inşa eder" (s. 241). Sherry Jones'un *The Jewel of Medina* (2008), Tom Clancy'nin *The Teeth of the Tiger* (2003), Richard A. Clarke'ın *The Scorpion's Gate* (2005) ve Joel C. Rosenberg'in *The Last Jihad* (2002) romanlarını inceleyen M. Altwaji ve E. Alwuraafi, bu romanlarda kimi zaman baskıcı İslam kurallarından kurtarılmayı bekleyen kadınları, kimi zaman ise Müslümanları Batıyla asla uzlaşamayacak kültürel özelliklerini konu edinen yazarların temsillerini ortaya koymuşlardır. "Arapları temsil ederken ırkçılıklarından ve bağnazlıklarından dolayı neo-emperyal figürler olduklarını ve bu temsillerin klasik oryantalizmden kaynaklanmakla birlikte neo-liberal metotlarla bezendiğini" (2021, s. 206) öne sürmüşlerdir. Diğer bir önemli akademisyen Ian Almond ise

postmodern yazarlar Jorge Louis Borges, Selman Rüşdi ve Orhan Pamuk ile Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Julia Kristeva ve Slavoj Zizek gibi eleştirel düşünürleri de birer yeni-şarkiyatçı olarak görür çünkü:

Eğer modernite için bir panzehire ihtiyaç duyulursa, İslam'ın karanlık bir tarafı öne sürülür. Eğer tartışma merkezleştirilmiş çoğulculuk üzerineyse, İslam'ın Sufizm, mistisizm ve sapkın akımları gibi 'marjinal' gelenekleri ortaya atılır. İslam'ın bir öteki olarak kontrolü tıpkı bir radyo ya da ses sisteminde olduğu gibi içinde bulunulan duruma göre sesi yükseltip alçaltılabilir (2007, s. 195).

Bu öteki İslam figürü varoluşsal bir ırkçılığa maruz kalmıştır. Bunun son örneği Habermas'ın Filistin tutumudur: "Hegel ve Kant ile başlayan, Levinas ve Zizek ile devam eden felsefeye göre, bizler tuhafıklarız, eşyayız, nesneyiz, Şarkiyatçıların adlandırmakla görevli olduğu tanımlanabilir objeleriz. Öyle ki, on binlercemizin öldürülmesi İsrail ve onun Amerikan-Avrupa Birliği müttefiklerinin aklında en ufak bir durgunluğa neden olmuyor" (Dabashi, 2024).

Bu felsefi tahayyülde, Müslüman öteki ontolojik bir gerçeklik olarak yer almaz. O yalnızca tanımlanmak, susturulmak ve işgal edilmek için vardır. O düşünemez çünkü Avrupalı değildir. Müslümanlar, 'demokrasisi olmayan insanlardır' (Grosfoguel, 2011, s. 4). Müslümanlar siyahlaştırılır ve çağın 'yeni zencileri' olurlar (Bkz. Mbembe, 2017, s. 1-9). Bugün ise, ontolojik ırkçılık epistemolojik ırkçılıkla birleşerek Filistinlilerin 'hayvanlaştırılarak insanlıktan çıkarılma' söylemleriyle Filistin'in işgali meşrulaştırır. Yeniden Batılılaşma projesiyle birlikte bir 'Eurabia' fobisi üretilerek Müslüman ötekine karşı ırkçılık normalleştirilir.

Dönüşen (Dönüşmeyen) Şarkiyatçılık:

Şarkiyatçılık bugün Filistin meselesi ile en şiddetli dönemlerinden birinden geçmektedir. 'Liberal-modern' İsrail ve 'geleneksel-gerici' Filistin ikilemi sayesinde işgal meşrulaştırılmakta ve son dönemdeki hızla teolojikleşmesine rağmen İsrail'in varlığı liberalizm, modernite ve sekülerizm gibi Batılı değerlerin Orta Doğu'daki mevcudiyeti olarak görülür. Böylece, Batının desteği alınarak Batı medyasında ve akademisinde Filistin ve Filistinli üzerinden üretilen Şarkiyatçı söylemler de mevcudiyetini korumaktadır. Bu durum aynı zamanda içerideki ötekilere de yansımaktadır. Ne de olsa Filistinli ne kadar doğuya Arap ülkelerinden herhangi biri o kadar doğuludur bu algı için. Dışarıda Şarkiyatçı söylemler kullanılırken içeride İslamofobik politikalar uygulanır. Skenderovic ve Spati, Şarkiyatçılıktan İslamofobiye geçişin olduğunu savunmakla birlikte İslamofobinin daha spesifik olarak Müslümanlara yönelik ırk temelli önyargılardan kaynaklandığını öne sürmektedir (2019). Hatem Bazian ise American Freedom Defense Initiative, the Luntz Research Companies ve Shalom Hartman Institute gibi altmış dokuz kuruluşun Müslümanları şeytanlaştırma söylemlerini üretmede birer kültür endüstrisi görevi üstlendiğini ifade eder (2015). Yeniden batılılaşma ancak ötekini tanımlayarak gerçekleşmektedir. Böylece Şarklı yeniden şarkılılaştırılırken batılı da yeniden batılılaştırılır.

Emperyal şarkiyatçılığın başat temsilcileri resim ve romanken, (post)modern Şarkiyatçılık görsel üzerine konumlanmıştır. Yazınsal temsiller devam etse de Amerikan film endüstrisi ve Batı medyasının Şark temsilleri günümüzde Doğu algısını oluşturmakta çok daha mahir olmuştur. Josep Nye'in deyişiyle bu "yumuşak güç" (2009, s. 161), Batıyı güzelleştirirken Doğuyu çirkinleştirir.

Böylece “kendi rızasıyla mega arzu makinesinin ürettiği arzuyu arzulayan” (Deleuze ve Guattari, 2000, s. 265). Doğulu kendini şarklaştırarak Batıdaki değerleri arzulamakla kalmayacak, aynı zamanda onların kendi ülkesine ithalini de savunacaktır. Bu kültürel emperyalizme, pek çok Hollywood menşeiili yapımda rastlanmaktadır. “Propaganda modeliyle” (Chomsky ve Herman, 1988, s. 1) rıza imal edilir ve işgal içeriden başlar. Kendini Batının gözünden gören Batılı olmayanın artık tek isteği “beyazlaşmaktır” (Fanon, 2008, s. 6). Spartaküs filmindeki ‘vahşi ve kana susamış’ Perslerden tutun *Binbir Gece Masalları*’nı konu eden birçok Amerikan filminde şarkiyatçı söylemler kullanılmıştır. Ve yine İstanbul’da geçen sahnelerin sokaklarında çoğunlukla çarşafli kadınların dolaştığı ve çok eski arabaların kullanıldığı geri kalmış bir çağı anlatan ama günümüzde geçen birçok Hollywood filmi mevcuttur. Oysa bu sahnelerden sonra yurduna dönen kahraman aydınlık sahnelere de geri döner. Doğunun karanlığından artık kurtulmuştur ve modernitenin tüm imkânlarının yeniden kullanımına nihayet tekrar kavuşmuştur. Öte yandan Özlem Sensoy, *I Dream of Jeannie* dizisinin, *Mighty Mouse* ile *Bugs Bunny* çizgi filmlerinin ve *Star Trek* filminin Şarkiyatçı temsilleri devam ettirirken bunu görsel bir zemine taşıdığını savunur (2016). Yine günümüzün çevrimiçi platformlarında yer alan *Designated Survivor* ve *Patriot* gibi diziler Şarkiyatçı bakışı sürdürmektedir. Ali G. ve Borat gibi kurgusal karakterler doğuluyu karikatürize eder. Bu popüler kültür yapımları Batılı özneyi medeni göstermeye; Doğuluyu ise ‘barbar’ olarak temsil etmeye devam etmektedir. Bu kültürel hegemonya ‘yumuşak güç’ ile devam ettirilir ve Şarklı da bu kültürel hegemonyanın etkisi altındadır.

1648 Westphalia Antlaşması ile Batı kendi içinde uzun bir süreden beri devam edegelen savaşları sonlandıracak yeni bir politika geliştirmiştir. ‘Ulusal Çıkarlar’, Avrupa devletlerinin birbirlerinin egemenlik haklarına saygı duymalarını sağlamıştır. Geçmiş imparatorlukların yıkılışlarıyla aynı kaderi yaşamamak için liberal bir politika benimsenerek ulusal sınırlar çizilmiş, ticaret için kapılar açık bırakılırken kapılar ötekilere kapanmıştır. Nüfus sayımları ile halk tanımı ortaya çıkmıştır. Eskiden Kilise’nin kurtuluş reçetesi olan cennete gitmeyi arzulayan insanlar gelişen Batı ekonomisinde her biri işe yarayan birer çarka dönüştürülmüştür. Artık yeni özne bir *homo economicus* olmuştur. Bu politika, aynı zamanda ötekileştiriciydi çünkü refahın artması sermayenin ulusal sınırlar içinde kalmasına bağlıydı. Bundan dolayı, halk tanımının dışında kalanlara sınırlar kapatılmıştı. Yine bu politikadan sonra, devamlılığın sağlanması için kurbanlar artık Tanrı’ya değil devlete sunulmaya başlanmıştı. Artık asıl olan devletin devamlılığı olduğu için kutsiyet dinden devlete geçmişti (Foucault, 2009). Roma’dan bu yana gelen Batıdaki barbarlar korkusuna ekonomik endişeler de eklenmiştir. Bugün hala göçmenler düşük ücretle çalıştıkları halde yerel halkın elinden işlerini aldıkları düşünüldüğü için ekonomik sorunların kaynağı olarak görülmektedir. Kurban edilmesi gereken artık göçmenlerdir.

Bu ‘rasyonel’ çıkarlar, Amerika Birleşik Devletleri’nde ise toplumsal mutabakat ile sağlanır. Birtakım “görünmez sınırlar” (Said, 2007, s. 127) vasıtasıyla bir Amerikan kültürü oluşturularak düşman tanımlanır. O, Amerikan değerlerine sahip olmayandır. Bu değerlere sahip olduğunu varsayan haberciler Doğuyu etnik merkezilik ve öz-çıkarlar doğrultusunda hazır reçetelerle haberleştirir. Bu Amerikan Şarkiyatçılığı, “Ortadoğu Araştırmaları-hükümet-şirket ittifak şebekesine” (s. 227) sahiptir ve onun bu özelliği onu Fransa ve İngiltere’nin klasik şarkiyatçılığından

ayırır. “1970’lerin başında petrol fiyatlarının hızla yükselmesinin ardından Müslüman dünya yine o eski fetihlerini tekrarlamamanın eşliğindeymiş gibi görünmüş; tüm Batı adeta ürpermişti” (Said 2007, s. 77) ve artık zayıflamaya başlayan Sovyetler’in yerine Batı kendine yeni bir düşman bulmuştu. Yine de bu yeni düşman topraklarının işgali meşrulaştırılmıyordu ve medya ile akademideki uzmanlar bu görevi üstlendi. Doğu ve Batıya bir kez daha bölünen dünya, Doğuyu yeniden homojenleştirip onu belli tanımlamaların içerisine sokarak kamuoyu yaratmış ve böylelikle artık alternatif bir Doğudan söz etmek mümkün olmamıştı. Doğu İslam’dır ve İslam terördür diye pek çok kez ana akım medyada bu sözler tekrarlanınca artık İslam’ın barış üzerine söylediği birçok anlatı da hasıraltı edilmiştir. Bu medeniyetler çatışması bir ‘mit’ (Said 2002) olsa da yaptığı tanımlamalar göz ardı edilemez. Bugün, ayrı bir medeniyete ve değerler sistemine konumlandırılan öteki üzerinden göçmen karşıtlığı ve İslamofobi yürütülmektedir. O, Batı değerlerine sahip olmayan entegrasyonu ‘imkânsız’ başka bir ‘evrene’ ait olan yabancıdır.

Bugün Oriental Studies in U.S. (A.B.D’ de Şarkiyatçılık Çalışmaları) ya da Oriental Studies in England (İngiltere’de Şarkiyatçılık Çalışmaları) diye bir araştırma yapıldığında karşımıza artık daha çok Chinese Studies (Çin Çalışmaları) ya da East Asia Studies (Doğu Asya Çalışmaları) çıkıyor. Ayrıca, körfez ülkeleri tarafından fonlanan bazı Amerikan Üniversitelerinde Orta Doğu çalışmaları devam ederken eski ırkçı yaklaşımların yerini daha ılımlı bir tavır alsa da kimi Şarklılar kendini Garpten bir bakışla Şarklılaştırmaya devam eder. Yine de Foucaultcu bilginin güce eşitlendiği bir tavır alacak olursak, bu Doğunun bugününü tanımak ve onu tanımlayarak yeni söylemler üretmek anlamına gelmektedir. Medeniyetler çatışması paradigması öteki yaratmaya devam etmektedir. Bu yeni paryalar, barbarlar ve şarklılara karşı Batı medeniyeti korunmalıyken, bu söylemler yeni pazarlar arayışında olan kapitalizm tarafından kullanılarak emperyalizmin küresel jeo-stratejik rotaları kontrol etmesine de hizmet eder. Ötekileştirmenin nihai amacı ulusal ve uluslararasıdır.

Yeni Madunlar, Yeni Barbarlar ve Yeni Şarklılar

Gayatri Spivak göçmenlerin çağımızın “yeni madunları” (2021, s. 26) olduğunu söylerken kuşkusuz temsiliyet üzerine de düşünüyordu. Zira tıpkı ilk madunlar gibi başkaları Müslümanlar adına konuşmaya, onları Batıdaki tüm kötülüklerin kaynağı olarak göstermeye ve onlar uğruna konuşurken onları nasıl egzotikleştirip üzerine akademik bir kariyer de kurulduğundan bahsediyordu. Çekici faktörler üzerine odaklanan Batı’daki hâkim anlatı, itici faktörleri göz ardı ederek Batılı değerlerin ve zenginliğinin göçmenleri cezbediği üzerinde bir kamuoyu oluşturmaktadır. Fakat Suriye’yi, Yemen’i, Libya’yı, Afganistan’ı ve Irak’ı doğrudan ya da dolaylı olarak işgallere ve iç savaflara sürükleyen kendi itici rollerini yadsırlar.

Polonya-Belarus sınırında haftalarca kötü muamelelere buz gibi havada maruz kalan göçmenlerin aksine yine Ukrayna işgali esnasında yakındaki diğer sınırlar yalnızca benzer bir ontolojiye sahip Ukraynalı göçmenlere açılmıştır. Bu savaş yeni bir yeniden Batılılaşma sürecini hızlandırmıştır. Bu beyaz milliyetçilik, Batı kimliğini yeniden inşa çabası içerisindedir. Bu tahayyülde her zaman olduğu gibi ötekine yer yoktur. Batılı olmayan insanlıktan çıkarılmıştır ve Batı değerlerine sahip değildir. Seküler Avrupa’ya kültürlerini taşıyacakları düşünüldüğünden, Ukraynalılar gibi sınırlarda kendilerine kucak açılmaması bugünün Şarkiyatçılığını “kültürcü

ırkçılık" (Balibar, 2017, s. 35) olarak ortaya koyar. Kuşkusuz son olarak 2017'de Britanya'nın çeşitli şehirlerinde gerçekleştirilen terör olayları ve Fransa'daki Charlie Hebdo olayı Avrupa toplumunun kolektif bilinçaltında toplumsal bir endişeye yol açmıştır. Seküler-politik yönetimi tehdit eden kimi radikal grupların varlığı da bu tür korkuların devam etmesine yol açar. Nitekim gerçekleşen bu olayların sadece olay esnasına ve sonrasına odaklanmak olayları meydana getiren sebepleri de göz ardı etmek demektir. 11 Eylül olaylarından itibaren sıklıkla dışlanan, tüm kötülüklerin günah keçisi ilan edilen, ülkeleri yıkılan Müslümanlar terörize edilmiştir. Göç kapıları yüzlerine kapatılmış; göç edenler ise eğer vatandaşlarsa üçüncü sınıf vatandaş muamelesi görmektedir; değilse durum daha vahimdir. Mohsin Hamid'in *Zoraki Radikal* romanında anlattığı gibi gayet seküler bir hayat yaşayan Müslümanlar bile toplumsal baskı ile belli kalıplara sokularak zorla onları dışlayanların mitleştirdikleri şekilleri almışlardır (2007). Yine Hanif Kureishi'nin *Benim Oğlum Fanatik* öyküsünde anlattığı gibi sırf dini vecibelerini yerine getirdiği için babasından dayak yiyen Ali babasına "şimdi fanatik kim?" (2010, s. 127) diye sorar. Tarık Ali bu durumu "radikalizmlerin çatışması" (2002) olarak niteler. Zira radikal olarak tanımlanan sadece doğulu değil ironik olarak batılıdır da. Çünkü bu radikalizmle çarpışırken, benzeri radikal yöntemlere başvurarak işgal ettiği yerlerdeki sivillerin canına mal olmakla kalmayıp kendi ülkelerinde yaşayan Müslümanları da dışlayarak onları adeta kışkırtır. Fakat buradan çıkan sonuç kışkırtılan tüm Müslümanların şiddete başvurduğu ya da başvuracağı anlamına gelmemelidir. Ana akım medya yalnızca bir grubun tepkisini hep göz önünde bulundurarak bütün Müslümanların bu şekilde hareket ettiği algısını yaratarak bir kamuoyu oluşturur. Bu minvalde, bir kez ortak duyu oluştu mu artık vatandaşların özellikle seçim süreçlerinde algısını yönetmek çok daha basit olacaktır. Günah keçisi bellidir. Artık hükümetlerin yanlış politikaları neticesinde ortaya çıkan sosyal ve ekonomik problemlerin bile nedeni Müslümanlar ya da göçmenler olacaktır. Öyle ki, bu günümüzde Fransa'da ve Hindistan'da başörtüsünün yasaklanmasına kadar varmıştır. Batıda yükselişe geçen sağ politikanın popülizmi taraftar topladığı için Fransa'nın merkez partileri bile seçimi kazanmak için aynı söylemlere başvurmaktan geri durmazlar. Tıpkı klasik Şarkiyatçılıkta olduğu gibi bugün yine doğulunun ve ötekinin adına hep başkaları konuşur. Kendilerini temsil etme ve ifade etme hakları elinden alınan insanlar önce düşünsel alandan daha sonra ise gettolara, banliyölere ve kenar mahallelere itilerek sosyal alandan dışlanırlar. O, ya Batı değerlerine adapte olmuş bir sekülerdir ya da radikaldir. Bu iki kutbun arasına sıkıştırılarak tercihe zorlanan insanların kendi kimliklerini özgürce inşa etmeleri engellenmektedir. Bununla birlikte, Batı siyaseti radikalizmi üretenin kendi yanlış politikaları olduğunu göz ardı etse de en azından dönemin İngiltere Başbakanı Tony Blair "Irak'ın işgali olmasaydı Daeş doğmayacaktı" (2015) itirafında bulunmuştur. Bu röportaj üzerine yazısını temellendiren *Guardian* gazetesinden Martin Chulov, işgalin Irak'taki sosyo-ekonomik durumu kötüleştirmekle kalmayıp Ebu Gureyb hapisanesindeki insan hakları ihlalleriyle birlikte insanların emperyalizm tarafından terörize edildiklerini söyler (2015). Neokonservatif 'Teröre Karşı Savaş' paradigması, şiddet sarmalını sona erdirmemiş; aksine bataklıkların çamurlarının kurumasına müsaade etmeden politik çıkarlar uğruna toprağı sürekli nemli bırakmıştır. Zbigniew Brzezinski ise "tek taraflı Irak şavasının A.B.D. dış politikasının meşruluğunu yitirmesine sebep oldu" (2012, s. 44) diyerek bir itirafta bulunmuştur.

William Du Bois “yirminci yüzyılın bir ırk yüzyılı” (2007, s. 3) olduğunu söylediğinde bunun bir sonraki yüzyılda devam edeceğini öngörüp görmediği bilinmez ama bu yüzyılın dünyasının önceki yüzyıldan daha iyi olduğunu söylemek zor görünmektedir. Öyle ki, kapılarını beyaz olmayanlara kapatan Avrupa, bir mezarlıklar ve kamplar diyarına dönüşmüştür:

Gitgide Balkanlaşan ve izole edilen bir dünyada, göçmenler için en ölümcül varış noktası neresidir ve en fazla ceset nerede yatmaktadır? Avrupa’da. Bu yüzyıl başında dünyanın en büyük deniz mezarlığı neresi olmuştur? Avrupa. Kara ve uluslararası sular, halicler, adalar, boğazlar, anklavlar, kanallar, nehirlere, limanlar ve havalimanlarının büyük bir kısmı çevrilerek nerenin teknolojik demir perdelerine dönüştürülür? Avrupa’nın. Ve çağımızda durmadan artan tüm bunların şahı kamplar. Kampların dönüşü. Kampların Avrupası. Samos, Kiyos, Lesbos, Idomeni, Lampedusa, Ventimiglia, Sicilya, Subotika. Bir kamp antolojisi (Mbembe, 2019).

Bu kamp gerçeğinin Avrupa’ya yaklaşık yüz yıl sonra geri dönmesi kaderin cilvesi olarak değerlendirilebilse de aslında yüzyıllardır süregelen ‘medeniyet’ sınırlarının korunması projesinin bir devamıdır. Yalnızca, Şark yeni söylemlerle yeniden şarklılaştırılır. O ‘ayrı’ bir medeniyettir.

Medeniyetler Çatışması, Yeniden Batılılaşma ve Romantik Emperyalizm

Sovyetler’in sona ermesi ile Bernard Lewis, Samuel Huntington, Francis Fukuyama ve Henry Kissinger gibi Amerikalı düşünürler yeni bir öteki icat ettiler. George W. Bush’un ifade ettiği üzere yeni bir dünya düzeni vardı ve bu düzen ‘özgür dünya’ ile ‘terör dünyası’ arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuştu. Her ne kadar İslam’ı bir medeniyet olarak lanse etse de bu görüşler, kendi medeniyetlerinin kimliğini yeniden inşa etmek için ötekini yalnızca aracı olarak kullanmışlardı.

Gandi, kendine sorulan “Batı Medeniyeti mi?” sorusuna “Hiç de fena bir fikir değil” (akt. L. Gandhi, 1998, s. 22) diye cevap vermişti. Bugünkü medeniyetler ayrımı da tıpkı geçmişte olan medeniyet, modernite ve karanlığa Aydınlanmanın ışığını götürmenin yeni versiyonu olan demokrasi ithalinin kılıfı olmuştur. Nükleer silahlanma ve diktatörlük bahane edilerek işgal edilen Irak, Arap Baharı ile iç savaflara sürüklenen birçok ülke demokratikleştirme bahanesiyle neo-liberalizmin açık kapı politikaları uğruna iç karışıklıklara sürüklenmiştir. Edward Said’in *Şarkiyatçılık*’ın 2003 basımının son sözünde bizi uyardığı üzere “Şarkiyatçılık gibi düşünce dizgelerinin, iktidar söylemlerinin, ideolojik kurmacaların -zihnin ateşinde biçimlendirilmiş kelepçelerin- var edilmesi, uygulanması ve korunması çok kolaydır, fazlaca kolay” (Said, 2005, s. 343). Bu doğrultuda, Şarkiyatçılık ve söylemleri yeniden ve yeniden doğabileceği için bu konuda çok dikkatli olunmalıdır. Öyle ki, Arap Baharında “Amerika’nın teröristleri Amerika’nın özgürlük savaşçıları olmuştur” (Mamdani 2004) ve bu temsiliyet üzerinden demokrasi ithalatı meşrulaştırılmıştır.

Öte yandan, Batıyı homojenleştirerek yapılacak tanımlamalar kendi kimliğimizi oluşturmak ve meşrulaştırmak adına yapılacaktır. Artık Batı ne değilse biz o olacağız. Çünkü Şarkiyatçılığa verilecek cevap Garbiyatçılık olmamalıdır (Said, 2005, s. 343). Batı medeniyetini bir kez topyekûn ahlaksız, şehvi, ya da işgalci diye tanımladık mı artık kendi tanımlamalarımızı bu tanımlamaların tersiyle meydana getiririz. Onlar ahlaksızsa biz ahlaklıyız, onlar şehvi ise biz kontrollüyüz, onlar hedonistse biz paylaşımcıyız ve yine onlar işgalciyse biz barışseveriz. Fakat bu tam da sömürgeleştirme sürecinde Batılı emperyal devletlerin başvurduğu Şarkiyatçı söylemdi. Bugün ise

medeniyetler çatışmasının devamı niteliğindeki yeniden batılılaşma tezi dünyayı yine bir ikili karşıtlığın içine itmiştir. Lakin bu çatışmayı kabul etmek biz sizden farklıyız demek kurulan oyunun parçası olmakla birlikte İbn Halduncu bir taklitçiliğe (2013, s. 132) neden olmakla kalmayıp, Fanon'un deyişiyle kendimizi ötekinin gözünden görmeye sevk edecektir (2004, s. 5). Bu minvalde, gelenekler icat edip kendini medenileştiren doğu, batının sömürge dönemindeki medenileştirme misyonunun güncel versiyonu olan medeniyetleştirme tuzağına düşmüş olur. Böylece, Doğulu özne kendini Batının gözünden görerek kendini şarklılaştırmaktan öteye gidemez bulur.

Ayrıca, Batıya postmodern bir perspektiften bakarak kolonici tek bir Batı inşa edip, yeni epistemolojilere kucak açmak, Doğu'daki her şeyin sorumlusu olarak Batıyı işaret eden politikaların işine yarayabildiği gibi demokrasiden uzaklaşmaya da neden olabilmektedir. Zira kendini merkeze alan her yeni 'episteme' kendi ötekisini yaratabilmektedir. Kimi ülkelerde görülen düşünce kuruluşları tek taraflı bir Batı icat ederek, Batının genellikle yalnızca geçmişine bakıp yakın oldukları kimi yöneticilerin günümüzdeki politikalarını meşrulaştırmayı amaçlamaktadır. Batı çalışmaları tıpkı Şarkiyatçılık gibi politik bir amaç taşıdığı müddetçe kullanılan söylemler birbirleriyle benzerlik gösterecektir. Kimin ne için, kim adına ve hangi amaçla konuştuğuna dikkat edilmelidir. Sunulan Batı doğru olmakla birlikte, madalyonun yalnızca bir yüzü gösterilmektedir. Tek bir Batı yoktur. Bu çalışmaya konu olan *Şarkiyatçılık*'ın yazarı Hristiyan ve Arap, Amerika vatandaşı Edward Said homojen bir Doğunun ve homojen bir Batının da olmadığını belki de en güzel örneğidir. Dahası, kaynakçadan görüleceği üzere Şarkiyatçılık üzerine yazılan Batı eleştirileri yine Batılı dergiler ya da yayınevleri tarafından basılmıştır. Her ne kadar yeni Şarkiyatçı söylemler ana akımda hegemonyaya sahipse de klasik Şarkiyatçılığın aksine eleştirel anlatılar da kendilerine yer bulur. Çok önemli noktalardan biri de bu çalışmada eleştirilen Şarkiyatçılığın aksine Fuat Sezgin'in Şarkiyatçılara ne kadar çok şey borçlu olduğunu söylemiş olmasıdır. İgnas J. Kraçkovski, Joseph Reinaud, Ernest Renan, Jean-Jacques Sedillot, Franz Woepcke, Eilhard Wiedemann, Carl Schoy, Julius Ruska, Paul Kraus, Julius Hirschberg, Alfred von Kremer, Heinrich Suter, Michael Jan de Goeje, Carlo Alfonso Nalliono, Alexander von Humboldt, Johann Wolfgang Goethe ve Heinrich Ritter gibi düşünür ve bilim adamları İslam bilimini dünya biliminin bir parçası olarak göstererek kendi çalışmalarının da öncülleri olmuşlardır (Sezgin, 2020, s. 177-190). Öte yandan, A.B.D.'nin Vietnam işgaline karşı Bertrand Russell ve Jean-Paul Sartre 1967 yılında uluslararası savaş suçları yargı kürsüsü kurmuşlardı. Görüldüğü üzere, homojen bir Batı yoktur. Fransa'nın liberalizmi ile Almanya'nın sosyal demokrasisi birbirinden farklı olduğu gibi her iki devletin sekülerizm anlayışı da farklıdır. Fransa'nın aksine Almanya'da okullarda İngiltere'de ise kamuda başörtüsü serbesttir. Batıda tek bir meşruti cumhuriyet anlayışı da yoktur. Edmund Burke'ün *Reflections on the Revolution in France* (1910 [1790]) adlı çalışması Britanya'daki muhafazakâr Torylerin Whiglere karşı bugün hala en büyük referans kaynaklarından. Burke Fransız liberalizmine karşı tutum almış ve devrimleri kendi ülkesinde engellemek için bugün Torylerin partisine adını veren muhafazakârlığı savunmuştu. Fransa'da ise basitçe söylersek bilinen keskin bir sağ-sol ayrımı olmakla birlikte bu ayrım her devrimden sonra bir şekilde ortaya çıkan monarşiye karşı tam beş cumhuriyetin kurulmasına sebep olmuştur. Batı felsefesinde ise Anglo-Amerikan Analitik Felsefe ve Kıta Avrupa Felsefesi diye iki temel ayrım vardır. İlki deneysel iken ikincisi daha rasyoneldir. Bugün Brexit süreci de bu düşünsel

ayrımın bir parçası olarak görülebilir çünkü İngiltere Kıta Avrupası'ndan çok Anglo-Saxon düşünce geleneğine aittir. Hatta Fransa'nın ve İngiltere'nin sömürge yöntemleri bile birbirlerinden farklıdır. Fransızlar asimilasyon politikaları güderlerken, İngilizler dolaylı kontrolü tercih etmişlerdir. Gelgelelim, madalyonun diğer yüzü de yegâne bir Batı sunar. Bu modern Batı çağdaş ve medenidir. Bugüne nasıl geldiği ve sömürge kaynaklarının sömürülerek sermayeler oluşturulduğu gerçeği göz ardı edilmektedir. Devasa sınıf farklılıkları, gettolar, banliyöler ve ırkçılık hâlâ dimdik ayaktadır. Ayrıca tüm inançların garantörü olan Fransa'daki *laisite* İslamofobi üreterek kendiyle çelişmektedir. Fakat iki anlatım da eksik ve kusurludur. Yegâne bir Batı yoktur, olmamıştır ve olmayacaktır tıpkı yegâne bir Doğunun olmadığı ve olmayacağı gibi. Küreselleşme her ne kadar birçok soruna yol açmışsa da kültürlerin birbirlerini daha iyi anlayabilmelerine de neden olmuştur. Doğu-Batı, modern-gelenekçi, demokrat-despot, medeni-barbar gibi ikilikler zayıflamıştır. Fuat Sezgin gibi düşünürler süregelen din-bilim çatışmasının ne derece yersiz olduğunu İslam dünyasındaki inançlı bilim adamlarının yaptığı eserlerle ortaya koymuştur ve bu görüş Batıda da önemli ölçüde kabul görmeye başlamıştır.

