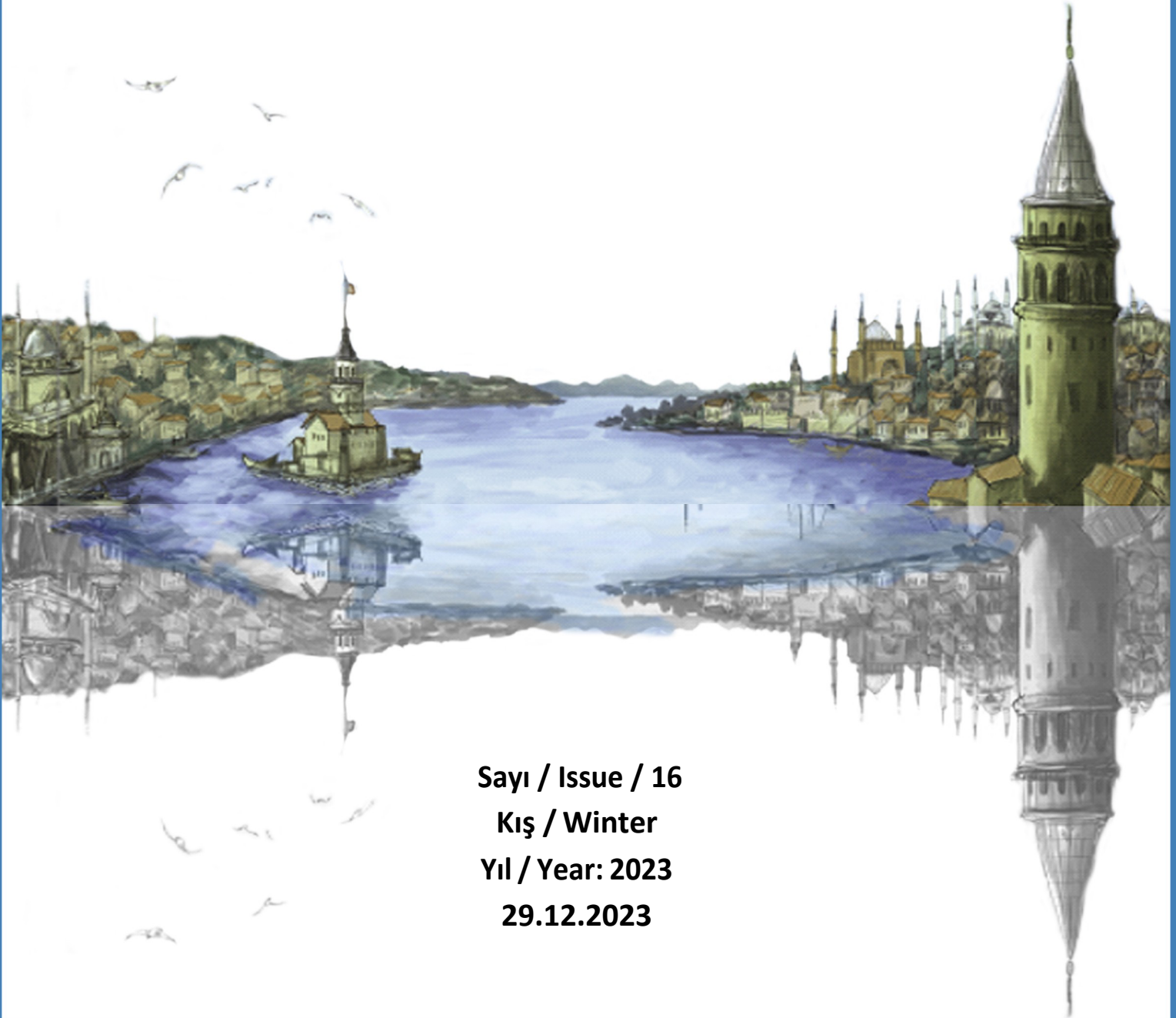




e-ISSN: 2536-4596

International Journal of Comparative Literature



Sayı / Issue / 16
Kış / Winter
Yıl / Year: 2023
29.12.2023

e-ISSN: 2536-4596

KARE
Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat, Tarih ve Düşünce
Dergisi
International Journal of Comparative Literature, History and
Philosophy
Sayı / Issue /16
Kış/ Winter
Yıl / Year: 2023

Yayın Tarihi / Publication Date: 29.12.2023



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

KARE
Sayı / Issue / 16
Kış / Winter
Yıl / Year: 2023

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

Sahibi / Publisher
Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Adına
Prof. Dr. Özen TOK Edebiyat Fakültesi Dekanı

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

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

Editör Yardımcıları / Associate Editors
Öğrt. Gör. Ahmet İPŞİRLİ
Dr. Öğr. Üyesi Kenan KOÇAK
Doç. Dr. İnci ARAS

Alan Editörleri/ Field Editors
(Asya Dilleri-Çince,Korece,Arapça,Farsça,İbranice /
Asian Languages-Chinese, Korean, Arabic, Persian, Hebrew)
Prof. Dr. Behzad Ghaderi SOHI
Doç. Dr. Hatice KÖROĞLU TÜRKÖZÜ
Dr. Arş. Gör. Gülhanım TAŞKIRAN
Dr. Öğr. Üyesi Semine İmge AZERTÜRK

(Avrupa Dilleri-İngilizce, Almanca, Fransızca, İspanyolca /
European Languages-English, German, French, Spanish)
Doç. Dr. İ. Banu AKÇEŞME
Doç. Dr. Bilal GENÇ
Prof. Dr. Funda KIZILER EMER
Dr. Öğr. Üyesi Betül ATEŞÇİ KOÇAK
Dr. Öğretim Görevlisi Oğuz İbrahim DÜNDAR

(Sosyal Bilimler-Tarih, Felsefe Grubu, Edebiyat /
Social Sciences-History, Philosophy, Literature)
Doç. Dr. Gökçe Yükselen PELER
Dr. Öğr. Üyesi Evren Erman RUTLİ
<https://dergipark.org.tr/en/pub/kare/board>

Sekreteryas/Secretary
Arş. Gör. Aslı Nur Önem

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

Yayın Türü/ Publication Type
Uluslararası Süreli Yayın/ International Periodical

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

e-ISSN: 2536-4596

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

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

Yazışma Adresi/ Mailing Address

KARE Dergi Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Ahmet El Biruni CaddesiNo:91 Talas/
Kayseri/TÜRKİYE

Dergi'de yayınlanan makaleler, tablolar ve resimlerin hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
The legal responsibility of the articles, tables and pictures published in the Journal belongs to their authors.

Yayın Tarihi / Publication Date: 29.12.2023

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

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

Değerli Kare Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Dergisi Okurları,
Bilindiği üzere 2021 yılından itibaren yılda bir sayı (Türkiye’de Karşılaştırmalı Edebiyat Özel Sayısı, 14. ve 16. sayılar) olmak üzere konuk editörlüğünü fiilen üstlendiğimiz Kare Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Dergisi’nin 2023 yılı 16. sayısında sekiz araştırma makalesi ile karşınızdayız. Derginin 2023 tarihli 16. sayısında konuk editörler olarak görev almamızı sağlayan sayın Prof. Dr. Hasan Baktır başta olmak üzere sayımızın bilimsel süreçlerinin tamamlanmasında hakemlik yaparak desteğini esirgemeyen bilim dünyamızın değerli öğretim üyeleri Prof. Dr. Fatih Tepebaşı, Prof. Dr. Fatma Öztürk Dağabakan, Prof. Dr. Ahmet Uğur Nalcioğlu, Prof. Dr. Ahmet Sarı, Prof. Dr. Şener Bağ, Prof. Dr. Cemile Akyıldız Ercan, Prof. Dr. Ömer Şekerci, Doç. Dr. Onur Kemal Bazarkaya, Doç. Dr. Gökhan Şefik Erkurt, Doç. Dr. Alper Keleş, Doç. Dr. İlkay Şahin, Doç. Dr. Murat Bıyıklı, Dr. Öğr. Üyesi Ümmügülsüm Albiz, Dr. Öğr. Üyesi Sibel İzmir, Dr. Öğr. Üyesi Selen Aktari Sevgi, Dr. Öğr. Üyesi Samet Kalecik ve Araş. Gör. Dr. Hasret Güngör hocalarımıza ve bu sayının hazırlanmasına değerli makaleleriyle katkı sağlayan yazarlarımız Doç. Dr. Fesun Koşmak, Doç. Dr. Funda Demirtaş, Doç. Dr. Şenay Kaygın, Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Şentürk ve Serhat Ergül, Dr. Burcu Öztürk, Öğr. Gör. Selim Şimşek, Mahdi Sepehrmanesh ve Aziz Can Güç’e şükranlarımızı iletiyoruz. Yazarlarımızdan Doç. Dr. Fesun Koşmak ve Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Angın “*Dava ile Kırmızı Pazartesi* Romanlarında Suç-Suçsuzluk Ekseninde Kötülük Problemi” adlı çalışmasında Franz Kafka’nın *Dava’sı* ile Gabriel García Márquez’in *Kırmızı Pazartesi* romanını iki eserin ortak noktasını teşkil eden suç/suçsuzluk ve kötülük olguları ekseninde metne dayalı inceleme yöntemi ile karşılaştırmaktadır. Doç. Dr. Funda Demirtaş “Özgün Bir Osmanlı Kroniğinin Mukaddimesi *Tabakâtü’l-Memâlik ve Derecâtü’l-Mesâlik*” adlı çalışmasında *Tabakâtü’l-Memâlik ve Derecâtü’l-Mesâlik* adlı eserin mukaddimesini Türk-İslam telif geleneği çerçevesinde incelemektedir ve Türk-İslam dünyasındaki telif geleneğinin ve yöntem biliminin köklü geçmişini *Tabakâtü’l-memâlik* örnekleminde gözler önüne sermektedir. Doç. Dr. Şenay Kaygın “Thomas Bernhard’in *Çocuk* ve Hans-Ulrich Treichel’in *Kaybolan* Adlı Romanlarında Baba Travması” adlı çalışmasında Avusturyalı yazar Thomas Bernhard’in otobiyografik izler taşıyan *Çocuk* adlı romanını Hans-Ulrich Treichel’in İkinci Dünya Savaşı sırasında göç eden bir ailenin trajik yaşamını konu edinen *Kaybolan* adlı romanıyla çocuk ana karakterlerin baba travması izleğinde karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Şentürk ve Serhat Ergül “Revisiting the Margins of Literary Criticism: *Medusa* Replicated” adlı çalışmasında *Medusa’nın Salı* eserinden hareketle edebiyat eleştirisinin tarihsel yolculuğunu ve görsel temsiller ile arasındaki göbekbağını ele almaktadır. Dr. Burcu Öztürk, “Afro-Amerikan Kadın Köleliği Üzerine Bir Çalışma: Jacobs ve

Morrison'u Eleştirel Söylem Çözümlemesi Modeliyle Yorumlama" adlı çalışmasında Afro-Amerikan yazınının önemli yazarlarından Harriet Jacobs'un *Incidents in the Life of a Slave Girl* ve Toni Morrison'un *Beloved* adlı eserini Teun van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi modeliyle incelemektedir ve Afro-Amerikan yazınından seçilen iki yazarın da aynı konulara değindiğini ve ideolojik söylem olarak aynı olguyu eleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Öğr. Gör. Selim Şimşek, "Gotik Yankılar: İngiliz ve Alman Edebiyatında Gotik Etkilerin Keşfi" adlı çalışmasında İngiliz ve Alman edebiyatında gotik türün erken döneminde ortaya çıkan etkileşimleri somut eserler üzerinden kanıtlamaya çalışmaktadır. Mahdi Sepehrmanesh "Melancholia and Remains of Loss in August Wilson's *The Piano Lesson*" adlı çalışmasında August Wilson'ın *Piyano Dersi*'nin izlek noktasını teşkil eden siyah ırkın geçmiş travmalarını ve köleliğe karşı mücadelesini kader motifi ekseninde incelemektedir. Son olarak Aziz Can Güç, "Die Gretchenragödie in der türkischen Literatur anhand des Beispiels Der Dämon in uns. Eine komparative Analyse" adlı çalışmasında Genette'in hipermetinsellik yöntemi çerçevesinde Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust*'unu ve Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*'ını ana metin ve alt metin ekseninde ve metinlerarası dönüştürüm stratejileri bağlamında çözümlemektedir.

Birbirinden farklı konuların ve metodolojik yaklaşımların yer aldığı Kare Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Dergisi'nin 2023 tarihli 16. sayısının Karşılaştırmalı Edebiyat alanındaki araştırmacılara ve öğrencilere faydalı olması ve nice başarılı çalışmalarda buluşmak dileğiyle...

Editörler

Prof. Dr. Funda Kızıler Emer

Doç. Dr. İnci Aras

DIE GRETCHENTRAGÖDIE IN DER TÜRKISCHEN LITERATUR ANHAND DES BEISPIELS *DER DÄMON IN UNS*. EINE KOMPARATIVE ANALYSE / TÜRK EDEBİYATINDA *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN* ÖRNEĞİ İLE GRETCHENTRAGEDYASI. KARŞILAŞTIRMALI BİR İRDELEME / THE GRETCHEN TRAGEDY IN TURKISH LITERATURE USING THE EXAMPLE OF *THE DEMON IN US*: A COMPARATIVE ANALYSIS

Aziz Can GÜÇ.....1-15

AFRO-AMERİKAN KADIN KÖLELİĞİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: JACOBS V MORRISON'U ELEŞTİREL SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ MODELİYLE YORUMLAMA / A STUDY ON AFRO-AMERICAN WOMAN SLAVE: INTERPRETING JACOBS AND MORRISON BY THE CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS MODEL

Burcu ÖZTÜRK.....16-26

DAVA İLE KIRMIZI PAZARTESİ ROMANLARINDA SUÇ-SUÇSUZLUK EKSENİNDE KÖTÜLÜK PROBLEMİ / THE PROBLEM OF EVIL ON THE AXIS OF CRIMINAL-NONINNECTIVITY IN THE NOVELS WITH *THE TRIAL* AND *RED MONDAY*

Fesun KOŞMAK & Zeynep ANGIN..... 27-37

ÖZGÜN BİR OSMANLI KRONİĞİNİN MUKADDİMESİ *TABAKÂTÜ'L-MEMÂLİK* ve *DERECÂTÜ'L-MESÂLİK* / THE MUKADDİMA OF AN ORİGİNAL OTTOMAN CHRONİCLE *TABAKÂT AL-MAMÂLİK* ve *DARADJÂT AL-MASÂLİK*

Funda DEMİRTAŞ38-49

MELANCHOLIA AND REMAINS OF LOSS IN AUGUST WILSON'S *THE PIANO LESSON* / AUGUST WILSON'IN *THE PIANO LESSON* ADLI ESERİNDE MELANKOLİ VE YİTİRDİKLERİMİZDEN GERİYE KALANLAR

Mahdi SEPEHRMANESH.....50-62

REVISITING THE MARGINS OF LITERARY CRITICISM: *MEDUSA REPLICATED* / EDEBİ ELEŞTİRİ SINIRLARINA YOLCULUK: *MEDUSA* YENİDEN

Selçuk ŞENTÜRK & Serhat ERGÜL63-70

GOTİK YANKILAR: İNGİLİZ VE ALMAN EDEBİYATINDA GOTİK ETKİLERİN KEŞFİ / GOTHIC REVERBERATIONS: AN EXPLORATION OF GOTHIC INFLUENCES IN ENGLISH AND GERMAN LITERATURES

Selim ŞİMŞEK.....71-85

THOMAS BERNHARD'IN *ÇOCUK* VE HANS-ULRICH TREICHEL'İN *KAYBOLAN* ADLI ROMANLARINDA BABA TRAVMASI ETKİLERİ / THE EFFECTS OF FATHER TRAUMA IN THOMAS BERNHARD'S *THE CHILD* AND HANS-ULRICH TREICHEL'S *LOST* NOVELS

Şenay KAYĞIN86-97

DIE GRETCHENTRAGÖDIE IN DER TÜRKISCHEN LITERATUR ANHAND DES BEISPIELS *DER DÄMON IN UNS*: EINE KOMPARATIVE ANALYSE

TÜRK EDEBİYATINDA *İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN* ÖRNEĞİ İLE
GRETCHENTRAGEDYASI: KARŞILAŞTIRMALI BİR İRDELEME
THE GRETCHEN TRAGEDY IN TURKISH LITERATURE USING THE
EXAMPLE OF THE DEMON IN US: A COMPARATIVE ANALYSIS

Yazar/Author

Aziz Can GÜÇ

Doktora Öğrencisi, Hacettepe
Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi
a.guec@live.de
ORCID: 0000-0003-3984-4393

Abstrakt: Die vorliegende Arbeit untersucht die Gretchentragödie in der türkischen Literatur anhand Sabahattin Alis Werk *Der Dämon in uns* (tr. *İçimizdeki Şeytan*). Als Basis dafür dient Johann Wolfgang von Goethes Werk *Faust der Tragödie erster Teil*. Bis dato wurden in diesem Spektrum noch keinerlei ähnliche Ansätze unternommen, da es in der türkischen Literatur keinen Faust gibt. Deswegen stellt der vorliegende Artikel ein Exempel dar und wird versuchen, wie Sabahattin Ali sich den Fauststoff angeeignet und umgewandelt hat. Im Fokus steht die Gretchentragödie und die beiden Protagonisten *Ömer* und *Macide* aus dem Roman *Der Dämon in uns*. Mit Hilfe von Genettes Transtextualitätstheorie wird versucht aufzuzeigen, wie Ali den Fauststoff in seinem Werk genommen, verwendet und adaptiert hat. Dies wird mit der Hypertextualitätstheorie Genettes versucht. Es werden Passagen aus dem Roman ausgeschnitten und demnach untersucht, ob Ali denselben Stoff verwendet hat, oder sich von Goethes Faust inspirieren ließ und den Stoff in seinem Werk abwandelte.

Schlüsselwörter: Johann Wolfgang von Goethe, Sabahattin Ali, Fauststoff, *Der Dämon in Uns*, Intertextualität

Öz: Bu çalışma, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı eserinden hareketle Türk edebiyatında Gretchentragedyası'nı incelemektedir. Johann Wolfgang von Goethe'nin *Faust*'u bunun temelini oluşturuyor. Türk edebiyatında Faust olmadığı için bugüne kadar bu yelpazede benzer bir yaklaşıma gidilmemiştir. Dolayısıyla bu makale bir örnek teşkil ederek Sabahattin Ali'nin *Faust*'un malzemesini nasıl edinin dönüştürdüğünü göstermeye çalışacaktır. Odak noktası Gretchentragedyası'nın ve *İçimizdeki Şeytan* romanının iki baş kahramanı *Ömer* ve *Macide*'dir. Genette'in metinlerarasılık teorisinden yararlanılarak Ali'nin Faust materyalini nasıl alıp eserine uyarladığı gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu, hipermetinsellik teorisile ispat edilmeye çalışılmıştır. Romandan alıntılar yapılarak Ali'nin aynı malzemeyi mi kullandığı, yoksa Goethe'nin Faust'undan esinlenerek malzemeyi değiştirip değiştirmediği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Johann Wolfgang von Goethe, Sabahattin Ali, Faustizleği, *İçimizdeki Şeytan*, Metinlerarasılık

Abstract: This work examines the Gretchentragedy in Turkish literature using Sabahattin Ali's work *The Demon in Us* (tr. *İçimizdeki Şeytan*). Johann Wolfgang von Goethe's *Faust*, the first part of the tragedy, serves as the basis for this. To date, no similar approaches have been undertaken in this spectrum, as there is no Faust in Turkish literature. Therefore, this article presents an example and will try to show how Sabahattin Ali acquired and transformed the material of Faust. The focus is on the Gretchen tragedy and the two protagonists *Ömer* and *Macide* from the novel *The Demon in Us*. With the help of Genette's transtextuality theory, an attempt is made to show how Ali took the Faust material and adapted it in his work. This is attempted with the hypertextuality theory. Passages are excerpted from the novel and examined whether Ali used the same material or was inspired by Goethe's Faust and modified the material.

Key Words: Johann Wolfgang von Goethe, Sabahattin Ali, Faust, *The Demon in Us*, Intertextuality

Geliş Tarihi/Received:
10.11.2023
Kabul Tarihi/Accepted:
16.12.2023
Yayın Tarihi/Published:
29.12.2023

Einleitung¹

In dieser umfassenden Untersuchung liegt der Fokus auf der Gretchentragödie in der türkischen Literatur insbesondere in Sabahattin Alis Werk *Der Dämon in uns* (tr. *İçimizdeki Şeytan*), basierend auf Johann Wolfgang von Goethes *Faust – der Tragödie erster Teil*. Ein bemerkenswerter Aspekt dieser Analyse ist die bis dato unerforschte Thematik in der türkischen Literatur, die bisher keine Entsprechung zu Goethes Faust hervorgebracht hat. Es sind zwar Forschungen zum Fauststoff vorhanden wie z.B. *Sabahattin Ali'nin "İçimizdeki Şeytan" Adlı Romanında Metinlerarası İlişkiler* (vgl. Karaca, 2020)², *Metaforik "Öteki"nden Özdeki "Öteki"ne: "İçimizdeki Şeytan"da Faust Sendromu* (vgl. Aras, 2019)³, *Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve "İçimizdeki Şeytan" Romanı* (vgl. Öcal, O., 2011)⁴, *Türkiye'de Faust* (vgl. Pınar, N,1988)⁵, *Türk Edebiyatında Faust* (vgl. Babacan, M, 2019)⁶, und *Faust Miti Üzerine... Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (I)* (vgl. Özmen, K, 2020)⁷, jedoch befassen sich diese wissenschaftlichen Artikel mehr mit dem Thema des Faustmotivs anstatt der hier untersuchten Gretchentragödie. Somit präsentiert dieser Artikel nicht nur eine Lücke in der Forschung, sondern auch einen wegweisenden Ansatz, der darauf abzielt, wie Sabahattin Ali den Fauststoff, besser gesagt die Gretchentragödie, für seine kreativen Zwecke interpretiert und umgestaltet hat.