Öte yandan, birçok yeni teori Batının büyük doğu anlatısının artık tek başına hegemonya oluşturamadığını, alternatif anlatıların bu düşünsel, yazınsal ve görsel hikâyeye nasıl karşı çıktığını ortaya koyar. Örneğin, postkolonyalizm çalışmaları Batıyı işgalci ve sömüren olarak göstermiş ve bunu nasıl meşrulaştırdığını ortaya çıkarmıştır. Postmodernizm ise batının büyük anlatılarının birer mit olduğunu öne sürmüştür. Bu iki teori, Garbiyatçı disiplinlerin ilk örnekleri olarak görülebilse de aslında yapılan Robert Young'ın dediği üzere birer "Şarksızlaştırma" idi (2004, s. 158). Zira kendini uzun yıllar doğuyu ötekileştirerek temsil eden Batının saklanan yüzü elinden kısmen alınan temsil gücüyle birlikte ortaya çıkmıştır. Örneğin Hindistan'daki Madun Çalışmaları resmi tarihe ve emperyal tarih yazımına karşı, tarihin inşa edilmiş sürecinde göz ardı edilen ve paryalaştırılan özneleri ortaya çıkararak alternatif anlatılar sunarlar. Diğer yandan, bugün İngiltere ve Amerika gibi ülkeler geçmişleriyle "decolonization" ve "Black Lives Matter" gibi akımlar sayesinde yüzleşmeye itilince, Romantik Emperyalizm yeniden ortaya çıkarak sömürgeciliğin sömürgelere modernite götürdüğünü iddia ederek seçici bir toplu hafıza kaybı ortaya konur. Yani, geçmişin yalnızca bir kısmının hatırlanması istenir ve yalnızca bu kısmı okullarda öğretilir. Bu akımların müfredatların yeniden yazılması teklifleri ise hasıraltı edilir.

Dekolonyalite, postkolonyalizmin müfredatların sömürgeleştirilmesi mücadelesine devam eder ve bugün Romantik Emperyalizmin karşısında olan en öncü teoridir. Güney Afrika'daki *Rhodes Must Fall* ve *Fees Must Fall* eylemleri dünyadaki birçok üniversiteye yayılmış; bunu müzelerin sömürgeleştirilmesi eylemleri takip etmiştir. Perulu sosyolog Anibal Quijano, Arjantinli filozof Enrique Dussel ve semiolog Walter Mignolo, Porto Rikolu sosyolog Ramon Grosfoguel ve felsefeci Nelson Maldonado-Torres, ve Zimbabweli Sabelo Ndlovu-Gatsheni epistemolojiyi temel alarak yeni bir kuram ortaya koymuşlardır. Latin Amerika Madun Çalışmalarını Avrupamerkezci gören bu Latin Amerika temelli kuram, yerlilerin ve paryaların kozmolojilerine odaklanmışlardır. Aydınlanma eleştirisini temel alan postkolonyalizmin aksine Rönesansı problematize eden bu kuram, neo-kolonyalizm yerine *coloniality* terimini kullanır. Buna göre, kolonyalite hiç sona ermemiş modernist bir dünya sistemidir. Bu yönüyle bu kuram için *post* yoktur. Bu sebeple

postmodernizmden ayrılır çünkü benliğimiz, tarih bilgimiz, hafızamız ve zaman algımız hala sömürgecinin kontrolü altındadır ve bu kontrol epistemolojiktir. Quijano, Wallerstein'ın dünya-sistemi teorisini "colonial-power matrix" (2007) olarak uyarlar. Dussel, Batı öznesinin düşünüyorum öyleyse varımdan ziyade bir "ego conquiro" (2000) olduğunu savunur. Mignolo, Rönesans ve Modernitenin karanlık yanlarını anlatırken (1995); Maldonado-Torres, Levinas ve Fanon'dan hareketle ontolojinin ötekileştirmede hala nasıl başat bir rol aldığını inceler (2007). Grosfoguel (2011) ve Ndlovu-Gatsheni (2021) ise Güneye ve yerli epistemolojilere dönüşü savunarak sömürgeleştirilmenin sömürgecinin bilgisi ve bilişiyle olamayacağını savunurlar.

SONUÇ

Bugün Şarkiyatçılığın yeni düşmanları kimlik düzeyinde Müslümanlarken; devlet düzeyinde Çin ve Rusya'dır. Ukrayna işgali sonrası ise Rusya kendini ilk sıraya koymuştur. Petrol Krizi ile karşısına Körfezi alan A.B.D., gaz krizi neticesinde karşısına şimdi Rusya'yı almış görünüyor. Ontolojik düzlemde ise öteki Müslümanlardır. Filistin'in işgalinin Filistinlilerin 'şeyleştirilmesi' ve insanlıktan çıkarılması yoluyla meşrulaştırılmaya çalışılması bunun en büyük örneğidir. Ayrıca, Batının yeniden bir kimlik inşa etme çabası yine Müslüman öteki vesilesiyle olur. Bu yeni söylemde Batı medeniyetinin kapıları Müslüman göçmenlere kapatılmalıdır çünkü onlar ayrı bir medeniyete sahiptir. Onların ülke kapıları ise neo-liberal politikalara açık olmalıdır. Yeni olarak adlandırılacak bu (Yeni)Şarkiyatçılık eski yöntemleri yeni mecralara taşımakla birlikte ötekileştirmekten asla vazgeçmez. Klasik Şarkiyatçılığın aksine yeni tanımlamalar çoğunlukla yazılı metinler üzerinden değil görsel materyaller üzerinden yapılır. Müslüman öteki yaratımında kuşkusuz kimi düşünce kuruluşları, Batı sermayeli kimi üniversiteler ve kimi düşünürler de önemli pay sahibidir. İşe alınan yerel uzmanlar ise bu temsillerin 'doğruluğunu' kuvvetlendirmek içindir. Yerinden anlatılan doğu işgali örtmektedir. Demokrasi ithalinden neo-liberalizm politikalarına geçen Yeni Şarkiyatçılık, doğuyu temsil etmeye devam eder. Sınırlar liberal pazara açılmalı, 'modern' şehirler inşa edilmedir. Kapıları açmayanlar ise diktatördür. Batı ise sömürge geçmişi ile yüzleşmez. Romantik bir Emperyalizm anlatısı izleyerek kendi sömürgeci tarihini yalnızca seçerek nakleder. Bu kolektif bilinç kaybı yeni hatıralar biriktirir. Öteki en büyük arketiplerdendir. Hollywood ile daha çok görsel alana taşınan yeni Şarkiyatçı söylemler homojen doğu imajları üretmeye; böylece Batılı öznenin kimliğini öteki üzerinden inşa etmeye devam eder. Amerika Şarkiyatçılığının bu 'yumuşak gücü' düşünce kuruluşları tarafından da desteklenir. Siyasal alanda demokrasi-totalitarizm, ekonomik alanda da Birinci-Üçüncü dünya karşıtlıkları üreten bu kuruluşlar ikili karşıtlıktan vazgeçmez. Her ne kadar içerde bir 'kültürler savaşından' söz etmek mümkünse de, bu iki kutup konu öteki olduğunda ortak bir zeminde buluşur.

Kıta Avrupası'nda ise durum farklı değildir. Aşırı sağ yükseliştir ve düşman yine ötekidir. Anglo-Sakson dünyanın diğer başat temsilcisi İngiltere'de ise Müslümanlara karşı gerçekleştirilen bu yılki saldırılar yeni bir sürece işaret eder. Batı yeniden Batılılaşmaktadır. Bu beyaz milliyetçilik bu anlatının dışında bırakılarak paryalaştırılan göçmenler üzerinden yürümektedir. Amerika'da olduğu gibi medeniyetler çatışması fikri İslamofobi ile devam eder. Kültürel ırkçılık Müslümanları ayrı bir medeniyette konumlandırarak onları entegrasyonu imkânsız varlıklar olarak resmeder.

Böylece, sınır dışı edilmeleri yahut sınırların kontrolü meşrulaştırılır. Birlikten ayrılan İngiltere, 'Stop the Boats' kampanyası yürütürken Avrupa Birliği göçmen yasalarını sağcı politikacıların baskısıyla yeniden düzenlemiştir. Bu yeni arayış kendini Müslüman öteki üzerinden inşa etmektedir. Kıta Avrupa devletlerinin ve Amerikan devletinin iktisadi alanda yeniden düzenleyici konuma geri dönüşü bu yeni arayışın bir sonucudur. Francis Fukuyama ve Klaus Schwab gibi düşünürler bugün küreselleşmeden ve neo-liberal politiklardan geri adım atarak Keynesçi makroekonomiye ve sosyal demokrasiye yeniden göz kırpmaktadır. İngiltere ise İngiliz Milletler Topluluğu ile yeni bir küreselleşmeye doğru yola çıkmış görünmektedir. İngiltere'nin dünyaya yeniden yelken açışı sömürgeciliği yeniden akla getirmektedir. Filistin'de ise sömürge hiç yok olmamıştır. Değişen/değişmeyen yöntemleriyle Şarkiyatçılık hep bizimledir. Roma'nın duvarları gibi Batı kendini yeniden inşa eder. Fakat 'ötekiler' zaten içeridedir. Her türlü ayıbı meşrulaştırma onlar sayesinde mümkündür. Müslüman Öteki öyle bir 'tehlikedir' ki İşçi Partisi Genel Başkanı Keir Starmer seçildikten hemen sonra göç sorununu 'çözen' İtalya Başbakanı ile görüşmek için İtalya'ya gitmiştir. Öteki, solu ve sağı birleştirmiştir çünkü Avrupa değerleri korunmalı; Batı yeniden kimliğini hatırlamalıdır. Yine de bu dominant öteki söylemine rağmen yeknesak bir Batıdan söz etmek de mümkün değildir. İşgale karşı çıkan John Berger gibi birçok düşünür ve Batılı insan ve İrlanda Cumhuriyeti'nin soykırım davasına dâhil olması homojenleştirmenin tehlikesini ortaya koymaktadır. Şarkiyatçı söylemsiz, taklitçi bir Garbiyatçılık ve terörsüz bir dünya umuduyla...

KAYNAKÇA

- Akman, Bayazit. (2018). Neo-Orientalism, Neo-Conservatism, and Terror in Salman Rushdie's Post-9/11 Novel. Tuğrul Keskin (Ed.), *Middle East Studies after September 11* içinde (s. 214-243). Leiden: Brill.
- Al-Ghadeer, Moneera. (2019). New Orientalism and the American Media: New York Cleopatra and Saudi 'Giggly Black Ghosts'. Geoffrey Nash (Ed.), *Orientalism and Literature* (s. 306-322). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ali, Tarık. (2002). *The Clash of Fundamentalisms*. Londra: Verso.
- Almond, Ian. (2007). *The New Orientalists: Postmodern Representations of Islam from Foucault to Baudrillard*. Londra: I. B. Tauris.
- Altwaiji, Mubarak. (2014). Neo-Orientalism and the Neo-Imperialism Thesis: Post-9/11 US and Arab World Relationship. *Arab Studies Quarterly*, 36(4), 313-23. doi: 10.13169/ArabStudQuar.36.4.0313
- Altwaiji, Mubarak & Alwuraafi Ebrahim. (2021). The Fallacy of Neo-orientalism and the Risk of Imperialism: How American Politics Mobilize Novelists. *International Critical Thought*, 11(2), 190-209. doi: 10.1080/21598282.2021.1924069
- Balibar, Etienne & Wallerstein, Immanuel. (2017). *Irk, Ulus, Sınıf: Belirsiz kimlikler*. İstanbul: Metis.
- Baudrillard, Jean. (1995). *The Gulf War Did Not Take Place*. çev. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press.
- Bayoumi, Mustafa. (2015). *This Muslim American Life: Dispatches from the War on Terror*. New York: New York University Press.

- Bazian, Hatem. (2015). The Islamophobia Industry and the Demonization of Palestine: Implications for American studies. *American Quarterly*, 67(4), 1057-1066.
- Blair, Tony & Mullen, Jethro. (2015). Tony Blair says he's sorry for Iraq War 'mistakes,' but not for ousting Saddam. *CNN*. <https://edition.cnn.com/2015/10/25/europe/tony-blair-iraq-war/> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Boehmer, Elleke. (1998). Questions of neo-orientalism. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 1(1), 18-21. doi: 10.1080/13698019800510051
- Brzezinski, Ziebnaw. (2012). *Strategic Vision: America and the Crisis of Global Power*. New York: Basic Books.
- Burke, Edmund. (1910 [1790]). *Reflections on the Revolution in France*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Chomsky, Noam. (1988). *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.
- Chulov, Martin. (2015). Tony Blair is right: without the Iraq war there would be no Islamic State. *Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2015/oct/25/tony-blair-is-right-without-the-iraq-war-there-would-be-no-isis> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Dabashi, Hamid. (2011) *Brown Skin, White Masks*. London: Pluto Press.
- Dabashi, Hamid. (2017). *Theology of Discontent*. New York: Routledge.
- Dabashi, Hamid. (2024). Thanks to Gaza, European Philosophy Has Been Exposed as Ethically Bankrupt. Middle East Eye. *Middle East Eye*. <https://www.middleeasteye.net/opinion/war-gaza-european-philosophy-ethically-bankruptexposed?fbclid=IwAR0NmdAq63gkCeKanU6bLYPZ0scEpfFOR9CZ3cxoXJMV4kJwnWU1gnl1XN4> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix. (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Robert Hurley vd, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Du Bois, William E. B. (2007). *The Souls of Black Folk*. Oxford: Oxford University Press.
- Dussel, Enrique. (2000). Europe, Modernity, and Eurocentrism. *Nepantla: Views from the South*, 1(3), 465-478.
- Fanon, Frantz. (2004). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Fanon, Frantz. (2008). *Black Skin, White Masks*. London: Pluto-Press.
- Foucault, Michel. (2009). *Security, Territory, Population* (Graham Burchell, Çev.). New York: Picador.
- Gandhi, Leila. (1998). *Postcolonial Theory: A critical introduction*. Sydney: Allen&Unwin.
- Gerstle, Gary. (2022). America's culture wars distract from what's happening beneath them. *Guardian*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2022/apr/05/america-politics-culture-wars-republicans-democrats> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Grosfoguel, Ramon. (2011). Transmodernity, border thinking, and global coloniality. *Eurozine*. <https://www.eurozine.com/transmodernity-border-thinking-and-global-coloniality/> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Hamid, Mohsin. (2007). *The Reluctant Fundamentalist*. Orlando: A Harvest Book.
- Ibn Haldun. (2018). *Mukaddime* (Süleyman Uludağ, Ed.). İstanbul: Dergah.

- Kerboua, Salim. (2016). From Orientalism to neo-Orientalism: Early and contemporary constructions of Islam and the Muslim world. *Intellectual Discourse*, 24(1), 7-34.
- Keskin, Tuğrul. (2018). *Middle East Studies after September 11*. Leiden: Brill.
- Kureishi, Hanif. (2010). *Collected Stories*. Londra: Faber and Faber.
- Makdisi, Sare. (2019). Orientalism Today. Bashir Abu-Manneh (Ed.), *After Said: Postcolonial Literary Studies in the Twenty-First Century* içinde (s. 179-189). Cambridge: Cambridge University Press.
- Maldonado-Torres, Nelson. (2007). On Coloniality of Being: Contributions to the Development of a Concept. *Cultural Studies*, 21(2-3), 240-270.
- Mamdani, Mahmood. (2004). *Good Muslim, Bad Muslim: America, the Cold War and the Roots of Terror*. New York: Pantheon Books.
- Mbembe, Achille. (2019). *Deglobalization*. <https://www.eurozine.com/deglobalization/> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Mbembe, Achille. (2017). *Critique of Black Reason*. Durham: Duke University Press.
- Mignolo, Walter. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. The University of Michigan Press.
- Mohamedou, Mohammad. (2015). Neo-Orientalism and the e-Revolutionary: Self-Representation and the Post-Arab Spring. *Middle East Law and Governance*, 7, 1-12. doi: 10.1163/18763375-00701006
- Mufti, Amir. (2010). Orientalism and the Institution of World Literatures. *Critical Inquiry* 36(3), 458-493.
- Musgrave, Kevin & Tischauser, Jeff. (2019). Radical Traditionalism, Metapolitics, and Identitarianism: The Rhetoric of Richard Spencer. <http://www.boundary2.org/2019/09/kevin-musgrave-and-jeff-tischauser-radical-traditionalism-metapolitics-and-identitarianism-the-rhetoric-of-richard-spencer/> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Ndlovu-Gatsheni, Sabelo. (2021). The Cognitive Empire, Politics of Knowledge and African Intellectual Productions: Reflections on Struggles for Epistemic Freedom and Resurgence of Decolonisation in The Twenty-First Century. *Third World Quarterly*, 42(5), 882-901.
- Nye, Joseph. (2009). Combining Hard and Soft Power. *Council on Foreign Relations*, 88(4), 160-163.
- Quijano, Anibal. (2007). Coloniality and Modernity/Rationality. *Cultural Studies*, 21(2/3), 168-178.
- Sa'di, Ahmad. (2021). Orientalism in a Globalised World: Said in the twenty-first century. *Third World Quarterly*, 42(11), 2505-2520. doi: 10.1080/01436597.2020.1788935
- Sadowski, Yahya. (1993). The New Orientalism and The Democracy Debate. *Middle East Report*, 183, 14-21. doi: 10.2307/3012572
- Said, Edward. (1998). The Myth of 'The Clash of Civilizations'. <https://www.sam-network.org/video/the-myth-of-the-clash-of-civilizations> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Said, Edward. (2002). The myth of the 'Clash of civilizations': Professor Edward Said in lecture. Media Education Foundation.
- Said, Edward. (2004). Orientalism Once More. *Development and Change*, 35(5), 869-879.
- Said, Edward. (2005). *Şarkiyatçılık* (Berna Ülner, Çev.). İstanbul: Metis.
- Said, Edward. (2007). *Medyada İslam* (Aysun Babacan, Çev.). İstanbul: Metis.

- Said, Edward. (2009). *Kültür ve Emperyalizm* (Necmiye Alpay, Çev.). İstanbul: Hil.
- Samiei, Mohammad. (2010). Neo-Orientalism? The relationship between the West and Islam in our globalised world. *Third World Quarterly*, 31(7), 1145-1160. doi: 0.1080/01436597.2010.518749
- Sensoy, Özlem. (2016). Angry Muslim Men: Neo-orientalism and the pop culture curriculum. *Critical Education*, 7(16), 2-17. doi: 10.14288/ce.v7i16.186189
- Sezgin, Fuat & Turan, Sefer. (2020). *Bilim Tarihi Sohbetleri*. İstanbul: Pınar.
- Schaar, Stuart. (2012). Orientalism's Persistence in Mass Culture and Foreign Policy. <https://www.mei.edu/publications/orientalisms-persistence-mass-culture-and-foreign-policy> (Erişim Tarihi: 21.05.2024).
- Skenderovic, Damir & Spati, Christina. (2019). From Orientalism to Islamophobia: Reflections, Confirmations, and Reservations. *ReOrient*, 4(2), 130-143. doi: 10.13169/reorient.4.2.0130
- Spivak, Gayatri. (2021). How the Heritage of Postcolonial Studies Thinks Colonialism Today. *Janus Unbound: Journal of Critical Studies*, 1(1), 19-29.
- Tuastad, Dag. (2003). Neo-Orientalism and the New Barbarism Thesis: Aspects of Symbolic Violence in the Middle East Conflict(s). *Third World Quarterly*, 24(4), 591-599. doi: 10.1080/0143659032000105768
- White, Alexandre. (2023). *Epidemic Orientalism: Race, Capital, and the Governance of Infectious Disease*. California: Stanford University Press
- Young, Robert (2004). *White Mythologies: Writing History and the West*. Londra: Routledge.

FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA

GÜLTEN AKIN ŞİİRİ

GÖKAY DURMUŞ




Güncce Yayınları

Berna Akyüz Sizgen

POSTMODERNİZM KAVŞAĞINDA

Selim İleri Romancılığı




Güncce Yayınları

Edebiyat Sosyolojisi ve Sosyoeleştri

Dr. İrfan Atalay

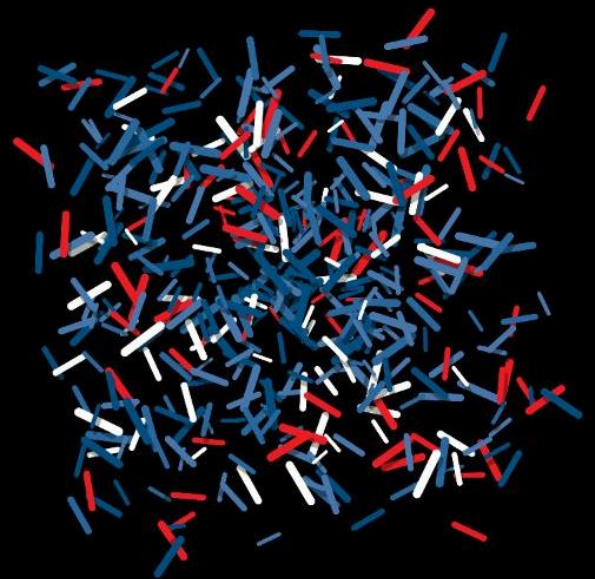



Güncce Yayınları

FRANSIZCA VE TÜRKÇENİN SÖZDİZİMİ

KARŞITSAL VE DAĞILIMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

Dr. Yusuf Topaloğlu




Güncce Yayınları

Ekoeleştiri Nedir? Ekolojinin Aynasından Edebiyat Eleştirisine Bakmak

DOÇ. DR. KERİM CAN YAZGÜNOĞLU*

Öz

Son yıllarda artan plastik kirliliğinden küresel ısınmaya, altıncı tükenişten atıklara kadar geniş bir spektrumda küresel ekolojik krizlerle birlikte daha da kötüleşen insan-çevre, toplum-doğa ilişkileri edebî imgelemde yeniden sorunsallaştırılmaktadır. Aslında, *Gilgamesh Destanı*'ndan itibaren insan-doğa, toplum-iklim ilişkilerinin karmaşık parametreleri edebiyatta yerini bulmuştur. Ancak doğanın edebiyattaki rolünü nasıl irdeleyeceğimiz sorusunun cevabını ise ekolojik edebiyat eleştirisi olarak adlandırabileceğimiz ekoeleştiri bulabiliriz. Edebiyatta insanın doğayla olan ilişkisi çerçevesinde doğanın geri plana konulmasına karşı çıkan ekoeleştiri doğa, kültür, hayvan ve insan gibi kavramları hem ontolojik hem de epistemolojik olarak irdeleyerek insan-doğa ilişkilerinin edebî ve kültürel imgelemlerdeki temsillerini incelemektedir. Buradan hareketle bu çalışma insan-doğa ilişkisi bağlamında "ekoeleştiri nedir?" sorusuna cevap aramakta, bunu yaparken de ekoeleştirin nasıl ortaya çıktığını, ana parametrelerini, geçirdiği evreleri ve ekoeleştirel dalgaları değerlendirmektedir. Yirmi birinci yüzyılın yeni eleştiri ekolü olarak görülen ekoeleştiri, postyapısalcı edebiyat eleştirisinin bıraktığı yerden alarak metin/madde, kültür/doğa ve insan/insan-olmayan ikilikleri yapısöküme uğratmakta ve insan-çevre ilişkilerinin edebî parametrelerini çeşitli eleştirel yaklaşımlarıyla yeniden yorumlamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada pastoralden maddeci ekoeleştiriye kadar bir yelpazede ekoeleştirel kuramların genel bir değerlendirilmesi yapılacaktır.

Anahtar sözcükler: Ekoeleştiri, çevrecilik, insan, doğa, edebiyat, Antroposen

WHAT IS ECOCRITICISM?

LOOKING AT LITERARY CRITICISM THROUGH THE MIRROR OF ECOLOGY

Abstract

In recent years, human-environment, society-nature relations, which have been exacerbated by global ecological crises in a wide spectrum ranging from increasing plastic pollution to global warming, from the sixth extinction to wastes, have been problematized again in the literary imagination. In fact, the complex parameters of human-nature, society-climate relations have found their place in literature since the *Epic of Gilgamesh*. However, the answer to the question of how to examine the role of nature in literature can be found in ecological literary criticism, which we can

*Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, kyazgunoglu@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5745-6717

Gönderim tarihi: 30 Eylül 2024

Kabul tarihi: 30 Ekim 2024

term as ecocriticism. Arguing against the placement of nature in the background within the framework of the relationship between humans and nature in literature, ecocriticism probes the representations of human-nature relations in literary and cultural imaginations by reconsidering concepts such as nature, culture, animal and human both ontologically and epistemologically. Drawing upon this point, this article seeks to answer the question of what ecocriticism is in the context of human-nature relations, and in doing so, it evaluates how ecocriticism emerged, its main parameters, the phases and waves it has gone through. Regarded as the new school of criticism of the twenty-first century, ecocriticism picks up where poststructuralist literary criticism left off, deconstructs the binaries of text/matter, culture/nature and human/non-human, and reinterprets the literary parameters of human-environment relations through various critical approaches. Thus, in this study, a general evaluation of ecocritical theories ranging from pastoral to material ecocriticism will be made.

Keywords: Ecocriticism, environmentalism, human, nature, literature, Anthropocene

GİRİŞ

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren giderek kötüleşen insanmerkezli iklim değişikliğinden okyanusların asitleşmesine, plastik atıkların inşa ettiği yedinci kıtadan hayvanların tükenişine, petro-kirlilikten ormansızlaştırmaya kadar insanları ve insan-olmayan çevreleri olumsuz bir şekilde etkileyen küresel ekolojik kriz; insanlığın ve yerkürenin karşılaştığı en büyük tehdit olarak karşımıza çıkmaktadır. Bedensel ve zihinsel olarak hissettiğimiz bu ekolojik bozulma, medeniyetin ilk dönemlerinden bu yana gördüğümüz doğa ile insan arasındaki ilişkinin altüst edilmesidir. *Gilgamiş* destanı bunu örneklendiren ilk edebî imgelemlerden biridir. Destanda beşinci tablette Sümer yarı-Tanrı kral Gilgamiş, arkadaşı Enkidu'yla birlikte ölümlülüğün verdiği korkuyla Tanrı Enlil'in kutsal Sedir ormanlarına girerek ormanın gözcüsü dev Humbaba'yı öldürür ve sedir ağaçlarını keser: "Onu yere serdi Enkidu yoldaşıyla bir olup,/orman uğuldadı, sedir ağaçları inledi" (2021, s. 53). Kabile topluluklarında kabul edilen "doğa canlıdır" ve "doğayla birlikte varız" fikirlerini besleyen animizm kültürü, Gilgamiş gibi insanlar için amaçları doğrultusunda doğaya egemen olma istenciyle yıkılmaya başlamış ve insanlık insanmerkezci amaçlar için doğayı tahakküm altına almaya başlamıştır. Yüzyıllardır süren bu insanmerkezci tutum Endüstri Devrimi'yle daha da artarak insanlığı ve yerküreyi geri dönüşü olmayan ekolojik bir eşiğe getirmiştir.

Bu eşiğe Antroposen, yani İnsan Çağı adı verilmektedir. İnsan türünün yerkürede her şeyi etkileyen büyük bir jeolojik güç olduğu zaman dilimi olan Antroposen, ekolojik tahribatların artık insan kaynaklı olduğuna işaret etmektedir (Crutzen, 2002, s. 23). Antroposen'de ekolojik eşiğin önemini vurgulamak için mevsimlere ağıt şeklinde iklim krizini dillendiren Zadie Smith, sevdiği armut ağacının köklerinin suya dayanmadığını ve kökünden sökülüp yıkıldığını yazar. İklimin değişmeyen bir hakikat olarak kabul eden insanlar için bile iklimin artık hayatımızda sevdiğimiz her şeyi yavaş yavaş değiştirmeye başladığını belirtir Smith: "İklim de bu gerçeklerden biriydi. Değişebileceğini düşünmemiştik. Yani, bu gezegene büyük zarar verebileceğimizi her zaman biliyorduk. Oysa aramızdaki en kibirli olanlar bile onun ritimlerini ve karakterini temelden

değiştirebileceğimizi hayal etmemiştir” (Smith, 2018, s. 18-19)¹. İklim krizini çarpıcı kıyamet imgesiyle değil, yaşamımızda bağımızın bulunduğu armut ağacıyla yüzümüze vuran Smith, “yaşam döngüleri için, tuzlu su bataklıkları için, evler için, insanlar için” bir ağıt yakmamızı salık verirken doğayla olan bağımızın nasıl bozulduğuna dikkat çekmektedir (2018, s. 17). Bu örneklerde olduğu gibi insan ile çevre arasındaki karmaşık ilişkilerin yansımalarına İngiliz Romantik geleneğinde, Charles Dickens’ın *Zor Zamanlar* gibi endüstriyel romanlarında, J. G. Ballard’ın iklim-kurgusal romanlarında, Ted Hughes ve Seamus Heaney gibi şairlerin şiirlerinde, Yaşar Kemal’in ve Buket Uzuner’in romanlarında ve çağdaş dünya edebiyatında tanık olmaktadır. İklim kriziyle birlikte insan-çevre ilişkisi kendine edebiyatta daha da çok yer bulmaktadır. Bu bağlamda, ekoeleştiri kuramının ortaya çıktığını görmekteyiz. Bu çalışma çevre-insan ilişkisini göz önünde bulundurarak edebiyat kuramına nasıl bir ekolojik yön getirilebileceğine dair bir tartışmayla başlamakta ve ekoeleştiri kuramının farklı tanımlarının nasıl şekillerde kullanıldığı üzerine bir tartışmayla devam etmektedir. Sonrasında ekoeleştirin farklı dalgalarının ve yaklaşımların birbiriyle nasıl kesiştiğini tartışmaktadır. Ekoeleştiriye ele alınan ana temaları inceledikten sonra son olarak ekoeleştirin maddeci dönemeç ile nasıl genişlediğini güncel tartışmalarla birlikte irdelemektedir.