Im Zentrum der Betrachtung stehen die Gretchentragödie und die Figuren Ömer und Macide aus Alis Werk. Auch wird angemerkt, dass das Thema der Untersuchung einzig und allein die Gretchentragödie ist und nicht die ganze Fausttragödie. Um diesen literarischen Dialog zu verstehen, greift die Arbeit auf Gérard Genettes Transtextualitätstheorie zurück. Diese theoretische Perspektive erlaubt eine tiefgehende Analyse, wie Ali den Fauststoff nicht nur übernommen, sondern auch transformiert hat, wobei die Aufmerksamkeit besonders auf der Hypertextualität liegt. Hierbei werden gezielt Passagen aus *Der Dämon in uns* extrahiert und daraufhin analysiert, inwieweit Ali denselben Stoff wie Goethe verwendet oder ob er den Fauststoff als Inspirationsquelle nutzte, um eine eigenständige künstlerische Umgestaltung zu vollziehen.

Durch diese methodische Herangehensweise wird nicht nur die Einzigartigkeit von Sabahattin Alis Umgang mit dem Fauststoff in der türkischen Literatur beleuchtet, sondern auch eine Brücke zwischen verschiedenen literarischen Kontexten geschlagen. Die Analyse verspricht somit nicht nur Einblicke in die individuelle kreative Auseinandersetzung von Ali mit Goethes Faust, sondern auch einen Beitrag zur breiteren Diskussion über intertextuelle Verbindungen und literarische Adaptationen. Letztendlich wird festgestellt, dass Sabahattin Ali in bezug auf die Hypertextualitätstheorie von Genette die Gretchentragödie in seinem Werk adaptiert und gezielt eingesetzt hat.

Es sollte auch erwähnt werden, dass die Tragödie und der Roman verschiedene literarische Gattungen sind. Trotzdem kann gesehen werden, dass die Literatur, bedingt durch ihre Universalität, keine Grenzen der Gattungen kennt und Motive und Stoffe untereinander ausgetauscht werden können. In dieser Untersuchung wird dieses Beispiel deutlich. Goethe's Tragödie ist aus dem 18. Jahrhundert, wohingegen Ali's Roman aus dem 19. Jahrhundert ist.

¹ Diese Arbeit ist Teil der unveröffentlichten Inauguraldissertation *Transposition oder Nachbildung? Die Metamorphose des Fauststoffs anhand der Werke von Johann Wolfgang von Goethe, Robert Schneider und Sabahattin Ali in Bezug auf die Hypertextualität*.

² Birsen Karaca, "Intertextual Relations in Sabahattin Ali's Novel 'The Devil in the Flesh,'" *Вопросы тюркской филологии (Questions of Turkic Philology)* (2020).

³ Emel Aras, "Metaforik 'Öteki'nden Özdeki 'Öteki'ne: İçimizdeki Şeytan'da Faust Sendromu," *Hece Dergisi* (2018).

⁴ Oğuz Öcal, "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan Romanı," *Journal of Türklük Bilimi Araştırmaları* 16/30, (2011).

⁵ Pınar Nedret, "Türkiye'de Faust," *Metis Çeviri* 4, (1988): 75-83.

⁶ Mahmut Babacan, "Türk Edebiyatında Faust," *YEDİ İKLİM* 46/567, (2019): 52-56.

⁷ Kemal Özmen, "Faust Miti Üzerine... Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (I)," *Frankofoni* 1/36, (2020): 81-96.

Der Fauststoff

Die literarische Darstellung des Faust vereint verschiedene historische, mythologische und literarische Figuren zu einer einzigartigen Persönlichkeit. Hierzu zählen Prometheus, der die Götter herausfordert, Pygmalion, der sein Kunstwerk beleben möchte, Allegorien der Todsünde Hochmut (ähnlich den Figuren im mittelalterlichen Theater, vergleichbar mit dem Vice), Don Juan, der überhebliche Frauenverführer, und die Figur des Dottore aus der Commedia dell'arte, ein gelehrter Schwätzer. Darüber hinaus sind in die literarische Gestalt des Faust auch Elemente aus früheren Versionen des Teufelspakt-Themas eingeflossen. Dies umfasst apokryphe Legenden über die biblische Figur des Gnostikers und Häretikers Simon Magus sowie verschiedene griechische Erzählungen, die bis ins 4. Jahrhundert zurückreichen und im Laufe des Mittelalters und der frühen Neuzeit in lateinischer und später auch volkssprachlicher Form weitergegeben wurden. Beispiele hierfür sind die Legenden von Theophilus und Basilius, die erstmals im 10. Jahrhundert von Hrotsvit von Gandersheim auf Latein verfasst wurden, sowie die Cyprianslegende, die auf lateinische Vorlagen zurückgeht und schließlich in die Legenda Aurea Eingang fand⁸.

In der Verwendung des Faust-Materials lässt sich eine zunehmende Trennung zwischen Hochkultur und Populärkultur erkennen. Im Zeitalter der Aufklärung begannen Versuche, die Faustfigur grundsätzlich zu rechtfertigen und zu verbessern. 1759 veröffentlichte Gotthold Ephraim Lessing einige Szenen aus einem Faust-Drama, das er in seinem 17. literarischen Brief geplant hatte. Faust wird hier als Renaissance-Mann auf der Suche nach Wissen dargestellt. Dank dieser Suche nach Wissen wird er vor dem Pakt des Teufels gerettet. Der aufgeklärte Künstler und Wissenschaftler, den Faust zunehmend symbolisierte, sollte keine grundsätzlich negative Figur mehr sein. Lessing hat dieses Werk nie vollendet. Viele junge Dichter haben sich mit dem Thema auseinandergesetzt. Für sie verkörperte Faust die Sehnsucht nach spirituellen und sinnlichen Abenteuern in einer eintönigen, überzivilisierten und fremden Welt. Paul Weidmann hat ein allegorisches Drama geschrieben, in dem Faust von seinen Eltern besucht wird und umkehrt. In seinem Gedicht „Fragment einer Farce“ mit dem Titel „Die Richter der Hölle“, einer Nachahmung des βατραχοί des Aristophanes, beschreibt Jakob Michael Reinhold Lenz Fausts liebloses Leben als höllische Qual⁹.

Das erste umfassende Werk über das Leben Johann Fausts erschien 1587. Der Drucker Johann Spies gab die *Historia de D. Johann Fausten*¹⁰ heraus, die von älteren Gelehrten auch als populäres Buch bezeichnet wurde. Es enthält eine Vielzahl von Geschichten und Anekdoten, von denen viele legendäre Elemente enthalten. Spies' Buch dokumentiert Fausts Theologie- und Medizinstudium, seine Beschäftigung mit der Magie und sein Bündnis mit dem Teufel, der Faust schließlich mit in die Hölle nahm. Die christliche Haltung des Autors ist deutlich erkennbar. Das Buch vermittelt ein negatives Bild von Faust und eine Mahnung zu einem gottesfürchtigen Leben. Er erlangte große Bekanntheit. Zwischen 1588 und 1611 wurde es ins Englische, Niederländische, Französische und Tschechische übersetzt. Somit gelangte der Fauststoff an das europäische Volk¹¹.

Die Geschichte von Goethes Faust

Faust ist ein zweiteiliges tragisches Theaterstück von Johann Wolfgang von Goethe. Fast der gesamte erste Teil und der Großteil des zweiten Teils sind in Reimversen verfasst. Obwohl in seiner Gesamtheit selten aufgeführt, ist

⁸ Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoffe Der Weltliteratur: Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1970), 206-209, 726-729.; Vgl. Walter Haug, *Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät* in: Walter Haug, *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Tübingen: 2003), 88-112.

⁹ Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz, *Gedichte*, 80. *Fragment*. Zeno.org, Zugriff am 7. November 2023. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,%20Jakob%20Michael%20Reinhold/Gedichte/Gedichte/80.%20Fragment>

¹⁰ Vgl. Willy Grabert, Arno Mulot und Helmuth Nürnberger, *Geschichte der Deutschen Literatur* (München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1985), 129.

¹¹ Vgl. Gerlad Strauss, *The 'Faust Book' of 1587; Faust through Four Centuries*, hrsg. Peter Boerner und Sydney Johnson (Tübingen, 1989), 33.

es das Stück, das auf deutschsprachigen Bühnen das größte Publikum anzieht. Viele halten den Faust für Goethes Hauptwerk und das größte Werk der deutschen Literatur¹².

Die frühesten Formen des als Urfaust bekannten Werkes wurden zwischen 1772 und 1775 entwickelt; Die Einzelheiten dieser Entwicklung sind jedoch nicht ganz klar. Urfaust hat zweiundzwanzig Szenen, eine in Prosa, zwei größtenteils in Prosa und die restlichen 1.441 Zeilen in Reimversen. Das Manuskript ist verschollen, eine Kopie wurde jedoch 1886 entdeckt¹³.

Die erste gedruckte Ausgabe des Werks war „Faust, ein Fragment“, das 1790 veröffentlicht wurde. Goethe vollendete 1806 eine vorläufige Fassung dessen, was heute als Erster Teil bekannt ist. Der Veröffentlichung im Jahr 1808 folgte die von 1828 bis 1829 überarbeitete Ausgabe, die letzte die von Goethe selbst herausgegeben wurde.

Goethe beendete 1831 das Schreiben von Faust, Teil II; es wurde posthum im folgenden Jahr veröffentlicht. Im Gegensatz zu „Faust, Teil Eins“ steht hier nicht mehr Fausts Seele im Mittelpunkt, die an den Teufel verkauft wurde, sondern soziale Phänomene wie Psychologie, Geschichte und Politik sowie mystische und philosophische Themen. Der zweite Teil bildete die Hauptbeschäftigung von Goethes letzten Lebensjahren.

Intertextualität

Die Untersuchung von Intertextualität ist ein relativ neues Teilgebiet, das im Kontext von methodenkritischen Ansätzen in der Literatur- und Textwissenschaft erst in den späten 1960er Jahren entstanden ist. Der Begriff Intertextualität wurde 1967 von Kristeva geprägt. Dennoch hatten Literaturwissenschaftler zuvor bereits intertextuelle Erscheinungen erforscht. Zum Beispiel im 19. Jahrhundert im Positivismus wurde versucht, ein "hermeneutisches Netzwerk" aufzubauen, um einzelne Texte besser zu verstehen, indem Daten und Fakten gesammelt wurden. Ebenso wird in der Einfluss- und Rezeptionsforschung schon lange versucht, Verbindungen zwischen Texten zu identifizieren. Auch literaturwissenschaftliche Begriffe wie "Zitat," "Parodie" und "Plagiat" weisen auf Beziehungen zwischen verschiedenen Texten hin¹⁴.

Der Begriff der Intertextualität tauchte Ende der 1960er Jahre in der Gruppe Tel Quel auf. Julia Kristeva definiert Intertextualität als „textuelle Interaktion“, die es uns ermöglicht, „die verschiedenen Sequenzen (oder Codes) einer präzisen Textstruktur als so viele Transformationen von Sequenzen (Codes) aus anderen Texten zu betrachten“¹⁵. Der literarische Text würde sich daher als Transformation und Kombination verschiedener früherer Texte konstituieren, die als vom Autor verwendete Codes verstanden werden.

Diese Definition von Intertextualität lehnt sich stark an den Dialogismus an, wie er von Michail Bachtin definiert wurde¹⁶. Für ihn ist der Roman ein polyphoner Raum, in dem verschiedene sprachliche, stilistische und kulturelle Komponenten aufeinandertreffen. Der Begriff der Intertextualität entlehnt daher von Bachtin die Idee, dass Literatur aus der Transformation verschiedener kultureller und sprachlicher Elemente in einen bestimmten Text entsteht.

Der Begriff der Intertextualität wurde in den 1970er und 1980er Jahren stark aufgegriffen. 1974 machte Roland Barthes es offiziell in dem Artikel „Théorie du texte“ in der Encyclopædia Universalis. Er unterstreicht damit, dass „jeder Text ein Intertext ist; andere Texte sind darin auf unterschiedlichen Ebenen in mehr oder weniger

¹² Vgl. Laura Spencer Portor, *The Greatest Books in the World; Interpretative Studies*, by Laura Spencer Portor (Chautauqua, New York: Chautauqua Press, 1917), 82.

¹³ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe und Charles E. Passage, *Goethe's Plays* (London: E. Benn, 1980).

¹⁴ Vgl. Thomas Bein, *Intertextualität*. In *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg (Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2011).

¹⁵ Vgl. Julia Kristeva, „Analyse du Jehan de Saintré“ in *M. Foucault, Théorie d'ensemble. Tel Quel* (Paris: Du Seuil, 1968).

¹⁶ Mikhail Mikhaïlovich Bakhtin, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva, *Проблемы поэтики Достоевского. La poétique de Dostoïevski.* Traduit... par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva (Éditions du Seuil, 1970).

erkennbarer Form vorhanden: die Texte der vorherigen Kultur und die der umgebenden Kultur; Jeder Text ist ein neues Geflecht vergangener Zitate¹⁷.

Anschließend konnte der Begriff erweitert und abgeschwächt werden, bis hin zur Rückkehr zur Quellenkritik, wie sie zuvor praktiziert wurde¹⁸. Die Entwicklung des Begriffs wird dann durch die Arbeit von Michaël Riffaterre gekennzeichnet, der nach der „intertextuellen Spur“ auf der Ebene des Satzes, des Fragments oder des kurzen Textes sucht. Für ihn ist Intertextualität grundsätzlich mit einem für den literarischen Text spezifischen Lesemechanismus verbunden. Der Leser identifiziert den Text als literarisch, weil er „die Beziehungen zwischen einem Werk und anderen, die ihm vorausgingen oder folgten“, wahrnimmt.

Im Jahr 1982 brachte Gérard Genette mit *Palimpsestes* ein wichtiges Element zur Konstruktion des Begriffs der Intertextualität bei. Tatsächlich integriert er es in eine allgemeinere Theorie der Transtextualität, die alle Beziehungen analysiert, die ein Text zu anderen Texten hat¹⁹. Innerhalb dieser Theorie ist der Begriff „Intertextualität“ Fällen der „effektiven Präsenz eines Textes im anderen“ vorbehalten. Dabei unterscheidet er zwischen Zitat, wörtlicher und expliziter Bezugnahme; Plagiat, wörtliche, aber nicht explizite Bezugnahme, da nicht deklariert; und schließlich die Anspielung, eine nicht wörtliche und nicht explizite Referenz, die die Identifizierung der Kompetenz des Lesers erfordert²⁰.

Dieses relativ junge Konzept, das im literarischen Bereich jedoch einen sehr wichtigen Platz einnimmt, befindet sich daher seit den 1970er Jahren in der theoretischen Entwicklung. Pierre-Marc de Biasi meint, dass „[die Intertextualität] heute noch weit davon entfernt ist, ihren Abschluss zu erreichen, und wahrscheinlich in eine neue Phase der Neudefinition eintritt“²¹.

Transtextualität nach Genette

Transtextualität ist ein literarisches Konzept, das Gérard Genette insbesondere in seinem 1982 erschienenen Buch *Palimpsestes – La littérature au second degré* entwickelt hat²². Es sollte nicht mit dem Begriff der Informations- und Kommunikationswissenschaften (in Produktions- und Rezeptionsstudien) des Transtexts von Benjamin W.L. Derhy Kurtz und Mélanie Bourdaa verwechselt werden²³. Gegenstand der Poetik ist für Genette nicht der Text in seiner Singularität, sondern die Transtextualität bzw. die textuelle Transzendenz des Textes. Transtextualität wird grob definiert als „alles, was einen Text in eine manifeste oder geheime Beziehung zu einem anderen Text bringt“²⁴. Das Wort Text muss hier in seinem „konzeptuellen“ Sinne verstanden werden, also als Aussage jeglicher Art und nicht nur als literarische Aussage. Darüber hinaus handelt es sich bei den fünf Typen transtextueller Beziehungen nicht um wasserdichte, geschlossene Klassen ohne gegenseitige Überlappung. Ihre Beziehungen sind zahlreich und manchmal (und laut Genette sogar „oft“) entscheidend.

Genette unterscheidet fünf Arten transtextueller Beziehungen: Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität.

¹⁷ Vgl. Roland Barthes, „Théorie Du Texte,“ Encyclopædia Universalis, Zugriff am 7 November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

¹⁸ Vgl. Pierre-Marc de Biasi, „Théorie de l' Intertextualité,“ Encyclopædia Universalis, Zugriff am 7 November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>

¹⁹ Vgl. Marc Escola, „Des Possibles Rapports de La Poétique et de l'histoire Littéraire,“ *Fabula-LhT : Littérature, Histoire, Théorie* no. zéro (2013): Zugriff am 7 November 2023. <https://doi.org/10.58282/lht.546>

²⁰ Vgl. Antoine Compagnon, *Le Démon de La Théorie : Littérature et Sens Commun* (Paris: Seuil, 1998), 306.

²¹ Vgl. Pierre-Marc de Biasi, „Théorie de l'Intertextualité“ Encyclopædia Universalis, Zugriff am 7 November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>

²² Vgl. Gérard Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), 7.

²³ Derhy Kurtz, Benjamin W.L et Mélanie Bourdaa, *The Rise of Transtexts : Challenges and Opportunities* (New York: Routledge, 2016), 262.

²⁴ Vgl. Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, 7.

Der Begriff Intertextualität ist von Julia Kristeva entlehnt. Intertextualität wird durch eine Beziehung der Ko-Präsenz zwischen zwei oder mehr Texten definiert, eidetisch und am häufigsten durch die Präsenz eines Textes in einem anderen.

Paratextualität ist alles, was am Rande des Hauptteils einer Aussage steht. Es handelt sich im Allgemeinen um eine weniger explizite und distanziertere Beziehung zwischen der Aussage und dem Paratext.

Metatextualität: Es handelt sich um die sogenannte Kommentarbeziehung, die einen „Text mit einem anderen Text, von dem er spricht, verknüpft, ohne ihn notwendigerweise zu zitieren (aufzurufen) oder im Extremfall sogar ohne ihn zu benennen“²⁵. Beispiel: Hegel erinnert in der *Phänomenologie des Geistes* anspielend und stillschweigend an *Le Neveu de Rameau*.

Bei dieser Beziehung handelt es sich um eine Ableitungsbeziehung, die nicht der Art eines Kommentars entspricht. Es gibt eine Beziehung der Nachahmung (oder Transformation), die etwas Neues hervorbringt, das aber nicht verbirgt, was sich dahinter verbirgt. Genette nennt den „imitierenden“ Text den Hypertext und den „imitierenden“ Text den Hypotext. Beispiel: Die Arbeit von Marcel Duchamp L.H.O.O.Q. Parodie auf Leonardo da Vincis Mona Lisa.

Architextualität: Dabei handelt es sich um den abstraktesten und implizitesten Typus: „Hier handelt es sich um eine völlig stille Beziehung, die höchstens durch eine paratextuelle Erwähnung [...] artikuliert wird, um eine reine taxonomische Zugehörigkeit“²⁶. Dies ermöglicht es uns, den generischen Status einer Aussage zu organisieren oder zu bestimmen.

In der vorliegenden Arbeit werden die Ausschnitte gemäß der Hypertextualität untersucht.

Die Gretchentragödie in Sabahattin Alis *Der Dämon in uns*

Sabahattin Ali wurde im November 1928 von der neu gegründeten Republik Türkei zur Ausbildung nach Deutschland geschickt²⁷. Der Autor traf sich auch mit Melahat Togar, die Teil des Teams war, das nach Deutschland reiste²⁸. Melahat Togar erklärte in ihrem Artikel „Mein Freund Sabahattin Ali“, dass der Autor russische Schriftsteller auf Deutsch gelesen habe, ohne Deutsch vollständig zu lernen²⁹. Durch diesen Aspekt lernte Sabahattin Ali Namen wie Ivan Turgenyev, Maksim Gorki, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Heinrich von Kleist, ETA Hofmann und Thomas Mann kennen und ließ sich von deren Werken inspirieren.³⁰ Wie auch daraus deutlich wird, stand Ali sehr deutlich unter dem Einfluss der deutschen Literatur und deren Autoren. Es ist also unabwendbar, dass in Alis Werk mehr oder weniger diese Einflüsse ihren Weg gefunden haben. Und dem Weltliteraturprinzip Goethes zufolge ist es deshalb möglich die Schlussfolgerung zu ziehen, dass bedingt durch sein Interesse an Thomas Mann Ali in Kontakt mit dem Fauststoff gekommen ist und sich dadurch inspirieren ließ, genau diesen Stoff in seinem Werk *Der Dämon in uns* zu verwenden.

Die folgenden Passagen werden versuchen, die Gretchentragödie in einem gewissen Umfang zu verdeutlichen. Dabei wird kein direkter Vergleich zu Goethes *Faust der Tragödie erster Teil*³¹ gezogen, der sonst den Rahmen dieses Artikels sprengen würde.

²⁵ Vgl. Genette, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, 10.

²⁶ Vgl. Genette, 11.

²⁷ Vgl. Melahat Togar, Filiz Ali und Atilla Özkırmı, *Arkadaşım Sabahattin Ali* (İstanbul: De Yayınevi, 1979), 60-63.

²⁸ Vgl. Togar, Ali und Özkırmı, *Arkadaşım Sabahattin Ali*, 60.

²⁹ Vgl. Togar, Ali und Özkırmı, 60-63.

³⁰ Vgl. Asım Bezirci, *Sabahattin Ali* (İstanbul: Çınar Yayınları, 1987), 29.

³¹ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe und Bernd Mahl, *Faust, Der Tragödie Erster Teil: Mit Materialien* (Stuttgart: Klett, 1983).

Sabahattin Alis Werk beinhaltet 3 Protagonisten (*Nihat*, *Ömer* und *Macide*), deren Beziehung zum Dämon (oder auch Teufel, wie man es nennen mag) variieren. Der Fokus hier steht auf Ömer und Macide, die in dem genannten Werk (*Der Dämon in uns*) *Gretchen* und *Faust* repräsentieren werden. Ob Macide, wie bei Goethes Gretchen am Ende tragisch enden wird, wird gegen Ende dieses Artikels verdeutlicht:

Die Gretchentragödie nimmt ihren Lauf. Ömer wird sich bewusst, dass er sich in Macide verliebt. Außerdem wird in dem folgenden Abschnitt bemerkbar, dass Nihat wieder versucht Ömer zu leiten, was seine dämonische Eigenschaft hiermit bestätigt. Eine gewisse Tendenz zu Mephisto ist somit vorhanden:

Ömer hatte es sich bis zuletzt nicht eingestehen wollen, dass er diese Reise in Gedanken durch alle Zimmer des Hauses nur unternommen hatte, um endlich hier, in diesem Zimmer, anzukommen. Und wie Schuppen fiel es ihm von den Augen, weshalb er die Kneipe so überstürzt verlassen hatte und um Mitternacht hierher geeilt war. Und noch einmal ging ihm durch den Kopf, was er empfunden hatte, als er das Mädchen am Morgen auf dem Schiff zum ersten Mal erblickte. »Dieser blöde Nihat ... Am liebsten würde der mich total umkrepeln!«, schimpfte er vor sich hin. Bisher hatte er stets Freude und auch einen gewissen Stolz empfunden, wenn er seine Gedanken und Gefühle offen und frei zum Ausdruck brachte, denn er hielt dies für einen Beweis seines gesunden Selbstbewusstseins³².