EKOLOJİK EDEBİYAT ELEŞTİRİSİNİN PARAMETRELERİ

Edebî eleştirinin kökeninde yatan tartışmalarda Aristoteles’in ünlü “mimesis” (taklit) kavramı bulunmaktadır. “Sanat, doğanın bir taklididir” söylemiyle hareket eden edebiyat kuramı, her ne kadar sanat ile doğa arasında bir zıtlık görülse de sanatçının yapıtında doğa dediğimiz varlığın taklit yoluyla temsil edilmesini sorgulamaktadır. Örneğin, İngiliz Rönesans şairi Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesy* [Şiirin Savunması] eserinde şairlerin “doğayla ele ele” olduğunu yazarken şairin doğayla ilişkisinin biricik olduğunu söyler (2010, s. 257). Şair hem doğa gibi yaratıcı bir fail hem de doğanın sağladığı kısıtlı olanaklardan özgür olduğunu belirtir. Tabii ki mimesis kuramında sanatçının aklının dışında kalan dış gerçeklik bulunmakta ve şair bu dış gerçekliği taklit ederken sahte, kurmaca ve ideal imgeler üretebilmektedir. Dolayısıyla Sidney’e göre şair “doğayı aşıyor” (Remien ve Slovic, 2022, s. 2). Taklitçilik ve idealizm arasında gelip giden şair, doğayla olan bağlantılarını farklı görüp doğayı daha mükemmelleştirir. Sidney’in eserine yorum yapan Nazmi Ağıl’ın bahsettiği gibi sanat, “sadece doğada mevcut olanı taklit etmekle kalmaz, orada bulunmayanı yaratarak doğanın güzelliğine katkıda bulunur” (2019, s. 13). Sidney’in bahsettiği doğa, ekoeleştirin incelediği doğadan farklı olduğu aşikârdır; çünkü buradaki sorun ideal doğa anlayışı ile ekolojik krizin mahvettiği fiziksel doğa anlayışı arasındaki çatışma yatmaktadır. Edebiyatta doğa, doğada edebiyat tartışmalarını da kapsayan ekoeleştiri, “doğa nedir?” sorusuna ekolojik kriz penceresinden bakmaktadır.

Ekolojik krizi odağına alan ekoeleştiri 1960’lı ve 1970’li yıllarda çevreci hareketlerin çevre bilincine dayalı felsefelerinden yola çıkmıştır. 1962 yılında yayımlanan Rachel Carson’ın *Sessiz Bahar* eseri ve James Lovelock’ın Gaia kuramı çevre konusunu kültürel ve sosyal bir sorunsal olarak tanımlamıştır. 1986’da gerçekleşen nükleer felaket olarak Çernobil kazası gibi baş edilmesi gitgide

¹ Aksi belirtilmedikçe bu makalede yer alan tüm çeviriler yazara aittir.

zorlaşan sorunlar, edebiyat eleştirmenlerin radarına takılmıştır. Hatta ekoeleştirmen Cheryll Glotfelty, çağdaş edebiyatta çevre sorunlarının yazılmamasından yakınırken o dönemin edebiyat eleştirisine bakıldığında yerkürenin bir tehlikeyle karşı karşıya kaldığı fark edilmez; çünkü eleştirmenler için âdeta yerküre yok gibidir, der Glotfelty (1996, s. xvi). Bu gecikmeye değinen diğer bir ekoeleştirmen Ursula Heise, postyapısalcılığın doğayı kendi değerinden koparmaya çalışmasından kaynaklı olduğunu belirtir:

Çoğunlukla Fransız dil felsefelerinin etkisi altında olan bu dönemdeki edebiyat eleştirmenleri temsil, metinsellik, anlatı, kimlik, öznellik ve tarihsel söylem gibi konulara, temsil biçimleri ile atıfta buldukları iddia edilen gerçeklikler arasındaki çoklu kopuklukları vurgulayan temelde şüpheli bir bakış açısıyla yeniden baktılar. Bu entelektüel bağlamda doğa kavramı, tarihsel olarak sıklıkla belirli sosyal grupların ideolojik iddialarını meşrulaştırmaya hizmet eden sosyokültürel bir yapı olarak ele alınma eğilimindeydi. (Heise, 2006, s. 505)

Öyle ki eleştiri alanında doğanın doğallıktan arındırılması, metinsel bir göstergeye indirgenmesi süreçleri 1990'lı yılların başında ortadan kalkmaya başlamıştır. Eleştirmelerin ve edebiyatçıların çevre konusuna böyle bir tutum alması "ego-merkezci bir yaklaşım" olarak görülmektedir (Oppermann, 2012, s. 14). Açıkçası bu yaklaşım doğaya ve kendinden olmayan insana egemen olma anlayışını beslemektedir. "Varoluş, tehdit altında. Kitle imha silahlarının yerini, kitle imha iklimi aldı" diyen Ömer Madra şunun altını çizmektedir: "İnsanlık anlayışını değiştirmese, bütün yeryüzü değişecek" (2005, s. 15). Çevrecilik akımının açtığı yoldan giden ekoeleştiri, ego-merkezci insanlık anlayışını değiştirmek ve dönüştürmek için ortaya çıkmıştır. 1992 yılında edebiyat profesörlerin girişimiyle The Association for the Study of Literature and Environment [Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği] adlı çevreci bir derneğin kurulmasıyla ekoeleştiri kurumsallaşmaya başlamış ve daha sonra küresel bir çalışma alanı olmuştur.

"Çevreci eleştiri," "çevreci edebiyat eleştirisi," "yeşil kuram," "edebî çevrecilik," "ekolojik edebiyat çalışması" veya "yeşil kültürel çalışmalar" (Buell, 2005, s. 11-12) olarak da adlandırılan ekoeleştiri küresel ekolojik krizle birlikte daha da önemli hâle gelen çevre ile edebiyat arasındaki ilişkilerin sorunsallaştırılması üzerine bina edilmiş eleştirel bir kuramdır. 1972 yılındaki kitabıyla edebiyat ve çevre çalışmalarını komedi ve trajedi türlerini ekolojik olarak okumasıyla başlatan Joseph Meeker'dir; ekolojik eleştirinin önüne açan Meeker edebiyatta bulunan ekolojik bağlantıları incelemeye "edebî ekolojiler" demektedir (1972). Meeker'dan sonra William Rueckert 1978 yılında makalesinde "iki topluluğun -insan ve doğal olanın- biyosferde bir arada var olabileceği, iş birliği yapabileceği ve gelişebileceği zemini bulmanın" bir yolu olarak "ekoeleştiri" terimini önermiştir (1996, s. 107). "Eklektik, çok biçimli ve disiplinler arası bir girişim" (Buell, Heise ve Thornber, 2011, s. 418) olarak görülen ekoeleştiriye ait çeşitli tanımlamalar bulunmaktadır. Ekoeleştirmenin en genel tanımı Cheryll Glotfelty tarafından yapılmıştır. Glotfelty, ekoeleştiriye en geniş anlamıyla "edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi" (1996, s. xviii) olarak tanımlamıştır. Ekoeleştirmenin edebiyat çalışmalarına "yerküre merkezli bir yaklaşım" getirdiğini öne süren Glotfelty ekoeleştirmenin temelinde "insan kültürünün fiziksel dünyaya bağlı olduğu, onu etkilediği ve ondan etkilendiği" düşüncesinin yattığını açıklamaktadır (1996, s. xvii-xix). Ekoeleştirmenin konusu "doğa ve kültür, özellikle de dil ve edebiyat gibi kültürel eserler arasındaki bağlantıları"dır; ekoeleştiri

kuramsal olarak “insan ile insan-olmayan arasında müzakere” etmenin yanı sıra eleştiri olarak “bir ayağı edebiyatta, diğer ayağı topraktadır” (Glottfelty, 1996, s. xix). İnsan ile doğa arasındaki bozulmuş bağlantıları açığa çıkarırken ekoeleştiri “Canlıların ve cansız olarak tanımlanan inorganik maddelerin birbiriyle ve çevreleriyle ilişkilerinin edebî metinlerde nasıl betimlendikleri, edebiyatın söz konusu ilişkiler ağına yaklaşımı, edebî ve kültürel anlatılarda dil kullanımı, ifade biçimleri ve yöntemleri” (Oppermann, 2012, s.9) gibi alanları merceği altına alır. Bunu yaparken ekoeleştiri çevre krizi bağlamında doğa, insan, çevre, öznellik, başkalık, sanat ve edebiyat gibi kavramlara da eleştirel bir şekilde yaklaşır. Ekoeleştiriye “yeni çevreci kültürel eleştiri” olarak tanımlayan Richard Kerridge ise ekoeleştirin “metinleri ve fikirleri çevre krizine cevap olarak tutarlılıkları ve yararlılıkları açısından değerlendirmeye çalışan” bir teori olarak belirtir (1998, s. 5). Aslında küresel ekolojik problemler ekoeleştirin yaklaşımının çevreci bir ruhta olmasını olanaklı kılmaktadır. Böyle bir gündeme sahip ekoeleştiriye Greg Garrard “politik bir inceleme” (2020, s. 16) ve çevreci bir çerçevede kültür çalışmalarını incelediği için “felsefede ve siyaset kuramında yaşanan çevre odaklı gelişmelerle yakından ilişkili” (2020, s. 16) olarak nitelenmektedir. Söz konusu ekoeleştirmenlerin tartıştığı gibi edebiyat eleştirisi çevreci bir gündeme sahiptir. “Günümüzde edebiyatın en önemli işlevi,” der Glen Love, “insan bilincini tehdidi altına alan doğal dünyadaki yerini tam olarak değerlendirmeye yönlendirmektir” (1996, s. 237). İnsan bilincini insanmerkezci kısıktan kurtarıp insanın bağlantılı olduğu çevreyle birlikte ele alan ekoeleştiri insan ile doğa arasında sıkışıp kalmış yerküreyi edebiyat ve kültür aracılığıyla kurtarmaya çalışmaktadır. Burada ekoeleştirmene de büyük bir görev düşmektedir. Çünkü ekoeleştirmen “doğayı kutlamak, doğayı yağmalayanları azarlamak ve politik eylem yoluyla zararlarını tersine çevirmek amacıyla kültürün doğa üzerindeki etkilerini tasvir eden yazıların erdemlerini ve hatalarını değerlendiren kişi”dir (Howarth, 1996, s. 69). Edebiyatın ve ekoeleştirin temel çıkarımlarından biri yerkürede yaşayan insanın konumunu yeniden gözden geçirmek, ekolojik bilincin edebî ve kültürel temsillerle küresel olarak toplumlara yayılmasını sağlamaktır. Dolayısıyla ekoeleştirin başat konusu “insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat ‘insan’ kavramının eleştirel bir incelemesidir” (Garrard, 2020, s. 17). Bu eleştirel tutum edebiyatı ve eleştiriye insanmerkezci çerçeveden çıkararak “eko-merkezci” bir temele oturtacaktır. Zaten Serpil Oppermann’ın tanımladığı gibi ekoeleştiri, “insan ve doğayı birbirinden ayrı görmeyen, hem sosyal hem de biyolojik sistemlere eşit bir ilgiyle yaklaşan eko merkezli bir kuram” olarak görülebilir (2012, s. 14). Hem epistemolojik hem de ontolojik olarak insanlığın yerküreye ve onun üzerinde var olanlarla ilişkilerini, kültür/doğa, metin/madde, akıl/beden, erkek/kadın, özne/nesne gibi ikilikleri sorgulayan ekoeleştiri, antropojenik çevre krizi ve bunun yol açtığı sosyo-kültürel, siyasi ve edebî sorunlarla birlikte daha da karmaşık hâle gelen çevre-insan bağlantısını ekolojik bir bilinç bağlamında sorunsallaştırır. Bunu yaparken de ekoeleştiri biyoloji, ekoloji, fizik, psikoloji, sosyoloji, hukuk gibi bilim alanlarıyla birlikte çalışarak kesişimsel bir yaklaşım benimser. Eleştirel bir kuram olarak ekoeleştiri bilimsel, toplumsal ve tarihsel konumsallıkları çevre konusu etrafında ele alır; ekolojinin diğer meselelerden ayrı düşünülmeceğine ilişkin çeşitli yönelimleri yansıtır. Sınıf, ırk, toplumsal cinsiyetler, millet, cinsellik gibi araştırma alanlarının ekolojiyle kesişmesini sağlayan ekoeleştiri bu dinamiklerin edebî ve kültürel imgelemlerde tartışılmasına yol açar. Böylece

ekoeleştiri çalışma alanını gittikçe genişleterek bu kesişimsellik sayesinde kurulan kuramsal ve praksis alanlarını geliştirir.

Ekoeleştiri tartışmalarında ortaya çıkan ve geniş anlamda alanı tanımlayacak olan anahtar temalara ve izleklere değinilmesi gerekmektedir. *Ekoeleştiri* kitabında Greg Garrard ekoeleştiriye ön plana çıkan temaları ekoeleştirin gelişimiyle ele almaktadır. Çevrecilikle artık görünmeye başlayan kirlilik kavramını incelerken Garrard edebî ve kültürel imgelemde kendine yer eden maddesel kirliliğin Buell'in belirttiği "toksik söylem" kültürüne dönüştüğünün altını çizer (2020, s. 27-29). Kirlilikle birlikte "doğa" kavramını da tartışmaya açtığı diğer tema pastoraldir. Terry Gifford, pastoral temasını şöyle tanımlar: Pastoral, "sözde çobanların birbirleriyle, genellikle beşli mısırlar halinde, işleri ya da aşkları hakkında konuştukları ve (çoğunlukla) kırsal bölgelerinin idealize edilmiş tasvirlerini yaptıkları özel bir biçimsel" temadır (1999, s. 1). Günümüzde pastoralin artık öldüğünü iddia edenlerin aksine Gifford, çağdaş şiirde pastoralin gibi farklı biçimlerine rastlanabileceğini belirtir. Şunu da unutmamak gerekir ki pastoral yapay, cennetvari, her şeyin ideal olduğu yemyeşil bir uzam, bir Arkadya inşa eder. Pastoral şiir veya drama "kültürlü şehirlilerin sadece doğadan öğrenebilecekleri basit dersleri aramak için geri döndükleri yeşil bir dünya" tasvir etmektedir (Karahana, 2002, s. 30). Pastoral doğanın güzelliklerini överken altın çağın aslında hiç yaşanamayacağını da gösterir. Diğer anahtar temalardan biri "yaban hayat"tır. Garrard'e göre yaban yaşam "Doğayı medeniyet tarafından kirlenmemiş bir yer olarak" tanımlanırken korumacılık hareketiyle bu alan "bir sığınak" olarak inşa edilir (2020, s. 91). Yaban yaşam teması medeniyetten, kültürden ve insanlıktan tamamen bağımsız, el değmemiş bir uzam olarak tasavvur edilmektedir. William Cronon'un tartıştığı gibi yaban yaşam dünyayı kurtarmak istiyorsak insan olarak kendi kendimizi iyileştirebileceğimiz bir sığınak, bir antidot olarak sunulmaktadır (1996, s. 69). Ve yaban yaşamının insanlık tarihinde belirli anlarda belirli insan kültürünün bir ürünü olduğunu ekler (Cronon, 1996, s. 69). Medeniyetin doğuşundan itibaren insanlığı etkileyen en önemli olaylardan biri "kıyamet" imgesidir. Batı ve Doğu'nun kültürel belleklerde yer etmiş "kıyamet" senaryoları insanlığın sonunu getirirken ceza, inanç, kurtuluş, arınma, son gibi öğelerle insanı her anlamda etkiler. Kıyamet, herkesi harekete geçirebileceği için "duygusal yönü baskın bir referans sistemi" kurabilir (Garrard, 2020, s. 149). Günümüzdeki film senaryolarında çevresel veya iklimsel kıyamet tasavvurlarını izlerken çevre felaketlerin nasıl sonuçlar doğurabileceğine varsayımsal olarak tanık oluruz. Dolayısıyla çağdaş çevreci söyleminin ana metaforunun kıyamet olduğu iddia edilir (Buell, 1995, s. 285). Ekoeleştiriye yer, mekân, uzam ve mesken gibi kavramlar önemli bir yere sahiptir; özellikle ekoeleştiri meskenin insanların varoluşuna ve hayatına nasıl katkıda bulunduğunu, eylemlerini, düşüncelerini ve ilişkilerini nasıl etkilediğine bakmaktadır. Garrard'in işaret ettiği gibi mesken "hatıra, köken ve ölümle sınırları çizilmiş insanların, ritüelin, yaşam ve emeğin örtüştüğü bir hal" demektir (2020, s. 155). Bu açıdan ekoeleştiri, insan ve mesken arasındaki, yere bağlılık olarak bilinen duygulanımsal bağlarını ve edebiyatın mesken-insan ilişkilerini nasıl imgelediğini araştırır. Ekoeleştiriye karşımıza çıkan diğer önemli konulardan biri insan-hayvan ilişkisidir. Eleştirel hayvan çalışmaları "insan," "insandışı" ve "hayvan" kavramlarının ne anlama geldikleri ve bu kavramların nasıl konumlandırılması gerektiği konularını tartışır. Bu tartışmaların temelinde kökleşmiş "insanmerkezcilik" ve "türcülük" gibi sorunlar

irdelenerek “hayvan nedir” sorusuna yanıt aranır. Bu soruya cevabın kesin olmadığını söyleyen Paola Cavalieri bu gibi soruların kültürel sürecin bir parçası olduğunu ileri sürer (2001, s. 4). Böyle sorulara cevap aranırken çevreciliğin ve hayvan özgürleşmesinin temel tutumu aynıdır: “insanmerkezci ahlaka” karşı birleşmek (Garrard, 2020, s. 194). Ekoeleştirinın amaçlarından biri, insanmerkezci sistemi dönüştürmektir; bu sistem kendi çizdiği sınırlar dışında kalan her şeyi “öteki” olarak işaretlemekte ve onu nesneleştirip sömürebilmekte ve hatta öldürebilmektedir. Ayrıca Garrard anahtar temalardan birinin dünya veya yerküre olduğunu yazar. Dünyanın ne anlam ifade ettiği, onu nasıl algıladığımız ve nasıl kavramlaştırdığımız üzerine yeni tartışmalar ortaya atar. Dünyayı kırılğan ve sahibi olmadığımız bir bütünlük gibi gören üç düşünceden bahseder: “Dünya’nın teknolojik ve ekonomik olarak çerçevelenmiş bir küre olduğu söyler; buradan hareketle ikincisi gezegenin bir biyosfer olduğu fikrine evrilmiştir. Üçüncüsü Gaia’dır, Dünya’ya yaşayan bir şey olarak görür” (Garrard, 2020, s. 236). Bu temayla ekoeleştiri kültürel ve edebî imgelemde yerkürenin nasıl tasavvur edildiğini ve dünyayı nasıl okuduğumuzu irdeler. Biliyoruz ki yaşadığımız yerküre dönüşmeye başlamıştır. J. J. Cohen ve Linda Elkins-Tanton, yerkürenin havada asılmış görüntülerine baktıklarında artık dönüşmüş bir dünya gördüklerini yazar: “okyanuslar, flora, fauna ve atmosfer ağır elimizi hissetti” (2017, s. 6). Plastiklerle okyanuslar kirletildi; hafriyatçılıkla ormanlar yok edildi; endüstriyel aktivitelerle iklimler değişti ve dönüştü. Bildiğimiz yerküre başkalaştı. İklim-kurgu gibi yeni türler de artık yakın gelecekte gerçekleşecek bu tasavvurları kıyamet imgeleriyle birlikte tasvir etmektedir.

Bu anahtar temalarla ilişkilenen farklı ekolojik izlekler, tipolojiler ve izler bulunmaktadır; doğanın kültürden ayrı düşünülmemeyeceği, bedenın çevreden bağımsız olmadığı, kent ile kır arasındaki gerilimler, çevre adaleti, kadınların sömürülmesiyle doğanın sömürülmesinin kesişmesi, iklim krizi, yerellik ile küresellik kıskacında göçebe duygulanımlar ve yersizyurtsuzlaşma, metin olarak madde, madde olarak metin, canlılık, “insan nedir?” ve “hayvan nedir?” soruları, bitki dünyasında insan ve ağaçlar, kapitalizmin çevre tarihi, sınıf ile çevre ilişkisi, ırk ile atık ilişkisi, çöp çevrede ıskarta hayatlar, faillik, öznellik, pedagoji, aktivizm, politik ekoloji gibi meseleler ekoeleştiriye daha da biçimlendirmiş; Antroposen kurgu, ekofilm, ekodrama, ekoshiir, ekokurgu ve iklim romanı gibi konular onu çeşitlendirmiştir. Hiç kuşkusuz imgesel edebiyatın “daha geniş bir kültür ve kültürel söylemler sistemi içinde ekolojik bir güç gibi” hareket ettiğini belirten Hubert Zapf’ın işaret ettiği gibi edebiyat bir kültür ekolojisidir (2016, s. 27). Ekolojik bir aktör olarak edebiyat sosyo-kültürel pratikleri ve sürdürülemeyen ekonomik aktiviteleri değiştirebilecek güce sahiptir; bunu “karşı söylemler” ve “meta-söylemler” üreterek tersine çevirebilir (Zapf, 2016, s. 27). Edebiyatın hegemonik söyleme karşı imgesel ekolojik söylemlerle insanlığı ve yerküreyi değiştirebileceğine ilişkin inanç değişmemiştir. Öte yandan böyle bir işlevin yanı sıra birinci dalga ekoeleştiri de çevre konusunun nasıl ebedileşeceği ve çevreci mesajın edebî olarak nasıl iletileceği tartışılmıştır. Ekoeleştirmen Lawrence Buell, çevre odaklı bir eserde bulunması gerekenleri dört maddede açıklamıştır:

1. İnsan dışı çevre sadece bir çerçeveleme aracı olarak değil, insanlık tarihinin doğa tarihine dahil olduğunu düşündürmeye başlayan bir varlık olarak mevcuttur. [...]
2. İnsan çıkarının tek meşru çıkar olduğu anlaşılmalıdır. [...]
3. İnsanın çevreye karşı sorumluluğu metnin etik yöneliminin bir parçasıdır. [...]

4. Çevrenin sabit ya da verili olmaktan ziyade bir süreç olarak algılanması en azından metinde örtük olarak yer almaktadır. [...] (1995, s. 7-8)

Edebiyatı çevreci bir yöne çeken bu maddeler ekolojik eksenli metinde gereken özellikleri göstermektedir; metin estetik yönelimine ek olarak etik bir görev de üstlenmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi metinler farklı ihtimallere her zaman kapı araladığı için ekolojik potansiyele sahiptir. Yirmi birinci yüzyılın yeni edebiyat eleştirisi olarak ekoeleştiri öne çıkardığı argümanlar, yaklaşımlar ve dönemlendirmeler sayesinde bu potansiyeli açığa çıkarmaktadır.

EKOELEŞTİRİNİN DALGALARI VE KESİŞİMSSEL YAKLAŞIMLARI

Ekoeleştirinini yerküreye, toplumlara ve kültürlerle dair ürettiği yaklaşımlar, yönelimler, fikirler ve yorumlar yaşadığımız sistemlerin, dünyanın ekolojik bir eleştirisidir; sürdürülebilir bir toplum ve dünya imgesi tasavvur ederken edebiyat sayesinde nasıl olmaması gerektiğine dair gelecekler sunmaktadır. Dolayısıyla ekoeleştirinini açtığı ve açacağı yollar, ayrımlar ve kesişimler çok çeşitli olabilir. Ekoeleştirinini nasıl geliştiği ile ilgili olarak ve ekoeleştirel teoriler için feminist eleştiride ortaya çıkan “dalga” metaforu kullanılmaktadır. “Dalga” kavramından çok “palimpsest” kavramının daha uygun olduğunu söyleyen Lawrence Buell ekoeleştirinini genel bir fotoğrafını çekmek için ekoeleştiriye birinci ve ikinci dalga yaklaşımının olduğunu tartışır (2005, s. 17-28). Buell çevrecilik hareketiyle birlikte birinci dalga ile ikinci dalga arasında kesin bir ayrıma gidilemeyeceğine dikkat çeker çünkü yaklaşımlar birbiriyle kesişmektedir; birinci dalga ekoeleştiriye ele alınan doğa yazını günümüz ekoeleştirisinde yeni doğa yazınına veya yaban ile ilgili kurgu-dışı anlatılar yeniden-yabanlaştırma anlatılarına dönüşmüştür. İkinci dalga feminizm akımıyla kesişen çevrecilikle ortaya çıkan ekofeminizm ekoeleştirinini geçirdiği her evrede bulunmaktadır. Yıllar içerisinde ekoeleştiri sınırlarını genişlettikçe ekoeleştiriye sayısız ayrımlar ve eklemeler yapılmış ve hâlâ da yapılmaktadır. Pippa Marland’ın yaptığı gibi ekoeleştirinini belirli aşamalarını sınıflandırabiliriz; bu açıdan ekoeleştiriye tartışılan dört farklı dalga bulunmaktadır ve yeni yaklaşımlar da eklenmektedir (2017, s. 1507-1522).

Birinci dalga: Doğa yazını, Romantik ekoloji ve ekoşiir

Birinci dalga ekoeleştiriye temel meseleler olarak pastoralizmin içinden gelişen doğa yazını, doğa şiiri, Romantik ekoloji ve ekoşiir karşımıza çıkar. Kurgu-dışı doğa yazını doğa, yaban hayat, pastoral yerler, doğal yaşam, kır ve hayvanlar hakkında yazılan, doğayı kutlayan bir nesirdir. Doğa yazını doğayla kurulan duygusal ilişkinin yazıya dökülmüş diğer bir adıdır; yazar ya yaban hayata dönerek medeniyetten kaçır ya da kendi benliğini doğayla özdeşleştirmek için yaban doğada sığınak arar ve doğayla bir hissederek benliğini yeniler. Bunu yaparken yazar olgusal tasvirler ve bilimsel veriler kullanır; bunları duygularıyla birleştirerek ortaya doğa yazını veya doğa şiirini çıkarır. Richard Kerridge’in tartıştığı gibi doğa yazınında “Bilimle iç içe geçmiş dramatik hikâye anlatımı, felsefi düşünce, kişisel duygular, kültürel geleneklerin tartışılması ve -en önemlisi- bilimle teması kaybetmeden yaban doğada metaforik ve sembolik anlam bulma hevesi olacaktır” (2021, s. 214). On sekizinci yüzyılın sonunda Endüstri Devrimi’ne karşı olarak ortaya çıkan modern doğa yazınında yazarlar şehirleşme ve endüstriyelleşme karşısında doğada bir sığınak aramışlardır.

Henry David Thoreau, Edward Abbey, Ralph Waldo Emerson, Wendell Berry, John Muir ve Mary Austin gibi Amerikalı yazarlar, yaban doğayla kişisel bağlantı kurarak doğanın eğitici ve örnek olduğunu yazmışlardır; organikçi doğa geleneğini geliştirmişlerdir. Aşağıdaki diyagramda gösterildiği gibi yazarlar doğa ile kültür arasında bir karşıtlık kurarlar:

Yaban Hayat	Uygarlık
Doğa	Kültür
Yabanlık	Evcilleştirme
Yeniden Yaratma	Rekreasyon
Bilinçsizlik	Özbilinç
Biyomerkezcilik	İnsanmerkezcilik
Amerikan Yerli Kültürleri	Avroamerikan kültürü
Geleneksel çevrecilik	Radikal çevrecilik
Antimodernizm	İlerleme (Scheese, 2002, s. 20)

Doğa yazarları insanmerkezci uygarlıktan uzaklaşıp yaban hayata odaklanarak ve orda yaşayarak doğayla aşkın bir ilişki kurmayı amaçlar. Neslihan Köroğlu'nun açıkladığı gibi yazarlar “doğa yazınında doğanın nasıl ve neden ‘öteki’ konumuna indirildiği ve/veya sessizleştirildiğine odaklanılır” (2023, s. 215). Aslında bu yaban doğayı eserlerine taşıyarak doğayı “öteki” konumundan özne konumuna getirirler. Yani “doğanın unsurları onlara ses verdiği için yeniden var olmaya başlar; endüstrileşme, şehirleşme, modern bilim, din ve felsefenin insanın gözünde uzun zaman önce değersizleştirdiği doğa yeniden değer kazanır” (Özdağ, 2014, s. 20). Doğa yazını yaban hayatı yazarak ona bir tür eyleycilik verir; doğayı kültürün nesnesi olmasından kurtarır.

İngiliz doğa yazınına baktığımızda Gilber White'ın 1789 yılında kaleme aldığı *The Natural History of Selborne* [Selborne'un Doğa Tarihi] adlı kitabı modern İngiliz doğa yazınının mihenk taşıdır. Tabii ki İngiliz doğa yazını geleneği dediğimizde genellikle akla doğayı ve yaban hayatı odağına alan şiir türü gelmektedir. Özellikle Jonathan Bate, *Romantic Ecology* [Romantik Ekoloji] adlı eserinde William Wordsworth gibi Romantik şairleri doğanın şairleri olarak görmekte ve doğayla olan ekolojik bağlantılarımızı açığa çıkardıklarını ileri sürmektedir (1991). Şairlerin yaban hayatına ilişkin duyusal tepkileri şiire ekolojik bir yön verirken şairler ekoşiir sayesinde doğayı ve kendini keşfetme yolculuğuna çıkarlar. Bu açıdan ekoşiir lirik ve poetiktir; her zaman zevk verecek ve merak uyandıracak bir yapıya sahiptir (Bate, 1991). Böylece İngiliz doğa yazını, “okuyucuyu hem sanayileşmiş toplumun tahribatına hem de modern yaşamın yabancılaştırıcı özelliklerine maruz kalan ve giderek hayal kırıklığına uğrayan bir dünyaya yeniden bağlama işlevi görür” (Abberley vd. 2022, s. 3). Doğa yazını ve ekoşiir yaban hayatı idealleştirerek ve kırı güzelleştirerek doğayı aşkınlık içerisinde görmektedir. Ekoeleştirici içerisinde doğa yazınının gerçekliğinin sorunlu olduğunu iddia eden Dana Philips doğa yazınında anlatılan doğanın gerçeklikten uzak olduğunu tartışır ve bu yüzden pastoral gibi türlerin de “ideolojik olarak uzlaşmış bir form” olduğunu belirtir (2003, s. 16). Sonraki yaklaşımlar da bu doğa imgelemine yapısökümü uğratarak doğanın ne olduğunu tartışır. Doğa-insan ilişkisine ve yaban temsillerine zaman zaman daha kişisel zaman zaman da daha bilimsel yaklaşan Robert Macfarlane, Helen Macdonald, Kathleen Jamie, Roger Deakin gibi yazarlar, eleştirel bir öz-bilinçle yeni doğa yazını geliştirmektedirler. Birinci dalga

ekoeleştiriye var olan ve çevreci hareketle gelişen derin ekoloji ve toplumsal ekoloji yaklaşımlarına kısaca bakmak yararlı olacaktır.

Derin ve toplumsal ekoloji

Yerküre üzerinde insanlık ile ekoloji arasındaki ilişkilerin radikal bir şekilde değiştiği fikrini savunan Arne Naess, ilişkisel ekolojik felsefesini inşa ettiği derin ekolojinin kurucusudur. Doğayı sadece araçsal olarak gören insanmerkezci sığ ekoloji hareketine karşı geliştirdiği derin ekoloji, yerkürede yaşayan her canlının içsel bir değere sahip olduğu ve insanların benliklerini doğadaki canlılarla özdeş kabul ettiği biyomerkezci bir ekofelsefe okuludur. Naess'in söylediği gibi "Ekozofi bakış açısı o kadar derin bir özdeşleşme yoluyla geliştirilir ki kişinin kendi benliği artık kişisel ego ya da organizma tarafından yeterince sınırlandırılmaz. Kişi kendini tüm yaşamın gerçek bir parçası olarak deneyimler" (1989, s. 174). İnsanlığa ekolojik bir varoluş biçimi sunan derin ekoloji, diğer canlılarla olan bağlantımızı keşfettiğimizde geliştireceğimiz ekolojik bir benlik tasavvurunun çevresel yıkımı tersine çevireceğini iddia eder. İnsanlık için bu derin ekolojik özdeşleşme ekolojik bir etik sunabilir: "Başka yaşam biçimleriyle özdeşleşme deneyimini klasik bir özne-nesne ikiliğini aşabilecek bir yöntemle ele almanın ve tekil kendinin asli ve bütünlüklü bir Kendi'ye doğru genişlemesinin mümkün olduğu bir yaşam stilinden söz ederek Naess, ontolojik/etik zeminde insana bir ekolojik varoluş yöntemi gösterir" (Çankaya Eksen, 2021, s. 373). Böylelikle insanmerkezçiliğin üstesinden gelinebileceği ve biyosferik eşitlikçiliğin başarılabileceği önerilmektedir. Kısaca belirtmek gerekirse, insanın doğadan ayrı tutulamayacağını vurgulayan derin ekoloji ekomerkezci bir akımdır.

İnsanlığı diğer canlı yaşamı için tehdit gören biyomerkezci derin ekoloji akımını "insan düşmanı" bulan Murray Bookchin, esas tehditin insanlıktan gelmediğini, kapitalizm ve sosyal sınıf farklılarından kaynaklandığını öne sürer. "İnsanın doğa üzerindeki tahakkümü, insanın insan üzerindeki gerçek tahakkümünden kaynaklanmaktadır" der Bookchin (1982, s. 1). Ekolojik krizin sosyal ilişkilerin hiyerarşik düzenlenmesinden dolayı olduğunu söyleyen Bookchin toplumsal ekoloji kuramını inşa etmiştir. Dolayısıyla toplumsal ekolojinin temelinde ekolojik sorunların toplumda derinleşmiş sosyal sorunlardan ve toplumsal yapılarda kendini bulmuş otoriter ideolojiden doğduğu yatar. Toplumsal ekolojinin parmak bastığı gibi sosyal hiyerarşi ve sınıfsal farklılıklar doğa tahakkümünü, tüketim toplumunu ve yeşil kapitalizmi desteklemektedir. Bu sosyal akıma göre eğer toplum yapısı değişirse, çevreyle olan ilişkiler de dönüşecektir; toplumsal ekoloji sınıfların ve hiyerarşinin olmadığı, yerküredeki her yaşama karşılıklı duyulan saygı temelli bir toplum tasavvur etmektedir. Günümüzde toplumsal ekoloji, Marksist politik teori ile yeşil politika kesişim noktasında ekolojik Marksizme dönüşmüştür. Birinci dalga ekoeleştiri daha derin ekolojiye yakınken ikinci dalga toplumsal ekolojinin prensiplerinden yararlanmıştı (Marland, 2017, s. 1512).

İkinci dalga: Kentsel ekoeleştiri ve çevre adaleti ekoeleştirisini

"Doğa nedir?" sorusunu bir adım ileriye taşıyan ikinci dalga ekoeleştiri kapsamını yaban hayatı kısılcından çıkarıp yönünü topluma, topluluklara ve kente döner. Bir tür sosyal ekoeleştiri

kurduğunu yazan Lawrence Buell ikinci dalga ekoeleştirisinin “hem çevreyi hem de çevreciliği kavramaya yönelik organikçi modelleri sorgulama eğiliminde” olduğunu altını çizer (2005, s. 22). İkinci dalga doğal ile insan ürünü çevrelerin birbiri içine geçtiği bir kent çevresinin varlığına, artık kent çevresinin çeperinde yaşayanların maruz bırakıldığı kirliliğe ve adalete, yerküredeki çokkültürlülüğün sağladığı avantajlara veya dezavantajlara, yerel kültürlerdeki doğa anlayışına ve çevre sömürüsüne, şehir ile banliyö hayatlarına odaklanır. 1990’ların ortalarından günümüze kadar süren bu dalgada temel tartışmalardan birisi doğanın ne olmadığı üzerinedir. Doğanın yeşil ekolojiyle özdeşleştiği birinci dalganın aksine ikinci dalga ekoeleştirmenler doğanın kültürden bağımsız, bakir ve hep yeşil düşünülmemeyeceğini önerirler. Metinsel veya söylemsel olarak inşa edilmiş toprak ana mı? Yoksa toplumdaki ve medeniyetten tamamen ayrı yaban bir uzam mı? Kültürel ve edebî imgelemede farklı doğa tasavvurları bulunmaktadır ancak genellikle yeşil doğanın ekolojik anlayışımızı esir aldığı belirtilir (Cohen, 2013, s. xix). Öyle görünüyor ki, doğa toplumdan ve kültürden ayrı salt bir ideal olarak düşünüldüğü gibi doğa farklı biçimlerde de ele alınmıştır. Tarihsel süreç içerisinde doğanın çeşitli anlamlarını sorgulayan Kate Soper, doğayla ilgili üç temel kavrayışın olduğunu belirtir. Soper’ın tartıştığı gibi insanın doğadan kendisini ayrı gördüğü “metafiziksel” bir anlayış, fiziksel dünyada etkili yapılara ve güçlere gönderme yapan “gerçekçi” bir kavram ve dünyanın sadece gözlemlenebilir özelliklerini kapsayan “yüzeysel” bir anlayış bulunmaktadır (1995). Özellikle doğanın dilsel inşasına karşı çıkan Soper, ozon tabakasındaki sorunun metinsel değil, fiziksel olduğunu altını çizer. “Doğa kültür mü” polemikine cevaplar ararken ideal yeşil doğa ile doğayı ikincil bir konuma indirgeyen insanmerkezci kültür arasındaki karşıtlığın inşasına dikkati çeker (Soper, 1995). Dolayısıyla inşa edilen doğa imgelerini yapısöküme uğratan ikinci dalga ekoeleştiriye doğa sözcüğü yerine çevre ve ekoloji sözcükleri kullanılmaya başlamıştır.

Doğa kavramını kente göre yeniden tanımlayan kentsel ekoeleştiri çevrenin kentsel boyutunu tartışan, kentte yaşanan insanlar ile çevre arasındaki ilişkileri ve çevrenin maddesel özelliklerinin insanlar üzerindeki etkisini inceleyen, şehirde yaşanan deneyimlere odaklanan bir akımdır. Gülşah Göçmen’in ifade ettiği gibi kentsel ekoeleştiri “edebî yazınlarda kentsel doğasına özgü çevresel değerleri sorgular, bu değerleri yeniden kurmanın ve bir başka doğa-insan ilişkisinin mümkün ve aslında zorunlu olduğuna işaret eder” (2023, s. 283). Kent ile kırsal arasındaki kültürel karşıtlık anlamlarını sorgulayan Michael Bennett ve David Teague kentsel ekoeleştiriye ele alırken kentin çevrenin, yani ekosistemin bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiğini tartışırlar (1999). Kentsel ekoeleştiri edebî imgelemede kentsel ekolojilerinin çeşitli tasavvurlarını insan-çevre-kent ilişkisi bağlamında ele alır. Kentsel ekolojisinin sadece kentin insanı ilgilendiren yönlerine bakan insanmerkezci yapıdan kurtulması gerektiğine ve dolayısıyla kent ekolojisinde doğal çevrenin, çevresel süreçlerin coğrafyaya dahil edilmesine dikkati çeken Christopher Schliephake kenti doğanın bir biçimi olarak kabul eder: “Kentsel ekoloji, kentin yeni bir ‘imgesini’ yaratma zorunluluğuyla da karşı karşıyadır - farklı ortamları ve bunlar arasındaki geçişleri yadsımayan, ancak kenti tuhaf bir ötekiye, aksi takdirde güzel bir manzara üzerinde çirkin bir beton lekeye ‘dönüştüren’ katı karşıtlıkları yıkan bir imge. Kent de doğanın bir biçimidir” (2014, s. 12). Kentsel

ekoeleştiri edebiyatta ve kültürde bu tür kent manzaralarını, insanlarla olan ilişkisini sorgulayıp fiziksel kentsel ekolojiden yola çıkarak farklı kent imgeleri inşa etmektedir.

İkinci dalga ekoeleştiri ayrıca kentlerin banliyölerinde, gecekondu mahallelerinde ve çeperindeki atık bölgelerde yaşayan insanların maruz kaldığı çevre adaletsizliğini gündemine almıştır. Bu yerlerdeki çöplükler, kimyasal atık depoları ve petrol rafinerileri gibi endüstriyel tesislerin neden olduğu çevresel zararlar yaşam alanlarını ve insanları orantısız bir şekilde etkilemektedir; böylece çöp ekolojisi diyebileceğimiz yerlerin etrafa yaydığı toksisite doğal çevrenin, insanın ölmesini ve kanser gibi hastalıkları kolaylaştırmaktadır. Bu açıdan adaletsizlikler, sosyal haksızlıklar ve ekolojik kaygılar çevre adaleti hareketinin doğmasına yol açmıştır. 1980’li ortaya çıkan çevre adaleti çevresel ırkçılık gibi ideolojik politikaları, yoksulluğun çevresel boyutlarını ve temsil problemi gibi sorunları kapsayan hem kültürel hem de siyasi bir harekettir. Çevre adaleti, “ekonomik ve ekolojik bozulmadan en çok olumsuz etkilenen toplulukların sakinleri tarafından yürütülen insan hakları, sağlıklı çevreler ve gelişen demokrasiler için sosyal, politik ve ahlaki bir mücadele”dir (Di Chiro, 2016, s. 100). Çevre adaleti mücadelesi günümüz petro-kapitalizmin inşa ettiği modern endüstriyel ilerlemenin yol açtığı çevresel adaletsizliğine meydan okumaktadır. Di Chiro’nun belirttiği gibi sosyal hareketlerin küresel bir ağı haline gelen çevre adaleti, küresel yoksulluk ve iklim değişikliği gibi dünyanın en acil sosyal ve çevresel krizlerini ele almaktadır (2016). T. V. Reed ekoeleştirisinin bu sorunların üzerine çok fazla eğilmediğini belirtip çevre adaleti ile edebiyat arasındaki ilişkilerin çevre adaleti ekoeleştirisini diye adlandırdığı yaklaşımla daha fazla araştırılacağını önerir (2002, s. 145). Çevre adaleti ekoeleştirisini edebiyatta ve kültürde günlük hayatın sürdürüldüğü kirlenmiş alanlardaki çevresel hasarlara uğrayan insanların yaşadıklarına ve deneyimlerine odaklanır, sosyal adaletsizlikten ve eşitsizliklerden zarar gören toplulukların sorumlu olmadıkları çevresel hasarlardan nasıl etkilendiklerini araştırır. Edebiyatı adaletle birleştiren çevre adaleti ekoeleştirisini sadece siyahilerin, kadınların, çocukların ve yoksulların maruz bırakıldığı adaletsizliği değil, tüm insanların, insandışı hayvanların ve çevrelerin deneyimlediği adaletsizliği mercek altına alır. Ekoeleştirisinin dalgalarıyla her zaman kesişen diğer önemli okul ekofeminizmdir.

Ekofeminizm

1970’li yıllarda çevreci hareketin ikinci dalga feminizmle kesişmesi doğaya ve hayvanlara uygulanan baskının kadınlara uygulanan baskıyla nasıl özdeşleştiğini gözler önüne sermiştir. Kuramcılar ve aktivistler iki sorunu ele alarak ekoloji ile feminizmi birbiriyle bağdaştırırlar; kadına ve çevreye uygulanan şiddetin ideolojik yapısıyla mücadeleye başlarlar. Bu mücadele amacıyla ortaya ekofeminizm akımı ortaya çıkmıştır. “Ekofeminizm” terimi 1974 yılında feminist Francoise d’Eaubonne tarafından ortaya atılmıştır. Noël Sturgeon ekofeminizmi şöyle tanımlar: “ekofeminizm, çevrecilik ile feminizm arasında bağlantı kuran bir harekettir; daha açık bir ifadeyle, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf temelli adaletsizliklere izin veren ideolojilerin, çevrenin sömürülmesini ve bozulmasını onaylayan ideolojilerle ilişkili olduğu kuramını dile getirir” (1997, s. 23). Ekofeminist yaklaşımlar, King’in de belirttiği gibi sömürgeci-kapitalist “doğa karşıtlığının” “kadınların boyun eğdirilmesini pekiştirdiğini” (1989, s. 19) tam olarak kabul ettiği ve “bir yandan

kadınlara, beyaz olmayanlara ve alt sınıflara nasıl davranıldığı ile diğer yandan insan olmayan doğal çevreye nasıl davranıldığı” arasındaki bağlantıları saptadığı için (Warren, 1997, s. xi), toplumsal cinsiyet ilişkileri, insan ve insandışı çevre deneyimlerinin şekillendirilmesi ve yorumlanmasında kilit öneme sahiptir. Kadınların ve doğanın hetero-ataerki ve sömürgeci kapitalizm tarafından paralel olarak tahakküm altına alınması, insanları temelde doğaya karşıt ve doğadan dışlanmış olarak konumlandırmaktadır. Feminist ekoeleştiri olarak da adlandırılan ekofeminist akımlar, hegemonik heteronormatif söylemleri eleştirerek kültür ve doğayı, akıl ve bedeni, özne ve nesneyi birbirini dışlayan kategoriler olarak gören Kartezyen sistemi sorgular. Açık ki, hegemonik hetero-ataerki ve sömürgeci kapitalizm, erkek-insanın kadını ve insandışı dünya üzerindeki üstünlüğünü, ötekileştirilmişleri aşağı statüye indirgenmesini meşrulaştırmak için bu ikiliklerden faydalanmaktadır. Dolayısıyla M. Sibel Dinçel’in belirttiği gibi ekofeminizmin gayesi “daha güzel ve sorunsuz bir dünyada yaşamak için erkeklerin, kadın başta olmak üzere tüm ezilmiş grupları ve doğayı özdeş tutarak salt kendi nefret ve korkularının bir yansıması olan tahakküm kurma isteğine ve anlayışına son vermektir” (2023, s. 181). Ekofeminist yaklaşımlar kadınların doğayla, erkeklerin kültürle olan ortak denklemini ortadan kaldırır ve böylece doğaları, toplumsal cinsiyetleri ve bedenleri ekolojik bir nişle yeniden yapılandırır.

Üçüncü dalga: Ekoküresellik ve ekokozmopolitanizm

Kentsel ekolojileri ve kırsal doğayı küresel ölçekte nasıl ele alındığını araştıran üçüncü dalga ekoeleştiri ekolojik bir bakış açısıyla yerelden küresele olan geçişleri, bağlantıları, sınırları ve ağları incelemektedir. Üçüncü dalga ekoeleştirinini nasıl ortaya çıktığını özetleyen Scott Slovic, üçüncü dalga ekoeleştirinini yalnızca bir boyutu olarak gördüğü çevre edebiyatı çalışmalarında etnisite, yerellik, ulusallık hakkında genel bir fikir verir (2010). Joni Adamson ve Scott Slovic’e göre “etnik ve ulusal özellikleri tanımakla birlikte etnik ve ulusal sınırları aşan bu üçüncü dalga, insan deneyiminin tüm yönlerini çevresel bir bakış açısıyla incelemektedir” (2019, s. 6-7). Ekoeleştiri, doğa odaklı edebiyatın içine dünya edebiyatlarını da dâhil ederek daha kapsayıcı ve yerel-ötesi bir hâle gelmektedir. Bu yeniden değerlendirme, ekoeleştirinini ulusal sınırları aşmasını ve dünyadaki uluslararası farklı sesleri araştırarak ufkunu genişletmesini sağlar. Slovic’in belirttiği gibi, bu “2009 yılına kadar üçüncü dalga olarak adlandırılmasa da 2000 yılından kısa bir süre sonra ortaya çıkmaya başlayan yeni ‘üçüncü dalga’ ekoeleştirinini temel özelliklerinden biri haline gelecektir” (2010, s. 6-7). Ardından Slovic, yeni üçüncü dalga ekoeleştirinini “eko-kozmopolitanizm, köklü kozmopolitanizm, küresel ruh ve yerelötesilik gibi yeni sözcükler” üretmekte, bu “küresel yer kavramlarını” “yeni biyobölgeselci bağlılıklarla” araştırmakta, “insanın çevre deneyimine dair post-ulusal ve post-etnik vizyonları” sorgulamakta olduğunu açıklar (2010, s. 7). Küresel güçler artık yerelden kozmopolit kentlere her uzamı etkilemektedir ve böylece yerel küreselle sınırları aşan ağlarla yeniden bağlanmaktadır.

Ursula Heise, küreselleşme teorilerine ve yersizyurtsuzlaşmaya dikkat çekerek ekoeleştiri merceğinden kozmopolitanizmi yeniden yapılandırır. Kendisinin de belirttiği gibi, “‘küreselleşme’, ‘küreselcilik’ ve ‘küresellik’... çok çeşitli olgulara atıfta bulunan ve çeşitli analitik perspektiflerden yaklaşılan karmaşık kuramsal kavramlara dönüşmüştür” (2008, s. 4). Dolayısıyla Heise

kozmpolitanizmi ekolojik bir perspektiften ele almakta ve “çevre odaklı bir kozmpolitanizm” ya da “dünya çevre vatandaşlığı”nı savunmaktadır (2008, s. 59). Diğer bir deyişle birbirine bağlı bir dünyada yaşamaktayız ve dünyanın her yerinde her şeyin gündelik hayatımızı olumlu ya da olumsuz etkileyebileceği gerçeğinden dolayı karşılıklı bağımlılık önemli bir konudur. Bu nedenle, “ekolojik farkındalık ve çevre etiği için hayati önem taşıyan şey, muhtemelen bir yer duygusundan ziyade bir gezegen duygusudur - siyasi, ekonomik, teknolojik, sosyal, kültürel ve ekolojik ağların günlük rutinleri nasıl şekillendirdiğine dair bir algı”dır (Heise, 2008, s. 55). Karşılaşılan riskler elbette küresel olarak insan ve insandışı varlıkların durumlarını değiştirme gücüne sahip ekolojik risklerdir. Ekolojik bakış açısı ekokozmpolitan bir bakış açısı olmalıdır çünkü ekokozmpolitanizm, “bireyleri ve grupları hem insan hem de insandışı türden gezegensel ‘hayali toplulukların’ bir parçası olarak tasavvur etme girişimidir” (Heise, 2008, s. 61). Görüldüğü gibi ekokozmpolitan düşüncede insandışı doğalar önemlidir. “Biyosferik bağlılık” sayesinde biz ve insandışı doğalar birbirimize bağımlıyız. Dolayısıyla dünya risk toplumunda yaşamımızı sürdürebilmek için küresel ölçekte ekolojik farkındalık yaratmalıyız. Aslında küreselleşmeden önce 1490’lı yıllardan itibaren emperyalizm ve sömürgecilik politik, ekonomik güç sayesinde dünyada çeşitli bölgelerde bulunan toplulukları, ülkeleri boyunduruğu altına alıp toprakları, yeraltı veya yerüstü zenginlikleri ve hayvanları sömürmüştür. Ekoeleştirin etkisiyle sömürgeciliksonrası eleştiri sömürgeciliğin neden olduğu çevresel tahribata, ekolojilerin ve hayvanların sömürülmesine ekolojik bir bakış sunmaya başlamıştır.

Sömürgeciliksonrası (Postkolonyal) ekoeleştiri

Sömürgeciliksonrası eleştiri edebî ve kültürel imgelemede emperyalizmin ve sömürgeciliğin inşa ettiği ve yıktığı topluluklar, toplumlar, ülkeler, ırklar, insanlar ve ilişkiler ile ilgili temsilleri incelemektedir; odak noktası daha çok insanmerkezlidir. Avrupa’daki sömürgecilik politik, ekonomik ve askeri güç sayesinde gelişmiş ve hem kültürleri hem de hammaddeleri sömürmüşlerdir (Çelikel, 2023, s. 18-21). Alfred Crosby Avrupa sömürgeciliğinin genişlemesini sağlayan ve yerküreyi küresel olarak değiştiren “portmantu biyota”yı tanımlamak için “ekolojik emperyalizm” kavramını kullanmaktadır (2004). Crosby’ye göre günümüzdeki insanlar, sistemler ve ekolojiler ekolojik emperyalizm süreçlerinin sonucunda vardılar (2004). Gelişmekte olan yeni bir eleştiri olarak sömürgeciliksonrası ekoeleştiri sömürgeci rejimlere ve küresel kapitalizmin yapıp ettiklerine yönelik eleştirisini, ekoeleştirin ekolojik emperyalizmin özünü oluşturan çevreyle birleştirmektedir; Graham Huggan’ın ve Helen Tiffin’in tartıştığı gibi bu eleştiri akımı Daniel Defoe, Joseph Conrad, Arundhati Roy, Zadie Smith, Salman Rushdie, J.M. Coetzee, Jamaica Kincaid ve V.S. Naipaul gibi çeşitli yazarların sömürgeciliksonrası edebî eserlerinde insanlar, hayvanlar ve çevre arasındaki ilişkileri inceler (2010). Emperyalizmin yapılandırdığı hegemonyaya, kimlik politikasına, ırkların inşasına ve bunların çevreyle olan etkileşimlerine odaklanarak sömürgeciliksonrası ekoeleştiri “doğa, çevre, iktidar ve güç ilişkilerine edebiyat metinleri analizinde merkezi bir yer vermektedir” (Oppermann, 2012, s. 27). Bunu yaparken sömürgeciliğin her türlü söylemsel uygulamalarını ifşa edip yerel halkların toprakla olan bağlılıklarının nasıl kesildiğine de bakmaktadır. Böylece yerel ve küresel güçlerin insana, hayvana ve toprağa yönelik yapısal

hiyerarşisine ve şiddetine bir eleştiri getirir; genellikle küresel güneyde uygulanan sosyal, kültürel ve ekolojik tahakküme meydan okur. Barış Ağır'ın özetlediği gibi sömürgeciliksonrası ekoeleştiri edebiyatta “insanlar, insan olmayan hayvanlar ve doğa arasındaki ilişkileri inceleyerek, her türlü söz-merkezci ve hegemonik pratikleri yapısöküme uğratmayı amaçlayan ve böylece sosyal ve çevresel adaleti hedefleyen bir eleştiri biçimidir” (2023, s. 423). Diğer bir deyişle bu akım ekolojik emperyalizm çerçevesinde insan, toplum ve çevre hakkında temel sorunları edebî ve kültürel temsiller üzerinden ele alan, sömürgeci kapitalizmin inşa ettiği dünya algısını yıkan ve insanmerkezci yaklaşımları sorgulayan bir ekoldür. Ayrıca, küresel kuzey ülkelerin kendi atıklarını küresel güney ülkelere göndermesi, şirket kapitalizmi ve hükümetlerin neoliberal politikası yoksul güney ülkelerinde “ıskarta” olarak görülen insanların ve halkların sağlığını, topraklarını ve geçim kaynaklarını riske atan, insan ve çevre yaşamını etkileyen süreçlere dönüşmüştür. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* [Yavaş Şiddet ve Yoksulların Çevreciliği] adlı kitabında bu sorunun altını çizen Rob Nixon, iklim değişikliği, ormansızlaştırma, okyanusların asitleşmesi ve toksik sürüklenme gibi sorunların açık açık etkilerini görmenin zor olduğunu belirtmekte ve bu durumu “yavaş şiddet” olarak nitelendirmektedir (2011, s. 2-3). Zamana ve uzama yayılmış çevre tahribatının yavaş şiddeti, hızla gerçekleşen şiddet türü değildir; bu yüzden görülmediği ve yavaş yavaş oluştuğu için bu tür şiddeti tespit etmemiz gerekmektedir. Nixon, küresel olarak insanların, toplulukların ve çevrenin bu yıpratıcı şiddete maruz kaldığını yazar ve bunun temsiliyetinin önemine dikkati çekmiştir. Yukarıda belirtilen düşüncelerde de vurgulandığı gibi ekoeleştiri sınırları aşarak artık küresel bir ekoeleştiriye dönüşmüştür.

Dördüncü dalga: Maddeci ekoeleştiri ve posthümanist ekoeleştiri

Son zamanlarda edebiyat ve kültür eleştirisinde maddeci veya maddesel dönemeç sayesinde maddelerin, nesnelere ve şeylerin canlılığı üzerinde durulmaya başlanmıştır. Ekoeleştirin dördüncü dalgası diğer dalgalarla kesişerek maddeci dönemeç ve posthümanizm akımından etkilenmiştir. Donna J. Haraway, *Siborg Manifestosu* yazısında doğa ile kültür, organik ile teknolojik aktörler, insan ile insandışı arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı “siborg” metaforu ve *The Companion Species Manifesto* [Yoldaş Türler Manifestosu] kitabında türlerin birbiriyle kurduğu ilişkiselliğin inşa ettiği “yoldaş türler” kategorisiyle eleştirel posthümanizme ve maddeci dönemece önyak olmuştur (2010, s. 45, s. 234). Materyal feminizmler ve yeni materyalizm eleştiri teorisinde maddeci dönemci kuramlaştırmış ve postyapısalcı düşüncede varolan gerçekliğin dilsel, metinsel veya söylemsel pratiklerle inşa edilmesi fikrine karşı çıkmıştır. Madde/metin, madde/söylem, doğa/kültür, nesne/özne, canlı/cansız ve insan/hayvan gibi ikilikleri reddeden bu materyalizm akımı, ikiliklerin birbirine bağımlı ve bağlı olduğunu iddia ederek ontolojik ve epistemolojik ayrıklıkları ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Ayrımları sorgularken materyal feminizmler ve yeni materyalizm alanındaki Karen Barad, Susan Hekman, Stacy Alaimo ve Jane Bennett gibi kuramcılar maddeleri, nesnelere ve şeyleri etkisiz, pasif, cansız, hareketsiz olarak değil, daha çok reaktif, aktif, eyleyici ve canlı olarak görür. Jane Bennett, “Maddeselliğe içkin bir yaşamsallığa ses vermeye” çalışırken maddeyi “canlı, hayati, enerjik, hareketli, titreyen, uçucu ve akıcı” olarak niteler (2024, s. 31, s. 167). İnsan ve insandışı doğalar, çevrede bulunan insan yapımı olan ve olmayan nesnelere, cisimlere ve

bedenler eyleyici, eyleyen, üretici ve canlıdır. Bu açıdan insan ve insandıışı varlıkları da kapsayan maddeler, şeyler ve bedenler “kendi yürüngeleri, eğilimleri ya da meyilleri olan yarı failer ya da güçler olarak” ve “tüm bedenlerin yoğun bir ilişkiler ağına ayrılmaz bir şekilde bağlı olma anlamında ne ölçüde akraba oldukları” kavramlaştırılır (Bennett, 2024, s. 10, s. 44). Söz konusu maddeler insan hayatını, hayvanlar dünyasını ve yerküredeki diğer varlıkların yaşamlarını değiştirebilecek ve dönüştürebilecek bir potansiyele, maddesel canlılığa ve eyleyici kapasiteye sahiptir. Maddeci dönemeç eleştirideki düalist anlayışı ilişkisel bir anlayışa dönüştürmüştür. Jane Bennett’in deyimiyle “insan, hayvan, bitki veya mineral arasında kesin sınırların olmadığı ontolojik bir alan” bulunmaktadır (2024, s. 173). Bu ontolojik alanda bedenler eyleyici, canlı, aktif, içten-etkin ve ilişkiseldir. Bunun yanı sıra insan bedenlerin maddelerden ve çevreden ayrı düşünülmeceği konusunda Stacy Alaimo “bedenlerarası geçişkenlik” kavramını sunar ve ekoeleştiride bedensel çevreleri ilişkisel bir düzlemde birleştirir (2010). Bedenlerarası geçişkenlik “insan bedenleri ve insandıışı doğalar arasındaki ara bağlantıları, alışverişleri geçişleri” inceler (Alaimo, 2010, s. 2). Bedenlerarası geçişkenlik böylece insan ve insandıışı bedenler arasındaki maddesel bağlantılara dikkat çeker ve tüm maddelerin diğer cisimlerle karşılıklı bir etkileşim içinde olduğunu altını çizer. Kübra Baysal’a göre “bir bedende meydana gelen değişikliklerin diğer bedenleri de etkilediği gerçeği düşünülürde ‘İnsan Çağı’nın yansıması olarak çevre kirliliğinin hayvanlar kadar insanları, bitki ve ağaçları da olumsuz yönde etkilediği ve bu etkinin bedenlerarası geçişkenlik döngüsünde sürekli devam ettiği görülür” (2023, s. 72). Bu açıdan insan bedenselliği diğer maddelerden ayrı ve bağımsız düşünülemez.