Die Gretchentragödie setzt sich fort, indem sich Ömer eingesteht, dass er sich in Macide, die noch kürzlich ihren Vater verloren hat, verliebt. Er versucht rational zu bleiben. Jedoch gelingt es dem Dämon in ihm, seine Rationalität zu unterdrücken und bringt somit das Emotionelle zum Vorschein:

Ömer schalt sich innerlich: »Keinen Ton krieg ich heraus, als hätte ich einen Kloß im Halse stecken. Das passiert mir zum ersten Mal. Die Situation ist allerdings auch alles andere als normal. Schließlich kann ich ja ein Mädchen, das ich gerade erst kennen gelernt habe und das außerdem in ganz frischer Trauer um seinen verstorbenen Vater ist, nicht sofort mit einer Liebeserklärung überfallen. Aber trösten könnte ich sie wenigstens. Doch das habe ich in meinem ganzen Leben noch nicht getan. Mich hat auch noch nie jemand getröstet. Nichts kann scheinheiliger sein als tröstende Worte³³.

Trotz des Durcheinanders der Gedanken, das Nihat verursacht hat, rappelt Ömer sich auf und trifft die Entscheidung, Macide erneut zu sehen. Somit beginnt die Tragödie der beiden.

Ömer war verwirrt. Wenn sie sich jetzt trennten, konnte es sein, dass sie sich wochenlang nicht wiedersahen. Das war sogar mehr als wahrscheinlich. Doch er vermochte sich nicht vorzustellen, auch nur für fünf Minuten ohne sie zu sein. Diesen Gedanken brachte er aber nicht über seine Lippen, und er sagte nur: »Wie können Sie denn jetzt üben?« Macide entgegnete mit dem ihm so unverständlichen Lächeln: »Warum fragen Sie? Wie kommen Sie nur auf so eine Frage?« Ömer nahm seinen ganzen Mut zusammen: »Ich wollte Ihnen noch so viel sagen!« »Haben Sie aber nicht!« Ömer schaute sie vorwurfsvoll an. Macide sagte, wie um Verzeihung bittend: »Wir sehen uns ja noch ...« »Wann?«, fiel Ömer ihr ins Wort. Macide zuckte mit den Schultern. »Soll ich heute Abend hier vorbeikommen und Sie abholen? Wir können dann zusammen zur Familie meiner Tante gehen!« Das junge Mädchen schien einen Augenblick nachzudenken. »Wie Sie wollen!«, entschied sie dann und stieg die Steintreppe hinauf³⁴.

Macide erweckt den Eindruck im Bann Ömers zu stehen, da sie trotz einer gewissen Abneigung enttäuscht zu sein scheint, als sie ihn nicht zu sehen bekommt. Sie ist ängstlich ihn zu sehen, aber trotzdem auch irgendwie schwärmerisch bei den Gedanken an Ömer. Auch ist Macide skeptisch, wie sie sich an ihn annähern soll, da sie dabei an alle seine Verhaltensweisen denkt und sich selbst zensiert. Dies zeigt deutlich, dass die Protagonistin Macide dem Protagonisten Ömer verfallen ist. Es wird ihr auch bewusst, dass im Falle eines Problems Ömer das Weite suchen wird. Das ist ihr von Anfang an bewusst. Trotzdem wird sie sich, wie in den nächsten Abschnitten bekannt wird, auf ihn einlassen.

Von Ömer war keine Spur weit und breit. Das junge Mädchen schaute sich schnell um und ging dann in Richtung Straßenbahnhaltestelle. Obwohl sie gehofft und sich sogar gewünscht hatte, dass Ömer nicht kommen möge, war sie dann doch enttäuscht, als er fernblieb. Sie runzelte die Stirn; in ihrem Innern stritten sich widersprüchliche Gefühle.

³² Sabahattin Ali, *Der Dämon in Uns*, übers. von: Ute Birgi-Knellessen (Zürich: Unionsverlag, 2015), 81.

³³ Ali, *Der Dämon in Uns*, 92.

³⁴ Ali, 96-97.

»Umso besser, ich habe eigentlich Angst, ihn „wiederzusehen. Ich kann seinen Worten nicht widersprechen, habe nicht einmal die Kraft, darauf zu antworten. Wie viel er zu sagen hat ... und wie schön er es sagt! Aber diese Worte sind auch gefährlich. Gestern zum Beispiel hätte ich ihm wohl besser nicht zuhören sollen, ich begriff zuerst gar nicht, worum es ging. Nicht etwa, weil ich seine Worte akzeptiert hätte, habe ich ihn nicht zurechtgewiesen, ich war einfach zu überrascht. Dabei hätte ich ihn doch auffordern müssen zu schweigen. Dann aber wäre er vielleicht verärgert gewesen und fortgegangen. Ja, ganz bestimmt, so einer ist er. Jemand, der sofort die Flucht ergreift, wenn man ein wenig böse mit ihm ist. Das möchte ich wiederum auch nicht. Warum sollte er, wenn er mit mir zusammen ist, plötzlich gekränkt sein und fortlaufen? Er hat ja auch gar nichts Schlimmes gesagt ... Wie bitte? Er hätte kaum Schlimmeres von sich geben können. Immerhin hat er gesagt, dass er mich liebt³⁵.

Ömer bringt Macide vom Weg ab. Dies kann hier gesehen werden, da die verantwortungsbewusste Protagonistin für Ömer an diesem Tag nicht ins Konservatorium geht, mit der Ausrede sie hätte ihre Noten nicht dabei. Aber es kann auch gesehen werden, dass sich Ömer in seinen Handlungen nicht sicher ist und nicht weiß, wie er sich Macide nähern soll. Dies endet mit damit, dass er seine Hände in den Hosentaschen verschwinden lässt.

Ich habe Ihnen so viel zu sagen, aber wohin wollen wir gehen?« Macide zögerte: »Ich weiß nicht!« Mutig, was sie selbst verwunderte und auch ein bisschen ängstigte, fügte sie hinzu: »Ich habe meine Noten nicht mitgenommen, ich könnte heute für einmal die Schule sein lassen ...« Ömer befreite seinen linken Arm vorsichtig aus Macides Griff und ging auf ihre andere Seite, um sie unterzuhaken. Nach ein paar Schritten empfand er dies aber als zu förmlich und irgendwie auch kindisch. Schnell steckte er beide Hände in seine Hosentaschen und ging so neben ihr her³⁶.

Der folgende Abschnitt zeigt, wie Macide beginnt, an sich zu zweifeln, da diese Gefühle, die sie empfindet, sehr neu für sie sind. Auch kann man sehen, dass sie sich nicht sehr sicher über Ömer ist und hinterfragt, ob dieser immer Damenbesuch hätte. Aber sie redet sich ein, dass sie nicht mehr die alte Macide ist, und lässt sich wie man es herauslesen kann, auf dieses neue Abenteuer ein und zweifelt nicht eine Sekunde daran, dass auch Ömer sich nicht geändert haben könnte und dass beide quasi einen Neuanfang begehen.

Auf unserem Weg hierher hat uns niemand gesehen. Ob er wohl immer jemanden mitbringt, wenn er nach Hause kommt? Vielleicht, und wenn schon, ich darf den früheren Ömer nicht mit dem heutigen Ömer verwechseln. Bin ich etwa die alte Macide? Auf gar keinen Fall, mit der habe ich nichts mehr zu tun. Ich kenne mich ja selbst kaum noch. Ganz sicher hat auch Ömer sich in gleichem Maße verändert. Es ist also ganz sinnlos, an alte Geschichten zu denken³⁷.

Die Gretchentragödie schreitet fort. Macide und Ömer werden ihre erste gemeinsame Nacht in Ömers Wohnung verbringen. Macide versucht rational zu denken doch ihre Emotionen kommen immer wieder dazwischen. Ein Stoß gegen die Normen ist das Resultat des Dämons in ihr, was in folgendem Abschnitt sichtbar wird:

Oh, jetzt werden wir wohl zu Bett gehen? Etwa zusammen? Natürlich zusammen, als ob ich das nicht gewusst hätte, als ich mit ihm herkam! Ich habe es gewusst und bin aus freien Stücken mitgekommen. Wovor habe ich dann Angst? Es ist schon Jahre her, dass ich mit jemandem im gleichen Bett gelegen habe. Aber das ist ja etwas ganz anderes. Er wird mich sicher umarmen. Und ich kann dabei seine schönen Lippen von ganz nahem sehen, kann sie sogar küssen, ja, wie ich ihn küssen werde! Mein Gott, was für schamlose Dinge mir durch den Kopf gehen. Wieso schamlos? Ich bin doch jetzt eine Frau, sollte eine Frau sich vor solchen Dingen schämen? Er scheint kein bisschen aufgeregt, ob er nicht das Gleiche empfindet? ... Was soll das heißen, seine Frau? Wir sind doch gar nicht getraut! Ach, das ist sicher nicht richtig, was ich hier tue, alle werden über mich herziehen! Aber was gehen mich die anderen an, hatte ich das nicht schon gesagt? Also! Wir können doch auch später heiraten. Natürlich werden wir heiraten. Aber wie kann ich ihm das jetzt sagen? Und was wird er dann von mir denken? Auch das können wir später erledigen³⁸.

Macide widerspiegelt hier die Gretchentragödie, indem sie ohne Ehe mit Ömer beginnt zusammen zu leben und mit ihm ihr Bett teilt. Desweiteren kann gesehen werden, dass sie sich Sorgen über ihr soziales Umfeld macht,

³⁵ Ali, 121-122.

³⁶ Ali, 124-125.

³⁷ Ali, 162.

³⁸ Ali, 162-163.

da sie ehelos zusammenleben werden. Diese Gedanken sind nicht umsonst, denn wenn man an die Zeit, in der der Roman abspielt denkt, ist es absolut plausibel, dass das Umfeld des Mädchens, das ja konservativ erzogen wurde, diesen Tabubruch nicht billigen würde. Was jedoch auch zu bemerken ist, dass sich Ömer keinerlei moralische Sorgen macht. Es scheint so zu sein, als ob ihm das alles gleichgültig wäre. Was natürlich die Beziehung des Fausts zu Gretchen hier in einem gewissen Maß bestätigt. Von einer Nachbildung kann hier die Rede sein, da auch im Original das Mädchen vom rechten Weg abgebracht wurde.

Im folgenden Passus kann gesehen werden, dass die beiden Protagonisten Macide und Ömer ihre erste gemeinsame Nacht verbracht haben und dass das Mädchen ihre Unschuld verloren hat. Ömer hat sie verführt. Dies hat dazu geführt, dass Macide ihre Jungfräulichkeit verloren hat. Dies bestätigt wieder die These, dass die Protagonistin, wie in der Gretchentragödie vom rechten Weg abgebracht wird, da es trotz gegenseitigen Konsenses keine Ehe besteht.

Als das junge Mädchen sah, dass er erwacht war, lächelte es ihm zu. Ihr blasses und jetzt vielleicht noch ein wenig schmaleres Gesicht erhielt dadurch einen unwiderstehlichen Liebreiz. Dieses Lächeln schien nachdrücklicher und ehrlicher als alle Worte zu sagen: »Ich danke dir. Ich liebe dich. Du hast mich glücklich gemacht!«, und verbreitete sich wie der Duft einer Blume im Innern des jungen Mannes, als er tief Atem holte³⁹.

Nach der gemeinsamen Nacht kann ein Wandel festgestellt werden. Ömer stellt seine Geliebte Macide seiner Wirtin vor, die daraufhin mit einer gewissen Skepsis, mit Gedanken an Macides Vorgängerinnen wahrscheinlich, das Mädchen mustert und daraufhin den beiden ein geräumigeres Zimmer anbietet, da sie als eine Familie den Raum brauchen würden und das ehemalige Zimmer Ömers dafür nicht geeignet zu sein scheint.

Ömer ging hinaus und kehrte kurz darauf mit der Zimmerwirtin zurück. »Das ist meine Frau! Und dies ist unsere Madame, die Hausbesitzerin!«, stellte er vor.“ (...) „Nachdem sie Macide wortlos längere Zeit gemustert hatte, sah sie kurz zu Ömer hinüber und sagte in gebrochenem Türkisch: »Ich bin sehr erfreut!« Dann wandte sie sich wieder zu Macide: »Ich werde Ihnen das Zimmer nebenan geben, das ist etwas geräumiger. Wir machen es sofort sauber, dann können Sie noch heute umziehen!⁴⁰

Ömers Charakter beginnt sich zu wandeln. Die Beziehung zu Macide beginnt sein Handeln zu ändern, was er im folgenden Abschnitt bedenkt. Wo er noch früher als Streuner galt und bekannt war mit seiner Verantwortungslosigkeit, überrascht er seine Kollegen, als er zur Arbeit erscheint. Anscheinend hat die Ehe doch ihre Wunder getan und aus dem Junggesellen langsam aber sicher einen Familienmann gemacht.

Von nun an musste er seine Arbeit gewissenhaft ausführen und sich sein Geld wirklich verdienen, sagte ihm ein deutliches Gefühl. Er brauchte einen Ort in seinem Leben, der ihm Sicherheit gewährte. Dieses bisher noch nie verspürte Bedürfnis stimmte ihn zunächst froh, etwas später dann auch nachdenklich. »Verändere ich mich schon so schnell?«, fragte er sich. Die nach und nach eintreffenden Kollegen staunten nicht schlecht, als sie den für seine schlechte Arbeitsmoral berüchtigten Ömer an seinem Platz sitzen sahen. Sie begrüßten ihn nur kurz und gingen zu ihren Schreibtischen⁴¹.

Trotzdem wird an seinem Arbeitsplatz wird an Ömer gezweifelt, denn er hat ein gewisses Image hinterlassen, dass auch nach dem Kundgeben seiner „Heirat“ immer noch skeptisch wahrgenommen wird:

Hüsametttin Efendi sah den Jungen mitleidig an. »Gott schenke euch Glück. Alles Gute soll euch begleiten. Du bist doch ein vernünftiger Junge, denk ich ...« Es war Ömer nicht entgangen, dass der Kassierer eigentlich »dachte ich« hatte sagen wollen, es sich im letzten Moment aber anders überlegt hatte. Er lachte und fragte: »Habe ich da etwa einen Fehler gemacht?« »Ach was, wird schon richtig sein.« Ömer versuchte, mit knappen Worten zu erzählen, was vorgefallen war.

³⁹ Ali, 165,166.

⁴⁰ Ali, 166.

⁴¹ Ali, 167.

Dabei änderte er die Geschichte ein wenig ab, da er sich dachte: »Ich habe kein Recht, das Mädchen in ein schlechtes Licht zu rücken. Auch wenn sie nicht dabei ist, soll niemand respektlose Dinge von ihr denken⁴².

Auch versucht Ömer, nichts Schlechtes auf Macide zukommen zu lassen, was als einen Charakterumschwung gedeutet werden kann. Macide und sein innerer Dämon stehen hier im Konflikt und scheinbar scheint Macide die größere in diesem Zusammenstoß zu sein. Aber obwohl er sie zu beschützen versucht, ist ihre ehelose Heirat ein Bruch gesellschaftlicher Normen, was somit eigentlich nicht einen Schutz darstellt, sondern eher mehr hier die Gretchentragödie bestätigt.

Wie einfach es doch ist, mich ins Schlepptau zu nehmen! Ich habe es nie gelernt, meinen Willen dagegenzusetzen. Und dann diese Vergesslichkeit, diese unsägliche Selbstvergessenheit! Ich verliere auf einmal den Kontakt mit meiner Umwelt und scheine im luftleeren Raum zu schweben. Das muss sich alles ändern. Dafür wird Macide schon sorgen⁴³.

Weiter kann sich feststellen lassen, dass Ömer sich bewusst ist über seine Situation. Es ist jedoch nicht davon zu sprechen, dass er über seinen Willen verfügen kann. Es lässt sich außerdem herauslesen, dass Macide das Problem in den Griff bekommen würde. Im nächsten Abschnitt kann das herausgelesen werden. Ferner werden die konträren Charaktere der Beiden sichtbar. Macide ist der barmherzige Typ, wohingegen Ömer ein Streuner ist und nicht weiß, was er selber will:

Ömer bemühte sich, dem Gespräch eine andere Wendung zu geben: »Wir sollten doch in ein anderes Zimmer ziehen. Hatte die Madame nicht so was gesagt?« Voller Anerkennung für diese Geistesgegenwart sagte Macide: »Das ist schon geschehen. Aber es waren noch ein paar Sachen hier, die ich holen wollte. Und dann fehlt dort die Glühbirne ... Ich habe hier auf dich gewartet!« Ömer, der seine Gäste schon wieder vergessen hatte, schmiegte sich an Macide. »Ich laufe gleich los und kauf eine!« Das junge Mädchen suchte nach seiner Handtasche und fragte: »Was kostet eine Glühbirne?« »Ich habe selbst Geld«, rief Ömer. Dabei schoss ihm ein Gedanke durch den Kopf: »Was soll das heißen, wie viel kostet eine Glühbirne? Wollte sie mir das Geld etwa abgezählt geben? Hat sie Angst, mir mehr zu geben? Komisch!« Doch dann schämte er sich vor sich selbst: »Wie schlimm, dass ich so etwas denke! Natürlich hat sie nur aus Gewohnheit so gefragt.« Im gleichen Augenblick hielt Macide ihm einen Fünfliraschein hin: »Du sagtest doch, du hättest nur noch fünfunddreißig Kuruş, das reicht vielleicht nicht, hier, nimm das!« Ömer war zum Weinen zu Mute. Er schob Macide in das Zimmer zurück, folgte ihr, stieß die Tür mit dem Fuß zu und fiel dem jungen Mädchen um den Hals: »Macide ... Meine süße kleine Frau ... Ich bin ein Schuft ... Du musst mich erziehen!«, stammelte er. Macide fragte erstaunt: »Wieso? Was hast du?« Ömer getraute sich nicht, ihr zu erzählen, was ihm da eben durch den Sinn gegangen war, und er erfand schnell eine Lüge: »Ich bin zu spät nach Hause gekommen, deswegen!⁴⁴

Fast hätte der innere Dämon hier dafür gesorgt, dass Ömer sein Vertrauen zu Macide brachen würde. Doch seine Rationalität siegt hier über den Dämon. Man kann auch herauslesen, dass sich Ömer Sorgen macht, da sein Handeln nicht immer eine aufrichtige Weise darstellt und seine Beziehung zu Macide schädigen könnte. Auch kann gesehen werden, dass die Protagonistin eigentlich sein Retter sein sollte, aber Ömer, bedingt durch sein Handeln, zieht Macide weiter in die Gretchentragödie, was im folgenden Abschnitt aus dem Roman herausgefiltert werden kann:

Ich fürchte mich vor allen, deshalb zweifle ich auch an allen. Aber wie konnte ich so tief fallen? Wie bin ich überhaupt auf die Idee gekommen, dass Macide nicht aufrichtig sein könnte? Wie soll sie denn wissen können, was für ein übler Typ ich bin, auf welche Dummheiten und Gefahren ich mich einlasse! Wie alle Menschen mit einem schlechten Gewissen werde auch ich immer mehr ein Opfer meines Argwohns. (...) „Und wie schroff habe ich dann Macide behandelt, die sich nichts anderes hatte zu Schulden kommen lassen, als auf mich zu warten! Nur, weil ich mir einbilde, dass sie längst durchschaut hat, wie verkommen ich bin, und sich mit meiner Erbärmlichkeit ein Spiel erlaubt. Oh Gott, ich hatte geglaubt, dass sie mich aus diesem Sumpf ziehen und retten kann; doch nun scheint mir, dass ich sie mit hinabziehe in die schreckliche Welt meiner schwarzen Seele⁴⁵.

⁴² Ali, 169.

⁴³ Ali, 179-180.

⁴⁴ Ali, 182-183.

⁴⁵ Ali, 212.

Ferner kann auch gesehen werden, dass anscheinend die beiden Protagonisten Ömer und Macide charakterlich nicht kompatibel sind und Ömer beginnt an sich zu zweifeln und es tut ihm sogar leid, dass er das Mädchen in diese ehelose Beziehung mit hineingezogen hat.

Warum habe ich sie überhaupt hierher gebracht? Warum habe ich mir das aufgehalst und ihr solche Sorgen aufgebürdet, wo sich doch schon bald herausgestellt hatte, dass unsere Seelen nicht in allem übereinstimmen?⁴⁶

Die Gretchentragödie verzweigt sich immer mehr. Es kann herausgelesen werden, dass die beiden in ihren Wesen vollkommen gegenseitige Pole darstellen und eine gewisse Kompatibilität zwischen den Protagonisten zu fehlen scheint, trotz der Liebe Ömers zu Macide. Auch kann gesehen werden, dass Ömer trotz seines Fehlverhaltens versucht, die Gefühle Macides auszubeuten, indem er seine Schwächen aufzeigt. Ferner wird auch sichtbar, dass der Dämon (hier die innere Stimme) erwähnt wird, der ja im eigentlichen Sinne die ganze Tragödie in ihre Wege leitet.

Es ist nur allzu offensichtlich, dass wir grundverschieden sind. Dass ich dich trotz dieser Unterschiede so wahnsinnig liebe, dürfte wohl auch ein Spiel dieses Dämons sein. Außerdem spitzt sich alles von Tag zu Tag zu. Ich habe Dinge getan, die ich nie für möglich gehalten hätte. Ach, Macide, ich dürfte eigentlich gar nicht neben dir liegen und wie ein normaler Mensch mit dir reden. Du hast mich bereits verurteilt, obwohl du noch gar nicht alles weißt, was heute geschehen ist. Das heißt, mein Verhalten euch beiden gegenüber ist vielleicht sogar entschuldigbar, da ich mich vor mir selbst ekelte. Um das aushalten zu können, wollte ich auch andere genauso erniedrigt sehen wie mich selbst. Ach, Macide, wenn du wüsstest, was ich getan habe, vielleicht wärest du dann noch wütender auf mich. Oder würdest vor mir davonlaufen. Vielleicht hättest du aber auch Mitleid mit mir. Sieh mich an, ist mein Zustand nicht Mitleid erregend?⁴⁷

Jetzt kommt auch der diabolische, ja fast dem Mephisto ähnliche Nihat ins Spiel, der sein Opfer sucht und es in Macide gefunden zu haben scheint. Sie selbst flieht vor Konflikten, vor allem vor denen mit Ömer. Aber es wird auch bekannt, dass ihr langsam das Leben der Ehefrau auch nicht mehr Spaß macht, da sie auch nach dem Konservatorium noch die Hausfrau zu Hause spielen muss. Ferner kann auch herausgelesen werden, dass sich die Beziehung zwischen den beiden Protagonisten Ömer und Macide gebessert hat, aber ihre Probleme keineswegs eine Lösung gefunden zu haben scheinen:

Eines Tages fragte Nihat Macide: »Haben Sie denn im Konservatorium keine hübschen, geeigneten Freundinnen?« Die junge Frau errötete leicht und gab ganz ernsthaft zur Antwort: »Ich weiß nicht, unter diesem Gesichtspunkt habe ich mich noch gar nicht umgesehen!« Fest überzeugt, dass sein umfassendes Wissen diesen Anspruch rechtfertigte, suchte der Professor eine Frau, die schön und gebildet sein und aus guter Familie stammen sollte. Macide verhielt sich meistens schweigsam, weil sie alles vermeiden wollte, was zu einer Auseinandersetzung zwischen ihr und Ömer hätte führen können. Doch als seine Freunde sich jeden Abend bei ihnen einfanden, merkte sie, dass sie ihre Abneigung bald nicht mehr würde verbergen können. Wenn sie nach einem langen Tag am Konservatorium nach Hause kam, musste sie die Wohnung aufräumen, das Essen vorbereiten und sich eigentlich auch ein wenig ausruhen. Nach jenem ereignisreichen Abend war die Beziehung zwischen ihr und Ömer zwar wieder lebendig und stark geworden, doch im Grunde hatten sie keines ihrer Probleme gelöst⁴⁸.

Im Laufe der Handlung des Romans ändert sich die Beziehung der beiden Protagonisten Macide und Ömer drastisch. Auf einer Veranstaltung mit Musik geht Ömer, wenn auch nicht konkret, fremd, da dieser einer anderen Frau seinen Blick schenkt und auch von ihrer Seite aus willkommen empfangen wird. Es kann gesehen werden, dass Macide in ihrer Naivität versucht, in dieser Handlung Ömers eine plausible Erklärung zu finden. Trotz ihrer Suche, kann sie es sich nicht eingestehen und kommt mit dieser Idee nicht klar. Bedingt durch ihre Position in einer ehelosen Beziehung, weiß die junge Frau nicht, wie sie mit ihrer Situation umgehen soll und gerät in eine Art Angstzustand.

⁴⁶ Ali, 213.

⁴⁷ Ali, 268-269.

⁴⁸ Ali, 285-286.

Auch sie schaut nur auf Ömers Lippen!«, dachte Macide und stellte sich vor, wie die beiden sich küssten. Es machte ihr nichts aus. »Sollen sie doch machen, was sie wollen!« Doch als ihr dieser Gedanke durch den Kopf ging, stutzte sie, und sie fragte sich: »Ob die Trunkenheit wohl sämtliche Gefühle des Menschen abtötet?« Da durchfuhr es sie schmerzhaft: »Nein, das war schon so, bevor ich getrunken hatte. Jetzt erinnere ich mich! Auch da hatte ich mir schon vorgenommen, mich nicht mehr über Ömers Verhalten zu ärgern und mir zu sagen, was geht mich das an! So etwas ist mir früher auch schon passiert. Aber wann? Ich weiß nicht, wann ... Aber es war ganz schrecklich ... Wurde ich so gleichgültig, als ich bei Tante Emine wohnte? Vielleicht auf eine andere Weise, aber ich fühle mich genauso. Ganz für mich bleiben und bloß nichts mit ihnen zu tun haben. Ein Gefühl, das zeigte, dass mein Herz mit ihnen nicht mehr das Geringste zu tun hatte. Oh weh, ist etwa Ömer für mich jetzt auch unwichtig geworden? Unmöglich, trotz allem kann das nicht sein. Ich bin betrunken oder verrückt. Nein, nein. Um Gottes willen, was mach ich bloß?⁴⁹

Im weiteren Verlauf des Abends nimmt die Situation eine makabre Seite an. Der Freund des Protagonisten Ömers İsmet Şerif belästigt Macide, die wiederum in gar keiner Weise defensiv handelt und im Schockzustand mit einer großen Verwunderung dies über sich ergehen lässt.

Mit beiden Händen packte er Macides Schultern. Die junge Frau trat einen Schritt zurück und lehnte sich mit dem Rücken gegen die Wand. Durch diese kleine Bewegung verunsichert, zog İsmet Şerif seine Hände zurück und hielt sie vor sein Gesicht, als ob er sich vor einer Ohrfeige fürchtete. Doch als er bemerkte, dass Macide ihn weiter ruhig anblickte, fühlte er sich ermutigt und näherte sich ihr wieder. Er legte seine Hände auf Macides Schultern, sein Gesicht war ganz dicht vor ihr. In seinen Augen lagen Begierde, Drohungen, Flehen, alles miteinander. Macide, an die Wand gedrückt, konnte sich gar nicht mehr bewegen und schaute aufmerksam und verwundert in dieses Gesicht vor ihr. Alles, was sie dort sah, war schrecklich [...]⁵⁰.

Ömer scheint das Handeln seines Freundes bedingt durch seine Schulden an ihn vollkommen egal zu sein, was durch sein Desinteresse an dieser Belästigung gesehen werden kann. Man kann sehen, dass Macide, wie auch schon früher erwähnt, in einem Ernstfall total auf sich alleine gestellt ist und keinerlei Unterstützung bekommen wird, wie auch in der jetzigen Situation, in der sie sich befindet.

Für einen Moment kreuzten sich Macides und Ömers Blicke. Sie sahen sich eine Weile an. „Was soll das, Ömer? Warum weist du diesen Kerl nicht zurecht?“, glaubte Ömer in ihren Augen geschrieben zu sehen. Er beugte sich zu ihr und sagte leise, doch erstaunlich nüchtern: „Was kann ich denn tun? Du siehst doch, dass er nicht bei Sinnen ist, außerdem ist er mein Lehrer, das heißt, eigentlich nicht. Aber, wie soll ich's sagen ...“ Hier senkte er seine Stimme zu einem Flüstern und fuhr fort: „Du kennst mich doch, ich schulde ihm mehr als zehn Lira. Wie kann ich ihn da zurechtweisen?“⁵¹

Die nächste Passage zeigt deutlich, dass sich Macide nach dem Vertrauensbruch ihres Mannes dazu entscheidet, die Beziehung zu beenden: „Das Schicksal hatte es wohl absichtlich eingerichtet, dass sie ihren Mann so unverstellt und von so nahem sah, nachdem sie gerade beschlossen hatte, allem ein Ende zu setzen, denn so konnte es nicht weitergehen“⁵².

Während der Handlung wird ersichtlich, dass der Protagonist Ömer Gewissensbisse aufgrund seines Handelns verspürt. Gleichzeitig ist er sich bewusst, dass er, falls er weiterhin so handelt, demnächst allein in seiner Beziehung dastehen wird. Auch kann gesehen werden, dass Macide diese Worte nicht zum ersten Mal hört und sich bewusst ist, dass trotz vieler Versprechen aus Ömers Seite diese Vorfälle nicht aufhören werden zu passieren. Desweitem kann auch herausgefiltert werden, dass bei jedem Missgeschick oder Konflikt Ömer die Sache mit Liebkosungen und küssen zu klären versucht, was jedoch diesmal bei der gekränkten Macide nicht wirksam sein werden wird.

Macide, von heute an werden wir nirgends mehr hingehen, weder in Nachtlokale noch zu Schülerdarbietungen! Und wir werden auch keine Leute mehr zu uns einladen, ich werde mit allen meinen Bekannten brechen. Ich möchte ein neues, ein sinnvoller Leben führen. Und ich werde diesen verdammten Dämon in mir erwürgen!« Macide war sich bewusst, dass sie solche oder ähnliche Worte vielleicht zum zehnten Mal von ihm zu hören bekam. Doch gleichzeitig

⁴⁹ Ali, 323-324.

⁵⁰ Ali, 330-331.

⁵¹ Ali, 333.

⁵² Ali, 334.

zweifelte sie keinen Augenblick daran, dass Ömer auch dieses Mal ehrlich meinte, was er sagte. Und sie fürchtete, durch seine Worte und leidenschaftlichen Gesten trotz aller Entschlossenheit wieder schwach zu werden. Das wollte sie auf keinen Fall. Dieses Mal war sie nicht bereit, ihre Wut und ihren ganzen inneren Schmerz mit feurigen Küssen auslöschen zu lassen. Auch Ömer schien dies zu begreifen, denn er verstummte plötzlich. Sie gingen zu Bett und schliefen beide sofort ein⁵³.

Letztendlich kann im letzten Ausschnitt deutlich herausgelesen werden, dass Macide in ihrer ehelosen Beziehung vollkommen unglücklich ist und sich von dem Protagonisten Ömer trennen will. Dies wird in ihrem Brief, den sie an ihn schreibt deutlich. Das Schreiben eines Briefs zeigt hier, dass Macide eine Konfrontation meiden möchte und diese Beziehung ohne jeglichen Konflikt beenden möchte. Bedingt durch ihren Tabubruch mit ihrer ehelosen Ehe, steht die junge Frau nach der Trennung von Ömer alleine da, was sie aber in Kauf zu nehmen scheint, was aus der Passage auch gefiltert werden kann. Obwohl Macide immer noch Gefühle gegenüber Ömer pflegt, kann sie es sich nicht erklären warum und bestätigt auch, dass sie in den drei Monaten ihrer Beziehung ihre Liebe gegenüber Ömer dauernd bezweifelt hat. Dies zeigt, dass eigentlich, der Dämon seine Hand im Spiel hatte und dafür gesorgt hat, dass die beiden durch das Schicksal aneinander gefunden haben. Somit trennt sich die Protagonistin Macide von ihrem Mann.

Hastig begann sie mit einem Bleistift zu schreiben: »Ömer! Ich verlasse dich. Du weißt, wie schmerzlich das für mich ist und dass ich außer dir niemanden habe. Und ich weiß, dass auch du niemanden außer mir hast. Trotzdem werde ich von dir fortgehen. Eine sonderbare Furcht, dass genau dies einmal eintreffen könnte, hat mich seit dem Tag, an dem ich dir hierher folgte, eigentlich nie verlassen. Wie sehr ich mich auch bemühte, dies vor mir selbst zu verheimlichen, tauchte dieser Gedanke doch immer wieder auf und machte mich sehr unglücklich. Während unseres ganzen etwas mehr als drei Monate dauernden Zusammenlebens habe ich unaufhörlich versucht herauszufinden, worin meine Angst begründet war und was ich unternehmen könnte, damit dieser gefürchtete Augenblick nie eintreten möge. Doch schließlich musste ich einsehen, dass ich keine andere Wahl hatte, als mich den Zufällen des Lebens zu überlassen. Ömer, mein Geliebter, muss ich es dir überhaupt noch sagen, dass wir zwei grundverschiedene Menschen sind, deren Denkweisen und Ansichten nichts miteinander gemein haben? Warum nur hat uns das Schicksal zusammengebracht? Du sagtest, dass du mich liebst, ich habe dir geglaubt. Auch ich liebe dich, sogar sehr, meine Gefühle für dich sind auch heute noch die gleichen. Nur, warum ich dich liebe, das konnte ich mir nie erklären, und deshalb zweifelte ich stets an meiner Liebe zu dir, deshalb glaube ich, dass ich nicht weiter mit dir zusammenleben kann⁵⁴.

In dem Werk *Der Dämon in uns* geht die Geschichte der beiden weiter. Jedoch wendet sich die Handlung von der Gretchentragödie, da sich die Protagonisten Ömer und Macide getrennt haben. Deswegen wurde es für gut empfunden, der Analyse hier ein Ende zu setzen, da sonst der Rahmen der Untersuchung gesprengt wäre und sich einem anderen Thema wenden würde.

Schlussfolgerung

Die Gretchentragödie als literarisches Motiv zieht sich durch die Erzählung und manifestiert sich in den Entscheidungen der Charaktere. Ömer verliebt sich in Macide, was zu einem inneren Konflikt führt, da er rational bleiben möchte, aber die emotionalen Aspekte überwiegen. Die Handlung nimmt eine dramatische Wendung, wenn Ömer und Macide ihre ehelose Beziehung eingehen, was als Bruch mit gesellschaftlichen Normen betrachtet wird, ähnlich wie in der Gretchentragödie. Die Entwicklung von Macides Charakter zeigt ihre Unsicherheit angesichts der neuen Emotionen und ihrer Abhängigkeit von Ömer. Die gemeinsame Nacht in Ömers Wohnung markiert einen weiteren Schritt in der Tragödie, da Macide ihre Unschuld verliert, ohne eine formelle Ehe. Ömers Charakter wandelt sich im Verlauf der Handlung, beeinflusst durch die Beziehung zu Macide. Er versucht, verantwortungsbewusster zu handeln, aber gesellschaftliche Normen und sein eigenes Image werfen Zweifel auf. Trotz seiner Bemühungen, Macide zu schützen, verstärkt die ehelose Beziehung die Tragödie. Die Beziehung

⁵³ Ali, 337.

⁵⁴ Ali, 341-342.

zwischen Ömer und Macide zeigt zunehmende Diskrepanzen in ihren Charakteren. Ömer beginnt an sich selbst zu zweifeln und bedauert, dass er Macide in diese Beziehung hineingezogen hat. Der diabolische Charakter von Nihat verstärkt die Konflikte, und die Handlung endet damit, dass Macide sich von Ömer trennt.

Insgesamt spiegelt die Geschichte die Elemente der Gretchentragödie wider, indem sie die moralischen und gesellschaftlichen Konflikte in einer Beziehung betont. Die Charakterentwicklung, die ehelose Beziehung und das tragische Ende tragen zu einer komplexen Handlung bei, die von inneren Dämonen und gesellschaftlichen Erwartungen geprägt ist. Es besteht jedoch ein Wandel im verwendeten Motiv der Gretchentragödie von Sabahattin Ali. Wo bei Goethe das Gretchen tragisch zu Ende geht, bekommt die Handlung bei Ali eine Kehrtwendung, indem sich die Protagonistin Macide sich von ihrer Beziehung befreien kann. Somit kann schlussfolgernd gesagt werden, dass sich Sabahattin Ali, wohl oder übel, sich von dem Fauststoff mit seinem diabolischen weniger oder mehr inspirieren ließ, da bis zur Trennung der Protagonisten wesentliche Züge der originalen Tragödie ähneln. Somit kann letztendlich auch gesagt werden, dass die Hypertextualitätstheorie von Gérard Genette Bestätigt wird, indem einige Auschnitte dem Original *Faust. Der Tragödie erster Teil* ähneln, und manche Passagen eher Nachbildungen sind.

Quellenverzeichnis

- Ali, Sabahattin. *Der Dämon in uns*. Übers. von: Ute Birgi-Knellessen. Zürich: Unionsverlag, 2015.
- Aras, Emel. "Metaforik 'Öteki'nden Özdeki 'Öteki': İçimizdeki Şeytan' da Faust Sendromu," *Hece Dergisi* (2018).
- Babacan, M. "Türk Edebiyatında Faust," *Yedi İklim* 46/567, (2019): 52-56.
- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovich, Isabelle Kolitcheff et Julia Kristeva. *Проблемы поэтики Достоевского. La poétique de Dostoïevski.* Traduit... par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. Éditions du Seuil, 1970.
- Barthes, Roland et al. *Tel Quel, Théorie d'ensemble*. Paris: Du Seuil, 1968.
- Barthes, Roland. "Théorie Du Texte" Encyclopædia Universalis. Zugriff am 7. November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>
- Bein, Thomas. *Intertextualität*. In *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Gerhard Lauer and Christine Ruhrberg. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 2011.
- Bezirci, Asım. *Sabahattin Ali*. İstanbul: Çınar Yayınları, 1987.
- Biasi, Pierre-Marc de. "Théorie de l' Intertextualité" Encyclopædia Universalis. Zugriff am 7. November 2023. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-de-l-intertextualite/>
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.
- Derhy Kurtz, W. L. Benjamin und Mélanie Bourdaa. *The Rise of Transtexts : Challenges and Opportunities*. New York: Routledge, 2016.
- Escola, Marc. "Des Possibles Rapports de La Poétique et de l'histoire Littéraire," *Fabula-LhT : littérature, histoire, théorie* (2013).
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: A. Kröner Verlag, 1970.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 1982.
- Grabert, Willy, Arno Mulot und Helmuth Nürnberger. *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1985.
- Haug, Walter. *Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als felix culpa zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät* in: Walter Haug *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen, 2003.
- Karaca, Birsan. "Intertextual Relations in Sabahattin Ali's Novel 'The Devil in the Flesh'," *Вопросы тюркской филологии (Questions of Turkic Philology)* (2020).
- Kristeva, Julia. "Analyse du Jehan de Saintré" in M. Foucault, *Théorie d'ensemble. Tel Quel*. Paris: Du Seuil, 1968.

- Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Gedichte, 80. Fragment* - Zeno.org, . Zugriff am 7. November 2023. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Lenz,%20Jakob%20Michael%20Reinhold/Gedichte/Gedichte/80.%20Fragme nt>
- Öcal, Oğuz. "Disharmonik Bir Varlık Olarak İnsan ve Sabahattin Ali'nin İçimizdeki Şeytan Romanı", *Journal of Türklük Bilimi Arastırmaları* 16/30 (2011).
- Özmen, Kemal. "Faust Miti Üzerine...Bizim Neden Bir Faust'umuz Yok? (I)," *Frankofoni* 1/36, (2020): 81-96.
- Pınar, Nedret. "Türkiye'de Faust," *Metis Çeviri Dergisi* 4, (1988): 75-83.
- Portor, Laura Spencer. *The greatest books in the world; interpretative studies, by Laura Spencer Portor*. Chautauqua, New York: Chautauqua Press, 1917.
- Strauss, Gerlad. *The 'Faust Book' of 1587; Faust through Four Centuries*. Herausgeber: Peter Boerner und Sydney Johnson. Tübingen, 1989.
- Togar, Melahat, Filiz Ali und Atilla Özkırımlı. *Arkadaşım Sabahattin Ali*. İstanbul: De Yayınevi, 1979.
- von Goethe, Johann Wolfgang und Bernd Mahl. *Faust, der Tragödie erster Teil: Textausgabe mit Materialien*. Stuttgart: Klett, 1983.
- von Goethe, Johann Wolfgang und Charles E. Passage. *Goethe's plays*. London: E. Benn, 1980.



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

AFRO-AMERİKAN KADIN KÖLELİĞİ ÜZERİNE BİR ÇALIŞMA: JACOBS VE MORRISON'U ELEŞTİREL SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ MODELİYLE YORUMLAMA

A STUDY ON AFRO-AMERICAN WOMAN SLAVE: INTERPRETING JACOBS AND MORRISON BY THE CRITICAL DISCOURSE ANALYSIS MODEL

Yazar/Author

Burcu ÖZTÜRK

Dr., Alman Dili ve Edebiyatı

burcuozturk@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5588-0963

Öz: Afro-Amerikan yazınının önemli yazarlarından olan Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) adlı otobiyografik eserinde siyahi bir birey olarak kendisinin ve toplumunun yaşadığı zorlukları anlatmıştır. Bir diğer önemli yazar Toni Morrison da *Beloved* (1987) adlı eserinde siyahi bir kadının yaşadıklarını ele alarak kendi hayatlarına dikkat çekmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan bu iki eser, Teun van Dijk tarafından geliştirilen eleştirel söylem çözümlemesi modeliyle yorumlanmıştır. İlk olarak bu model aracılığıyla seçilen eserlerdeki ideolojik söylem alanı oluşturulmuştur. "İç Grup" ve "Dış Grup" olarak ikiye ayrılan eserlerdeki aktörlerin etkinlikleri, amaçları, kuralları, ilişkileri ve kaynakları şema olarak sunulmuştur. Böylece her iki eser de ana hatlarıyla karşılaştırmalı bir şekilde okura sunulmuştur. Çalışmanın ideolojik söyleminin ortaya çıkartılması için "Konular", "Aktörler", "Ayrıntı Derecesi", "Yadsıma", "Kanıtsallık", "Yeniden Anlatım", "İroni" ve "Benzetmeler" başlığı altında her iki eserde tespit edilen örnekler detaylandırılmıştır. Kavramların tanımları yabancı kaynaklarla desteklenerek açıklanmış ve örneklerin daha net anlaşılması için zemin oluşturulmuştur. Çalışmanın sonunda Afro-Amerikan yazınından seçilen iki yazarın da aynı konulara değindiği ve ideolojik söylem olarak aynı olguyu eleştirdikleri tespit edilmiştir. Çalışma, Teun van Dijk'in bu kuramının yalnızca haber metinlerinin yorumlanmasında değil, aynı zamanda yazınsal metinlerin yorumlanmasında da uygulanabilirliği açısından önemlidir. Çünkü ideolojik söylem analizi yöntemiyle incelenen esere hâkim olan bakış açısının ortaya çıkartılması ve alt başlıklarda tespit edilen örnekler ile de eserlerin vermek istedikleri mesajların detaylandırılması mümkün kılınmıştır. Bu nedenle çalışma, özellikle bu alanda yapılacak çalışmalar için yeni bir örnek olmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Afro-Amerikan Yazını, Söylem Çözümlemesi, Harriet Jacobs, Toni Morrison, Teun van Dijk

Abstract: Harriet Jacobs, who is one of the important Afro-American literature writers, described the difficulties that she and her black society faced as a black person in her autobiographical work *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861). Another important writer, Toni Morrison, drew attention to their own life by dealing with the experiences of a black woman in her work, which was called *Beloved* (1987). These two works, which form the basis of the study, have been interpreted with the Critical Discourse Analysis (CDA) model that was developed by Teun van Dijk. First of all, the ideological discourse area in the selected works was created through this model. The activities, aims, rules, relations and resources of the "In Group" and "Out Group" actors are presented as diagrams. Thus, both works are showed to the reader in a comparative way with their main details. In order to reveal the ideological discourse of the study, the examples that identified in both works are detailed under the titles of "Subjects", "Actors", "Details", "Negation", "Evidentiality", "Repetition", "Irony" and "Similarities". The definitions of the notions were explained with the foreign books. It was created a basis for an easier understanding of the examples. At the end of the study, it was determined that the selected two writers from the Afro-American literature discussed the same topics and criticized the same phenomenon as ideological discourse. The study is important in terms of the applicability of Teun van Dijk's theory. Because it is not only used in the interpretation of the news texts, but also in the interpretation of literary texts. With the ideological discourse analysis method, it is possible to reveal the main topic in the examined work. In addition, the messages that the works want to emphasize can be detailed with the examples in subtitles. For this reason, the study aims to be a new example especially for literature studies.