Maddeci dönemeç ekoeleştirisinin dördüncü dalgası için önemli bir rol oynar. Serenella Iovino ve Serpil Oppermann tarafından ortaya atılan maddeci ekoeleştiri kuramı, maddenin canlılığını metinsellikte buluşturur. Maddeci ekoeleştiri her maddenin eyleyici olduğunu altını çizerken maddelerin anlamlarla, imgelerle ve ifadelerle donatılmış olduğunu savlar. Dolayısıyla “anlatsal eyleyicilik” nedir veya eyleyici madde anlatılarını nasıl açıklar gibi sorulara yanıt arayan maddeci ekoeleştiri dil, metinsellik, söylem, madde, kültür, doğa ve anlatsallık gibi kavramları yeniden bağlar ve maddesel/metinsel, doğa/kültür gibi ikiliklerin birbirlerinden ayrı düşünülmeceğini savunur. Iovino ve Oppermann maddeci ekoeleştiriye şöyle tanımlarlar:

Maddeci ekoeleştiri ... maddesel biçimlerin - bedenler, şeyler, elementler, toksik maddeler, kimyasallar, organik ve inorganik maddeler, manzaralar ve biyolojik varlıklar - birbirleriyle ve insan boyutuyla içten etkimeye girerek, öyküler olarak yorumlayabileceğimiz anlamlar ve söylemlerin konfigürasyonlarını üretme biçiminin incelenmesidir. (2014, s. 7)

Yeni materyalizmin kuramsallaştırdığı gibi maddesel bedenlerin aktif, eyleyici ve ilişkisel görüldüğü maddeci ekoeleştiride bedenler “öykülü madde” olarak nitelenir ve eyleyici maddeler dünyanın anlam üreten bir tür bedenleşmesine dönüşür. Bu akım, “maddenin içkin eyleyiciliği ve anlatsal özelliği sayesinde sürekli kendi öykülerini oluşturup, bu öyküleri çeşitli kodlar ve sinyaller şeklinde bizlere iletmesini vurgulayarak sessiz olmaktan ziyade iletişime açık olduğunu” önerir (Balci, 2023, s. 302). Öykülü maddeler jeolojik kayıtları, sosyal ve kültürel söylemleri, güç ilişkilerini, uzamları, iklim anlatılarını, toplumsal cinsiyetleri, hayvan yaşamını, petro-moderniteyi, adaleti, sınıfı ve ırkı yeniden değerlendirebileceğimiz anlatsal eyleyicilerdir. Bu öykülü maddeler insanla

olan karşılıklı bağlantılarında ortaya çıkan ilişkisel düzlemde iletişim kurar ve konuşur. Görüldüğü gibi maddeci ekoeleştiri doğa ile kültürün, insan ile insandışının birbiriyle bağlı olduğu eyleyici dünyayı incelemenin yanı sıra öykülü bedenlerin ürettiği anlatsal eyleyicilikler aracılığıyla yerküredeki varlıkların hem eyleyici ve canlı hem de metinsel ve öykülü olduğunu iddia eder. Böylelikle insanmerkezciliği reddetmesi bakımından maddeci ekoeleştiri posthümanist bir yaklaşımdır.

Günümüz kültür eleştirisinde önemli bir yere sahip posthümanizmden yararlanan posthümanist ekoeleştiri maddeci ekoeleştirin bir kolu olarak görülebilir. Kısaca posthümanizm akımına baktığımızda temel önerme, “insan” dediğimiz varlık, yani özerk, kendi kaderini tayin eden ve rasyonel olarak kabul edilen Kartezyen özneyi merkezsizleştirmek ve özsüzleştirmektir. Aydınlanma’nın insanmerkezci kendi kendini yaratan insan ideallerine ve Kartezyen insan akli ve failliğine dayanan bu modern Batılı insan imgesi, posthümanist yaklaşımlarda inceleme altına alınmıştır (Braidotti, 2013; Nayar, 2014; Ağın, 2020). Posthümanizmde “geleneksel egemen, tutarlı ve özerk insanın radikal bir şekilde merkezden uzaklaştırılmasının” (Nayar, 2014, s. 11) ardında yatan neden, insanı üstün bir türün varlığı olarak değil, diğer yaşam ve yaşamdışı formlarla birlikte evrimleşen bir oluş olarak ve insan ile insandışının çevreyle birbirine bağlı ilişkisini karakterize eden ilişkisel bir konum olarak yorumlamaktır. Posthümanist ekoeleştiri, insan ile insandışı bedenlerin birbiriyle inşa ettiği ilişkileri maddesel bir düzlemde araştırarak edebî, kültürel imgelemde yaşam ve yaşamdışı arasındaki maddesel bağlantıların nasıl öykülü bedenler inşa ettiğini mercek altına almaktadır. Posthümanist ekoeleştiri “insan ekolojilerini ve maddesel-söylemsel uygulamaları görünürde dönüştüren, - uyarılara yanıt veren ve kendiliğinden faaliyet belirtileri sergileyen sentetik madde gibi- şu anda ortaya çıkan posthüman eyleyicilerin kültürel sonuçlarını eleştirel bir şekilde ayırt etmek için öykülü maddenin maddeci ekoeleştirel vizyonunu genişletir” (Oppermann, 2016, s. 273). Yerküredeki öykülü bedenleri yeniden okuyarak posthümanist ekoeleştiri insan ile insandışı çevrelerin maddesel dolaşıklarını anlatsal eyleyiciler aracılığıyla deşifre eder.

Ekoeleştiri de güncel tartışmalar

Çevreci beşerî bilimler adı altında daha kapsamlı bir ekolojik hümanizmaya dönüşen ekoeleştiri de dördüncü dalgada tartışılan kuramlara ek olarak yeni yaklaşımlar da ortaya çıkmaktadır. Küresel iklim kriziyle dikkat çeken Antroposen tartışmaları güncel ekoeleştiri de büyük bir yer kaplamaktadır. Antroposen’in küresel ölçekte insan kaynaklı faaliyetlerin yerküre yüzeyindeki ve atmosferindeki biyolojik, jeolojik ve kimyasal süreçleri etkileyen ve değiştiren, canlı ve cansız her türlü varlık üzerinde yıkıcı etkisine işaret eden jeolojik bir çağ (Crutzen, 2002) olarak düşündüğümüzde insanı öncelediğinden dolayı Antroposen kavramı çok fazla tartışmaya konu olmuştur ve “kapitalosen” gibi isimlendirmelerle kavram yapısökümü uğramıştır. Çağdaş edebiyatta Antroposen tartışmalarını ve iklim krizini odağına alan, yeni ütopyik ve distopyik tahayyüller imgeleyen edebî tür iklim-kurgudur; iklim-kurgu, “gelecekte veya günümüzde dünyada veya farklı gezegenlerde geçen, zamansal ve mekânsal olarak farklı parametreleri kapsayan, direkt olarak iklim değişikliği ve insanlara ve/veya insan-olmayanlara etkilerini sorunsallaştıran yazınsal metinlerin oluşturduğu” yeni bir edebî türdür (Yazgünoğlu, 2022, s. 171).

Enerji ile insan arasındaki ilişkileri petrol bağlamında inceleyen petro-kurgu da bulunmaktadır. Yeşillenen edebiyatta ekolojik krize ve insan sorununa ekoşürde, ekodramada ve ekokurguda daha sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer önemli yaklaşımlar ise edebiyatta “Elementlerin günlük yaşamımızda kozmik koreografiyle her an hissettiğimiz bu amansız, gayri şahsi, ve bitmez tükenmez hareketleri”ni inceleyen “element ekoeleştirisi” (Yılmaz, 2023, s. 58), Hakan Yılmaz’ın tanımladığı gibi “doğa ve dünya ile ilgili ontolojik ve epistemolojik sorgulamalarımızın başlangıç noktasının bedensel varlıklar olarak yaşadığımız deneyimden ... başlaması gerekliliğini” araştıran “ekofenomenoloji” (2023, s. 190-191), “ekoeleştirelinin edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkiye olan ilgisini, naratolojinin yazarların anlatılarını oluştururken kullandıkları edebî yapı ve araçlara odaklanmasıyla eşleştirmek” olarak “ekonaratoloji” (James, 2015, s. xv), kültürel ve edebî metinlerde insan ile insandışı bedenlerin çevreyle kurdukları duygusal ve duygulanımsal ilişkileri araştıran “duygulanımsal ekoeleştirisi” (Bladow ve Ladino, 2018) ve “çevreci beşeri bilimler ve çevreci sosyal bilimleri entegre ederek çevresel anlatıların psikolojik, sosyal ve politik çalışmalarına dair anlayışımızı sinerji yoluyla genişletmeyi” amaçlayan “ampirik ekoeleştirisi” (Schneider-Mayerson vd. 2023, s. 8) gibi akımlardır. Söz konusu yaklaşımların yanı sıra ekodilbilim, ekogöstergebilim, eleştirel bitki çalışmaları, ekopsikoloji, göç ekoeleştirisi, queer ekoeleştirisi, ekofobi, post-pastoral ve mavi beşerî bilimler gibi araştırma alanları da bulunmaktadır ancak çalışmanın sınırları gereği bu konulara değinilmedi.

SONUÇ

Doğa yazınından kentsel ekoeleştiriyeye, ekofeminizmden sömürgeciliksonrası ekoeleştiriyeye, toplumsal ekoeleştirelinden maddeci ekoeleştiriyeye kadar gördüğümüz gibi çevre-insan ilişkisi etrafında şekillenen ekoeleştirel dalgalar, yaklaşımlar ve akımlar, insan ve insandışı bedensel doğalar arasında çeşitli ve karmaşık bağlantılar bulunabileceğini öne sürerek modernite, medeniyet, kapitalizm, sömürgecilik, kent, iktidar, politika, çevrecilik, toplumsal cinsiyetler, sınıf, ırk, öznellik, beden, madde, doğa, kültür, metin, canlılık ve edebiyat gibi süreçlerle nasıl kesiştiğini tartışmaktadır. Edebî ve kültürel imgelemde ekoeleştirelinin tartışmaya açtığı söylemler, anlatılar ve öyküler insanların, insan-olmayanların ve ekolojilerin nasıl ayrılmaz bir şekilde iç içe geçtiğini ve doğa ile kültür, metin ile madde, benlik ile başkalık arasında hiçbir sınır olmaksızın birbirlerine olumsuz ya da olumlu bir şekilde bağımlı olduklarını fark etmemizi sağlamaktadır. Ekoeleştirelinin edebiyat eleştirisi için sağladığı imkân edebiyatı insanmerkezci ve türcü ayrımların ötesinde konumlandırarak ekolojik bir çerçevede insan ile doğa arasındaki ilişkiyi anlama girişimidir. Dolayısıyla ekoeleştirisi düalist düşüncenin sorgulanamaz görünen ilkelerini ve bunun insanmerkezcilikle ilişkilerini alaşağı etmeyi hedeflemektedir; eleştiriyi düalist düzlemde çıkarıp ilişkiyi bir ağa taşımaktadır. Bunu yaparken de zaman zaman çevreci politik bir müdahale de bulunmakta, zaman zaman da daha kapsayıcı çevreci söylemler inşa etmektedir. Küresel çevre kriziyle birlikte ekoeleştirelinin sınırları daha da genişlemekte, her mesele ekoeleştirisi tartışmaları ile beraber düşünülebilir.

Ekolojik edebiyat eleştirisi üzerinden vardığımız tespit, Antroposen’de çevrelerin, doğaların ve insanların birbiriyle ayrılmaz biçimde bağlı ve bağımlı olduğu yönündedir; canlılık sadece insan

için değil, ayrıca insandışı varlıklar için de gerçektir. Bu görüşe göre, canlı ve öykülü bedenler insandan ayrı düşünülebilecek bir fenomen değildir. Aksine her beden eyleyici, etkin, aktif, canlı, ilişkisel, melez ve öykülüdür; öykülü yerküre gerçeğin ta kendisidir ve edebiyat, filmler, oyunlar bu gerçekliği dile getirmektedir. Edebî imgelemdeki çevre tasavvurları, insanların ve insan olmayanların ilişki kurdukları her türlü ekolojilere, bedenlere ve şeylere gömülü olduğunu yansıtmaktadır; ekoeleştiri de yerkürelilerin ördüğü ortakyaşam alanında öykülü bedenlerle hem olumsuz hem de olumlu gelecek senaryoları sunmaktadır. Ekoeleştirisinin farklı yaklaşımlarının vurguladığı gibi ekolojik, sürdürülebilir bir yerkürede yaşamak istiyorsak sorumluluğumuzun farkına varmalı, ekobilinçli olarak hareket etmeli ve düşünmeliyiz. Böyle bir çevre etiğine bağlı olarak küçülme ve yavaşlama süreçleriyle birlikte yeşil ve sürdürülebilir bir yaşam tasavvuru, yeni gerçekliğimiz olabilir.

KAYNAKÇA

- Abberley, Will vd. (ed.) (2022). *Modern British Nature Writing, 1789-2020: Land Lines*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adamson, Joni ve Slovic, Scott (2009). "Guest Editors' Introduction: The Shoulders We Stand On: An Introduction to Ethnicity and Ecocriticism". *MELUS*, 34(2), 5-24.
- Ağıl, Nazmi (2019). "Çevirmenin Önsözü". *Astrophil ile Stella*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları. 6-16.
- Ağın, Başak (2020). *Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Ağır, Barış (2023). "Postkolonyal Ekoeleştiri". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 423-430.
- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Balcı, Adem (2023). "Maddeci Ekoeleştiri". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 301-308.
- Bate, Jonathan (1991). *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge.
- Baysal, Kübra (2023). "Bedenlerarası Geçişkenlik, Yapışkan Gözeneklilik ve Toksik Bedenler". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 69-78.
- Bennett, Jane (2024). *Canlı Madde: Şeylerin Politik Ekolojisi*. Başak Ağın (Çev.). Çanakkale: Akademim Yayınları.
- Bennett, Michael ve Teague, David W. (ed.) (1999). *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments*. Tucson: University of Arizona Press.
- Bladow, Kyle ve Ladino, Jennifer (2018). *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

- Buell, Lawrence (2005). *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden: Blackwell.
- Buell, Lawrence (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Buell, Lawrence Buell, Heise, Ursula K. ve Thornber, Karen (2011). "Literature and Environment". *The Annual Review of Environment and Resources*, 36, 417-440.
- Bookchin, Murray (1982). *The Ecology of Freedom*. Palo Alto: Cheshire Books.
- Cavaliere, Paola (2001). *The Animal Question: Why Nonhuman Animals Deserve Human Rights*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, Jeffrey J. (2013). "Introduction: Ecology's Rainbow". *Prismatic Ecology: Ecotheory beyond Green*. Ed. Jeffrey J. Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press. xiv-xxxv
- Cohen, Jeffrey J. ve Elkins-Tanton, Linda T. (2017). *Earth*. New York: Bloomsbury.
- Cronon, William (1996). "The Trouble with Wilderness; or, Getting Back to the Wrong Nature". *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*. Ed. William Cronon. New York: Norton. 69-90.
- Crosby, Alfred (2004). *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe 900-1900* (2nd ed). Cambridge: Cambridge University Press.
- Crutzen, Paul (2002). "Geology of Mankind: The Anthropocene". *Nature*, 415, 23.
- Çankaya Eksen, Gaye (2021). "Arne Naess'in İlişkisel Ontoloji Anlayışı ve Derin Ekoloji Hareketi". *Natüralizm ya da Yitirirken Doğayı Hatırlamak* Ed. E. Canaslan ve C. B. Akal. Ankara: Dost Kitabevi. 361-377.
- Çelikel, Mehmet Ali (2023). *Sömürgecilik Sonrası İngiliz Romanında Kültür ve Kimlik*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi.
- Di Chiro, Giovanna (2016). "Environmental Justice". *Keywords for Environmental Studies*. Ed. Joni Adamson, W. A. Gleason ve D. N. Pellow. New York: New York University Press. 100-105.
- Diñçel, Sibel M. (2023). "Ekofeminizm". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 175-188.
- Garrard, Greg (2020). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Çalışmalar*. Ertuğrul Genç (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gilgamiş Destanı* (2021). Sait Maden (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gifford, Terry (1999). *Pastoral*. London: Routledge.
- Glotfelty, Cheryll (1996). "Introduction". *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm. Athens: University of Georgia Press. xv-xxxvii.
- Göçmen, Gülşah (2023). "Kentsel Ekoeleştiri ve Biyobölgeselcilik". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 283-292.
- Haraway, Donna J. (2010). *Başka Yer: Donna Haraway'den Seçme Yazılar*. Güçsal Pusar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Heise, Ursula K. (2006). "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism". *PMLA*, 121(2), 503-516.

- Heise, Ursula K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press.
- Howarth, William (1996). "Some Principles of Ecocriticism". *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm. Athens: University of Georgia Press. 69-91.
- Huggan, Graham ve Tiffin, Helen (2010). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. New York: Routledge.
- Iovino, Serenella ve Oppermann, Serpil (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- James, Erin (2015). *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Karahan, Burcu (2002). "Yeşillenen Edebiyat Eleştirisi". *Varlık*, 1138, 28-34.
- Kerridge, Richard (1998). "Introduction". *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. Ed. Richard Kerridge ve Neil Sammells. London: Zed Books. 1-9.
- Kerridge, Richard (2021). "Nature Writing". *The Cambridge Companion to Prose*. Ed. Daniel Tyler. Cambridge: Cambridge University Press.
- King, Ynestra (1989). "The Ecology of Feminism and the Feminism of Ecology". *Healing the Wounds: The Promise of Ecofeminism*. Ed. Judith Plant. London: Green Print. 18-28.
- Köroğlu, Neslihan (2023). "Ekoloji ve Ekoeleştirisi". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağin ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 211-224.
- Love, Glen (1996). "Revaluating Nature: Toward an Ecological Criticism." *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm. Athens: University of Georgia Press. 225-240
- Madra, Ömer (2005). "Doğaya Egemen Olma Anlayışı Değişmeli". *Milliyet*, 15.
- Marland, Pippa (2017). "Ecocriticism". *Literary Theory: An Anthology* (3rd ed.). Ed. Julie Rivkin ve Michael Ryan. New York: Wiley. 1507-1528.
- Meecker, Joseph (1972). *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York: Scribner's.
- Naess, Arne (1989). *Ecology, Community and Lifestyle: An Outline of an Ecosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nayar, Pramod K. (2014). *Posthumanism*. Cambridge: Polity Press.
- Nixon, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard: Harvard University Press.
- Oppermann, Serpil (2012). "Ekoeleştirisi: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü". *Ekoeleştirisi: Çevre ve Edebiyat*. Ed. Serpil Oppermann. Ankara: Phoenix. 9-57.
- Oppermann, Serpil (2016). "From Material to Posthuman Ecocriticism: Hybridity, Stories, Natures". *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Ed. Zapf, Hubert. Berlin: De Gruyter. 273-294.
- Özdağ, Ufuk (2014). *Çevreci Eleştiriyeye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Phillips, Dana (2003). *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford: Oxford University Press.

- Reed, T. V. (2002). "Toward an Environmental Justice Ecocriticism". *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, and Pedagogy*. Ed. Joni Adamson, Mei Mei Evans ve Rachel Stein. Tucson: The University of Arizona Press. 145-162.
- Remien, Peter ve Slovic, Scott (2022). "Introduction: The Nature of Literature". *Nature and Literary Studies*. Ed. Peter Remien ve Scott Slovic. Cambridge: Cambridge University Press. 1-28.
- Rueckert, William (1996). "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism." *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Ed. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm. Athens: University of Georgia Press. 105-123.
- Scheese, Don (2002). *Nature Writing: The Pastoral Impulse in America*. New York: Routledge.
- Schneider-Mayerson, Matthew vd. (2023). *Empirical Ecocriticism: Environmental Narratives for Social Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schliephake, Christopher (2014). *Urban Ecologies: City Space, Material Agency, and Environmental Politics in Contemporary Culture*. Lanham: Lexington Books
- Sidney, Philip (2010). "The Defence of Poesy". *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2nd ed.). Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton. 254-283.
- Slovic, Scott (2010). "The Third Wave of Ecocriticism: North American Reflections on the Current Phase of the Discipline". *Ecozon@*, 1(1), 4-10.
- Smith, Zadie (2018). *Feel Free: Essays*. London: Hamish Hamilton.
- Soper, Kate (1995). *What is Nature? Culture, Politics, and the Non-Human*. Oxford: Blackwell.
- Sturgeon, Noël (1997). *Ecofeminist Natures: Race, Gender, Feminist Theory, and Political Action*. London: Routledge.
- Warren, Karen J. (1997). "Introduction." *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. Ed. Karen J. Warren. Indianapolis: Indiana University Press. xi-xvi.
- Yazgünoğlu, Kerim Can (2022). *İklimkurgu: İklim Değişikliği, Antroposen'in Poetikası ve Ekoeleştirel İzler*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yılmaz, Gizem Z. (2023). *Kozmik Koreografi: Bedenlerin Element Dansı*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Yılmaz, Hakan (2023). "Ekofenomenoloji". *Beşeri Bilimlerin 50 Rengi: Çevreci, Dijital, Tıbbi ve Posthüman Sesler*. Ed. Başak Ağın ve Z. Gizem Yılmaz. Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları. 189-202.
- Zapf, Hubert (2016). *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*. New York: Bloomsbury.

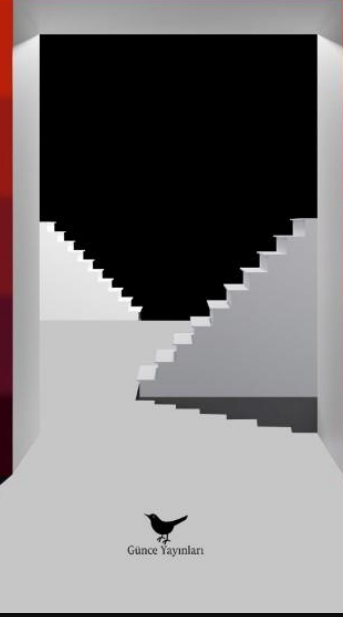
27 MAYIS DARBESİ'NİN TÜRK ROMANINA YANSIMASI

DR. FERHAT ÇETİNKAYA



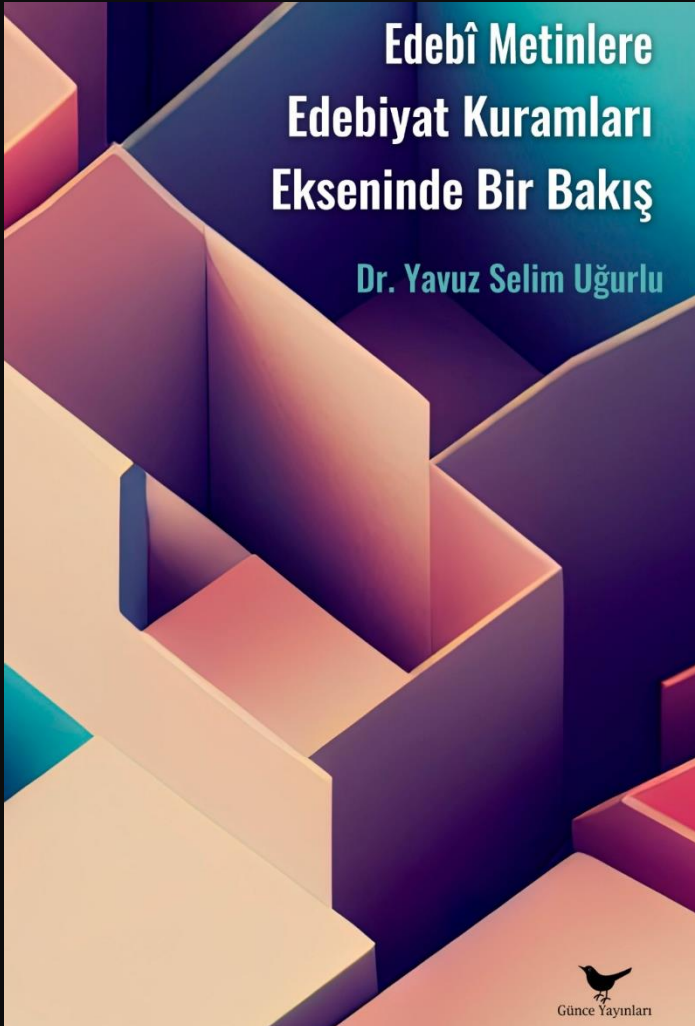
Türk Romanında Arzunun Görüngüleri

Ömriye Bayrak



Edebî Metinlere Edebiyat Kuramları Ekseninde Bir Bakış

Dr. Yavuz Selim Uğurlu



Ertuğrul Gazi Derhem

Türk Romanında Narsisizm



Şükûfe Nihal'in Baktığı Finlandiya ve Gördüğü Türkiye

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ NEŞE OKTAY*

Öz

Edebî eserler, okuyucusunda estetik bir haz uyandırmaya dayanan sanat yapıtları olmakla beraber yazarından, devrinden izler taşır, içinde bulunduğu toplumu yansıtır. Sosyolojik eleştiri metodu da bu yansımalarla hareketle edebî eserlerin toplumsal yanlarını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Her ne kadar daha ziyade kurmaca yapıtlardaki yansımalar, toplumun gündelik hayatına dair bir veri kabul edilerek inceleme konusu edilse de gezi yazıları da sosyolojik veriler için kaynak niteliğini taşımaktadır.

Kurmaca olmamasının yanı sıra bir gezi yazısı sadece görülen yerlerin anlatıldığı metinlerden çok daha fazla bir anlam ifade eder. Çünkü gezi yazıları yazarının ve yazıldığı devrin doğrudan etkilerini taşımaktadır. Bu sebeple gezilen yerler, gezenler ve gezilerde dikkat edilip kayıt altına alınanlar değişiklik göstermektedir. Edebiyatın bir kolu olarak gezi yazıları devrinin ve yazarının mührünü taşır, biriciktir ve kendine has kurgulara sahiptir.

Cumhuriyet devri kadın yazarlarının önemli simalarından Şükûfe Nihal de 1932'de Finlandiya'ya bir gezi yapmış ve bu gezisine dair notlarını, ülke hakkında topladığı bilgilerle zenginleştirerek 1935 yılında kitaplaştırmıştır. O yıllarda hemen kimsenin ilgilenmediği bir ülkeyi tanıtan bu gezi kitabı, okuyucusuna Finlandiya hakkında bilgiler vermekle beraber belki daha fazla genç Cumhuriyet'in dünyayı, etrafını nasıl gördüğünü göstermektedir.

İşte bu yazıda Finlandiya'dan ziyade erken dönem Cumhuriyet ve Türkiye hakkında bilgi verdiğini düşündüğümüz bu küçük kitap, sosyolojik eleştiri kuramı dâhilinde değerlendirilerek devrinin öne çıkan hususları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Sosyolojik eleştiri kuramı, Şükûfe Nihal, Finlandiya, modernleşme, kadın

THE FINLAND ŞÜKÛFE NİHAL LOOKED AT AND THE TÜRKİYE SHE SAW

Abstract

Literary works are works of art that aim to arouse aesthetic pleasure in their readers, whereas they also carry the traces of their authors and periods and reflect the society of their era. The sociological criticism method seeks to uncover the social aspects of literary works based on these reflections. While it is usually the reflections in fictional works that are subject to research as data regarding the daily life of society, travel writings are also a source for sociological analyses.

In addition to being non-fiction, a travelogue has much more meaning than texts that only describe places visited, because travelogues carry the direct influence of their author and the era in

which they were written. This is why the reader can witness differences in the places that are visited, those who see them, and the elements that are noticed and noted down on these travels. As a branch of literature, travel writings possess the mark of their era and authors, they are unique, and they have authentic narratives.

Şükûfe Nihal, who was one of the most prominent woman authors of the Turkish Republican Period, went on a voyage to Finland in 1932 and turned her notes about this journey into a book in 1935 by reinforcing these notes with the information she gathered about the country. This travelogue, which introduced a country that attracted almost no interest in those years, offered information about Finland but also rather reflected how the Young Republic perceived its surroundings and the world in general.

This article aims to analyze this little book, which we think provides an outlook more on the early Republic period and Türkiye than Finland, within the scope of the critical social theory and present the prominent issues of its era.

Keywords: Critical social theory, Şükûfe Nihal, Finland, modernization, women

GİRİŞ

Şükûfe Nihal II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarının önemli kadın edebiyatçılarından. Yazdığı şiirler ve romanlar ile edebiyat kanonunda kendine özel bir yere sahip olmuştur.¹ Kadın hareketinin aktif bir üyesi ve ulusal kurtuluş mücadelesinde görevler almış bir

isim olarak yazdığı romanlar ile gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarında devrinin meselelerine temas etmiş, Cumhuriyet ideolojisini ve aydınlanmasını anlatmayı esas almıştır.

Aynı zamanda bir öğretmen olan yazar, devrin gençleriyle doğrudan temas etmiş; mevcut sorunları içeriden görerek yazdıklarıyla çözüm önerileri de sunmaktan geri kalmamıştır. Şükûfe Nihal'i özel kılan bir diğer sebep de coğrafyacı olmasıdır. Kadınların örgün eğitimde ve üniversitede yeni yeni öğrenim görmeye başladığı bir dönemde bu imkândan faydalanan yazar Darülfünundan mezun ilk kadın coğrafyacı olarak kabul edilmektedir (Çalışkan ve Özey, 2016, s. 62).

Coğrafyacılığının da tesiriyle olsa gerek şiir, roman ve denemelerinin dışında gezi yazıları da kaleme almıştır. 1935 yılında yayımlanan *Finlandiya'nın* ardından 1946 yılında bir İstiklal Savaşı efsanesini Anadolu intibalarıyla birlikte anlattığı (Argunşah, 2018) *Domaniç Dağlarının Yolcusu* yayımlanmıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarıyla beraber gezi yazılarının sayısı artmış, özellikle Anadolu'yu anlatmak edipler arasında popüler hâle gelmiştir. Bunda ilk sebep İstanbul'da doğup büyüyen yazarların kendileri için yabancı bir coğrafya olan Anadolu'yu tanıma gayreti olmalıdır. İkinci sebep ise kendine merkez olarak Ankara'yı seçen Cumhuriyet ideolojisinin etkisiyle Anadolu'nun cazip hâle getirilme çabasıdır.

Şükûfe Nihal'in Finlandiya üzerine kaleme aldığı bu kitap kendi coğrafyasını tanıma ve anlatma görevini üstlenen devir aydınının yanında farklı bir tutum gibi görülebilir. Fakat dışarıya

¹ Reyhan Tutumlu kadın edebiyatçıların antolojilerde yer almaları bakımından kanondaki yerlerini incelediği makalesinde Gülten Akın, Halide Nusret ve Sennur Sezer'den sonra Şükûfe Nihal'in dört antolojide yer aldığını belirtir (Tutumlu, 2023, s. 99).

bir bakış niteliğindeki bu gezi kitabı, aslında içeriye dair çok şey söylemektedir. Bunu Şükûfe Nihal'in yurda dair yazdığı ve zamanının dergi ile gazetelerinde yayımlanan yazıları üzerinde görmek ve göstermek mümkündür.

Bu yıllarda dünyayla barış içinde bir politikaya sahip olan ve kendini anlatma isteği içindeki genç Cumhuriyet için Sovyetler gibi yeni müttefiklerden coğrafyalar, gezi rotasının bir parçası olmuştur. Şükûfe Nihal de seçimini yakın zamana kadar İsveç'in bir parçası olan, ancak bağımsızlığını elde eden Finlandiya'dan yana kullanmıştır.

Şükûfe Nihal'in bir kadın yazar olarak gezi kitabı kaleme almış olması bile devri bağlamında yorumlanmaya elverişli bir husustur. Türk edebiyatı özelinde düşünüldüğünde kadınların edebiyat ve yazı yoluyla kendini ifade etmesinin tarihi çok da gerilere gitmez. Kadınlar Tanzimat'tan sonra edebiyatın konusu hâline gelmiş, sorunları erkek yazarlar tarafından söze dökülmüştür. Kendi kalemleriyle sorunlarını ifade etmeleri ise 19. asrın sonunda sınırlı isimden ibarettir. II. Meşrutiyet'in getirdiği basın özgürlüğü kadınların da basın ve edebiyat dünyasında yer almasını sağlamıştır. Dernek faaliyetleri sayesinde ise kadınlar kamusal alanda varlık göstermeye başlamışlardır.

Uzunca bir süre harem bir parçası olarak evden ibaret bir hayata mahkûm olan kadınlar için sokaklar ve kamusal mekânlar kapalı kalmıştır. Kendi şehrinde dolaşma serbestliğine sahip olmayan hemcinslerine rağmen Şükûfe Nihal'in Finlandiya'yı dolaşarak dikkatini çekenleri kitaplaştırması kadın hareketinin bir kazanımı olduğu gibi Cumhuriyet'in kadın odaklı inkılabının da bir sonucudur.

Şükûfe Nihal'in Finlandiya gezisine çıkış sebebi hakkında açık bir bilgi yoktur. Yazar yalnızca seneler evvel okuduğu *Beyaz Zambaklar Ülkesinde* isimli kitabın tesirinden söz etmektedir.² Kitapta anlatılan ülkeye hayran olan yazar, okuduklarını bizzat görmek istemiştir.

Şükûfe Nihal'in seçiminde başka faktörler de etkisini göstermiş olmalıdır. Yazarın Finlandiya'yı seçmesinde genç Cumhuriyet'le kurduğu kader ortaklığı da sebep olarak düşünülebilir. Finler o günlerde bütün dünyaya örnek olabilecek nitelikte bir medeniyetin sahibi olmuş, siyaseten elde ettiği başarıyı insan ve kültürle de desteklemeyi bilmiştir. Bütün fertleriyle yurdunu sahiplenen Finler, kuşkusuz Türkiye için örnek kabul edilmiştir. Bu sebeple yazarı tarafından gezilmeye ve anlatılmaya değer bulunmuş olmalıdır.³

Kitaptan anlaşıldığı kadarıyla gezi üç gün kadar sürmüştür. Bu sebeple doğrudan geziye dair gözlemler sınırlı görünmektedir. İntibalar okunan kaynaklarla zenginleştirilmiştir. Yine de

² Grigori Petrov'a ait olan *Beyaz Zambaklar Ülkesinde*, ilk defa 1928 yılında Bulgarcadan Türkçeye çevrilmiştir ve "Türk aydınlarının dikkatini çekerek, yıllarca ülkede uygulanması gereken bir eğitim ve kalkınma modeli olarak" görülmüştür (Ali, 2023).

³ Osmanlı'dan itibaren ilgilenilen ülkelerden biri olan Finlandiya'ya aydınların alakasının bir başka sebebi, eserde de üzerinde durulan Finlandiya Türkleri olmalıdır: "Cumhuriyet aydınının Finlandiya ilgisi, karşısında hayranlık beslediği ve esasta kendi gerçekleştirdiği 'eşsiz inkılâbı' anlayabilecek ve tabii takdir edebilecek, Çarlık'tan Bolşevikliğe geçişte bağımsızlığını elde etmekle beraber Sovyet'lerle komşu olmanın dayanılmaz 'ağırlığını' da duyan politik bir bağlama da yerleşir. Türk-Fin ilişkileri, Cumhuriyet devri Hariciye evrakı izlendiğinde buradaki Türk-Tatar cemaati ile Türkiye arasında 'akan' malumatın, takip ve yer yer himâyenin, cemaatin yardım, destek talepleri ile sınırlı kalmadığı da görülmektedir (Gökgöz, 2008, s. 7).

yazarının bakışını, ifade tarzını, gezdiği yere yönelik insanî sıcaklığını da yansıtmayı başaran bu kitapta rastgele bir geziden ziyade özel bir bakışın olduğu söylenebilir.

Bu yazıda amaçlanan Şükûfe Nihal'in kendinden ve devrinden izler taşıyan yapıtını, sosyolojik eleştiri kuramı bağlamında değerlendirmektir. Bu bağlamda önce sosyolojik eleştiri kuramı hakkında bilgi verildikten sonra, gezi edebiyatından bahsedilerek gezi yazılarının söz konusu eleştiri kuramı için kaynak olup olamayacağı meselesi tartışılacaktır. Son olarak sosyolojik eleştiri kuramının çalışma yönteminin iki cephesi, yazar ve yapıt, üzerinden *Finlandiya* adlı eserdeki toplumsal etkiler aydınlatılmaya çalışılacaktır. Bunun için yazarının toplumsal kimliği ve devrinin etkisinden faydalanılacaktır.

1. SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ KURAMI

Eser incelemenin çok çeşitli yollarından biri de sosyolojik eleştiri kuramıdır. "Eserler gelişmiş güzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkelerinin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmişlerdir. Belli nedenler belli sonuçlar doğurur" (Moran, 1988, s. 70).

Bu düşünceyle yansıtma kuramının alt dallarından biri olarak ortaya çıkan sosyolojik eleştiri kuramı, 19. yüzyıldaki bir dizi değişimin sonucudur. Bu asırda ortaya çıkan ilk değişim, alanlar arasında ayırımın doğuşudur. 19. asırda dinsel alan gibi edebî alan da uzmanlık iş bölümünden nasibini almış ve bu değişim, edebî alanın siyasallaşmasına katkıda bulunmuştur (Sapiro, 2019, s. 54). Edebiyat, tarih, psikoloji, coğrafya gibi alanlar arasında ayırımın ortaya çıkışıyla beraber edebiyatçının işi sadece edebiyat hâline gelmiştir.

Aynı asır basım tekniklerinin de geliştiği bir zaman dilimi olarak kabul edilebilir. Matbaanın icadı daha gerilere gitmekle beraber kitap dağıtım ağının genişlemesi, yazarlığın maddi getirilerini ortaya çıkarmıştır. Daha önceleri yazarlar, yazı faaliyetlerini sürdürebilmek için devlete veya bir hamiye bağlanmak zorunda kalmışlardır. Patrimonyal yapıda olan devletlerde hükümdar ve ailesi her şeyin sahibidir ve "yalnız onun lûtf ve inayetine erişenler, toplumun en şerefli ve zengin tabakasını oluştururdu. Hanedanlar arasında rekabet ve üstünlük yarışı, yalnız muhteşem saraylar, hadem ve haşemde değil; ilim ve sanatın hâmilliğinde de kendini gösterirdi" (İnalçık, 2003, s. 9-10). Kitabın çok sayıda basılması ve satışından elde edilen gelir ise bu durumu değiştirmiş, yazarın kamuya bağlanmasını sağlamıştır. Tek bir kişiye veya iktidara bağlanmama, yazma konusunda daha serbest hareket edilebilmesi sonucunu doğurur. Çünkü daha önceleri "yazarlığını maddî bir araç olarak kullanan yazar, kendi iç köleliğinin cezası olarak, dış köleliği, yani sansürü de hak etmektedir; daha doğrusu sansürün varoluşu onun cezası" (Marks ve Engels, 1971, s. 68) olmuştur. Tek bir kişiye bağlanmayan edebiyat toplumsal ilişkilerin bir sonucu hâlini almıştır. Nitekim "toplumun üst yapısı olarak kabul edilen din, ahlak, hukuk, felsefe, sanat gibi kurumlar toplumun alt yapısı olarak kabul edilen ekonomik ilişkilere göre şekillenmektedir. Bu nedenle ekonomik ilişkileri yönlendiren hâkim sınıfın değer yargıları da doğal olarak edebiyata sirayet eder" (Eken, 2023, s. 525). Sonuç olarak yazar, küçük bir sınıf yerine toplumun bir temsilcisi hâline gelirken okura, yani kitlelere hitap eder ve buna göre şekillenir.

Edebiyatın kamuya seslenmesi, konularının da değişmesini ve çeşitlenmesini sağlamış; küçük bir topluluğu ilgilendiren konular bir kenara bırakılmıştır. Nitekim Escarpit'e göre kitap basma ve

dağıtma ağının genişlemesi, edebiyatın daha açık bir burjuva etkinlik alanı hâline geldiğini gösterir. Bu da 1800'lere gelindiğinde edebiyatın kendi toplumsal rolünün farkına varmasını sağlamış, edebiyat kitlelerin entelektüel ilerlemesinin aracı olmuştur (Escarpit, 1992, s. 9). Bu dönemin yazarları, özellikle de roman yazarları, kendilerini edebiyatçı ya da sanatçı olmaktan önce, kamuoyu yaratan, toplumun bakış açılarına yön veren kişiler olarak algılar (Erkmen-Akerson, 2010, s. 138).

Edebiyatın kendi başına var olmadığı, bir toplumda yaratıldığı ve toplumun ifade biçimi olduğu düşüncesiyle edebiyatla toplum arasında bağ kurma denemelerine ilk olarak 1725 yılında Vico tarafından kaleme alınan ve Homeros'u psikolojik ve sosyal olarak inceleyen *Scienza Nuova*'da rastlanır. 1800 yılında ise Madame de Staël *Sosyal Kurumlarla İlişkisi Bakımından Edebiyat* başlıklı çalışmada toplumsal hayatla edebiyat arasında bağlar kurar. Birçok araştırmacı bu çalışmaların doğrudan sosyolojik eleştiri ile ilgili olmadığı, ancak onun habercisi olduğu görüşündedir.

Sıralanan habercileri H. Taine'in 1863'te yayımladığı *İngiliz Edebiyatı Tarihi* ile başlayan çalışmaları takip eder. Taine, eserlerin tahliline yönelik ırk-ortam-devir belirlemesini ortaya koymakla beraber detaylandırmamıştır. Marks ve Engels de yazılarında kimi hususlara değinmekle beraber konu üzerinde fazlaca durmamışlardır. 20. asrın başında Plekhanov, Lukacs gibi isimler bu bağlamda çalışmalar yapsa da edebiyat sosyolojisinin kurulması için İkinci Dünya Savaşını beklemek gerekir.

"Edebî eserin konusunun geçtiği çevre ve bu çevrenin zamana bağlanması edebiyat sosyolojisinin temel öncülüdür. Dolayısıyla eserin sanatçısı ve sanatçının da içinde yaşadığı çevre ve dönem ile ilişkisini açığa çıkarma amacındadır" (Çelik, 2013, s. 60). Edebiyatın çeşitli türleriyle toplumsal hayat arasında bağlantılar kuran sosyolojik eleştiri kuramı, dört hususu inceleme konusu yapmaktadır: yazar, yapıt, basım ve dağıtım ilişkileri ile okur.

Doğum yeri, meslek, sınıf, ekonomik durum gibi hususlar yazarların toplumsal kimliğini şekillendiren ve yapıtlarına yansıyan unsurlardan ilkidir. Yazar gibi yapıtını da "toplum ya da zümrelerden sıyrılmış soyut bir olay olarak görmek mümkün değildir. Edebiyat yapıtıyla toplumsal yapı arasında çok sıkı bir ilişki vardır" (Kösemihal, 1964, s. 26). Edebî yapıtın basımı, basımında etkili olan seçim unsurları, dağıtım ağı, okuyucuya ulaşması ise üçüncü basamağı oluşturmaktadır. Son olarak incelenen unsur ise okuyucudur. Okuyucu zümreleri, yapıtın beğenilmesi veya beğenilmemesi, tenkitçi gibi unsurlar bu bağlamda değerlendirilmektedir.

Biz de çalışmamız içerisinde bunlardan ilk ikisi, yani yazar ve yapıta odaklanan bir değerlendirme yaparak toplumsal yapıdan yansıyanları çeşitli bakımdan inceleyeceğiz.

2. GEZİ EDEBİYATI

Kösemihal, edebiyat sosyolojisinin edebiyatın bütün alt dallarını kapsayacak şekilde şiir, roman, hikâye, gezi anıları sosyolojisi gibi bölünebileceğini ifade eder (1964, s. 1). Bununla beraber edebiyat sosyolojisine dair çalışmaların genellikle roman, hikâye gibi kurmaca türler üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Oysa gezi yazısı, hatıra gibi türler toplumsal varlık olarak bir yaratıcının ürünü olmaları ve devir ile ortamdaki izler taşımaları bakımından sosyolojik eleştiri kuramı için malzeme olma niteliğini haizdir.

“En genel ve yerleşik tanımıyla ‘seyahatname’, dar veya geniş bir coğrafyada seyyahın gezip gördüğü yerler hakkındaki izlenimlerini anlattığı eserdir. Son zamanlarda seyahat ve seyahat eseri karşılığı olarak ‘gezi, gezi yazısı’ kavramları kullanılmaktadır” (Asiltürk, 2009, s. 912). Gezi yazıları Cumhuriyet’in ilk yıllarında yayımlanan hemen bütün edebiyat tarihlerinde ele alınan bir tür olmakla beraber edebîliği konusu tartışmalıdır. Tartışmanın sebebi ise gezi yazılarının gerçeklere dayanmasıdır. Oysa gezi yazısı gerçeklerden yola çıkmakla beraber yazarın idrakının bir ürünüdür.⁴ Bu sebeple “seyahat-nâmelere, birebir gerçek mekânlar hakkındaki gerçek tesbitlerin metinleri olarak bakılır ve yaratmaya, edebî ifadelere kapalı olduğu düşünülürse, büyük hatâ edilir. Herkes, mekânı kendi idrakının sınırları içinde algılar ve intibaları çerçevesinde aktarır. (...) Aksi hâlde, aynı yerleri anlatan pekçok seyahat-nâmeden birini okumak, hepsini okumuş olmaya bedel sayılırdı” (Özgül, 2013, s. 126).

Dahası gezi yazıları gezilen yerler hakkında mot-a-mot bilgi aktaran metinler değildir. Yazar eserine damgasını vurarak kendine has kılarak edebî ölçütlerden hareket eder. “Çünkü temelinde seyahat olsa da gezi türü sınırları ve ölçüleri olan bir edebî türdür. Her seyahate çıkanın notları eser olma niteliği taşıyamaz. Malzemeyi kullanabilmek ve çeşitli yollarla onu estetik hâle getirebilmek, okuyucuya bu zevki yaşatmak esas olmalıdır” (Dinç Kurt, 2008, s. 2).

Gezi edebiyatı kendi içinde bir zenginliğe ve çeşitliliğe de sahiptir. “Gezi boyunca gezginin tuttuğu günlükler, gezi notları, hatıratlar, kronikler; kaleme aldığı mektuplar ve sair yazılı metinlerin hepsi gezi edebiyatının kendine özgü türleridir” (Soydaş, 2016, s. 708). Bu genişliğinden dolayı gezi yazıları hatıra, günlük, mektup gibi türlerle bazı yakınlıklar taşımaktadır. Ancak yakınlıklara rağmen birtakım ayrılıklar da söz konusudur. “Diğer edebî eserlerden farklı bir özelliği daima dinamik yapısını koruması olan gezi türü, dil ve anlatım özellikleri bakımından anı ve günlük türüne, kısmen mektup türüne yaklaşırsa da kesin çizgilerle onlardan ayrılmaktadır. Ancak anlatım tekniği olarak anı ile iç içe girdiği durumlar görülebilir” (Dinç Kurt, 2008, s. 1030).

Gezi edebiyatı ile zikredilen türler arasındaki fark ise anlatının baktığı yer ile ilgilidir: “Günlük ve hatıratta şahsın insanlar ortasında kaldığında kendine, başkalarına, yaşananlara ait olarak edindiği dikkatleri öne çıkarken seyahat-nâmelerde çevreye, yola, mekânlara ait dikkatlerin daha bir arttığı görülür” (Özgül, 2013, s. 125).

“Uzaklara duyulan özlem ve bilinmeyene duyulan merak, insanların giderek daha uzun yolculuklara çıkmasına, ciltler dolu seyahatname ve sayısız harita yazılmasına” sebep olmuştur. Bu bakımdan gezi edebiyatının tarihi edebiyat kadar eskidir (Löschburg, 1998, s. 8). Adams’a göre de sözlü ve yazılı edebiyatın başlangıcından beri var olan seyahat edebiyatı; destan, roman gibi farklı edebî türlere benzer şekilde politik, dinî, ekonomik sosyal ve insani faktörlerden etkilenerek yüzyıllar içinde değişmiştir (1983, s. 38).

Gezi edebiyatının tarihi Türk edebiyatında da çok gerilere gitmektedir ve gezilen yerler, bu yerlerin anlatımı ve gezi edebiyatına gösterilen rağbet devirle bağlantılı olarak değişim göstermiştir. Özellikle yenileşme çabaları gezi edebiyatının ilgi çekmesini sağlamış, Avrupa’ya yönelik olarak

⁴ Bu noktada Calvino’nun kaleme aldığı *Görünmez Kentler* kitabını hatırlamak gerekir. Bir gezi kitabı formatındaki bu kitap için Calvino, “Görünmez Kentler bildik kentler değil; kurmaca kentlerdir” (Calvino, 2002, s. 9) açıklaması yapar. Marko Polo’nun Kubilay Han’a sunduğu hayali gezi notlarından oluşur.

yazılan gezi yazıları ile Avrupa medeniyeti kapsayıcı bir şekilde tanıtılmaya çalışılmıştır. 19. asırla beraber sayısı artan gezi yazıları istibdat devrindeki kısıtlamalardan nasibini alarak azalmış, meşrutiyetin getirdiği özgürlük ortamı ile yeniden çeşitlilik göstermiştir. Cumhuriyet’le birlikte ise yeni devletin müttelikleri, dünyayla barış içerisindeki yapısı gezi edebiyatını da etkilemiştir. Görüldüğü üzere “gezi yazısı edebiyatı ile siyasi süreçler arasında derin temaslar vardır. Siyasi baskının hâkim olduğu dönemlerde seyahatlerle beraber seyahat edebiyatı da azalırken tam tersi siyasi iktidarlar teşvik ettiğinde gezilere dair eserlerin sayısının arttığı görülmekte, gezilen coğrafyalara dair tercihler değişiklik göstermektedir” (Oktay, 2023, s. 381).

Makalede amaçlanan gezi türünün Türk edebiyatındaki gelişimini vermek değildir. Zaten bu konuda yapılmış kapsamlı çalışmalar da vardır (bkz. Asiltürk, 2009; Dinç Kurt, 2008 gibi). Amaç gezi edebiyatının ve türünün devirler içindeki değişimlerini vererek zamanını yansıtmaya ne kadar açık bir tür olduğunu ortaya koymak ve sosyolojik eleştiri kuramı için bir veri kaynağı olduğunu gösterebilmektir.

Bu bağlamda Şükûfe Nihal’in *Finlandiya* isimli gezi kitabını sosyolojik eleştiri kuramı bağlamında yazarı ve devri odağında değerlendirmeye çalışacağız.

3. YAZAR: ŞÜKÛFE NİHAL

Sosyolojik eleştiride yazardan esere yansıyanlar meselenin bir cephesini oluşturmakla beraber bakılan yazarın bilinçaltından yansıyanlar ve psikolojisi değildir. Daha ziyade yazarın konumu, sınıfı, mesleği gibi toplumsal kimliğine dair veriler etrafında değerlendirmeler yapılır. Peki bu durumda Şükûfe Nihal’e nasıl bakmak gerekir?

Şükûfe Nihal’e öncelikle “kadın” olarak bakmak gerekir. Farklı toplumsal ve ekonomik tabakalardan bahsedilmekle birlikte kadınların da bir sınıf olduğu kabul edilmektedir. Kadınların bir sınıf olduğu kabulü Marksist ve radikal feministler tarafından ortaya atılmıştır ve kadınların ev içi emek sebebiyle proleterya gibi toplumsal bir sınıf olduğu düşünülmektedir. Bora’ya göre de sınıf gerçeklikte var olan ve keşfedilmeyi bekleyen olgular değildir, insanların gündelik hayatlarında görünürlük kazanır, “dolayısıyla, beğeniler ve yaşam tarzları gibi konular, sınıfsal ayrımların kendilerini gösterdikleri pratikler olarak ele alınmalıdır” (Bora, 2010, s. 51).

Şükûfe Nihal’in toplum içindeki konumunu belirleyen en önemli etken kadınlığıdır. Kadın olması aldığı eğitimin imkânlarından, evliliğine kadar hayatının her aşamasını etkilemiştir. Bu sebeple Finlandiya’yı en başta bir kadın olarak gezmiştir denilebilir.

Öncelikle kadın gezginler, erkek gezginlere göre epeyce azdır. Gezginlik daha çok erkeklere ait bir mezyet olarak kabul edilmiştir. Seyahatin geçmişine bakıldığında seyyahlığın tehlikelerle dolu bir merak olduğu, seyahate çıkanların çok azının geriye dönebildiği ve geriye dönenlerin de bilgin insanlar olarak kabul edildiği görülür (Löschburg, 1998). Bu koşullarda “bir kadının tek başına ve özellikle de herhangi bir ana amaca ulaşmaksızın seyahati amaç edinerek ‘gezme’ye çıkması’ çok ender rastlanan bir durum” (Canbaz Yumuşak, 2011, s. 251) olsa da seyahatin güvenli hâle gelmesi, yolların ve imkânların gelişmesi, örneğin tren yollarının yaygınlaşması ile gezmek kolaylaşmıştır. Lauren Elkin, seyyah değilse de yürüyerek şehri keşfeden anlamındaki “flaneur” kelimesinin artikelinin erkek olduğunu görerek sözlüklerde bulunmayan ve şehri yürüyerek

keşfeden kadınlar için flanöz kelimesini türetmiştir (2018). Gerçekten de şehri keşfetmek için dolaşanlar daha çok erkeklerdir. Kadınlara gezgin, hatta flaneur olarak rastlanmaz. Çünkü flaneur'un şehri gezerken kaybolması gerekir. Oysa kadınların kamusal alanın bir parçası, dolayısıyla görünmez olabilmesi zordur.

Bir Türk kadını olarak Şükûfe Nihal de ancak Cumhuriyet'in ilanından, kadınların elde ettiği birtakım hürriyetlerden sonra bu seyahati gerçekleştirebilmiştir. Bilindiği üzere erkekler daha III. Selim devrinde Avrupa'ya öğrenci olarak gönderilmesine rağmen kadınlar ancak Cumhuriyet'ten sonra bu şansa erişebilmişlerdir. Dahası Şükûfe Nihal'in hayatına baktığımızda da çok erken yaşta gerçekleştirdiği ilk evliliğine şehirde yalnız başına kalmaması için zorlandığı görülür. Buna göre babası görev sebebiyle İstanbul dışına çıkarken, İstanbul'da yalnız başına bırakamayacağı kızını evlendirmeyi tercih etmiştir. Kamusal alanda, üstelik kendi ülkesinde yalnız kalamadığı için evlenen Şükûfe Nihal, 1932'ye gelindiğinde bir başka ülkeyi gezerek tecrübelerini anlatma imkânı bulmuştur.

Kadınlığın toplumsal engeller ve imkânları dışında bir başka yönü de kadın bir gezgin olarak yazarın dikkatini çekenler ve bakış açısının niteliğidir. Yazar kitabında kadınları daha fazla ilgilendirdiğini düşünebileceğimiz mekânları gezer ve buralar hakkında bilgi verir. Örneğin Finlandiya'da kuaför ve pazar gibi daha çok kadınlara hitap eden mekânlara gitmiştir ve buralar da gezi yazısının sınırlarına dahil olmuştur.

Yine benzer şekilde ülkenin temizliğinden bahsederken kadınsı dikkate uygun örnekler verip daha detaylı bir anlatım sağlamayı başarır. Örneğin trende yatak örtülerinden, lokantada servis yapan garsonların önlüklerinden, hatta bu temiz örtü ve önlüklerin kumaş cinslerinden dahi bahsetmektedir.

Bunun dışında kadınsı endişeler de kitaba yansımaktadır. Yukarıda kadınların gezginliğinin şartlarından söz edilmişti. Bu bağlamda bir şehrin kadınlar açısından ne kadar güvenilir olduğu meselesi de dikkat edilen bir husus olur. Helsinki'de bir lokantadan bahseden yazar bir genç kızın tek başına buraya gelerek rahatsız edilmeden yemeğini yiyebileceğini belirtmektedir.

"Buralarda iş gören genç kızlar öyle şık, temiz; öyle terbiyeli ki, en iyi yetişmiş ev kızları da bu kadar olabilir. Önlerine taktıkları şık, pırlı pırlı keten önlükler bile insanı kendisine çekiyor.

Bu lokantalara, bahçelere bir genç kız kendi kendisine gelir; birasını içer; yemeğini yer; kitabını, gazetesini açar, okur; hiçbir saygısız bakış onu rahatsız etmez" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 14).

Şükûfe Nihal'in kimliğinin bir başka yönünde de kadın hakları alanında faaliyet yürüten bir aktivist olması vardır. Yazarın kadın hakları konusunda ciddi bir mücadele yürüttüğü bilinmektedir. Bu durumu hem şahsi yaşantısında hem de dernek ve parti faaliyetleri üzerinden takip edebilmek mümkündür.

Babası Şam'a giderken, henüz on altı yaşındaki Şükûfe Nihal'i de evlendirmek ister. O ise bu evliliğe karşı çıkmış, hatta evlenmemek için intihar girişiminde dahi bulunmuştur: "En büyük idealim sanat havası içinde yaşamak, kültürümü genişletmek ve bir sanatkar olmaktı. Ne yapayım ki beni çok erken evlendirdiler. Buna mani olmak için intihara bile teşebbüs ettim" (Malkoç Öztürkmen, 1999, s. 26).

Kadınların eğitimi konusunda daha dokuz, on yaşlarındayken gazetelere yazılar gönderen edibe, İnas Darülfünunun açılmasından sonra üniversite eğitimine başlar. Ancak bu sıralarda evlidir ve bir oğlu vardır. Evli kadınların ise okula kaydı yapılmamaktadır. 1916 yılında kadınlara verilen boşanma hakkından faydalanan Şükûfe Nihal eşinden ayrılır ve okula kaydolar. Evlilik çok küçük yaşta ve istemeden yapılmış olsa da Koyuncuoğlu boşanma sebebinin Darülfünuna başlamak olabileceği görüşündedir (Sancar-Koyuncuoğlu, 2024, s. 190-191). Şükûfe Nihal'in savaşı okuldayken de devam eder. "İnas Darülfünunu'nda kendilerine daha hafif dersler verilmesini de bahane eden kız öğrenciler, karma eğitime geçilmesini talep ederler" (Argunşah, 2016, s. 222). Bu konuda Maarif Nazırı ile görüşen heyetin başkanı Şükûfe Nihal'dir ve çabalarının sonucunda karma eğitim kabul edilir. Mezun olurken de sunulan seçim hakkından faydalanır, erkeklerle aynı sınavlardan geçerek Darülfünun mezunu ilk kadın olur ve İstanbul'daki çeşitli liselerde öğretmenlik yapar (Argunşah, 2002, s. 25-26).

Şahsi hayatında olan çabasının yanında Şükûfe Nihal aynı zamanda örgütlü yapının da içinde yer almaktadır. Devrinde kadın dernekleri yaygınlık göstermiştir. Ancak bunlardan bazılarının yardım derneği vasfı ağır basmaktadır. On yedi yaşında iken feminist ve ciddi bir mücadele yürüten Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan'a üye olur. "Dolayısıyla diğer konformist dernekler yerine, Şükûfe Nihal'in dönem itibariyle toplumdaki pek çok grubu rahatsız etmesi olası bir dernek çatısı altında çalışmayı tercih etmesi onun feminist ve aktivist kimliği hakkında ipucu vermektedir" (Sancar-Koyuncuoğlu, 2024, s. 195).

1918 yılında Asrî Kadınlar Cemiyeti'ne üye olan Şükûfe Nihal, Cumhuriyet sonrasında da Nezihe Muhiddin'in kurucusu olduğu Kadınlar Halk Fırkasının genel sekreterliğini üstlenerek kadınlar için siyasi taleplerde bulunur.

"Bundan sonra adı, memleket ve kadın meselelerine çözüm arayan öncüler arasında yer alacaktır. Yazarın Mütareke yıllarında İstanbul Darülfünunu öğrencilerinin kurdukları ve Anadolu'ya yardım eden sivil toplum örgütlerinin faaliyetleri içinde yer alması, Sultanahmet Mitinglerinde konuşma yapması, Kadınlar Halk Fırkası'nın kurucuları arasında olması gibi dönem kadını için farklılık gösteren rolleri, yetişme biçimi kadar, bu türden isim ve yönlendirmelerin üzerindeki etkilerini düşündürmektedir" (Argunşah, 2016, s. 219-220).

Bu bakımdan *Finlandiya* yazarının şahsiyetinden, toplumsal konumundan payını alan bir eser olarak değerlendirilmeye uygundur. Şükûfe Nihal'in bakış açısının kendine özgülüğünün anlaşılması için yakın yıllarda, aynı mekânı anlatan; fakat bir erkek tarafından kaleme alınan bir gezi kitabına bakmak yol gösterici olabilir.

Selim Sırrı Tarcan'ın kaleme aldığı *Şimal'in Üç Diyarı Finlandiya-İsveç-Danimarka* adlı yapıt, 1940 tarihini taşımaktadır. İlk ele alınan ülke ise Şükûfe Nihal'in de gezip anlatmayı tercih ettiği Finlandiya'dır. Seyahat edebiyatının edebîliğini ve kurgusal niteliğini ispatlayan bir durum olarak iki eser birbirinden çok farklıdır. Finlerin dürüstlüğü, yüksek ahlakı, tarihi gibi hususlarda ortaklıklar bulunmasına rağmen fark detaylarda açığa çıkmaktadır. Örneğin Selim Sırrı bir sporcu olarak Finlerin beden terbiyesinden, ibadet eder gibi bedenlerine baktığından, olimpiyatlarda elde ettiği başarılarından uzun uzadıya bahseder. Helsinki limanına yanaşırken dağınık adacıkların arasından yilankavi ilerleyen gemi, Selim Sırrı'nın savaşların etkisindeki zihninde düşman istilasına

karşı doğal bir sığınak olarak canlanır. Hem lokantalarda hem gemideki açık büfeler ve sağlıklı atıştırmalıklarla ülkenin yeme içme kültüründen bahseder.