Keywords: Afro-American Literature, Discourse Analysis, Harriet Jacobs, Toni Morrison, Teun van Dijk

Geliş Tarihi/Received:
06.09.2023

Kabul Tarihi/Accepted:
07.10.2023

Yayın Tarihi/Published:
29.12.2023

Giriş

Sosyal değişkenler bağlamında şekillenen toplumsal ilişkiler, dil aracılığıyla sözlü ve yazılı olarak aktarılmaktadır. Bu nedenle dil, toplumda iletişimi sağlamanın yanı sıra sosyopolitik anlamda da birtakım roller üstlenmektedir. Söz konusu durum, tarihsel ve kültürel aktarımın bir aracı olan dilin, söylenenlerin ve örtük anlamların da ön plana çıkmasını sağlamaktadır.

Çünkü toplumda yaşanan değişiklikler, tarihsel olaylar, politik tutum gibi durumların yansımaları yazınsal metinler aracılığıyla aktarılmaktadır. Bu nedenle birer iletişim aracı olan eserlerin kitlelere ulaşmak, tarihsel süreci yaymak ve bu sürecin anlam kazanmasını sağlamak için üretildiğini söylemek mümkündür.

Edebiyat alanına katkı sunması hedeflenen bu çalışmada, Afro-Amerikan yazınının önemli yazarlarından olan Harriet Jacobs'un *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) adlı eseriyle Toni Morrison'un *Beloved* (1987) adlı eserleri eleştirel söylem analizi temel alınarak incelenmiştir. Aynı yazına ait olan ve yüz yirmi altı yıl arayla yazılmış olan bu eserlerin kesişim noktaları, siyahi kadınların yaşamış oldukları zorluklar olarak tespit edilmiş ve bu bağlamda karşılaştırılmalarının uygun olduğu düşünülmüştür. Amaç, bu zorlukları yaşayan toplumun birer bireyi olan kadın yazarların gözünden olaylara bakabilmek ve onların betimlediği kadın kimliğini değerlendirmektir. Çalışmanın çıkış noktası, söz konusu yazarların seçilen eserlerindeki ideolojik yansımaların ifade edilme biçimini makro ve mikro açıdan incelemektir. Bu nedenle çalışmada ele alınacak eserler Teun van Dijk'in önerdiği eleştirel söylem modeliyle yorumlanmıştır. Bu model uygulanırken çalışmada yorumbilgisi (hermeneutic) yöntemine de başvurulmuş, eserlerde tespit edilen durumları desteklemek için İngilizce ve Almanca kaynaklar kullanılmıştır. Seçilen eserlerin her bölümünde olaylar sonuca bağlanmadığı için eserlerin birer bölümleri değil, olay-sonuç örgüsünün ortaya çıkartılabilmesi için bütün bölümleri ele alınmıştır. Şimdiye kadar söz konusu iki eserin karşılaştırılmamış olması ve daha çok haber metinleri yorumlanırken tercih edilen eleştirel söylem çözümlemesinin yazınsal metinlere de uygulanabilirliğinin gösterilmesi, çalışmanın özgünlüğü açısından önemlidir.

Eleştirel Söylem Analizi Yöntemi

Bir durum ya da olay aktarılırken ayrıntıların tamamını ele almak mümkün değildir. Yazarın sahip olduğu ideolojik anlayışa göre bunlar detaylandırılır, yorumlandırılır ya da farklı bakış açısıyla ele alınır. Bu nedenle eleştirel söylem analizi yöntemi yazarın tarafsız bir aktarım yapıp yapmadığının, neleri vurguladığının ve hangi amaca sahip olduğunun ortaya çıkartılması açısından metnin çok yönlü ele alınmasını sağlamaktadır.

Teun van Dijk'e göre eleştirel söylem analizi, yalnızca teorik sorunlara odaklanmak yerine var olan toplumsal sorunlara odaklanır ve söz konusu sıkıntılardan yola çıkarak mağdur olanların bakış açısıyla hareket eder. Böylece gerek iktidardakileri gerek toplumda yaşanan sıkıntılara sebep olanları eleştirir ve sorunları çözmeye çalışır¹. Bir başka ifadeyle, bir tür söylem analitik araştırması olan bu yöntem; sosyal ve politik bağlamda metin ya da konuşma aracılığıyla aktarılan eşitsizliğin ortaya çıkartılması için kullanılmaktadır. Odak noktası güncel meselelerden ziyade sosyal ve siyasi problemlerdir. Metni; konuşma analizi, anlatı analizi, retorik, üslup gibi farklı başlıklar altında yorumlamayı mümkün kılmaktadır². Norman Fairclough da bu analiz yönteminin ana ilkesini sosyal sorunların ele alınışı olarak belirtmiş; söylemin ise toplumu ve kültürü oluşturduğunu, tarihsel ve toplumsal bir eylem olduğunu, metin ve toplum arasında dolaylı bir bağ bulunduğunu, aynı zamanda da söylem analizinin yorumlayıcı ve açıklayıcı olduğunu ifade etmiştir³.

Yazılı metinler aracılığıyla ideolojinin yansıtılabileceğini ifade eden van Dijk, topluma hitap eden görsel ve yazılı afişlerle bunun mümkün olduğunu, kitle iletişim araçlarıyla belirli durumlarda şifreli sözcüklerin

¹ Ruth Wodak, "What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments" *Methods of Critical Discourse Analysis* içinde, ed. Ruth Wodak ve Michael Meyer (London: SAGE, 2001).

² Teun A. van Dijk, "Critical Discourse Analysis" *The Handbook of Discourse Analysis* içinde, ed. D. Schiffrin, D. Tannen ve H. E. Hamilton (USA: Blackwell Publishers, 2001), 352-353.

³ Bkz. Norman Fairclough, *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language* (London: Longman, 2010).

kullanılabileceğini ve analiz aracılığıyla tespit edilen olguların yorumlanabileceğini ileri sürmüştür⁴. Bu nedenle yazınsal metinlerde de yazarlar tarafından bazı durumların eleştirildiğini; fakat bunların her zaman açık bir şekilde değil, örtük olarak da yapıldığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla söylem analiz modeli bu durumun ortaya çıkartılması açısından başvurulabilecek bir yöntemdir.

Metin çözümlemelerinde özellikle ideoloji kavramı üzerinde duran van Dijk, haber metinlerindeki toplum-bilişsel yapının, savunulan ya da eleştirilen görüşlerin nasıl ortaya çıkarıldığını göstermek için söylem temelli bir incelemenin mümkün olduğunu savunmaktadır⁵. Bu metinleri de *Biz* (İç Grup) ve *Onlar* (Dış Grup) şeklinde ikiye ayırarak metnin dönüşümünü ve amacını belirli başlıklar altında incelemektedir. *İç Grupta* grup üyelerinin olumlu özellikleri vurgulanırken *Dış Grupta* karşı tarafın olumsuz özellikleri ele alınmaktadır. Dolayısıyla bir grubun daha fazla güce sahip olması ve bunu kullanması, diğer grubun özgürlüğünü kaybetmesi ya da hayatının kısıtlanması anlamına gelmektedir⁶. Yazarlar bunu özel konular seçerek, fotoğraflar ekleyerek, özel sözcükler ya da metaforlar kullanarak gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla *İç Grup-Dış Grup* kutuplaşması, grup içi övgüye karşı grup dışı yerme şeklinde gerçekleştirilmektedir. Böyle bir analizde, kutuplaşmayı sağlayan söylem yapıları toplumsal eşitsizliğin ifade edilmesi, inşa edilmesi, onaylanması ya da yeniden üretilmesi açısından büyük bir öneme sahiptir⁷.

İdeolojik Çözümleme

Antonio Gramsci; söylemin önemini vurgulamış, güven vermeyen ve tehdit edici söylemlerin kimi zaman kaba kuvvetten bile daha etkili sembolik şiddeti çağrıştırdığını ifade etmiştir⁸. Bu nedenle yazarların kullandıkları imgeleri söylem analizi çerçevesinde ele almak *İç Grup* ve *Dış Grup* değerlendirilmeleri açısından önemlidir. Çünkü bu gruplar aracılığıyla karşıtlik ve ideolojik olarak aktarılmak istenen mesaj ortaya çıkmaktadır. Teun van Dijk örtük ya da açık bir şekilde yer alan ideolojik tutumun ortaya çıkartılması için *İç Grup* ve *Dış Grup*'a yönelik bazı sorular sorulması ve sahip oldukları yönlerin ortaya çıkartılması gerektiğini ileri sürmüştür. Bunun için önerdiği kategorileri, sorulması gereken soruları ve vurgulanması gereken yönleri şöyle özetlemek mümkündür:

Üyeler: Kimler bizim grubumuza üye?

Etkinlikler: Ne yapmayı planlıyoruz? Toplumun bizden beklentileri nelerdir?

Amaçlar: Neden bunu yapmak istiyoruz? Amacımız nedir?

Kurallar: Sergilediğimiz davranışta iyi ve kötü yönler nelerdir?

İlişkiler: Toplumda bulunduğumuz durum nedir? Bize düşman ya da dost olan kimlerdir?

Kaynaklar: Bizim sahip olduğumuz ama başkalarının sahip olmadığı neler vardır? şeklindeki soruların cevaplarıyla bir sonucun elde edilebileceği savunulmuştur. Bu gruplardaki üyelerin söylemleri ise "dördül alan" olarak bir zeminde toplanmaktadır. Bunun için de şunlara dikkat etmek gerekmektedir:

* Bizim hakkımızdaki olumlu şeyleri vurgula/ belirt

* Onlar hakkındaki olumsuz şeyleri vurgula/ belirt

* Onlar hakkındaki olumlu şeyleri vurgulama/ belirtme

* Bizim hakkımızdaki olumsuz şeyleri vurgulama/ belirtme⁹.

⁴ Teun A. van Dijk, "Discourse and Ideology" *Discourse Studies: A Multidisciplinary Studies* içinde, ed. Teun A. van Dijk (London: SAGE, 2009), 393.

⁵ Teun A. van Dijk *New Analysis: Case Studies of International and National News in the Press* (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publication, 1985), 2-4.

⁶ Teun A. van Dijk, *Ideology: A Multidisciplinary Approach* (London: Sage, 1998), 162.

⁷ Teun A. van Dijk, *Discourse and Power* (New York: Palgrave Macmillan, 2008), 5.

⁸ Mirjina N. Dedaić, "Introduction: A peace of Word" *At War with Words* içinde, ed. Mirjina N. Dedaić ve Daniel N. Nelson (Berlin: Mouton de Gruyter, 2003), 2.

⁹ Akt. Tao Li and Kaibao Hu, *Reappraising Self and Others: A Corpus Based Study of Chinese Political Discourse in English Translation* (Singapore: Springer, 2021), 57.

Söylem yapılarını makro ve mikro açıdan inceleyen Teun van Dijk; konular, imalar, retorik, eş anlamlılık, karşıtlık, açıklamalar ve örnekler gibi alt başlıklar hâlinde metinlerin çözümlenebileceğini ifade etmiştir¹⁰. Bu çözümleme yönteminin yazınsal metinlere de uygulanabileceğini göstermek için *İç Grup* ve *Dış Grup* başlıkları, seçilen eserlerde ortaya çıkartılacaktır. Fakat bu ayırım ortaya çıkartılmadan önce eserlerin kısa özetlerine yer verilecektir.

***Incidents in the Life of a Slave Girl* Adlı Eserin Genel Bakış**

Harriet Jacobs tarafından yazılan *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eser kırk bir bölümden oluşmaktadır. Olaylar Kuzey Karolina ve New York'ta yaşanmaktadır. Birinci ve ikinci bölümlerde anlatıcının çocukluğu ve onu büyüten büyükannenin hayatı anlatılmıştır. Eser, yedinci bölüme kadar yaşanan olaylar, amca Benjamin ve anlatıcının erkek kardeşi William'ın özgürlük mücadelesi, kaçış hikâyeleri ve büyükannenin oğlunu satın almak için çalışma maceralarıyla devam etmiştir.

Onuncu ve on birinci bölümlerde anlatıcının Bay Sands ile olan ilişkisi ve ilk çocuğunun dünyaya gelişi anlatılmıştır. Yirmi birinci bölüme kadar maruz kalınan bütün olumsuzluklar, kaçma çabaları, kasabadan Flint'in çiftliğine götürülmesi, saklanarak yaşaması ve ikinci çocuğunun doğuşu anlatılmıştır. Linda'nın büyükannesinin evinin tavan arasına saklanarak yaşamak zorunda kaldığı yedi yıl, kardeşi William'ın kaçış hikâyesi ve teyze Nancy'in gördüğü zalimlik sonucunu hayatını kaybedişi yirmi sekizinci bölüme kadar aktarılmış ve o dönemde yaşanan zorluklar anlatılmıştır.

Otuz yedinci bölüme kadar ise anlatıcının Philadelphia'ya kaçış hikâyesi, orada kalışı, dadı olarak çalışmaya başlaması ve sonra Boston'a kaçmak zorunda kalışı anlatılmıştır. Eserin son bölümlerindeyse "Kaçak Köle Yasası", yasal sahibinin kendisini yakalamak için verdiği mücadele, buna rağmen Linda'nın yasal olarak özgürlüğünü elde etme çabası ve sonunda bunu başarması ele alınmış, büyükannenin hayatını kaybetmesi ile eser son bulmuştur.

***Beloved* Adlı Eserin Genel Bakış**

Toni Morrison tarafından yazılan *Beloved* adlı eser üç bölümden oluşmaktadır. Eserde olayların geçtiği yer ABD'nin Ohio eyaletidir. Tatlı Yuva isimli bir çiftlikte Baby Suggs, oğlu Halle ve gelini Sethe bulunmakta ve köle olarak yaşamlarını idame ettirmektedirler. Annesinin köle olarak çalışmasını istemeyen Halle isimli genç, annesinin serbest bırakılması karşılığında ömür boyu ücretsiz bir şekilde köleliği kabul etmiştir. Böylece Baby Suggs özgür bir şekilde yaşayan Afro-Amerikalıların bulunduğu 124'e gitmiştir. Çiftlik sahibi hayatını kaybettikten sonra onun yerine oğlu gelmiş ve Halle ile Sethe başta olmak üzere orada bulunan kölelerin hayatını zorlaştırmaya başlamıştır. İlk olarak küçük çocuklarının satılacağını öğrenen Sethe ve Halle, çocukları Sevilen ve iki oğlunu büyükannelerinin yanına göndermiştir. Daha sonra kaçma planları yapmış, Halle gelmemesine rağmen onu orada bırakıp çiftlikten ayrılmıştır.

Sethe, kızı Denver'ı yolda dünyaya getirmesine ve birçok zorluk yaşamasına rağmen kaçtığı yoldan geri dönmemiştir. Kendisine yolda beyaz bir kadın yardım etmiş ve Afro-Amerikalıların yaşadığı yer olan 124'e ulaşmasını sağlamıştır. Fakat büyükanne Baby Suggs, ailesine kavuşmanın şerefine verdiği büyük bir yemek yüzünden öğretmenin köleleri almak için gelmesine sebep olmuştur. Bunun üzerine Sethe, Sevilen'in boynunu keserek hayatının en büyük hatasını yapmıştır.

Zaman çok hızlı geçmiş ve Baby Suggs hayatını kaybetmiştir. Böylece Sethe'nin cezası bitmiş ve 124'te yer alan bir lokantada çalışmaya başlamıştır. Fakat yıllar önce kızını öldürdüğü için kimse kendisiyle konuşmamış, kızı Denver da annesinden korkmuş, bir gün kendisinin başına da aynı şeyin geleceğine inanmıştır. Mutlu Yuva isimli çiftlikten tanıdığı Paul D 124'e gelmiş ve Sethe ile bir birliktelik yaşamayı, onun tekrar aile kavramına sıcak bakmasını sağlamayı başarmıştır. Bir gün karnavala giderken yolda Sevilen isimli bir kızla tanışmış ve kızın birilerinden kaçtığını öğrenmişlerdir. Sethe, bu kızın kendi kızının ruhuyla onun karşısına çıktığına inanmıştır.

¹⁰ Bkz. Toby Miller, *The Routledge Companion to Global Popular Culture* (New York: Routledge, 2015).

Denver da kendi ablasının ruhunun onlarla birlikte olduğunu düşünmüş ve bu nedenle kızını annesinden korumaya çalışmıştır. Paul D ise kıza bir türlü ısınamayarak evi terk etmiştir. Oysa Sethe; yeniden kavuştuğuna inandığı kızını için elinden gelenin fazlasını yapmış, geceler boyu uykusuz kalmış, günlerce işe geç kaldığı için işten kovulmuş ve hayatının olumsuz etkilenmesine sebep olmuştur. Sevilen ise Sethe'nin bu duygusunu hep kullanarak onu sömürmüş ve bir deri bir kemik kalmasına zemin hazırlamıştır. Annesinin yavaş yavaş yok olduğunu gören Denver 124'te yer alan kadınlardan yardım istemiş, ruh emici olan Sevilen'i ise geldiği yere göndermişlerdir.

İdeolojik Çözümleme Şeması

Çalışmada incelenecek olan *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eser ile *Beloved* adlı eseri İç Grup (Biz) ve Dış Grup (Onlar) açısından tablo hâlinde şu şekilde ele almak mümkündür:

<i>Incidents in the Life of a Slave Girl</i>		<i>Beloved</i>	
İç Grup (Biz)	Dış Grup (Onlar)	İç Grup (Biz)	Dış Grup (Onlar)
<p>Üyelik</p> <p>Anlatıcı (Linda)</p> <p>Büyükanne, William, Benjamin, Nancy, Phillip, Ellen</p>	<p>Üyelik</p> <p>Dr. Flint, Bayan Flint, Nicholas, Bay Litch ve köle sahibi herkes</p>	<p>Üyelik</p> <p>Anlatıcı, Baby Suggs & Sethe, Paul D ve Afro-Amerikan herkes</p>	<p>Üyelik</p> <p>Çiftlik sahibi</p>
<p>Etkinlikler</p> <p>Köleliğe karşı direniş</p>	<p>Etkinlikler</p> <p>Köle sahibinin hayatını kaybetmesi sonucu köle haklarını devretmek</p> <p>Kölenin peşini bırakmamak</p>	<p>Etkinlikler</p> <p>Afro-Amerikalıların hakkını savunmak</p> <p>Köleliğe karşı direnmek</p>	<p>Etkinlikler</p> <p>Köleleri sömürmek</p>
<p>Amaçlar</p> <p>Özgür olmak için çalışmak</p> <p>Para biriktirmek</p> <p>Kaçak yaşamaktan kurtulmak</p>	<p>Amaçlar</p> <p>Köle, hayatını kaybetse bile çocuklarını köle olarak almak</p>	<p>Amaçlar</p> <p>Siyahiler için mücadele etmek</p> <p>Toplumunu bilinçlendirmeye çalışmak</p>	<p>Amaçlar</p> <p>Köle toplamaya devam etmek</p>
<p>Kurallar</p> <p>Ne olursa olsun kaçtıktan sonra dönmek</p> <p>Gizli yaşamak</p>	<p>Kurallar</p> <p>Köleler her türlü işkenceyi hak eder.</p> <p>Kölelerin hakkı yoktur.</p>	<p>Kurallar</p> <p>Mümkün mertebe gizli kaçış planı yapmak</p> <p>Karşı tarafa herhangi bir şey hissettirmemek</p>	<p>Kurallar</p> <p>Kölelere her şey uygulanabilir.</p> <p>Köleler toplumdan dışlanmalıdır.</p>

İlişkiler	İlişkiler	İlişkiler	İlişkiler
Grup üyeleri Afro-Amerikanlardır. Köle olmayan herkes grubun düşmanıdır.	Köleleri bulmak için her türlü iletişim kurulmalıdır. Kimse başkasının kölesini almamalıdır.	Grup üyelerinin dostları kendileriyle hemfikir olanlardır. Grubun düşmanı Afro-Amerikan olmayan herkeştir.	Dostlar, kendileri gibi köle sahipleridir. Siyahiler düşmandır.
Kaynaklar	Kaynaklar	Kaynaklar	Kaynaklar
Büyüklerden destek alınmalıdır.	Kendi kuralları söz konusudur. Her şeye hakları vardır.	Kendi doğruları benimsemelidir.	En büyük menfaat kişisel hazlardır.

Konular

Büyükannen Baby Suggs, Howard ve Buglar isimli iki erkek çocuk, Denver adında kız çocuğu¹¹, Paul D Garner¹² *İç Grup* üyelerini oluşturmaktadır. Beyaz kadın Bayan Bodwin¹³, Bay ve Bayan Garner¹⁴ ise *Dış Grup* aktörleri olarak eserde yer almaktadır. Karşıt grup yani *Dış Grup* üyeleri beyazlardan seçilerek hem bu insanların ten renkleri vurgulanmış hem de sahip oldukları hayat görüşlerine değinilerek kendi aralarında var olan farklılıkların ortaya çıkartılması sağlanmıştır.