Şükûfe Nihal'in üzerinde ısrarla durduğu temizlik konusuna Selim Sırrı'nın kitabında sadece bir defaya mahsus değinilir:

"Helsinkiye ayak basan her ecnebinin üzerinde bıraktığı ilk tesir şehrin temizliği ve sokakların intizamıdır. (...) Stokholmda olduğu gibi burada da sokaklarda bir ufak çöp görmek mümkün değildir. Bir taraftan belediye muntazaman sokakları siler süpürür, bir yandan ev, mağaza, dükkân, ticarethâne sahipleri kapılarının önüne tesadüf eden trotuarı temiz tutmakla mükelleftirler. Deniz tarafından yazın mütemadiyen rüzgâr eser, fakat yerden toz kaldırmaz, çünkü toz yoktur" (1940, s. 30).

Bu ifadeler Şükûfe Nihal'in detaylı anlatımına göre oldukça sığdır. Benzer şekilde Şükûfe Nihal'in *Finlandiya'*sında kadın önemli bir yer tutar. Kadın hareketinin tarihinden, siyasi hayatta kadınların oynadığı rol ve aldıkları görevlerden, gündelik hayatın içinde üstlendikleri vazifelerden bahseden Şükûfe Nihal'e karşılık Selim Sırrı yalnızca bir yerde kadınlardan bahseder, o da "Finlandiyada Kadın Askerler" başlığıdır. Medeni milletler içinde kadınların mecburi askerlik hizmetine talip olduğu ilk ülke olarak Finlandiya'yı gösteren Selim Sırrı, askerî disiplin altında olmalarına rağmen kadınların kadınsılıklarından hiçbir şey kaybetmediklerini belirtmekle yetinir (1940, s. 16).

Görüldüğü üzere hemen hemen aynı dönemde, aynı ülkeyi anlatan yazılar yazmalarına rağmen Şükûfe Nihal ile Selim Sırrı'nın yaklaşımları ve gördükleri, anlattıkları şeyler birbirinden çok ayırdır. İki yazarın bakışındaki farkı yaratan ise toplumsal kimlikleridir. Şükûfe Nihal bir kadın, kadın hareketinin içinden bir isim ve öğretmenliği vazife edinmiş Cumhuriyet aydını olarak kendine özgü bir bakış yakalamayı başarmıştır. Son olarak Şükûfe Nihal'in edebiyatçılığının diline ve üslubuna da yansıtıldığını, anlatımına zenginlik kattığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Şükûfe Nihal'in kadınlığı ve kadın hareketi içerisindeki aktif rolü dışında toplumsal kimliğini şekillendiren bir diğer unsur ise bir Cumhuriyet aydını olmasından kaynaklanır. Sultanahmet Mitinginde söylediği "Aziz vatan, beşiğimiz sendin, mezarımız yine sen olacaksın" sözü o dönem için slogan hâline gelen; savaş sırasında M.M. adlı gizli örgütte görevler alarak ajanlık yapan yazar savaş sonrasında da öğretmenliği ve gazete ile dergilere yazdığı yazılardan anlaşıldığı üzere Cumhuriyet aydınlanmasına inanan, Cumhuriyet'in temel düşüncesiyle uyumlu bir aydın olarak hayatını sürdürmekte ve öğreticilik görevini üstlenmektedir.

Finlandiya'ya bakan yazar, siyasi zaferini kültürel başarı ile devam ettiren bir memleket görür. Uzun yıllar İsveç'in egemenliği altında kurak bir halk olarak kalan Finler kendi dillerinden, kültürlerinden, tarihlerinden uzak kalmış, cahil bırakılmıştır. Buna rağmen içlerinden çıkan liderler ve aydınlar sayesinde önce esaretten kurtulmuş, ardından da kendi benlik ve kimliklerini keşfederek geri kalmışlıklarını telafi etmişlerdir. Şükûfe Nihal de Finlandiya'ya baktığında kendi ülkesi için bir yol haritası çıkarmaya çalışır. Bu ise eserin devriyle bağlantısı içerisinde değerlendirilecektir.

4. YAPIT: *FINLANDİYA*⁵

“Edebî eser var olduğu toplumun bir yansımasıdır. Yazarın kaleme aldığı edebî eserde toplumun tüm değer yargılarına ulaşılabilir. Çünkü toplumun bir parçası olan yazar, içinde bulunduğu toplumda hissettiği tüm değer yargılarını yaratmış olduğu edebî eserine yansıtır” (Şahin, 2022, s. 351). Makalenin başında da dile getirildiği gibi kitap Finlandiya’yı anlatmaktadır, fakat zihnin arka planında Türkiye vardır. “Eğer toplum kendi imgesini ve özellikle de başkalarının kendisine baktığını görürse, bu görme olgusu ortaya çıktığı an, yerleşik değerler ve yönetim biçimi tartışılmaya, yadsınmaya başlanmış demektir: Yazar topluma kendi imgesini göstermekte, onu ya bu imgeyi benimsemeye ya da kendini değiştirmeye çalışmaktadır” (Sartre, 2008, s. 91). Şükûfe Nihal de var olanı gösterdiği gibi değiştirmek de istemektedir. Bunu ispat için eser tanıtılırken zaman zaman yazarın diğer düzyazılarındaki Türkiye’ye dair değinmelerden de faydalanılarak karşılaştırmalı bir yöntem takip edilecektir.

Gezinin yapıldığı ve eserin yayımlandığı 1930’lu yıllar, Türkiye açısından I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı’nın yarattığı yıkımın telafi edilmeye başlandığı, elde edilen askerî başarının sosyal ve kültürel alanlara yayılarak memleketin bütünüyle imar edilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Yeni devletin kuruluşu ile uygulamaya konulan çağdaşlaşma projesinin dört ana boyutu vardır ve *Finlandiya*’nın içeriğini şekillendirmiştir:

“Bunlardan birincisi bilgiye, ahlaka ve sanata, akılcı-evrenselci bir aydınlanma geleneği çerçevesinde yaklaşılmasıdır. İkinci boyut ekonomiktir. Bu boyut kapitalist gelişme, sanayileşme ve özel mülkiyetin kurumsallaşmasını içerir. Üçüncü boyut ulus devlet ve temsili demokrasinin kurumsallaşmasıdır. Dördüncü boyut ise kanun karşısında eşit, toplum içindeki haklarının ve sorumluluklarının bilincinde olan özgür yurttaşın oluşturulmasıdır” (Tekeli, 1998, s. 106).

Bu hedef doğrultusunda genç Cumhuriyet’in de kendine modeller aradığı görülür. “Yeni bir Cumhuriyet kurulmuş ve bu Cumhuriyet, geçmişteki deneyimlerden yola çıkarak kendisine onurlu bir kalkınma süreci geçirmiş örnek bir ülke aramaktadır” (Dinç Kurt, 2008, s. 577). Bu sebeple yakın tarihte bağımsızlığını kazanarak Cumhuriyet ilan eden, kalkınma sürecini hem ekonomik hem kültürel anlamda gerçekleştiren, ulus bilincini bütün vatandaşlarına aşıl原因an Finlandiya gezmek için anlamlı bir tercihtir.

Cumhuriyet anlayışının bu yılların düşünce dünyasını şekillendiren, aydınları etkileyen ve Finlandiya’da görülen yanlarının birkaç alt başlık etrafında değerlendirilmesi mümkündür.

4.1. Yurttaşlık Bilinci

Cumhuriyet’in öncelikli hedefi savaş alanlarında elde ettiği zaferi hayatın hemen her cephesine yaygın hâle getirmektir. Bu amaç bağlamında kültürel bir devrim gerçekleştirmek ister. Okullaşma sayesinde eğitilmiş ve bilinçli bireyler yetiştirmeyi hedefleyen Cumhuriyet, bütün fertlerine yurttaşlık duygusu aşıl原因maya çalışmaktadır. “Türkiye’de vatandaşlık ‘haklar’dan daha çok ‘vazifelere’ dayanır” (Durakbaşı, 2012b, s. 177). Buna göre savaşta topyekûn mücadele eden halk, bu ruhu bırakmadan ülkeyi imar için çalışmaya devam etmelidir.

⁵ Bu başlıkta *Finlandiya*’nın 1935 tarihli baskısından çok sayıda alıntı yapılmıştır. Alıntılarda bugünün imlasına göre yazım yanlışları olarak değerlendirilebilecek noktalar olmasına rağmen kitabın imlası korunmuş, herhangi bir müdahalede bulunulmamıştır.

Vatandaşlık eğitiminin başlangıcı II. Meşrutiyet'e kadar dayanmaktadır ve Cumhuriyet yıllarında da dönemin idealleri çerçevesinde devam ettirilmiştir. Devletten aydınlara kadar hemen herkesin yerleşmesi için çaba sarf ettiği vatandaşlık bilincinin içinde medeni, haklarının ve potansiyelinin farkında, kendine güvenen, savaşla kazandığı yurdunu herhangi bir zorlama ile değil, içten gelen bir duyguyla koruyan yurttaşlık beklentisi vardır.

Yazılarında sık sık bu meselenin farklı cephelerine dayanan yazarın Finlandiya'da dikkatini çeken hususlardan ilki vatandaşlık bilincinin yerleşmiş olmasıdır. "Sosyal Evrim" başlığı altında Finlandiya'nın kuruluşunu anlatırken Sinellman'ın kurucu lider olarak ülke tarihindeki etkisini göstermektedir. Sosyal evrim ile kastedilen ülkeyi işgalden kurtaran kurtuluş mücadelesinin dışında bütün bir memleketi ve insanları bilinçlendirmeye yönelik bir faaliyetin yürütülmesidir. Bu hâliyle sosyal evrim, Mustafa Kemal Atatürk'ün "sosyal ve kültürel devrim" ifadesini anımsatmaktadır. Atatürk halkevlerinin kapılarının halka açılmasıyla sosyal ve kültürel bir devrimin gerçekleşeceğini ifade etmiştir. Peki yazara göre "sosyal evrim" in içinde neler vardır?

Finler uzun zaman İsveç'in egemenliği altında kaldıkları için dillerini, edebiyatlarını, kültürlerini tamamen unutmuş; cahil bırakılmış bir halktır. Bu halkın kaderi Sinellman'ın başlattığı mücadele ile değişmiştir. 1917 yılında bağımsızlığını kazanan ülke, 1919 yılında cumhuriyet ilan etmiştir. Bu tarihten sonra Fin halkı eğitim, konferanslar, kütüphaneler sayesinde geri kalmışlığını telafi etmiştir. Okul oranlarının arttırıldığını, belli bir mesafenin üzerine taşınmalı eğitim yerine hemen her yere okulların açıldığını ifade eden Şükûfe Nihal, başarının tek kaynağı olarak okulları görmez.

Örgün eğitimin dışında halka yönelik konferansların verilmesi, kütüphanelerin açılması da eğitimin yaygınlaşmasını sağlayan araçlardandır. Dahası anlaşılabilir halka verilen eğitim sadece bilgilendirme amaçlı değildir. Aynı zamanda davranış eğitimi verilmekte, medeniyetin her cephesindeki eksikler tamamlanmaya çalışılarak yaşam düzene konulmaktadır:

"Köylere doktorlar gönderildi; konferansçılar, çocuk bakma yöntemleri öğretenler yollandı; her köyde örneklik evler yaptırıldı; köylüler de onlara bakarak evlerini düzeltmeye başladılar. Kooperatifler açıldı; buralarda ucuz yiyecek, giyecek sattırıldı; böylece köylü açlıktan, hastalıktan, kirli giyinmekten kurtuldu; daha çok çalışarak daha çok kazanmanın ve daha iyi yaşamının yolunu anladı" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 32).

Yazar Türkiye üzerine yazılarında da sık sık bu husustan şikâyet eder. Özellikle aydın insanların halka yönelik bir fayda sağlamaması yazar tarafından eleştiri konusu edilmektedir. "Neye Duruyoruz?" başlıklı yazısında anlattığı Adana gezisinde halka ulaşmanın yollarını konu edinir. Buna göre gezinin tarihi, Adana'nın kurtuluş gününe denk gelmiştir ve Halkevleri şehrin meydanında bir toplantı düzenleyecektir; ancak yağmur nedeniyle Halkevi binasına taşınan etkinliğe ancak birkaç kişi katılmış, halka ulaşamamıştır. Yazara göre olumsuz hava koşulları umursanmadan halkı kucaklayacak bir toplantının yapılması gereklidir (Şükûfe Nihal, 2008, s. 119).

Fin halkının bilinçlenmesini sağlayan bir diğer etken de okuma alışkanlığının yerleşmesidir. Yazar gezdiği her yerden insan manzaralarını aktarırken halkın okumaya olan düşkünlüğünden de hayranlıkla söz eder. Çalışkan Fin toplumu işlerinin arasında kalan vaktini okuyarak değerlendirmektedir. Garson kızlardan ayakkabı boyacısı çocuğa kadar hemen herkes işini bitirdikten sonra sağa sola bakmadan okumaya başlamaktadır. Kitap satışlarının da fiyatlarının da

yüksek olduğunu belirten yazar yolculuğa çıkan bir Fin'in yanına dört kitap aldığını, belki yolda da bir tane daha satın alabileceğini belirtir. Benzer şekilde nüfusa oranla gazete sayısı da son derece yüksektir:

"Finlândiyada kültür dünyanın her yanından daha çok ilerdedir. Şehirde yaşayanların değil, bir köylünün bile rafında hiç olmazsa sekiz, on kitap bulunur. Okumak, onların başlıca zevki, gereğidir... Burada (484) tane Fince gazete çıkar ki üç buçuk milyonluk bir hükûmete bu sayıya şaşmamak elden gelmez" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 61).

Oysa yazar "Neye Duruyoruz?" başlıklı yazısında bir mektepte okuma alışkanlığı üzerine yaptığı anketin sonuçlarından söz ederken kültür inkılabının başarısızlık sebebinin okuma oranlarına bağlamaktadır:

"Kültür inkılabının en köklü bir belgesi olan okuma sevgisi neden benliğimizde hâlâ yer tutamadı? Kitap, gazete, mecmua okumak bir zenginlik, rahat yaşamak işi değildir. Hava almak, ekmek yemek gibi basbayağı bir yaşama şartıdır. Entelektüel bir insan, havasızlıktan nasıl boğulursa kitapsızlıktan da boğulduğunu duyar. Biz, ruhumuzdan neden hâlâ bu eksikliği duymuyoruz. Başka medeni memleketlerde halkın en büyük zevki, dinlenme, eğlenme vasıtası en ziyade kitaptır" (Şükûfe Nihal, 2008, s. 118).

Okuma yazma yoluyla elde edilen bilinç Fin halkının yurdu sahiplenmesini de sağlamış, bireysel olarak sahip oldukları toprağın kıymetini bildikleri ve topraklarına sahip çıktıkları görülmektedir. Ulusu uyandırmak, yurdu yükseltmek için, gittikçe alevlenen bir ateş her Finlinin gönlüne düşmüştür (Şükûfe Nihal, 1935, s. 32). Yazar gezerken sokaklarında polis dahi olmayan ülkede yerlere atılmış bir çöp, kâğıt parçası, meyve kabuğu da göremez (Şükûfe Nihal, 1935, s. 18-19) ve bu insanların medeni terbiyenin en yükseğine ulaştıklarını düşünür.

Halkın bilinçlendirilmesi noktasında bir diğer etken de ulusun beraberce hareket etmesidir. Zenginler ve yoksullardan söz eden yazar, memlekette huzurlu yaşamak için zenginlerin mallarından feragat ederek yoksullarla paylaştıklarını ifade etmektedir. Kurtuluş sadece başka bir ülkenin boyunduruğundan çıkmak değil, aynı zamanda yoksulluktan ve sınıf eşitsizliğinden de kurtulmak anlamına gelmektedir. Sinellman, halka seslenirken "başkalarının hakkını tanıyınız; böylece, siz de, daha geride kalanlara örnek olunuz" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 30) nasihatini vermiştir ve "yoksullar, geri kalanlar çalışmaktan; zenginler de yurddaşlarını kurtarmak için bütün varlıklarını yurda bağışlamaktan çekinme[miş] erkek kadın, birbirile yarış edercesine doğrulukla, inanla" çalışmışlardır (Şükûfe Nihal, 1935, s. 50). Sinellman'ın alınan sözlerinde de halkın her kesiminin refah düzeyinin yükseltilmesinden söz edilmektedir: "Biz, genç ve hür yurdumuzda artık herkesin karnı tok, herkesin kendi durumundan memnun olmasını istiyoruz" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 31).

Yazar benzer bir durumu Türkiye'yi anlattığı yazılarında da ifade ederken, yoksullara nasıl yaşayacağını öğretmek gerektiğini, herkesin eşit olduğu bir memlekette huzurun olabileceğini belirtmektedir: "Bir ulusun medeniyeti ölçü işidir. Halk arasında yaşama ölçüsü birbirine yakın olmazsa, medeniyet olmaz... Bu sokak ortalarına çerge [çadır] kuranlar bizim yurddaşlarımızdır; onlara başımızı çevirip bakmak bizim borcumuzdur" (Şükûfe Nihal, 2008, s. 123).

Yazarın bu vurgusu vatandaşlık eğitimindeki medeniliğin "ölçülülük" vurgusundan kaynaklanmaktadır. Bu dönemde "medenî insan" profiline ayırdedici toplumsal ve ruhsal özelliği

'ölçülülük'tür. Bu anlamda makbul davranış kuralları olarak 'orta'lama değerlerin tanınması, 'orta' sınıfların yükselişiyle mantıksal bir tutarlılık içindedir" (Üstel, 2008, s. 15). Yazarın gelirdeki eşitsizliği ortadan kaldırma isteği, iki ayrı uca yerleşen bir toplum yapısından orta sınıfın yerleşmesi arzusundadır.

Buna göre Finlandiya'dan örnek alınan yurttaşlık bilincinin tesisi için ekonomik refah başat sayılmaktadır. Ekonomik refah ve eşitlik ardından ulusal, kültürel birliği getirecektir. Aydınlar halka doğru giderek bildikleri hemen her şeyi öğretecek, halk ise okuyarak seviyesini yükseltmeye çalışacaktır.

4.2. Kadınlık

Cumhuriyet bilinçli ve modern vatandaşlar yetiştirme amacını taşımakla beraber vatandaş olarak kadına önem vermiştir. Bu dönemde kadınlar Cumhuriyet'in temel göstergelerinden birine dönüşmüşlerdir. Önceki dönemlerin serbest olmayan, haklarından mahrum kadınına karşılık Cumhuriyet kamusal alanın görünür yüzü olan, hayatın hemen her alanında aktif rol oynayan, modern ve demokratik ulus ile Cumhuriyet düşüncesinin hem temsilcisi hem de yaygınlaştırıcısı olarak kadınları seçmiştir. Kadınlar gerek evlerinin içinde kendi çocuklarına gerek muallime olarak vatanın evlatlarına yaptığı annelik ile rejimin önemli bir ayağını oluşturmaktadır.

Bu bağlamda kadınlardan beklenenler de nettir. Kadınların dış görünüşlerinden düşünce dünyalarına ve toplumsal konumlarına kadar hemen her meseleyle ilgili görüşler ileri sürülmektedir. Şükûfe Nihal'in Finlandiya'ya bakışında bu görüş ve düşünceler etkisini göstermektedir.

Kadınların toplumsal hayata kabulü genelde annelik rolü bağlamında olmuştur. Kadınlar hem kendi çocuklarına hem vatanın evlatlarına annelik yaparak gelecek nesillerin yetişmesinin birinci derece sorumluları ve değişimlerin yaşandığı bir dönemde kültürün taşıyıcıları olarak görülmüştür. Bu sebeple yeni neslin sağlığının da terbiyesinin de birinci dereceden sorumlusu annelerdir ve kadınların bu sorumluluklarını yerine getirebilmesi için eğitim alması gereklidir.

Şükûfe Nihal de Türkiye'den bahsettiği yazılarında kadının annelik rolünün üzerinde durmaktadır. Köylerdeki annelerin cahilliğinden yakınırken kadınların hasta çocuklarını iyileştirmek için doktorlara müracaat etmek yerine kadere razı geldiklerini, bağnazlığa esir olduklarını anlatmaktadır. Yazara göre yeni nesli eğitmekle görevli kadınlar cahil bırakılmıştır, dolayısıyla bu toplumsal göreve hazır değildir.

Köylü kadınların anneliği cehalet üzerinden yetersiz görülürken şehirdeki kadın da bizzat ilgilenmek yerine çocuğunu dadı ve bakıcılara bırakması üzerinden tenkit edilmektedir.⁶ Finlandiya'daki çocukların terbiyesine hayran kalan yazar burada annelerin çocuğun terbiyesinin birinci derecede sorumlusu olduğunu aktarmaktadır.

Yazarın kadın konusunda eleştirdiği hususlardan biri de kadının toplumsal işlevinin yok sayılması, görmezden gelinmesidir. "Kadının çalışma hayatına katılımı 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren konuşulan bir konu olmuştur. Bu yüzyıl içinde konunun gündem kazanmasının

⁶ Bu dönemde "alafranga, yozlaşmış kentli kadının karşısına iffetli, saf ve çalışkan yerli kadın örneği olarak konan 'Anadolu köylü kadını' idealizasyonu 1910-1930 dönemi millî Türk edebiyatında süreklenen bir tema" (Durakbaşı, 2012a, s. 122) olmasına rağmen Şükûfe Nihal bu ikiliğe düşmeden kadınların handikaplarını ortaya koymaya çalışmaktadır. İki ayrı kadının da kendine göre eleştirilecek yanları vardır ancak bunlar kadınlardan kaynaklanmamaktadır.

asıl sebebi, evlilik kurumunun Batılılaşan sosyal hayatın içerisinde aksaklıklar göstermeye başlamış olmasıdır” (Argunşah, 2016, s. 224). Ancak Osmanlı’da kadınların çalışabileceği kamusal alanlar yoktur. Bu sebeple kadınlar daha çok ev içi emek alanında çalışabilmıştır. Bu durumun değişmesi için savaş yıllarında erkeklerden boşalan kadroları beklemek gerekmiştir. Savaştan sonra ise kadınlardan tekrar evlerine dönmeleri istenmiştir.

Cumhuriyet’e gelindiğinde ise eğitim hakları gözetilmekle birlikte kadınların sosyal ve siyasi hayatta bir özne olarak yer alması pek mümkün olamamıştır. Göle kız çocukların okumasının yanında meslek sahibi, çalışan kadın imgesinin de Kemalist kimliği tanımladığını düşünmektedir (2001, s. 108). Ancak Akşit, Kız Enstitüleri üzerine yaptığı çalışmasında devrin kız sanat okullarında öğrenim gören kızların okulları bittikten sonra dışarıda çalışmadıklarını, evin, “bu mezunların yegâne faaliyet alanı” olduğunu aktarmaktadır (2015, s. 221). Sancar da devrin içinden Yakup Kadri, Peyami Safa, Falih Rıfkı gibi farklı isimlerin yazılarından derledikleriyle “ev”den çıkan ve kalabalıkların içine giren kadınların erkekleştiğine, çirkinleştiğine dair dönemin algısını ortaya koymakta ve kadınların çalışmasına dair önyargıları aktarmaktadır: “1930’larda kadınların erkekler gibi okutulması konusunda geniş bir görüş birliğine varılmış görünüyor. Ama iş kadınların erkekler gibi çalışabilmesine gelince hemen sınırlar, engeller tanımlanmaya başlanıyor” (2014, s. 118).

Genç yaşında dahil olduğu Müdafaa-i Hukuk-ı Nisvan, kadının hayatta daha aktif yer almasına taraftar olsa da Şükûfe Nihal, Cumhuriyet yıllarında kadınların hâlâ evde kapalı kaldığını görmektedir. Gezdiği köylerde genç kızları soran yazara onların sokağa çıkmadıkları cevabı verilmektedir. Yazar kadınların hâlâ kara kafeslerin ardında çile doldurduğuna hayıflanmaktadır (Şükûfe Nihal, 2008, s. 66).

Köydeki kadınlar bu hâldeyken şehirdeki kadının hâli de çok farklı değildir. Yakından tanıdığı kadınlardan örnek veren yazar eğitilmiş, potansiyel sahibi bu kadınların günlerini topluma fayda sağlamadan, evlerinde geçirdiği kanısındadır.

Finlandiya’da ise kadın her yeredir, hemen her işi yapmaktadır. Birçok kurum ve iş yerinde çalışanlar kadındır, kadınlar sokaklarda serbestçe gezebilmektedir.

Görevlerini icra eden kadınlar ciddiyetle, vakur bir ifade içindedir: “Tramvaya bindik; biletçiler kadındı. Lâcivert kostümler giyinmişler, başlarında kasketleri var. Bunlar da terbiyeli birer ev kızı. Ellerine, tırnaklarına gözüm ilişti; tertemiz, en küçük bir kir, leke yok. Bileti alırken tiksirmedim; iğrenmedim. Yolcularla ne boş konuşmaları, ne gevezelik etmeleri var” (Şükûfe Nihal, 1935, s. 18).

Kadınların büyüklü küçüklü işlerde, ayırt etmeksizin çalışması da yazarın ilgisini çeker. Her yerde, “bankalarda, bürolarda, mekteplerde, serbest mesleklerde” kadınlar çalışmaktadır:

“Fin kızı hiçbir işi küçük görmez. Ona kendi ruhunun yüksekliği yeter... (1932)de liselerden diploma alan beşyüz genç kız, lokantalarda çalışmaya başlamışlar. İyi bir tahsil gördükten sonra neden bu işe girdiklerini soran birisine, bu genç kızlar: ‘Memlekette büyük sandalyaların sayısı bellidir. Hepimiz o sandalyalara göz dikersek işsiz kalırız’ demişler” (Şükûfe Nihal, 1935, s. 63).

Yazarın kendi ülkesinde kadınların hâlâ eve kapalı kalması Finlandiya’da hayatın her yerinde bulunan kadınları görmesini ve göstermesini sağlamıştır. Aynı zamanda kendi ülkesinde kadının çalışmasına yönelik olumsuz bakışın farkında olan yazar, Finlandiya’yı olumlu bir örnek olarak

sunmak istemiştir. Finlandiya’da kadınlar ciddi tavırlarıyla ahlaki endişeleri bertaraf ederek iş yaşamına dahil olmakta, üstelik her işe gönüllü olarak erkeklerin işlerini ellerinden almamaktadır. Şükûfe Nihal devrindeki bakış ve tartışmalardan etkilenmekte, ama aynı zamanda devrine de yön vermeye çalışmaktadır.

Şükûfe Nihal Türkiye’de kadın hareketinin içinden yetişen bir isimdir. Bu sebeple baktığı Finlandiya’da da kadın hareketinin izlerini aramaktadır. Kadınların elde ettiği haklar üzerine çalışmalar yürüten belli başlı kadın simalarını sıralarken yaptıklarını anlatmaktadır.

Finlandiya’ya yazarın duyduğu yakınlığın sebebi de bu ülkenin kadın konusunda atılımlarıdır. Finlandiya’yı bir kadın krallığı olarak gören yazar, ülkenin yükselişinde kadınların üstlendiği rolü ısrarla vurgular (Şükûfe Nihal, 1935, s. 63). Buna göre tıpkı Türkiye’de olduğu gibi kadınlar da ulusal mücadeleye aktif katılmışlardır: “Ulusal hareketin ilk çağrısına koşanlar arasında erkekler kadar kadınları da görüyoruz. Çocuklar için mekteb açan, sınıflar kuran, kadınlar bu ilk çağlarda az değildir” (Şükûfe Nihal, 1935, s. 65).

Yazarın bu hususun üzerinde durması kadın konusundaki yaklaşımın hem Cumhuriyet’in ideali ile yakınlıklar taşıması hem bir gönül bağı hem de kendi ülkesinin geleceğine dair bir umut ışığı olmasından kaynaklanır.

Türkiye’de bu yıllar kadınların siyasi alanda kendilerini gösterdikleri bir süreçtir. 1930 yılında belediye seçimlerine katılma hakkı kazanan kadınlar, 1934’te milletvekili seçme ve seçilme hakkına sahip olurlar. Ancak bu süreç kolay değil, tartışmalı olmuştur. Dahası nihayet kadınlara bu haklar verildiğinde Nezihe Muhiddin, Şükûfe Nihal gibi isimlerin vekil listelerinde yer almaması şaşkınlık da yaratmıştır.

Finlandiya ise Avrupa’da kadınlara seçilme hakkını veren ilk ülkedir. Yazar bunu belirttiikten sonra kadınların mecliste yürüttükleri faaliyetlerden söz ederek fırsat verildiğinde kadınların memleket için sağlayabileceği faydaları ortaya koymak istemektedir. Finlandiya’da kadınlar siyasete aktif katılımları sayesinde siyasi bir terbiye kazanmışlar, vekil olarak da daha çok “terbiyevî, ilmî, harsî alanlarda” çalışmışlardır (Şükûfe Nihal, 1935, s. 74). Yazara göre “Fin kadınının elde etmiş olduğu siyasal, sosyal haklar onu her bakımdan yükseltmiş ve yurda daha çok bağlanmıştır” (Şükûfe Nihal, 1935, s. 75).

Yine Şükûfe Nihal’in henüz bir öğrenci iken mücadele yürüttüğü karma eğitim konusu da Finlandiya’da dikkati çektiği meselelerden biridir. Karma eğitimin herhangi olumsuz bir etkisi olmadığını ifade etmektedir: “Bu usul ne tahsili azalttı; ne de ahlâkta kötü bir değişme yaptı! Tersine olarak iki cinsi birbirine alıştırdı. Küçük yaştan beri, kızlar, erkekler beraber çalışmaya, dost ve arkadaş olmaya başladı. Böylece masraf ta azalmış oldu” (1935, s. 59).

Kadın edebiyatçılar da Şükûfe Nihal’in dikkatini çeker. Edebiyatın gelişimini anlatan yazar bağımsızlığın ilanından sonra bir Fin edebiyat kurumunun tesis edildiğini aktarır. Son zamanda birçok kadın edebiyatçının da yetiştiğini belirterek bu kadın yazarlar hakkında bilgi vermektedir.

Bu dönemde kadınlıkla ilgili dikkati çeken durumlardan biri de kadınların sadelikleridir. Süse düşkün İstanbul kadını eleştirilen başlıca hususlardan biridir. Şükûfe Nihal de yazdığı farklı yazılarda bu konuya sık sık temas etmektedir. Örneğin kız çocuklarının mektep kıyafetlerine

annelerin dikkat etmesi gerektiğini söylerken, makyajlı ve şık kıyafetlerle okula giden genç kızları yermektedir.

“Mektebe giden bir genç hanımın yüzündeki pudralar, dudağındaki boyalar, gözlerindeki sürmeler; kendisini ciddi bir gaye takip eden bir hanıma benzemekten katiyen uzaklaştırdığı gibi -hakikatte doğru olmasa bile- kendisinden beklenen bütün ümitleri ihlal eder. Çünkü fazla süs, fazla tuvalet iptilası herhalde biraz eser-i cehalet ve noksan-i zekâdır” (2008, s. 22).