Tanım ve Ayrıntı Derecesi

Teun v. Dijk'in kuramından hareketle bu başlıkta aktörlerin ayrıntı dereceleri önemlidir. Çözümleme esnasında daha net bir ayırım yapılabilmesi için *İç Grup* üyelerinin olumlu yönleri hakkında bilgiler verilirken *Dış Grup* olumsuz özellikleriyle vurgulanmaktadır¹⁵. Bir başka ifadeyle *İç Grup* üyeleri el üstünde tutulup kendilerinin iyi yönleri aktarılırken *Dış Grup* üyeleri kötü aktarılıp değersizleştirilmektedir¹⁶. *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eserde anlatıcı Linda, babasının marangoz olduğunu ve işinde çok başarılı olduğunu ifade ederek detaylar vermektedir¹⁷. Ayrıca, kendi grubundakiler hakkında herhangi bir olumsuz ayrıntı derecesi bulunmazken karşı grubun olumsuz davranışlarına dikkat çekilmektedir. Örneğin Dr. Flint evinde bulunan bir köleyi başka bir odaya kapatarak kilitlemiş, yanlış hareket yaptığını düşündüğü başka bir kölesini de halı ve zemin kanla kaplanana kadar dövdürmüştür¹⁸. Ayrıntı derecesinin bu kadar yükseltilmesi ile köle sahiplerinin acımasızlıkları ve zalimlikleri vurgulanmıştır. Dolayısıyla okurun zihninde karşıt grup üyelerinin ilk olarak olumsuz tutumları şekillenmeye başlamıştır.

Eserin bir başka kahramanı olan Bay Litch'in ise altı yüz adet kölesi vardır. En çok sevdiği ceza, kölesinin boynuna ip bağlayarak asmak ve pişen domuz etinin yağlarının sıcak sıcak kölesine damlamasını sağlamaktır¹⁹. Bu detaylandırma aracılığıyla da Bay Litch'in işkence etmekten zevk aldığı, kölelerine insan muamelesi

¹¹ Toni Morrison, *Beloved* (New York: Vintage Books, 2004), 3.

¹² Morrison, *Beloved*, 11.

¹³ Morrison, 28.

¹⁴ Morrison, 36.

¹⁵ Bkz. Ruth Wodak and Michael Meyer, *Methods of Critical Discourse Studies*, 3rd Edition (London: SAGE, 2015).

¹⁶ Akin Tella, "Axiological Proximation and Discourse Strategies in Fela Anikulapo-Kuti's Anti-establishment Songs" in *Africa's Radicalisms and Conservatism: Volume II: Pop Culture, Environment, Colonialism and Migration*, ed. Edwin Etieyibo, Obvious Katsaura ve Mucha Musemwa (Boston: Brill, 2023), 98.

¹⁷ Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (İstanbul: Karbon Kitaplar, 2020), 5.

¹⁸ Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, 15.

¹⁹ Jacobs, 56.

göstermediği, sırf ten renklerinden dolayı bu insanları ezdiği ve kendisini onlardan üstün gördüğü sonucuna ulaşılmaktadır.

Morrison'un *Beloved* aslı eserindeyse siyahi bir karakter olan Paul F'nin satılmış olması vurgulanırken burada kölelik hakkında olumsuz bir eleştiri yapabilmek için beyazlar tarafından eylemin gerçekleştiği belirtilmiştir²⁰. Başka bir örnekte ise siyahi bireylerin tıpkı Sevilen isimli karakter gibi mağaralarda saklandıkları, yiyecek elde edebilmek için baykuşlarla bile mücadele ettikleri, polisten ve kendilerini yakalamak isteyen her kolluk kuvveti üyesinden kaçtıkları ve kuyulara atladıkları ifade edilmiştir²¹. Bu örnekler aracılığıyla tanımlamada ayrıntı derecesi arttırılmış ve siyahilerin hayatta kalabilmek uğruna hangi zorluklarla mücadele ettiklerine değinilmiştir.

Bir başka örnekte kadınlar, kızlar, erkekler, genç oğlanlar dâhil her siyahi bireyin ağızlarına demir takıldığı, dudaklarının büzüldüğü, çektikleri acının gözlerine yansıdığı ayrıntılı olarak aktarılmış ve bu demir çıkartıldıktan sonra bile o korkunun gözlerinden kaybolmadığına değinilmiştir²². Ayrıntı derecesinin bu kadar yüksek olması aracılığıyla *İç Grup* ve *Dış Grup* arasındaki farklılıklar net bir şekilde betimlenmiştir.

Ayrıca beyaz bir çift olan Garnerların ise farklı bir kölecilik türü geliştirdikleri ve söz konusu siyahi insanlara paralı işçi muamelesi yaptıkları ifade edilmiştir²³. Dolayısıyla bu insanların diğer kölelere sahip olan kişilerden daha iyi oldukları düşünülmüştür; fakat yine de bünyesinde bulundurdukları kişilere köle olduklarını unutturmadıkları dikkat çekmiştir. Bu vesileyle de köle ve sahip arasında bir fark olduğunun anlaşılması açısından karşıt grubun olumsuz yönleri ele alınmıştır.

Beyazların ayrıntı derecesi de eserde dikkat çeken bir başka husustur. Örneğin Sethe'nin sırtının ikiye bölünmesi, hamile olmasına rağmen ormana sürüklenmesi, eşinin yüzünün tereyağı ile kaplanması, Paul D'ye demir yedirilmesi, Sixo'nun kısmen yakılması, Sethe'nin annesinin asılması²⁴ karşıt grubun detaylandırılması açısından önemlidir. Ayrıca gömülen siyahilerin sayısının zamanın başlangıcından o ana kadar yaşayan tüm beyazlardan daha fazla olduğu belirtilerek²⁵ köleliğin hayatlarını ne kadar etkilediği karşıt grup üzerinden detaylandırılmıştır.

Yadsıma

Çözümlemenin bir alt başlığı olan yadsımada, karşıt grubun olumlu bir özelliği olumsuz bir şekilde ele alınmaktadır²⁶. *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eserde köle sahibi olan Flintler ile bu konu net bir şekilde aktarılmıştır. Örneğin Bayan Flint Linda'ya yünlü bir elbise vermiş; fakat Linda tarafından bu elbise köleliğin bir nişanı olarak değerlendirilip eleştirilmiştir²⁷. Dolayısıyla köle sahibinin kölesi için verdiği bir kıyafet olumlu olarak görünse de anlatıcı tarafından olumsuz duruma çevrilerek yadsınmıştır. Başka bir örnekteyse Dr. Flint, Linda'nın çocuklarının büyümesine seviniyor gibi görünmüş ve ileride onların yüklü miktarda para olarak kendisine döneceğini söylemiştir²⁸. Bu durum yine olumlu gibi görünüyorsa da Dr. Flint çocukları gelir kaynağı olarak gördüğü için olumsuz bir duruma çevrilmiştir. Bir diğer örnekteyse Dr. Flint, Linda'nın babaannesine gönderdiği mektubu okuduğu için sevimliymiş gibi gösterilmiş; fakat mektubu değiştirip kendi yazdığını okuduğu için bu durum yine olumsuz olarak yer almıştır²⁹.

Beloved adlı esere bakıldığında, yaşanan yerdeki beyazların Kentucky'de yaşayanlardan daha iyi oldukları söylenmesine rağmen yardım etmesi beklenen en son kişi olarak beyazlar vurgulanmıştır³⁰. Dolayısıyla beyazların

²⁰ Morrison, *Beloved*, 36.

²¹ Morrison, 66.

²² Morrison, 71.

²³ Morrison, 140.

²⁴ Morrison, 188.

²⁵ Morrison, 244.

²⁶ Mark C. Taylor, *Notes* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993), 36.

²⁷ Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (İstanbul, Karbon Kitaplar, 2020), 12.

²⁸ Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, 98.

²⁹ Jacobs, 159.

³⁰ Morrison, *Beloved*, 40.

olumlu yönleri aslında olumsuzla çevrilerek yadsımanın bir örneği kullanılmıştır. Başka bir örnekte, bir beyaz aracılığıyla siyahi çocukların okuma-yazma öğrenmeleri her ne kadar olumluymuş gibi gösterilse ve bunu yasa dışı görmedikleri belirtilse de bunu son derece gereksiz gördükleri vurgusu yapılarak³¹ yine bir yadsıma örneği sunulmuştur.

Kanıtısalılık

Olumsuz önermelerin kanıtlar sunularak desteklenmesi bu başlık altında değerlendirilebilir. Burada genellikle eserlerin *Onlar* kategorisinde yer alan aktörleri hakkında sunulan kanıtlar bulunmaktadır. Amaç, söylenen şeyin doğruluğunun desteklenerek ispat edilmesidir³². Dijk'e göre, bu yöntem aracılığıyla anlatılan şeyin inandırıcılığı artmaktadır³³. Örneğin *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eserde köle olarak buldukları evin kendilerini huzursuz etmesi; eve girdiklerinde karşılaştıkları soğuk tavır, soğuk bakış ve soğuk kelimeler ile kanıtlanmıştır³⁴. Bir başka örnekteyse Benjamin, sahibi kendisini çağırdığında hemen gitmemiş ve öfkesine maruz kalmıştır. Bu öfke ise Benjamin'in sahibinin onu kırbaçlanmasıyla kanıtlanmıştır³⁵. Siyahilerin değer görmedikleri ve ayırım yapıldığı da onların birinci sınıf arabaya binememeleri³⁶ ve beyazların onlara otelde bile hizmet etmek istemeyip kendilerini beklemek zorunda olmadıklarını ifade etmeleriyle³⁷ kanıtlanmıştır.

Beloved adlı eserdeyse beyazların siyahilerin bedenlerini, gözlerini, tenlerini, ellerini sevmediklerinden bahsedilmiştir. Bunun kanıtı olarak da Baby Suggs'ın sahip olduğu ya da hayal ettiği her şeyin beyazlar tarafından alındığı ifade edilmiş ve onların uğursuz olduklarının vurgulanmasıyla³⁸ da bu durum kanıtlanmıştır. Başka bir örnekteyse eserin *İç Grup* aktörlerinden olan Paul D, köle olarak bir boduruma kapatılmadan önce çok biçimli bir vücudu olduğundan bahsetmiştir. Fakat maruz kaldığı işkencelerin sonucunda bu vücudun eskisi gibi olmadığını deforme olan bedeniyle kanıtlamıştır. Ayrıca akıntıya kapılmış ve boğulmuş siyahilerin varlığını vurgulamak için de Sethe'nin şiş ayaklarını kullanmış, bunu tıpkı o insanların şişmiş ayaklarına benzeterek bir kanıt sunmuştur³⁹.

Yeniden Anlatım

İdeolojik söylemleri güçlendirmek ve okurun bu konuda daha net bir tablo çizebilmesini sağlamak için yeniden anlatım yöntemi kullanılmaktadır. Aktarılan bir olay farklı yollarla tekrar anlatılmakta ve bu noktada olumsuz söylemler kullanılmaktadır. Çünkü gerçeğin, söylemde kullanılan ifadeler, işaretler ve bunların tekrarlanmasıyla vurgulandığı ifade edilmektedir⁴⁰. *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eserde Dr. Flint, Linda'nın kendisinin kızına ait olduğunu ve bu nedenle onu satma hakkı olmadığını her fırsatta farklı şekilde ifade etmiştir⁴¹. Kölelerini tehdit etmeyi seven Flint, aynı zamanda kendisini dinlemezse dövüleceğini, işkence edileceğini ya da cezalandırılacağını⁴² sürekli ifade ederek köleleri üzerindeki hâkimiyetini korumaya çalışmıştır.

Beloved adlı eserde de Tatlı Yuva'da yaşanan zorluklara, köleliğin getirdiği olumsuzluklara dikkat çekilmiş; eserin ilerleyen sayfalarında ise sanki Tatlı Yuva gerçekten çok iyi olduğundan bu ismi almış gibi olumsuz eleştiri yapılmış ve daha önce yapılan anlatım farklı ifadelerle tekrar dile getirilmiştir⁴³. Ayrıca Baby Suggs'ın oğlu olan

³¹ Morrison, 102.

³² Samuel Gyasi Obeng and Beverly Hartford (Ed.), *Surviving Through Obliqueness: Language of Politics in Emerging Democracies* (New York: Nova Science Publishers, 2002), 9.

³³ Teun A. van Dijk, "Discourse and Knowledge" *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* içinde, ed. James Paul Gee and Michael Handford (New York: Routledge, 2012), 600.

³⁴ Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, 10.

³⁵ Jacobs, 24.

³⁶ Jacobs, 200.

³⁷ Jacobs, 218.

³⁸ Morrison, *Beloved*, 88-89.

³⁹ Morrison, 34.

⁴⁰ Melanie Nagel, *Polarisierung im politischen Diskurs* (Konstanz: Springer, 2014), 74.

⁴¹ Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, 42.

⁴² Jacobs, 49.

⁴³ Morrison, *Beloved*, 23.

Halle, annesinin özgürlüğe kavuşması için kendi pazar günlerini sahibine satmıştır. Bu durum başka bir yerde Baby Suggs'ın özgürlük parası için Halle'in cumartesi ve pazarları da çalıştığı şeklinde aktarılmıştır⁴⁴. Yeniden anlatım aracılığıyla özgürlük için bir kişinin haftanın tüm gününü çalışarak geçirmek zorunda kalması vurgulanmıştır. Ayrıca evde köle olarak yaşayan kadınların her işi yapmak zorunda oldukları belirtilmişken, ilerleyen sayfalarda siyahi kadınların görevinin yemek pişirmek, silmek, süpürmek, yıkamak, dikiş dikmek, hayvan beslemek gibi işler olduğu aktarılmıştır⁴⁵. Dolayısıyla hayatlarında sahip oldukları olumsuzluklar ve sürekli bir şeyler yapmak zorunda oldukları bu şekilde yinelenmiştir.

Eserde siyahilerin yaşadıkları zorluklarının daha net anlaşılması için kullanılan bir diğer yeniden anlatım örneği ise siyahilerin boyunlarına tasma geçirilmesi, bileklerinin de birbirlerine zincirlenmesidir⁴⁶. Bu tasvir ile okurun yaşanılanları gözünün önünde canlandırması daha kolay olmuştur. *İç Grup* karakterlerinden Sethe'nin zayıflamasının çok dikkat çekmesi, işaret parmağıyla baş parmağı arasındaki derinin solması şeklinde yinelenmiş⁴⁷ ve yine okurun olumsuzluklar hakkında net bir fikir sahibi olması sağlanmıştır.

İroni

İroni kavramının temelinde yatan durum "farklılık"tır. Semantik olarak değerlendirildiği zaman, bir şeyi söylemek fakat bunun zıttını ima etmek anlamına gelmektedir⁴⁸. *Incidents in the Life of a Slave Girl* adlı eserde tespit edilen herhangi bir ironi yer almamaktadır. *Beloved* adlı eserde ise yer alan en dikkat çekici ironi, "Tatlı Yuva" kullanımı olmuştur. Çünkü orada köle olarak yaşayan siyahiler birçok zorluğa maruz kalmıştır. Yaşadıkları acıları "tatlı" ifadesiyle dile getirmiş ve buldukları yerin aslında bir yuva olmadığını, aksine onlar için belki de bir cehennem olduğunu bu zıtlık aracılığıyla vurgulamışlardır.

Benzetmeler

İdeolojik söylemlerin daha çok etkili olmasını sağlayan bir diğer başlık ise benzetmelerdir. Burada betimleyici durumun ortaya çıkartılabilmesi için benzerliklerin nelerden kaynaklandığına dikkat çekilmektedir. Böylece kendisine benzeten şey ile bir bağlantı kurulabilmektedir⁴⁹. Harriet Jacobs tarafından orada bulunan köleler köpeğe, cansız bir nesneye⁵⁰, vahşi bir canavara⁵¹, abanoza⁵², tıpkı tarladaki domuzlar gibi satılabilecek birer hayvana⁵³ benzetilmiş; köle sahipleri ise üzerlerine atlamak için bekleyen bir kurt⁵⁴ olarak tasvir edilmiştir. *Beloved* adlı eserdeyse siyahilerin eşek gibi çalıştığı, köpek gibi yaşadığı⁵⁵ benzetmeleri kullanılmıştır. Tatlı Yuva'nın dışına çıktıkları zaman dişleri olmayan birer bekçi köpeği, boynuzsuz boğa ve kişnemeleri duyarlı insanların dillerine çevrilemeyen birer beygir⁵⁶ oldukları da yapılan diğer benzetmelerdir. Ayrıca Baby Suggs kalçasını incittiği zaman işe yaramayan biri olarak görüldüğü için üç ayaklı bir köpeğe⁵⁷ benzetilmiş; çocukları söz konusu olduğunda ise atmaca⁵⁸ ve yılan⁵⁹ benzetmeleri yapılmıştır. Buna karşın her iki eserde de *Dış Grup* hakkında doğrudan bir

⁴⁴ Morrison, 59.

⁴⁵ Morrison, 139.

⁴⁶ Morrison, 227.

⁴⁷ Morrison, 240.

⁴⁸ Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (UK: Routledge, 2003), 62.

⁴⁹ Adam Crawford, *International and Comparative Criminal Justice and Urban Governance* (UK: Cambridge University Press, 2011), 9.

⁵⁰ Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, 25.

⁵¹ Jacobs, 26.

⁵² Jacobs, 34.

⁵³ Jacobs, 43.

⁵⁴ Jacobs, 73.

⁵⁵ Morrison, *Beloved*, 41.

⁵⁶ Morrison, 125.

⁵⁷ Morrison, 139.

⁵⁸ Morrison, 157.

⁵⁹ Morrison, 169.

benzetmenin varlığı tespit edilememiş, bunun yerine yapılan işkenceler detaylandırılarak acı kavramının ön plana çıkarıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç

İncelenen eserlere çok katmanlı olarak bakılmasını sağlayan Teun van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi modeli, eserlerde yer alan ideolojik söylemlerin daha net bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu model aracılığıyla Afro-Amerikan yazınının önemli yazarlarından olan Harriet Jacobs ve Toni Morrison'un seçilen eserleri detaylı olarak ele alınmıştır. İdeolojik çözümleme şemasıyla grup üyeleri, üyelerin etkinlikleri, amaçları, kuralları, ilişkileri ve kaynakları hakkında karşılaştırma yapılmıştır. Yalnızca şemayla sınırlandırılmayan çalışma; eserlerdeki konular, aktörler, tanım ve ayrıntı dereceleri, yadsıma, kanıtsallık, yeniden anlatım, ironi ve benzetmeler başlıklarıyla daha da detaylandırılmıştır. Elde edilen veriler sebepleriyle temellendirilmiştir. Örneklerin karşılaştırılmasıyla şu sonuca ulaşılmıştır:

- *İç Grup* eserlerdeki siyahi köleleri temsil ederken *Dış Grup* köle sahibi olan beyazları temsil etmektedir.
- *İç Grup* olumlu yönleriyle aktarılırken *Dış Grup* üyelerinin olumlu gibi görünen davranışları bile kanıtlarla ve yeniden anlatımlarla olumsuz olarak ortaya çıkartılmaktadır.
- *İç Grup* sürekli zorluklara maruz kalıp mücadele eden taraf olurken, *Dış Grup* işkence etmekten vazgeçmeyen, sahip olduğu bireyleri sömüren karanlık taraf olarak yer almaktadır.
- *İç Grup* herhangi bir şeye olumlu olarak benzetilmezken *Dış Grup* tarafından gördüğü muameleler sonucu hep olumsuz nesnelere ve hayvanlara benzetilmektedir. Bu benzetmeye sebep olanlar da *Dış Grup* üyeleridir.

Her iki yazar da ideolojik söylemlerini kurguladıkları ya da öz yaşam öykülerine dâhil ettikleri olaylar aracılığıyla geliştirerek okurun eleştiri yapabilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla Teun van Dijk'in geliştirdiği bu model yalnızca haber metinlerinin değil, yazınsal metinlerin de ideolojik söylem çözümlemesinin yapılabilmesini mümkün kılmıştır. Yapılan karşılaştırma sonucunda Afro-Amerikan yazınında özellikle kadınların köle olarak kullanılmasının çarpıcı örneklerle ele alındığı tespit edilmiş; yüz yirmi altı yıl arayla yazılmış olan eserlerde yaşanan zorlukların benzer olduğu, kadın kölelerin evlatlarından uzaklaştırıldığı, toplum tarafından dışlandığı, kendilerine ait farklı bir yaşam alanı sunulduğu ve beyazlar tarafından yalnızca kendi işlerinde işkencelerle kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

- Crawford, Adam. *International and Comparative Criminal Justice and Urban Governance*. UK: Cambridge University Press, 2011.
- Dedaić, Mirjina. N. "Introduction: A peace of Word" *At War with Words* içinde. Editörler: Mirjina N. Dedaić ve Daniel N. Nelson, 1-27. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.
- Dijk, Teun A. van. *New Analysis: Case Studies of International and National News in the Press*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates Publication, 1985.
- Dijk, Teun A. van. *Ideology: A Multidisciplinary Approach*. London: Sage, 1998.
- Dijk, Teun A. van. "Critical Discourse Analysis" *The Handbook of Discourse Analysis* içinde. Editörler: D. Schiffrin, D. Tannen ve H. E. Hamilton, 352-372. USA: Blackwell Publishers, 2001.
- Dijk, Teun A. van. *Discourse and Power*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Dijk, Teun A. van. "Discourse and Ideology" *Discourse Studies: A Multidisciplinary Studies* içinde. Editör: Teun A. van Dijk, 379-408. London: SAGE, 2009.
- Dijk, Teun A. van. "Discourse and Knowledge" *The Routledge Handbook of Discourse Analysis* içinde. Editör: James Paul Gee ve Michael Handford, 587-604. New York: Routledge, 2012.
- Fairclough, Norman. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman, 2010.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. UK: Routledge, 2003.
- Jacobs, Harriet. *Incidents in the Life of a Slave Girl*. İstanbul: Karbon Kitaplar, 2020.

- Li, Tao, Hu, Kaibao. *Reappraising Self and Others: A Corpus Based Study of Chinese Political Discourse in English Translation*. Singapore: Springer, 2021.
- Miller, Toby. *The Routledge Companion to Global Popular Culture*. New York: Routledge, 2015.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Vintage Books, 2004.
- Nagel, Melanie. *Polarisierung im politischen Diskurs*. Konstanz: Springer, 2014.
- Obeng, Samuel Gyasi., Beverly Hartford (Ed.). *Surviving Through Obliqueness: Language of Politics in Emerging Democracies*. New York: Nova Science Publishers, 2002.
- Taylor, Mark. C. *Nots*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Tella, Akin. "Axiological Proximitation and Discourse Strategies in Fela Anikulapo-Kuti's Anti-establishment Songs" *Africa's Radicalisms and Conservatism: Volume II: Pop Culture, Environment, Colonialism and Migration* içinde. Editörler: Edwin Etieyibo vd. 94-115. Boston: Brill, 2023.
- Wodak, Ruth. "What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments" *Methods of Critical Discourse Analysis* içinde. Editörler: Ruth Wodak ve Michael Meyer, 1-14. London: SAGE, 2001.
- Wodak, Ruth. Michael Meyer, *Methods of Critical Discourse Studies*, 3rd Edition, London: SAGE, 2015.



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

DAVA İLE KIRMIZI PAZARTESİ ROMANLARINDA SUÇ-SUÇSUZLUK
EKSENİNDE KÖTÜLÜK PROBLEMİTHE PROBLEM OF EVIL ON THE AXIS OF CRIMINAL-NONINNECTIVITY IN
THE NOVELS WITH *THE TRIAL* AND *RED MONDAY*

Yazar/Author

Fesun KOŞMAK

Doç. Dr., Eskişehir Osmangazi
Üniversitesi,
İnsan ve Toplum Bilimleri
Fakültesi,
Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü
fkosmak@ogu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2470-1616

Zeynep ANGIN

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

Öz: İnsanın var olma sürecinden beri suç, tarih sayfalarında yer alır ve toplumdan ayrı düşünülemeyen edebiyatın da ana malzemesinden birini oluşturur. Suç/suçsuzluk ikilemi arasındaki ince çizgiyi işleyen edebi metinler, bu iki kutup arasındaki çizginin kötülük kavramı çerçevesinde ele alınması gerektiği düşüncesini açığa çıkarır ve "kötülük" algısının toplumda oluşması, yine hangi davranışın "iyi", hangi davranışın "kötü" olarak nitelendirilmesi ve kabul edilmesini tartışmaya sunar. Edebi metinlerde yazarların, yoğun detaylarla olay zincirlerini şekillendirmeleri okuyucuların bireysel çıkarımlarda bulunmalarına ve suç/suçsuzluk ile iyi-kötü kavramlarını kendi algı süzgeçlerinden geçirerek değerlendirmelerine olanak sağlar. Bu çalışmada roman ve hikâye yazarı Franz Kafka'nın *Dava* ile yazar, romancı, hikâyeci ve oyun yazarı Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* romanları suç/suçsuzluk bağlamında "kötülük" kavramı çerçevesinde metne dayalı inceleme yöntemi bağlamında irdelenmeye çalışılacaktır. Her iki eserde toplum sorunlarına uzak kalmayan yazarların, kendi yaşamışlıkları ekseninde "kötülük" kavramına açıklık getirmeleri dikkat çeker. Yazarların ayrıca kötülüğün kişiler arasında kabul görülmesini ve insanların yapılan haksızlıklara ve kötülöklere seyirci kalarak engel olmamaları ayrıntılarıyla gözler önüne serdikleri ve eleştirdikleri görölr.

Anahtar Kelimeler: Franz Kafka, *Dava*, Gabriel García Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, Suç/Suçsuzluk, Kötülük

Abstract: Since the process of human existence, crime has been on the pages of history and constitutes one of the main materials of literature, which cannot be considered separately from society. Literary texts that mention the fine line between the crime/innocence dilemma bring along the necessity of considering this line within the framework of the concept of evil, and the formation of the perception of "evil" in the society, and the acceptance of which behavior should be described as "good" and which behavior as "bad". Authors present the chain of events in detail in their literary texts, thus allowing the readers to make inferences and evaluate the concepts of crime/innocence and good-bad through their own perception filters. In this study, novel and writer Franz Kafka's *The Trial* and the novels of writer, novelist, storyteller and playwright Gabriel García Márquez's *Red Monday* will be examined in the context of the concept of "evil" on the axis of crime/innocence, in the context of the text-based analysis method. In both works, it is noteworthy that the authors, who do not stay away from social problems, clarify the concept of "evil" in the axis of their own experiences. It shows that the writers also reveal and criticize the acceptance of evil among people and the fact that people do not prevent the injustices and evils by being a spectator.

Keywords: Franz Kafka, *The Trial*, Gabriel García Márquez, *Red Monday*, Crime/Innocence, Evil

Geliş Tarihi/Received:

16.08.2023

Kabul Tarihi/Accepted:

28.09.2023

Yayın Tarihi/Published:

29.12.2023

Giriş

“Suç” kavramının kadim hikâyelere kadar uzandığı dikkat çeker ve bilinen ilk suçun kökeni Âdem ile Havva’ya dek uzanır. Tanrı’nın kendilerine yasak kıldığı elmayı yemeleriyle birlikte cennet bahçesinden dünyaya gönderilerek sürgün hayatlarına başlayan Âdem ile Havva, suç unsurunu dünyaya aktarırlar. Bu anlayışla değerlendirildiğinde Sarı, suç işlemenin söz konusu olduğunda insanın bir melek olmadığını; suç işleme durumunun insanın kendi varlığından, kaderinden kaldırılmadığını; insanın kendine başlangıçtan verili bir iradeyle suça yatkınlığının bir gerçek olduğunu belirtir. Ayrıca homo culpa’nın “suçlu insan” anlamında kullanıldığını, Âdem’in elinin yasak meyveye uzandığı günden beri insanlığın bir nevi ‘lanetli beden’ olarak dünyada gezindiğini gösterdiğini belirtir¹. İnsanlık tarihine bakıldığında ise, yeryüzünde işlenmiş suçtan bahsedilir ve burada da kardeş kavgasından, yani Habil ve Kabil’in kıskançlıklarından dolayı işlenen ilk suçtan söz edilebilir. “Kabil’in Habil’i öldürmesi, toprağa ilk insan kanının bulaşması ile dünyada suçun başladığı, toprağın ondan sonra uygarlık tarihi boyunca kana doymadığı; ulusların, milletlerin, devletlerin, uygarlıkların, medeniyetlerin topyekûn savaşa girdiği ve toprağı kanla suladığı görmezden gelinmez”². Toprağa düşen ilk kan ile birlikte yeryüzüne yayılan suç ögesi beraberinde kötülük ve kötülük ile iyilik arasındaki ezeli ve ebedi ikilemi de getirir. Sönmez, Uzakdoğu felsefesi olan, Çin diyalektiği olarak da bilinen Yin Yang’ın temelinde kötülük problemi bulunan düşünüşlerden biri olduğunu, her oluşumun bir başka karşıt oluşuma bağlı olduğunu ve kötülüğün iyiliğin karşıtı olarak açıklanabileceğini ifade eder³.

Selçuk, kötülük kavramını, çoğu zaman yıkıcı eylemleri ve felaketleri tanımlamak için kullanılan oldukça geniş bir kavram⁴ olarak tanımlarken Werner, kötülüğün bütüncül algıdaki bir eksiklikle ilgili olduğunu dile getirir⁵. Neiman kötülük eylemlerini kasti istenç eylemleri olarak görmeyen ilk günaha bir dönüş riski taşıdığını belirtir ve “kötülük eylemlerini yalnızca hata olarak görmek, sadece münasip olan ile daha kötü olan arasındaki farkın üzerine örtmek”⁶ diyerek açıklar.

Edebiyatta “Suç” ve “Kötülük” Kavramı

Toplumda görülen değişimlerin, yeniliklerin ve olumsuzlukların bir yansıması olarak sanatın farklı alanlarında da suç, kötü, kötülük kavramlarının ele alındığı görülür. Toplum sorunlarından uzak olmayan yazarlar, gerçeğin bir yansıması olarak eserlerini oluştururlar ve eserler bir suç romanı olarak edebiyat dizininde yer alırlar. “Edebiyat masum değildir; edebiyat suçludur ve suçlu olduğunu artık kabul etmelidir”⁷. Bataille’nin bu ifadelerinin açıklamasını Çıkla *Edebiyat ve Hastalık* çalışmasında yorumlar ve kötülük kavramını, edebi metinlerin yapıcı ögesi olarak tanımlar.

Kötülük, sadece Batı edebiyatının en temel metinlerinin yaratıcısı değildir. Aslında dünya üzerinde var olan bütün edebiyat eserlerinin çok büyük bir kısmının kaynağı kötülüklerle dayanır; insanoğlunun kötülüklerine. [...] Edebiyatın çoğunlukla çıkış noktası kötü’dür, kötülük’tür. Her türlü suç, zaaf, günah, kötü huy, hayal kırıklıkları, dramatik ve trajik sonlar, ferdi veya toplumsal kötülükler⁸.

Batı edebiyatında ve farklı coğrafyaların edebiyatlarında da konu edilen kötülük kavramı, kötülüklerin farklı şekillerde vücut bulmaları, edebiyatın vazgeçilmez unsurunu oluşturur. Toplum sorunlarını ele alan ve farklı bakış açılarıyla ele alan edebiyat, güncelliğini koruyan kötülük kavramını da konu olarak işler. Yıldırım, bu bağlamda

¹ Bkz. Ahmet Sarı, *Edebiyat ve Suç - Felaketin Kapısını Dört Defa Çalmak* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2018), 11-12.

² Sarı, *Edebiyat ve Suç - Felaketin Kapısını Dört Defa Çalmak*, 12.

³ Bkz. Ürün Şen Sönmez, *Türk Romanında Kötülük - Başlangıçtan 1950’ye* (İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2016), 52.

⁴ Bkz. Hacer Selçuk, *Kötülük Estetiği - Üç Kötüçül Kahraman: Mephistopheles, Lord Henry, Suat* (İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022), 13.

⁵ Bkz. Charles Werner, *Kötülük Problemi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2002), 15.

⁶ Susan Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük - Alternatif Bir Felsefe Tarihi*, çev. Ayhan Sargüney (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021), 325.

⁷ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 12.

⁸ Selçuk Çıkla, *Edebiyat ve Hastalık* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2016), 48.

kötülük üzerine yapılan edebi tartışmaların konusunun, kötülüğün evrendeki varlığından çok edebi varlığı üzerine olduğunu ifade eder ve özellikle edebiyatın kötülükle doğrudan ilişkilendirilmesinin, bu konuyu edebi bir problem haline getirmiş olduğunu açıklar. Bunun yanı sıra edebiyatın işlevi konusunda bazı düşünür ve edebiyatçının, sanatı iyi ve güzel olanla ilişkilendirerek ona iyicil bir görev sağladığını bazı düşünür ve edebiyatçının ise kötü ve çirkin olanla ilişkilendirerek kötücül bir anlam yüklediğini belirtir⁹. İyi ve güzelin anlatılmasıyla ön plana çıkan edebi eserlerin yanı sıra kötü ve çirkinin de edebi metinlerde anlatılması toplumda var olan her durumun edebiyatta da yer aldığını kanıtlar niteliktedir.

Edebiyatta yer edinen suç, kötü, kötülük kavramları çerçevesinde değerlendirildiğinde 1925 yılında Franz Kafka'nın *Dava* adlı eseri ile Gabriel García Márquez'in 1981 yılında kaleme alınan *Kırmızı Pazartesi* eseri ele alınabilir. Her iki eserde de suç/suçsuzluk unsuru dikkat çekerken kötü/kötülük kavramları ekseninde işlendiği ön plana çıkar ve birçok kişinin suçu ispat edilmemiş birinin cezalandırılmasına seyirci kaldığı gözler önüne serilir ve bu bağlamda eleştirilir.

***Dava* ile *Kırmızı Pazartesi* Romanlarında Suç-Suçsuzluk Ekseninde "Kötülük" Problemi**

Çek asıllı, Alman dilinde eserler kaleme alan Franz Kafka, *Dava* eseriyle hem toplumun önemli sorunu olarak gördüğü hukuk sitemini hem de bireyi bir kafes içerisine alan adaleti, kurumları, birey baskısını, bürokrasiyi sorgular. Bunun için de suçun ne olduğu belli olmayan ve suçu ispatlanmayan Josef K.'nin yargılanmasına eserinde yer verir. *Dava*'da eserin ilk cümlelerinde bir suçun varlığı ifade edilir, ancak eserin sonuna kadar suçun ne olduğu belirsizliğini korur ve suç hakkında bilgi verilmediği dikkat çeker. "Şiddet, hukuk ve bu bağlamda yasanın kurulması ve korunmasında zorunlu bir yapıdır. Bir çatışma hali ortaya koyduğu açıktır, zira şiddet bir gücün diğeri karşısında baskın gelmesi amacını taşımaktadır"¹⁰. Bahsedilen bu baskı eser boyunca savcının K.'yı bilinmeyen bir nedenden dolayı sürekli suçlaması ve eserin sonunda K.'nin yargılanması ve ceza almasıyla belirginlik kazanır.

Dava romanında tutuklanan K. suçunun ne olduğunu bilmeksizin yargılanır ve ölümle cezalandırılır. "*Dava*'da yargıçtan daha görünmez bir karakterden söz edilirse, bu elbette Savcı'dır. Savcı figürü kitabın içinde anılmaz bile. Bundan daha ilginç olanı, Sanık K.'nin bir türlü üzerine atılı suçu öğrenememesidir. Yani yokluk, savcı figürünün kendisinde değil, aslında davanın iddia ayağındadır"¹¹. *Dava*'da suçun ne olduğuna açıklık getirilmez ve okuyucunun K.'nin neden suçlandığını eser boyunca öğrenemediği dikkat çeker.

Dava romanında K.'nin neden ve kim tarafından suçlandığı eserin ilk satırından son satırına kadar belirsizliğini korur. Özellikle K.'nin "[...] suçlanıyorum ama hakkımda dava açılabilir en ufak bir suç bulamıyorum. Ancak bu da önemsiz, asıl soru, beni kim suçluyor? Hangi makam yürütüyor bu işlemi?"¹² soruları bu anlamda eser boyunca okuyucuyu meşgul eder. Kim tarafından suçlandığını ve suçunun ne olduğunu bilmeyen ama tutuklanan K., bankacı olarak çalışmasına devam eder ve günlük hayatını sürdürebilir bir özgürlüğe sahip olduğu eserde ön plana çıkar, ama farklı tarihlerde mahkemeye çıkararak sorgulama yargıcının karşısında suçunun ne olduğu belirtilmeden kendini savunmak zorunda bırakılır.

Mevcut yaşamdan izler taşıyan ve gerçek verilere dayandırılan Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* eseri ise, olaya şahitlik etmiş kişilerin gözlemlerinden yola çıkılarak kaleme alınır. Kolombiya'da bir kasabada namus kavgasından dolayı işlenen bir cinayeti anlatan eser, mevcut verilere ve cinayet olayına adeta bir gazeteci kimliği ile yaklaşarak oluşturulur. Cinayet olayını farklı kişilerle yaptığı görüşmelerin sonucunda okuyucuya aktaran

⁹ Bkz. Gökşen Yıldırım, *Tanzimat Devri Türk Romanında Kötülük* (İstanbul: Hiper Yayın, 2021), 19.

¹⁰ Işıl Bravo Bayar - Hamdi Bravo (ed.), *Başkası ve Şiddet* (Ankara: Fol Kitap, 2022), 56.

¹¹ Gökçe Çataloluk. "Hukukçunun Hukuk Karşısı Tutumunun Edebi Dışavurumu: Dr. Franz Kafka ve *Dava*'sı," *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi* 17/1-2, (2011): 250.

¹² Franz Kafka, *Dava*, çev. İlknur Özdemir (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020), 14.

anlatıcı, suça tanıklık eden kişilerle görüşür ve gözlemci bir bakış açısıyla cinayetin öncesinde yaşananlarla ve cinayet anı ile ilgili objektif bir anlatım sunar.

Kırmızı Pazartesi eserinin konusu Kafka'nın *Dava* romanında olduğu gibi suçu ispat edilmemiş birinin tüm kasaba halkının gözleri önünde öldürülmesi ve bu cinayetin işlenmesine kimsenin engel olmaması olarak açıklanabilir. Ancak *Dava* romanından farklı olarak cinayete kurban edilen ana kahramanı Santiago Nasar'ın neden cezalandırıldığı eserin başından itibaren Nasar dışında tüm kasaba halkı tarafından bilinir ve okura sunulur. Nasar'ın Vicario kardeşler tarafından öldürülmek istenmesinin nedeni olarak bir gece önce evlenen kız kardeşleri Angela Vicario'nun bakire olmadığı için baba evine geri gönderilmesi ve Angela'nın kendini savunmak için olayın suçlusu olarak Nasar'ın adını vermesi olarak ifade edilir. O andan itibaren Vicario kardeşler karşılaştıkları herkese Nasar'ı öldüreceklerini ve böylelikle namuslarını temizlemiş olacaklarını anlatırlar. Tüm kasaba halkının olacağını bildiği cinayet, Vicario kardeşlerin gün boyu biletmeye gittikleri bıçaklarla Nasar'ın aldığı sayısız bıçak darbeleriyle işlenir ve meydanda toplanan kasaba halkının gözü önünde gerçekleşen cinayet ayrıntılarıyla anlatılır. "Çarmıha gerilen İsa'nın yara izini andırıyordu"¹³ ifadesiyle Nasar, Hz. İsa'ya benzetilir ve Tanrı katına yükseltilir. Bu ifadeden yola çıkarak eserde Nasar'ın masum olduğuna işaret edilir ve okuyucu suçsuz yere öldürülen bir kişiden bahsedildiğini görür. Gün ışığının aydınlatmasıyla birlikte tüm kasaba halkının Vicario kardeşlerle karşılaşmalarından veya kulaktan kulağa Vicario kardeşlerin Nasar'ı öldürmek istedikleri haberin yayılmasından dolayı yaşanacak faciadan haberdar olması, kimsenin cinayeti engellememesi, Nasar'ı uyarmaması ve olacaklara seyirci kalmaları, Nasar'ın yine masum olduğunu gösterir. Nasar'ın suçlamalardan habersiz olması ve bilmediği bir nedenden dolayı cezalandırılması yine Nasar'ın masumluğuna işaret eder ve suçsuz bir insanın infaz edildiğini ifade eder.

Dava romanı 'Tutuklanma' başlığı ile başlar ve daha sonraki bölümlerde K.'nin hayatında yer alan kişilerin konu ile ilgili görüşlerinin ve yorumlarının yer aldığı "Bayan Grubach'la Konuşma / Sonra Bayan Bürstner", "Üniversite Öğrencisi", "Amca / Leni", "Tüccar Block" alt başlıklarıyla devam eder. Bu durum *Kırmızı Pazartesi* romanında savcı tutanaklarından alınan ve röportaj niteliğinde aktarılan ifadelerle benzerlik gösterir ve K.'nin davası hakkında farklı insanların görüşleri yer alır. *Dava* romanında da *Kırmızı Pazartesi* eserinde olduğu gibi K.'nin davasından herkesin haberdar olması ve konu hakkında farklı görüşlere sahip olmaları dikkat çeker. Her iki eserde ana kahramanların suçlu olarak görülmesi, içinde buldukları toplumda biliniyor olması ön plana çıkar.

Dava romanında K.'nin suçlanması ve ardından da tutuklanma sahnesi eserin ilk sayfalarında ön plana çıkarken özellikle eserin ilk cümlesi dikkat çeker. "Biri Josef K.'ya iftira etmiş olmalı, çünkü kötü bir şey yapmamış olmasına rağmen bir sabah tutukladılar onu"¹⁴. Kafka'nın diğer eserlerinde olduğu gibi ilk cümle okura konunun ne olduğuna dair ipuçları sunar. *Kırmızı Pazartesi*'nde de ilk cümle *Dava* eserinde olduğu gibi konu hakkında okura bilgi verir. "Santiago Nasar, onu öldürecekleri gün, piskoposun geleceği gemiyi karşılamak için sabah saat 05.30'da kalkmıştı"¹⁵. Her iki eserde de ilk cümleden sonra okur konu ile ilgili bilgiye sahip olur ve aktarılan konu hakkında düşünmeye yönlendirilir.

Dava'da K.'nin kendini savunmak zorunda kaldığı mahkeme salonunda onu destekleyen ve onun suçlu olduğunu düşünen kişilerin salonun sağ ve sol tarafında oturarak konu hakkındaki görüşlerini oturma düzenleriyle ortaya koydukları görülür. "Ancak salonun sol tarafı hala sessizdi, orada insanlar sıra sıra dizilmişlerdi, yüzlerini platforma döndürmüşler, yukarıda konuşulanları da öbür taraftakilerin çıkardığı gürültüyü de aynı sükûnetle dinliyorlardı, hatta aralarından birkaç kişinin ara sıra karşı tarafla birlikte hareket etmesine göz yumuyorlardı"¹⁶. Mahkeme salonun sol tarafı sessizce suçlamaları dinlerken sağ tarafta oturanlar

¹³ Gabriel García Márquez, *Kırmızı Pazartesi - İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü*, çev. İnci Kut (İstanbul: Can Yayınları, 2015), 69-70.

¹⁴ Kafka, *Dava*, 7.

¹⁵ Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, 11.

¹⁶ Kafka, *Dava*, 34.

K.'ya yönelik suçlamalara önce alaycı bir tavırla, daha sonra ise açıklayıcı ifadelerine gürültülü ve alkışlayarak cevap verdikleri dikkat çeker. "[...] benim başıma gelen tek bir olay ve böyle bakıldığında pek önemli değil, çünkü pek etkilenmiyorum, ancak aynı zamanda pek çok kişiye karşı yürütülen bir işlemin işareti. Ben burada o kişiler adına duruyorum, kendim için değil"¹⁷. Kendini savunmak için karşı karşıya kaldığı olayın bir dava olduğunu kabul eden K.'nın, sağ ve sol tarafta oturan seyircileri etkileyebilmek adına, kendisinin karşı karşıya kaldığı suçlamaya herkesin maruz kalabileceğini ifade ederek kendine daha fazla destekleyici toplamaya çalıştığı görülür.