Farklı yazılarında Avrupalı genç kadınların belli bir yaşa kadar keten ve pamuklu kıyafet giydiklerini, ipeği çok sonraları kullandıklarını ifade etmektedir. İstanbul’da gördüğü kadınların bazıları ise tam tersi abartılı makyaj ve giyimi ile yazarı üzmektedir.

Bu birikimle Fin kadınlarına bakan yazar, bu kadınların güzelliğine hayran kalır: “Yollarda karşılaştığım genç kızların, genç mekteplilerin ağır başlı durduklarına, yürüyüşlerine imrenerek, içimi çekerek baktım. Giyimleri kıvrak, temiz, gösterişsiz, yüzlerinde, dudaklarında bir boya lekesi yok. Annelerin boyanmadığı bu yerde genç kızlar elbet boyanmaz” diyen yazar, gittiği kuaförde tırnaklarına koyu boyalar sürmeyen kadınların yaradılışlarının dışına çıkmadıklarını, “değerli yükselişlerin anlamına” erdiklerini kaydeder (Şükûfe Nihal, 1935, s. 16). Yazara göre Fin kadınları bedenleri ile değil, aydınlanmış zihinleri ile öne çıkmayı öğrenmiş ve kendini yetiştirmiş kadınlardır.

Yazar hem bir kadın olarak kadın hareketi ve edebiyatta kadının yeri gibi meselelere değinmiş, bunları kayıt altına almayı tercih etmiştir hem de memleketinde kadına yönelik tartışmaların ve ahlaki endişelerin farkında olarak dışarıdan örnekler vermeye çalışmaktadır. Bu nokta edebiyatın hayattan yansıyan yanı olarak düşünülebileceği gibi aynı zamanda hayatı şekillendirme gücünü ve niyetini de ortaya koymaktadır.

4.3. Köyler ve Kentleşme

Cumhuriyet düşüncesinin bir başka yansıma alanı ise kentleşme üzerinden açığa çıkmaktadır. Cumhuriyet Osmanlı’dan farklı bir tarih düşüncesine sahip olmasının yanında, bunu coğrafya ile de desteklemektedir. Vatanın ihmal edilen bütün parçalarını imar etme, yeni devlete yeni bir başkent yaratma gibi gelişmeler modern şehirlerle devam etmiştir. Bu husus da Şükûfe Nihal’in yazılarında kendini göstermektedir.

Şükûfe Nihal, 1932’de *Yeni Türk Mecmuası*’nda yayımlanan “Celaliye’de İki Gün” başlıklı yazısında Silivri yakınlarına dair intibalarını aktarırken özellikle harap köyler üzerinde durmaktadır. Yokluğun içinde, hasta, aç olan köylüler ve kirli, bakımsız köyler yazarı düşünmeye sevk etmektedir.

Finlandiya’ya yaptığı gezide ise dikkatini çeken ilk şey şehirlerin, köylerin düzeni ve temizliğidir. Şehirleri gezerken “sağda solda en olgun bir zevkle düzeltilmiş bahçeler; parklar, evler” (1935, s. 7) gören Şükûfe Nihal’in dikkatini, evlerin boyalı ve düzenli görüntüsü çekmektedir:

“Yollarda yerine konulmamış birtek taş, bir avuç toprak yok. Ağaçlar, bahçeler, köyler, ekinler hepsi bir insan özenile düzeltilmiş. Şehirlerde, köylerde her ev boyalı. Her evin penceresindeki perdeler pırıl pırıl kolalı... Bahçe köşelerinde bir bebek köşkü gibi duran tavuk kümesleri bile boyalı!.. Boyasız bir tahta parçası görülemez. Evlerine iyi boya

süremiyenler, daha ucuz olduğu için kırmızı aşı boyası kullanıyor ve oturduğu yeri kara, kirli yüzlü bırakmıyor" (1935, s. 10).

Finlandiya'nın insan elinden çıkan temizliği ve güzelliği, yazarda hayranlık uyandırmaktadır. Aynı yıl, 1932'de, Kumburgaz ve Kâmiluba adlı iki köyü gezen yazar, "Hangi köyümüz harap değil ki! 'Köy' deyince 'harap' sıfatını da ilave etmek" gerekmesine sitem etmektedir (Şükûfe Nihal, 2008, s. 57). Nitekim yazının sonunda harap çeşmenin başına oturarak gözlerini kapar ve bir köy hayal eder:

"Sabahleyin, güneşin gümüş ışıklarını, akşam yıldızlarının altın akislerini kucaklayarak hayat ve saadet türküsü besteleyen temiz bir dere... İki yaşında yeşil, genç, narin kavaklar, söğütler... Denizden tepeye doğru, yatkın, beyaz ve kırmızı boyalı; bol güneşe açılmış, geniş pencereci; yeşillikler arasında minimini yuvalar... Bahçelerinin köşesinde küçük, temiz ahırlar, kümesler... Temiz, tozsuz, ağaçlar... Kırmızı, mavi dallı basma entarileriyle sıhhatli, neşeli, canlı genç kızlar... Tarladan, çalışmaktan dönen, işinden, kazancından memnun genç erkekler... Çeşmenin etrafına yayılmış kahvenin geniş, ağaçlı bahçesinde ak saçlı, nur yüzlü, mesut ihtiyarlar... Şurada, yeşil bir çevre halinde sıralanan çınarların ortasında gürbüz, kırmızı yanaklı; renk renk, temiz basma entarileriyle irili ufaklı çocuklar... top, koşmaca oynuyorlar..." Şükûfe Nihal, 2008, s. 66).

Şükûfe Nihal'in anlattığı köy, tamamen hayal mahsulü, uzak bir diyara ait gibidir. Daha doğrusu bu köy, Finlandiya'da gördüğü köyleri anımsatır: Oysa memlekette gördüğü köylerin hemen hiçbiri buna benzemeyecektir.

Yazarın evlerin bakımlı görünümünü anlatırken yoksul olanların da kırmızı aşı boyaları kullandığı vurgulaması önemlidir. Böylelikle bu estetik görüntünün yoksullukla ilgili olmadığını ispatlamaktadır. Nihal'e göre Anadolu'nun bakımsızlığında yöneticiler tarafından ihmal edilmişliğinin yanında belli ki halkın özensizliğini de sebep olarak görmektedir.

Finlandiya incelendiğinde en fazla göze çarpan kelime "temizlik" olabilir. Bu durum yazarın bile açıklama getirmesine sebep olmuştur: "Temiz sözünü ağzımdan bırakmıyorum; çünkü bu türlü temizliği dünyanın birçok zengin topraklarında görmedim" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 11).

Finlandiya'ya girdiği andan itibaren seyahat ettiği trenin vagonlarından, şehrin sokaklarına, pazar yerlerine kadar hemen her yer tertemizdir: "Avrupanın hiç bir yerinde bu kadar rahat, bu kadar ince, pırl pırl keten örtüleri olan tren görmedimdi, desem yeridir! Yatmaya, oturmaya kıyamadım. Vagonlarda tertemiz kadınlar iş görüyor" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 8). Oysa 1935'te *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan "Kadın Gözü ile Temizlik Savaşı" başlıklı yazısında memleketin trenlerinden şikâyet etmektedir: "Kışın bir Anadolu gezintisi yapmıştım; Ankara treni oldukça temiz. Oradan Adana'ya geçtim; trenlerin haline diyecek yok. Kirden, tozdan başımı, kolumu koyacak yer bulamadım" (Şükûfe Nihal, 2008, s. 110).

Yazar köyler ve trenler dışında kentlerin, özel olarak İstanbul'un da hâlinden memnun değildir. Tren yolculuğunda İstanbul'u seyretmek isterken çirkin bir manzarayla karşılaşan yazar hayal kırıklığı içindedir:

"Dünyanın en realist, en natüralist sanatkarlarını bir araya toplasak da kendilerine sefalet ve çirkinlik tabloları yaptırarsak, hiçbir çirkinliği, sefaleti ve zevksizliği bu kadar bir araya toplayacak ve bu kadar canlı olarak gösterebilecek izler yaratamazlar... Duvar diplerinde bostanımı, çarpık çurpuk sebze bahçeleri; biçimsiz kuyular; incir ağaçları altına kıvrılmış,

kara çarşafli kadınlar; takunyali, kirli entarili çocuklar. Dağılmış, çürümüş iskeletlerin çene kemiklerindeki son diş kırığı gibi, mavi denizin bir kenarında dikilip kalan bir hisar parçası... Gene bir ölünün topraklaşmış kaburga kemiklerini andıran birbirinden ayrılmış tahta ev duvarları... bir yığın yanginyeri ve son nefesini çoktan vermiş birkaç baca... Son sesi çoktan kısılmış bir iki yarım minare... Cam yerine teneke kaplanmış, paçavralar tıklımış pencereler... Yaşayanların gözleri görmediği için birbirlerine sığınmış, birbirlerinin üstüne yığılmış birkaç garip mezar taşı... İplerde kirli çamaşırlar; pencerelerde kirli yorganlar, çarşafklar... Perdelerin arasında kurumuş başını önüne eğerek somutmuş deri ve sefalet gölgesi yaşlı kadınlar, yaşlı erkekler... Allı güllü giyinmiş, boyanmış; dünyadan bir şeyler uman yeni yetişmiş genç kızlar..." (Şükûfe Nihal, 2008, s. 122-123).

Görüldüğü üzere çirkin olan İstanbul'un doğası değildir. İstanbul'u çirkin yapan içinde yaşayan insanlar ve yoksulluklarıdır. Bu hususta Nihal Finlandiya'daki şehir ve köylerin temizliğinin yanında kişilerin temizliğinden de söz eder. Çımacı, ayakkabı boyacısı yaptıkları işlere rağmen giyim kuşamları ile tertemizdir. Örneğin gece iskeleye uğrayan vapura üçüncü sınıf yolcular binmiştir, ancak kıyafetlerinin biraz ucuzca olması dışında herhangi bir ayırım yoktur, "Yoksa hepsi onlar gibi temiz; insanlar"dır (Şükûfe Nihal, 1935, s. 19-20). Yazar başka örnekler üzerinden temizliğin maddi imkânlarla ilişkisiz olduğunu vurgulamaktadır. Türkiye'nin yoksulluğunun bu konuda bir engel olmadığı gösterilmek istenmektedir.

Tabii Şükûfe Nihal'in bütün sorumluluğu halka yüklediğini söylemek mümkün değildir. İstanbul yazara göre köyde kalması gereken alışkanlıkların devam ettirilmesi sebebiyle modern bir kente yakışmayan bir görünüm içindedir. "Kentleşen nüfusun anonim yeni ilişki biçimleri içine girmesi, yeni değerleri benimsemesi ve bir kültürel dönüşüm geçirmesi beklenmekte; bu kültürel dönüşüm kentleşme diye adlandırılmaktadır" (Tekeli, 1998, s. 106). Yoksul halk, dinlenme vakitlerini kendisine en yakın açık alanlarda değerlendirmektedir. Bu duruma çözüm bulması gerekenler ise sorumlulardır:

"Hava alacak bahçesi, parkı olmayan, uzaklara gitmeye parası bulunmayan bu insanlara yazık değil mi? Bu insanlar çocuklarını nerede güneşlendiresinler, nerelerde eğlendiresinler? Onları tencereleri, ocakları, çanakları ile böyle yol ortasına birkaç ağaç dikilip, birkaç masa, kanepelerle halka daha insanca bir hava aldirmayı öğretmek pek büyük bir fedakârlık mı ister?" (Şükûfe Nihal, 2008, s. 123).

Benzer bir eleştiriyi *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan 1935 tarihli "Belediyeci Arkadaşlara" başlıklı yazısında da yapar. "İnce eleyip sık dokumak istemez; içerilere, derinlere gitmeden yalnız büyük caddelerden geçiniz; ağızınızı, gözlerinizi kapamadan tek adım atamazsınız. Toz, toprak, süprüntü... Sizi avuç avuç mikrop yağmuruna tutar" (Şükûfe Nihal, 2008, s. 134). Yazarın estetik dışında sağlığa dair endişeleri de gündeme getirmesi bu yıllarda Atatürk'ün şehirlerle ilgili konuşmaları ve Cumhuriyet'in ideolojisi ile uyumludur. Nitekim Atatürk de 1935 yılında Cumhuriyet Bayramı'nda yaptığı konuşmasında kentlerin sağlığın, temizliğin, güzelliğin ve modern kültürün örneği olmasını istemektedir (Tekeli, 1998, s. 114).

Bu yıllarda yeni seçilen başkent Ankara yüceltilirken İstanbul'un yerilmesi yaygın bir durumdur. "Bir cumhuriyet ikonu olarak Ankara'nın yeniliği ve temizliği, eski İstanbul'un bu "tozu toprağı" ile karşılaştırılarak" övülür (Bozdoğan, 2012, s. 82). Şükûfe Nihal'in farklı yazılarında da

İstanbul'a karşı Ankara'yı yüceltenlerden söz edilmektedir. Şükûfe Nihal de bu eleştirilere tozlu sokaklar üzerinden dahil olmasına rağmen sorumluluğu şehre değil, yöneticilere yüklemektedir.

Hatta aynı yazıda Avrupa ile kıyaslamayı şarbay, yani belediye başkanının da yaptığını aktaran yazar vakit kaybetmeden harekete geçmesini de salık vermektedir:

"Avrupa gezisinden yeni dönen Şarbayımız, İstanbul'un yollarını, sokaklarını da gezip gördükleri yerler gibi parklarla, çiçeklerle, çimenlerle süslemeyi düşünüyorlar... Bu fikrin projesi yapılıp tatbikatına geçilmek, korkarım ki pek uzun sürer ve o uzun zaman geçinceye kadar da Şarbayın gözlerinde yaşayan o güzelliklerin hayali yavaş yavaş kuvvetini kaybediverir ve biz gene kendi tozlu sokaklarımızla kalırız. Ben bu denemeyi kendimde de yaptım; gezi dönüşünün ilk günlerinde burasını şehircilik bakımından dayanılmayacak kadar geri gördüm; isyan ettim, sonra günler geçtikçe alışmaya başladım; gene eskisi gibi pek şikâyet etmeyerek yaşadım" (Şükûfe Nihal, 2008, s. 135).

Yazarın Finlandiya'nın temizliğini bağladığı sebepler arasında iki husus öne çıkar. Birincisi kadınlardır. Ülkenin hemen her yerinde ve bütün iş kollarında yer alan kadınlar yaptıkları işe gösterdikleri özenle, temizlik bilinçleriyle adeta ülkenin manzarasını değiştirmişlerdir: "Bindiğimiz vapur beyaz bir martı gibi... Yolcular, kamaralar, koridorlar, salonlar, aynalar, çalışan kadınlar pırıl pırıl yüzümüze gülüyor" (Şükûfe Nihal, 1935, s. 19).

İkinci sebep ise Finlandiya'da medeniyet bilincinin yerleşmiş olmasıdır. Buna göre Finler zorluklarla kazandıkları memleketin kıymetini bilerek temizliğe dikkat etmektedir. Türkiye'de ise ekonomik eşitsizlik aşılamadığı gibi halk da yurdunu korumakla temizlik arasındaki ilişkileri fark edebilecek bilinç seviyesine henüz erişememiştir.

4.4. Nesil

Okuma oranları, kültürleri, temizlikleri yanında Şükûfe Nihal'i büyüleyen bir diğer husus da neslin sağlıklı yapısıdır. Bilindiği gibi savaş sonrası süreçler cephedeki kayıplardan kaynaklı olarak kaybedilen nüfusun yerine konulmasının amaçlandığı zamanlardır. Bunun için kadın bedeni üzerinden geliştirilen bir politika olarak doğum oranlarının yükseltilmeye çalışıldığı görülmektedir. Savaşın getirdiği yoksulluk insanların güçten düşmesine, bedenen zayıflamasına sebep olur. Bu sebeple güzellik ölçütleri de değişim göstermektedir. Böylesi zamanlarda bedenen sağlıklı, güçlü kadınlar güzellik timsali olarak kullanılmakta ve özendirilmektedir. Erken Cumhuriyet de benzer bir yaklaşım içerisindedir. Kadınlık yeni baştan inşa edilirken Orta Asya'daki at binen, savaşan kadınlar örnek verilmekte; gürbüz, hatta iyi yarı kadınlar öne çıkarılmaktadır.

Şükûfe Nihal de Fin toplumuna baktığında kadın, erkek, çocuk, hepsinin gürbüzlüğü, sağlıklı yapısı ve bu bağlamdaki güzelliği dikkatini çekmektedir.

"İki sıralı ağaçlık yoldan çiçek demetleri kadar güzel, yüzleri tatlı bir yanıklıkla koyulaşmış, pijamalı genç kızlar dönüyor. Hepsi gürbüz, sevimli, ağır başlı, ince... Bir başka yolda mâvi gözleri, altın saçları, yumuk yanakları birer altın top gibi, irili ufaklı köy çocukları, köy kızları. Hepsinin yüzünde sessiz bir gülümseme izi var" (1935, s. 7).

Sarışın, beyaz tenli, mavi gözlü bu halk bakımlı ve sağlıklıdır. Çocuklar gürbüzdür. Oysa kendi memleketinde aynı tarihlerde gezdiği yerler yoksulluk içerisindedir, halk sıtmal ve hastadır, çocukların açlıktan karınları şiştir.

Sağlığı ve güzelliğinin yanında insanlar aynı zamanda mutlu, güler yüzlü ve kibardır. Çalışmaya ara verdikleri zamanlarda kendilerini eğlendiren, özgüveni yüksek ve hayatla barışık insanlardır. Türkiye'ye baktığında ise mutsuz, kederli insanlar görmektedir. Çocuklar doktorsuzluktan ölmektedir.

“Karnı çıkık, başı büyük, gözleri batık, yüzleri yaralı, elleri, ayakları dikenleşmiş çocuklar... Mustarip, şaşkın, mütevekkil, gözü yaşlı ve hepsi ayakta sürünen hasta analar, babalar... Çocukların birbirine karışan ince bir vızıltı halinde korku ve ıstırap iniltisi” (Şükûfe Nihal, 2008, s. 64).

Kadın ve çocukları mutsuz gördüğü Türkiye'den sonra Finlandiya'ya bakan yazar; mutlu, medeni, kendiyile barışık halka imrenir. Refah seviyesinin yüksek olduğu bu memlekette insanlar hem sağlıklı hem de huzurludur. Yazarın umudu ve çabası Türkiye'de aynı durumu tesis edebilmektir. Gösterdiği Finlandiya ile kendi memleketindeki eksiklikleri ortaya koymak isteyen yazar, yine ülkesine yol göstermeye çalışmaktadır.

SONUÇ

Edebiyat sosyolojisi içinde değerlendirilen sosyolojik eleştiri kuramı; eseri, yaratıcısını, eserin dağıtım ağını ve okur alışkanlıklarını incelemeyi hedef alarak edebiyatın sosyal hayatla bağlantılarını, hayatın edebiyatı etkileyen ve edebiyatın da hayata tesir eden yanlarını inceleme konusu etmektedir.

Sosyolojik eleştiri kuramının edebî malzemesi genelde, hakikate dayanmasalar da gerçek hayata benzerlikleri sebebiyle roman, hikâye gibi kurmaca yapıtlardan seçilir. Ancak yazar ve eserlerdeki toplumsal bağların araştırılması amaçlanıyorsa kurmaca türlerin dışındaki edebî türlerin de zengin bir kaynak niteliğini taşıdığı inkâr edilemez.

Gerçeklere yakın duran; ancak yazarın bakışıyla şekillenen gezi yazıları; kaleme alındığı zaman, yazar, siyasi konjonktür, gezi mekânı, gezilme şekli gibi birçok konuda çeşitliliğe sahiptir ve bu yönleriyle eser-hayat bağı kurmak için kullanışlı metinlerdir.

Bu yazıda ele alınan *Finlandiya* adlı yapıt, erken Cumhuriyet yıllarında yazılmış olmasının yanında hem Osmanlı hem Cumhuriyet'i yaşayan, kadın hareketinin içinde varlık gösteren yazarının damgasını taşıması bakımından anlamlıdır.

Makalede ilk olarak eser, Şükûfe Nihal'in toplumsal kimliği bakımından değerlendirilmeye çalışılmış, bu bakışta yazarının kadın kimliği odak alınmıştır. Şükûfe Nihal çocukluğunda yazdığı ve kız çocukları için eğitim hakkı talebinde bulunan yazılarından, rızası olmadan gerçekleşen evliliğine, kadınlara boşanma hakkı tanınmasından sonra gösterdiği boşanma cesaretinden, üniversiteden mezun ilk kadın coğrafyacı olmasına kadar yaşamının hemen her aşamasında kadın olarak var olmuş, toplumda kadına gösterilen muamelenin sancılarını çekmiş, bunları hem bireysel hem kitlesel olarak aşmanın yollarını aramış, mücadelesini vermiştir. Bu bakımdan kadın kimliğinin *Finlandiya*'ya yansması kaçınılmazdır ve eser incelenince bu yansımanın gözle görülür olduğu tespit edilmiştir. Bu sorgulama yapılırken yakın yıllarda aynı mekânı konu edinmesi sebebiyle Selim Sırrı'nın gezi kitabı ile karşılaştırmalı bir inceleme yapılmış, *Finlandiya*'yı farklı kılanın yazarının kadın kimliği olduğu görülmüştür. *Finlandiya* gezi için seçilen yerler, ülkede dikkat edilen

hususların içinde kadına ayrılan yer, kent yaşamında kadınların güvenliği gibi hususlara dikkat etmesi ile kadın elinden çıkmış bir eserdir.

Finlandiya ikinci olarak yazarının kimliğinden de kopmadan devriyle bağlantılı olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısı Cumhuriyet ideolojisinin çeşitli veçhelerinin esere yansıdığını ortaya koymaktadır.

Makalenin bu bölümünde de tıpkı yazardan bahsedilen bir önceki başlıkta yapıldığı gibi karşılaştırma yöntemine müracaat edilmiştir. Bu defaki karşılaştırma için ise yazarın Türkiye'yi anlatan yazıları seçilmiş, yazarın hemen hemen aynı tarihlerde yazdığı ve Türkiye'deki meseleleri ele alan yazılar ile Finlandiya'da dikkati çekenler beraberce okunmaya çalışılmıştır. Sonuçta bakılanın ardından kendini gösteren nesnenin, yani yazarın kendi memleketinin izleri olduğu tespit edilmiştir.

Cumhuriyet'in medeni bir memleket ve içinde yaşayan yurttaş ideali, bu idealin önemli bir cephesini oluşturan kadın imgesi, modern kent ve köy düşüncesi, sağlıklı ve mutlu nesiller arzusunun Finlandiya'da görülmesi ile anlatım şekli gibi hususlar yazarın devrinin bakışıyla başka bir ülkeye baktığını göstermektedir.

Üstelik bu tek yanlı bir bakış değildir. Hayat edebiyatı yaparken edebiyat da hayatı etkileme çabasıdır. Şükûfe Nihal sadece var olanları kayıt altına almamış, devrinin endişelerini, örneğin kadına yönelik tartışmalarını da bilerek kimi konularda devrini cesaretlendirmek için Finlandiya'ya bakmış ve gördüklerini bu bakışla kaydetmiştir.

Sonuç olarak denilebilir ki bir ülke olarak Finlandiya başka bir yazar tarafından çok farklı anlatılabılırdi. Başka bir devirde kaleme alınmış olsaydı, bu ülkeye dair anlatılanlar çok ayrı şeyler olabilirdi. Fakat gezi edebiyatının bir numunesi olarak *Finlandiya Şükûfe Nihal* tarafından ve 1930'larda yazılmıştır, yazarının olduğu kadar devrinin de eseridir ve bu sebeple okurken devrinin toplumsal yaşantısından izler görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Adams, Percy G. (1983). *Travel Literature And The Evolution Of The Novel*. The University Press Of Kentucky.
- Akşit, Elif Ekin (2015). *Kızların Sessizliği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ali, Ayser (2023). "Sunuş". *Beyaz Zambaklar Ülkesinde*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2002). *Bir Cumhuriyet Kadını: Şükûfe Nihal*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Argunşah, Hülya (2016). Türk Kadınının Sosyal Hayata Katılımı ve Şükûfe Nihal. *Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak*. İstanbul: Kesit Yayınları, s. 217-238.
- Argunşah, Hülya (2018). "Şükufe Nihal". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sukufe-nihal> [Erişim Tarihi: 31.08.2024].
- Asiltürk, Baki (2009). "Edebiyatın Kaynağı Olarak Seyahatnameler". *Turkish Studies*. C. 4/1-I, s. 911-995.
- Bora, Aksu (2010). *Kadınların Sınıfı Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bozdoğan, Sibel (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Calvino, Italo (2002). *Görünmez Kentler*. Işıl Saatçioğlu (Çev.). İstanbul: YKY.
- Canbaz Yumuşak, Firdevs (2011). "Gezi Edebiyatında Kadınlar". *Hece Gezi Özel Sayısı*. S. 174/175/176, s. 250-254.
- Çalışkan, Vedat ve Özey, Ezgi (2016). "Darülfünun'dan Mezun İlk Kadın Coğrafyacı: Şükûfe Nihal". *Türk Coğrafya Dergisi*. S. 67, s. 61-66.
- Çelik, Ejder (2013). "Edebiyat Eseri Toplumun Aynasıdır: Edebiyat ve Sosyoloji İlişkisi Üzerine". *Türk Dili*. S. 104, s. 59-64.
- Dinç Kurt, Yasemin (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Gezi Türünün Gelişimi (1920-1980)*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Durakbaşa, Ayşe (2012a). *Halide Edib Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durakbaşa, Ayşe (2012b). "Türkiye'de Vatandaşlığın Anatomisi". *Vatandaşlığın Dönüşümü: Üyelikten Haklara*. Ayşe Kadioğlu (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları, s. 167-184.
- Eken, Cengiz (2023). "Sosyalist Realizmin Marksist Estetikle Kökensel Bağlı Üzerine Bir Değerlendirme". *Edebî Eleştiri Dergisi*. C. 7, S. 2, s. 522-531.
- Erkman-Akerson, Fatma (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Escarpit, Robert (1992). *Edebiyat Sosyolojisi*. Hüseyin Portakal (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökgöz, Saime Selenga (2008). "Finlandiya Türkleri ve Türk Hariciyesinin Siyaseti". *Bilig*. S. 47, s. 1-20.
- Göle, Nilüfer (2001). *Modern Mahrem Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnalcık, Halil (2003). *Şâir ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kösemihal, Nurettin Şazi (1964). "Edebiyat Sosyolojisine Giriş". *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*. C. 2, S. 19-20, s. 1-37.
- Löschburg, Winfried (1998). *Seyahatin Kültür Tarihi*. Jasmin Traub (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Malkoç Öztürkmen, Neriman (1999). *Edibeler Sefireler Hanımefendiler İlk Nesil Cumhuriyet Kadınlarıyla Söyleşiler*. İstanbul: Reyo Matbaacılık.
- Marks, Karl ve Engels, Friedrich (1971). *Sanat ve Edebiyat*. Murat Belge (Çev.). De Yayınevi.
- Moran, Berna (1988). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Oktay, Neşe (2023). "Nahit Sırrı Örik'in Gezi Yazılarında Modernleşen Anadolu Kentleri". *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Cumhuriyet Özel Sayısı, s. 376-390.
- Özgül, M. Kayahan (2013). *Kandille İskandil*. İstanbul: Kitabevi.
- Sancar, Serpil (2014). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sancar- Koyuncuoğlu, Yasemin (2024). *Osmanlı Son Dönemi ve Erken Cumhuriyet Dönemi Kadın Tarihini Yeniden Okumak: Şükûfe Nihal*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Sapiro, Gisele (2019). *Edebiyat Sosyolojisi*. Ertuğrul Cenk Gürcan (Çev.). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2008). *Edebiyat Nedir*. Bertan Onaran (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Soydaş, Hakan (2016). "Gautier'in İstanbul ve Haşim'in Frankfurt Seyahatnamesi Adlı Eserleri Üzerine Bir Edebî Türk İncelemesi: Gezi Yazısı". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. S. 5/2, s. 705-719.

- Şahin, Veysel (2022). "Sosyolojik Eleştiri Kuramı: Edebiyat Sosyolojisi". *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Kuram-Kavram-Kapsam-Yöntem-Uygulama*. Veysel Şahin (Ed.). Ankara: Akçağ Yayınları, s. 345-378.
- Şükûfe Nihal (1935). *Finlandiya*. İstanbul.
- Şükûfe Nihal (2008). *Bütün Eserleri 5 Yazılar (1909-1966) Hitabe/Demeç/Söyleşiler (Kadınlık, İçtimaiyat, Sanat-Edebiyat)*. Yaprak Zihnioğlu (Haz.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Tarcan, Selim Sırrı (1940). *Şimalin Üç İrfan Diyarı Finlandiya-İsveç-Danimarka*. İstanbul: Ülkü Basımevi.
- Tekeli, İlhan (1998). "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması". 75 *Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. Yıldız Sey (Ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Tutumlu, Reyhan (2023). "Kanona 'Sızan' Kadın Edebiyatçılar". *MSGsÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 28, s. 93-104.
- Üstel, Füsun (2008). *"Makbul Vatandaş"ın Peşinde II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

OKTAY YİVLİ

Kırk Yama

AŞK, EDEBİYAT ve ÖTEKİ ŞEYLER



Günce Yayınları

(İnanışlar ve Gelenekler Bağlamında)

TÜRK ve SLAV KÜLTÜRLERİNDE RENK SEMBOLİZMİ

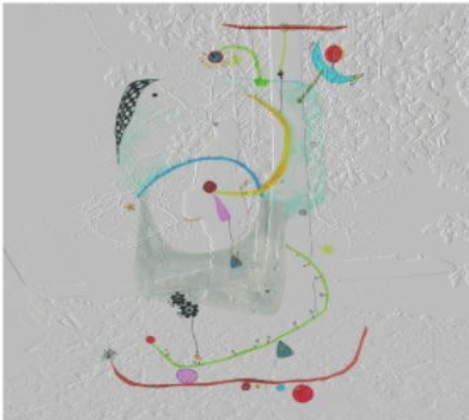
DR. HAKAN SARAÇ



Günce Yayınları

Dr. Zuhalemirosmanoğlu

Fenomenolojik Bir 'Çeviri İşi': Bachelard-Düşçüzileri



Günce Yayınları

Mahmut Babacan

Üniversiteler İçin

Türk Dili Kompozisyon Bilgileri



Günce Yayınları