Kırmızı Pazartesi eserinde işlenen cinayet olayı, farklı kişilerin görüşleriyle ve tutanaklarda yer alan ifadeleriyle okuyuculara birçok bakış açısıyla aktarılır. Görgü tanıklarının ifadeleri kendi bakış açılarından hareketle sunulur ve olayın çok yönlü ele alınmasını sağlar. Bu farklı görüşlerin dile getiriliş biçimleri okuyucuda ilk başta birbirleriyle çelişen ifadeler olarak yorumlanmasına neden olsa da insanların işlenen cinayeti nasıl yorumladıklarına dair kendi kişisel görüşlerine ışık tutar. Tanıkların verdiği birbirinden farklı cevaplar doğrultusunda şekillenen olaylar zinciri, kişilerin olaya bakış açıları, Nasar'ı suçlu ya da suçsuz bulmaları, Vicario kardeşlerin bu cinayeti işleyemeyeceklerine dair görüşleri ve bu nedenden dolayı sessizliklerini korumaları eserin ana gövdesini oluşturur. Tutanaqlardan elde bilgiler doğrultusunda ise eserin ilk cümlesinden itibaren belirgin bir şekilde bir cinayetin işleneceği ile ilgili bilgiler aktarılır ve eserin son cümlelerinde en başta belirtilen kaçınılmaz son ile karşılaşılır. Olayın sonucu yazar dâhil olmak üzere kimse tarafından engellenemez ve facia ilk anda ifade edildiği şekilde gerçekleşir.

Adamlardan biri redingotunun önünü açtı, beline sardığı kemerden sarkan bir kılıftan uzun, ince, iki tarafı keskin bir kasap bıçağı çıkardı, kaldırdı ve keskinliğini ışıpta kontrol etti. [...] adamlardan birinin elleri K.'nin gırtlığına yapıştı, öbür adam da bıçağı K.'nin kalbine sapladı ve iki kez döndürdü. K. gözleri kayarken, adamların birbirlerine yaslanarak, yüzüne yaklaşarak, yanak yanağa vererek bu kesin sonucu gözlediklerini gördü¹⁸.

Dava romanında suçlu olduğuna kanaat getirildikten sonra K.'nin öldürülme sahnesi eserin başında K.'yı tutuklamaya gelen iki görevlinin onu takip etmesiyle ön plana çıkarken özellikle takip sırasında çevrede bulunan ve olaya şahit olan insanların duyarsız halleri dikkat çeker. Öldürülme sahnesi eserde ayrıntılı bir şekilde dile getirilir ve K.'nin kendini iki görevlinin saldırısına karşı savunmadığı dikkat çeker. *Dava* eserinde K.'nin hayatta kalabilmek için verdiği mücadele detaylandırılarak aktarılır. "Gözü taş ocağına bitişik evin en üst katına gitti. O kattaki bir pencerenin kanatları ışık çakması gibi açıldı, o kadar uzakta ve o yükseklikte kapkara ve incecik görünen bir insan bir hamlede pencereden iyice sarktı ve kollarını olabildiğince öne uzattı. Kimdi bu? Bir dost mu? İyi bir insan mı? Bu işe katılan biri mi? Yardım etmek isteyen biri mi? Tek bir kişi miydi? Herkes miydi? Yardım gelecek miydi? Yapılması unutulmuş itirazlar mı vardı?"¹⁹ Masum olduğunu bilen K., etrafında ona yardım edecek bir elin uzanmasını bekler ancak etrafında gördüğünü düşündüğü silüetler ona doğru yaklaşmaz ve yardım eli ona doğru uzanmaz.

Kırmızı Pazartesi eserinde de tıpkı *Dava* romanında olduğu gibi ilk satırdan itibaren dile getirilen suç unsuru, cinayet sahnesinin ayrıntılı bir biçimde anlatılmasıyla son bulur.

Josef K. romanda kendine iftira atanı bulamaz. Roman boyunca kendini yargılayacak, alnına sürülen kara lekeden onu kurtaracak bir merci arayıp durur ve bulamadan da aynen Márquez'in *Kırmızı Pazartesi*'nde olduğu gibi iki iri kıyım adam tarafından yine aynen bıçakla boğazlanır. Her iki metinde de bir cinayetin arka planı toplumsal ilişkilerle, toplumsal yozlaşmalarla inceden inceye eleştirilir. Suçu gerçekleştiren kişileri sadece izlemekle kalan bir kitlenin de neredeyse katil olduğu tezi çok önemlidir her iki metinde de²⁰.

Kırmızı Pazartesi'nde cinayet sahnesi Nasar'ın gözünden nedensiz bir bıçaklama olayı olarak, Vicario kardeşlerin bakış açısından toplumsal normlarından dolayı işlenmesi gereken bir cinayet olarak, kasaba halkının

¹⁷ Kafka, 36.

¹⁸ Kafka, 160.

¹⁹ Kafka, 160.

²⁰ Sarı, *Edebiyat ve Suç - Felaketin Kapısını Dört Defa Çalmak*, 21.

gözünden ise işlenip işlenmeyeceği belli olmayan bir suç olarak tekrar tekrar anlatılır. Kasaba halkı sabahın erken saatinden itibaren yaşanması muhtemel olan cinayetin gerçekten vuku bulup bulmamasını merak ettikleri için belirtilen saatte meydana toplanırlar ve hiç kimsenin Vicario kardeşlere engel olmadığı, hatta olaya seyirci kaldıkları görülür. “O andan sonra olan her şey halkın gözleri önünde cereyan etti. Limandan dönmekte olan insanlar, bağışmalardan telaşlanarak, cinayete tanık olabilmek amacıyla meydandaki yerlerini almaya başlamışlardı”²¹. Kasaba halkı meydana toplanarak olacakları bir tiyatro oyunu seyrederek sahnenin açılmasını bekledikleri görülür.

Nasar’ın olacıklardan habersiz bir tavırla meydana gelmesiyle birlikte olayın gerçekleşebileceğini düşünmelerine rağmen kasaba halkı Nasar’ı uyarmazlar ve Vicario kardeşlerin ellerinde bıçaklarla meydana belirmeleri de halkın tepki vermesine neden olmaz ve cinayet anına şahit olurlar. Toplumsal değerleri korumak için Vicario kardeşler Nasar’ı herkesin şahit olduğu ve daha sonrasında tutanaklarda da belirttikleri gibi defalarca sapladıkları bıçak darbeleriyle öldürürler. “Santiago Nasar’ın aldığı sayısız yaraların yedisi ölümcüldü. Karaciğeri önyüzünden aldığı iki derin yarayla nerdeyse parçalanmıştı. Midesinde dört kesik vardı, bunlardan biri o kadar derindi ki, mideyi delip geçmiş, pankreası parçalamıştı”²². Eserde Vicario kardeşler tüm kasaba halkına yapacaklarını önceden duyurmalarına rağmen halkın söylenenleri dikkate almadıkları, uyarmadıkları ve yaşanması muhtemelen olan cinayete engel olmadıkları görülür.

Dava’da ana kahramanı K., kendisine yönelik suçlamadan etrafındaki tanıdık tanımadık herkesin haberdar olmasına hem şaşırır hem de onların konu hakkındaki düşüncelerine önem vererek davaya çözüm odaklı yaklaşmaya çalışır. Görüştüğü kişilerden edindiği bilgileri de değerlendiren K., bu bilgiler doğrultusunda farklı kurumlara yönelir. Özellikle davanın sonlarına doğru katedral rahibiyle olan konuşmasının toplumun konu hakkındaki düşüncelerini özetler şeklinde olduğu görülür.

“Davanın kötü gittiğini biliyor musun?” diye sordu rahip. “Bana da öyle görünüyor”, dedi K. “Çok çabaladım ama bugüne kadar bir sonuç alamadım. Ancak dilekçemi henüz tamamlamadım”. “Nasıl sonuçlanacağını düşünüyorsun?” diye sordu rahip. “Eskiden iyi sonuçlanacağını düşünürdüm”, dedi K., “şimdiyse kendim bile kuşkulaniyorum bundan. Nasıl biteceğini bilemiyorum. Sen biliyor musun?” “Hayır” dedi rahip, “ama kötü sonuçlanmasından korkuyorum. Seni suçlu buluyorlar. Senin davan belki de alt mahkemeden yukarıya çıkamayacak. En azından şimdilik suçunu kanıtlanmış sayıyorlar”. “Ama ben suçlu değilim” dedi K., “yanılıyorlar. İnsan nasıl suçlu olur ki”²³.

K., kendini savunmaya çalışsa da etrafındaki insanların kendisini tanımadıkları halde yargılamalarını anlamlandıramaz ve sorularına cevap arar. “Doğru” dedi rahip, “ama suçlu olanlar böyle konuşurlar”. “Siz de mi bana karşı önyargılısınız?” diye sordu K. “Sana karşı önyargılı değilim” dedi rahip. “Teşekkür ederim” dedi K., “ama bu davaya karışan kişiler bana karşı önyargılı. Bunu başkalarına da aşıyorlar. Durumum gitgide zorlaşıyor”²⁴.

Kırmızı Pazartesi’nde Vicario kardeşler, kız kardeşlerinden namussuzluğun sebebinin Nasar olduğunu öğrenmeleriyle birlikte evlerinden aldıkları bıçakları kasapta biletmeye götürürler, orada ve daha sonrasında ise kasabanın farklı yerlerinde karşılaştıkları herkese bıçakları Nasar’ı öldürmek için bilettiklerini söylerler. “Günün ilk müşterileri pek azdı; ama yirmi iki kişi onların neler söylediklerini duydukları yolunda ifade vermişlerdi, bunların hepsi de Vicarioların tek amacının o sözleri herkesin duyması olduğu izleniminde birleşiyordu”²⁵. Kasapta bulunan diğer müşteriler Vicario kardeşlerin cinayet işleyecek insanlar olmadıklarını ve bu nedenden

²¹ Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, 97.

²² Márquez, 69.

²³ Kafka, *Dava*, 148.

²⁴ Kafka, 148.

²⁵ Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, 50.

dolayı da onların söylediklerini inandırıcı bulmadıklarını açıklarlar ve bu nedenden dolayı da engel olmadıklarını ifade ederler ve kendilerini “Biz o sözlerin sarhoş palavraları olduğunu sanmıştık”²⁶ sözleriyle savunurlar.

Kırmızı Pazartesi’nde kasaba halkının diğer bir savunması ise içlerinden birilerinin mutlaka Nasar’ı Vicario kardeşleri konusunda uyarılmış olduğu düşüncesi olur. “Hiç kimse acaba Santiago Nasar önceden uyarılmış mıydı diye merak etmemişti, çünkü öyle olmaması imkânsız gelmişti herkese”²⁷. Tüm kasaba halkının bildiği bir olayı Nasar’ın öğrenmemiş olma ihtimalini kimsenin aklına dahi getirmediği ise tutanaklarından çıkan genel görüşü ortaya koyar. Olaya insanların sessiz kalma nedenlerinden biri olarak da namus için bu cinayetin işlenmesi gerektiği düşüncesi eserde ön plana çıkar ve bahsedilen bu görüş özellikle toplumsal sorun olarak raporlarda dikkat çeker.

Belediye başkanının verdiği ifadede Vicario kardeşlerin biletlikleri bıçakları ellerinden aldığını ve böylelikle olaya engel olmaya çalıştığını belirttiği ve “Artık tehlikede olmadığına inanmak için pek çok geçerli nedenlerim vardı benim”²⁸ ifadesiyle kendini savunduğu dikkat çeker. Ancak Vicario kardeşlerin başka bıçaklar alıp Nasar’ı öldürebileceklerini düşünemediğini belirtir. Başka bir kişinin tutanaklarında ise “Santiago Nasar’ın karnını deşeceklerini herkes duysun diye avaz avaz bağırdılar, ben de palavra attıklarını sandım”²⁹ cümlesi yer alır. Herkesin bildiği ve kimsenin engel olmadığı bir cinayet olarak tutanaklarda yer bulan cinayetin ayak sesleri gecenin üçünde belirginlik kazanır. Eserde bu düşünce özellikle “İşleneceği bu kadar açıkça duyurulmuş bir cinayet olamazdı”³⁰ cümlesiyle belirginlik kazanır.

Dava romanında sabahın ilk saatlerinde gelen iki görevlinin kendisini uyandırmasıyla nasıl davranacağını ve ne düşüneceğini bilmeyen K., pijamalarını üzerinden çıkartarak şefin karşısına daha uygun olacağını düşündüğü en siyah takım elbisesini giymeye karar verir ve böylelikle kendisine atılan suçlamanın ve tutuklanma sürecinin kısaltabileceğini düşünür. “K., giysi dolabını açtı, elbiselerin arasında uzun uzun arandıktan sonra en iyi siyah takım elbisesini çıkardı”³¹. Siyah renk tercih ederek yargı makamına daha uygun ve resmi bir tutum gösterdiğini düşünen K.’nin, koyu renk kıyafetinin arkasında gizlenmeyi çalıştığı görülür.

Kırmızı Pazartesi eserinde Nasar’ın suçlu olup olmadığı belirginlik kazanmasa da Nasar’ın o gün evinden beyaz kıyafetler içerisinde çıkması, onun masum olabileceğine gönderme yapar. “Santiago Nasar, beyaz ketenden bir pantolonla gömlek giymişti, her ikisi de kolalı değildi, bir önceki gün düğün için giydiklerinin eşiydi. Sayılı günlerde hep böyle giyinirdi”³². Saflığın ve masumiyetin rengi beyaz ile ölüme giden Nasar, eserde günah keçisi olarak gösterilir. İlk defa 1530 tarihinde İncil’in çevirisinde kullanılan ‘günah keçisi’ terimi, tarihsel süreçte dini bir anlam içerir ve *Kırmızı Pazartesi* eserinde suçu ispatlanmamış ve eser boyunca her şeyden habersiz masum bir kişinin vücut bulmuş hali olarak tasvir edilir. Campbell’in de belirttiği gibi günah keçisi ifadesi ilk başta kurban edilen iki keçinin anlatımıyla kavramsal nitelik kazansa da günah keçisi ritüeli doğrudan insan türünün başlangıcına dayanır. Toplumdan kötülüğü uzaklaştırmak için suçu bir varlıktan diğerine, bir objeden başkasına geçirmek ve bu şekilde suçluluk hissinden kurtulabileceği düşüncesinin hâkim olduğu ön plana çıkar.

[...] günah keçisi kavramı, yaşanan bir felaketin ardından öfkenin ve suçlamanın hedefi haline gelen her kişi veya grubu temsil eder oldu. Bu kadersizler, diğerlerinin günahları için bir paratoner rolü oynamaktadır. Aslında, modern veya ritüel dışı günah keçileri, iki tiptir: Biri bilinçsizce yaratılmış, tutkularımız ve anlayışsızlığımızı ifade eden, suçlu

²⁶ Márquez, 51.

²⁷ Márquez, 25.

²⁸ Márquez, 24.

²⁹ Márquez, 56-57.

³⁰ Márquez, 50.

³¹ Kafka, *Dava*, 12.

³² Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, 12.

olduğuna herkesin inandığı günah keçileri; ikincisi suçu kendi üzerlerinden atmak isteyenler tarafından bilinçli olarak yaratılmış günah keileri³³.

Campbell'in burada da açıklık getirdiği üzere bir sulamannın hedefi haline gelen bir kişiden bahsedilir ve *Kırmızı Pazartesi*'nde eserin başından sonuna kadar ortaya atılan suçun Nasar tarafından işlenip işlenmediği eserin sonuna kadar ispatlanmaz ve belirsiz kalır. İspatlanmamış bir suçun günahını hayatıyla ödemek zorunda kalan Nasar'a konuşma veya kendini savunma hakkı dahi verilmediği eser boyunca dikkat çekerken, Nasar'ın neden ldrldğuğunu dahi bilmediği önemlilik arz eder. *Dava* romanında ise günah keçisi olarak seçilen K., kendisinin bir nedenden dolayı suçlandığını bilir ancak suçunun ne olduğunu bir türlü öğrenemez ve tıpkı Nasar gibi ispatlanmaya bir suç yüzünden ölümle cezalandırılır.

Kırmızı Pazartesi'nde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise eser boyunca seçilen tek kurbanın Nasar olduğu gibi görünse de Vicario kardeşler de birer kurban olarak belirginlik kazanır. Vicario kardeşler toplumsal baskının, gelenek ve göreneklerin kurbanı olarak ön plana çıkarlar. Eser boyunca Vicario kardeşlerin karşılaştıkları herkese niyetlerini dile getirmelerinin altında yatan neden, kendilerini duyanların cinayet işlenmeden yetkililere haber verip kendilerine engel olunması isteğidir. Ancak kardeşlerin bu niyetleri anlaşılmaz ve kasaba halkı kendilerini farklı nedenlerle savunarak olaya seyirci kalırlar. Vicario kardeşlerin, niyetlerini herkese duyurmaya çalışmaları hem kendilerinin gelenek-göreneklere bağlı olduklarını göstermek istemeleri, hem de birilerinin onlara engel olmalarını istemeleri olarak açıklanabilir.

Romanda trajediyi ironik hle getiren de Santiago'yu öldürmek konusunda dışarıya karşın çok kararlı görünen Vicarioların, cinayeti doğrudan ya da dolaylı olarak nleme çabalardır. Cinayeti en başta kendileri önlemeye çalışırlar. Onların bu gizli niyetleri ve davranışları arasındaki bu çelişkili durum, romanda çok ustalıkla kurgulanır³⁴.

Vicario kardeşlerin bu bahsedilen gizli niyetleri birçok sahnede ön plana çıkar. "[...] Vicario kardeşler Santiago Nasar'ı hiç kimsenin haberi olmadan, hemen öldürmek için gereken hiçbir Şeyi yapmamışlardı, tam tersine biri çıkıp da onu öldürmelerini engellesin diye akla gelebilecek her çareye başvurmuşlar ama bunu sağlamayı başaramamışlardı"³⁵. Kendilerine engel olunması için çaba gösteren Vicario kardeşler gün boyu kasabada gezerler ve farklı kişilerin yanına giderek niyetlerini dile getirirler.

Romanda, Vicario kardeşler, Nasar'ın evine giderek onu öldürmezler aksine gün boyu oyalanırlar ve Nasar'ı öldürme niyetinde olduklarını herkese duyururlar, uyurlar, yemek yerler ve yakın gördükleri kişilerin kendilerinin katil olmasını engelleyebileceklerini umut ederler. Namus için cinayetin işlenmesi gerektiğinin vurgu yapıldığı an ise Pablo'nun nişanlısı Prudencia Cotes ile karşılaştıkları sahne olarak gösterilebilir. Pablo, nişanlısının elini kana bulamasına engel olacağını umut ederek nişanlısına yaklaşırken, Prudencia Cotes, "Namus meselesi beklemez"³⁶ diyerek Pablo'nun doğru yolu seçtiğini belirtir. Prudencia Cotes'in tutanaklardaki "Yalnızca onlarla aynı fikirde olmakla kalmıyordum, erkeklik görevini yerine getirmeyecek olursa onunla asla evlenmeyecektim"³⁷ ifadesi onun toplum kurallarına bağlılığını gözler önüne serer. Kız kardeşinin namusunu temizlemek için cinayet işleyen biriyle evlenmenin onuruyla yaşayacağını belirten Prudencia, bu cinayeti işlemekten Pablo'nun kaçmaması gerektiğini düşünür ve engel olmaz.

Dava romanında K.'nin tutuklandığını öğrenmesi, eserde toplum içinde tutuklu olmasının farkına varması olarak kabul edilir ve aktarılır. Ana kahramanın tutuklanmasının ardından yaşanacakları, tutuklanma öncesinde yaşayacaklarından çok da farklı değildir ve hayatı ile paralellik gösterir. Gündüz'ün de belirttiği gibi Josef K.'nin

³³ Charlie Campbell, *Günah Keçisi - Başkalarını Sulamannın Tarihi*, ev. Gizem Kastamonulu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 40.

³⁴ Ramazan Kandemir Enser, "Trajediden Kaçışın Trajedisi: Gabriel Garcıa Mrquez'in Kırmızı Pazartesi Adlı Romanının İncelenmesi," *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 10/3, (2021): 1003-1004.

³⁵ Mrquez, *Kırmızı Pazartesi*, 49.

³⁶ Mrquez, 59.

³⁷ Mrquez, 59-60.

bilinçaltındaki korku, sanı, kaygı, kararsızlık, kuşku gibi ruhsal durumlarının simgesi karakterler olarak ortaya çıkar³⁸. Çalıştığı bankanın içerisinde ve toplumun belirlediği kuralların içinde tutuklu olduğunu düşünen K., davanın süreci başlamadan önceki hayatını sorgulamaya başlar ve tutukluluk öncesindeki hayatına eleştirel bir gözle bakmadığına karar verir, yıllarca ruhsal baskı altında kalmış bir kafesin içinde olduğunu düşünür.

K. bir hukuk devletinde yaşıyordu, her yerde huzur vardı, bütün yasalara uyuluyordu, onu kendi evinde taciz etmeye kim cesaret edebilirdi? K. her şeyi olabildiğince hafife almaya yatkın yapıdaydı, en kötünün varlığına ancak başına geldiğinde inanırdı, her şey tehditkâr görüldüğünde bile gelecekte kaygı duymazdı. Ama şimdi bu durumda bir terslik vardı [...]”³⁹.

Hayatın anlamını sorgulamaya başlayan K., suçsuzluğu ispatlandığı zaman hayatıyla ilgili kararlarını tekrar gözden geçirmeyi düşünür ve hayatını bir düzene koymayı hedefler. Ancak dava beklediği gibi sonuçlanmaz ve ölümle cezalandırılır.

Kırmızı Pazartesi romanında ise olayların ardında sorgu yargıcının yapmış olduğu belge taramasına göre Santiago Nasar’ı suçlu gösterebilecek herhangi bir delilin olmaması raporlara geçer. Bu bağlamda eserin başından itibaren yer alan suçlama ve ardından soruşturma yapmadan Vicario kardeşlerin işlediği cinayet masum bir insanın yargılanmadan infaz edilmesi olarak raporlara geçer. “Yine de aşırı çalışmasının sonunda onu en çok telaşlandıran şey, aslında Santiago Nasar’ın bu namus cinayetine yol açan kişi olduğunu gösterecek tek bir belirtiye, en inanılmaz bir ipucuna bile rastlamamış olmasıydı”⁴⁰. Sorgu yargıcının Santiano Nasar’ı suçlu gösterecek herhangi bir delile ulaşmaması, Vicario kardeşlerin olayı soruşturmadan Nasar’ı suçlu olarak göstermeleri ve kasaba halkının cinayeti engellemeleri, toplum normlarının her şeyin üstünde yer aldığını gösterir.

Dava’da K. kendisine yapılan haksızlıkları daha açıklayıcı kılabilmek adına kendisinin bir bankada çalışan bir temsilci olduğunu karşısındaki kişilerin ise büyük bir örgüt olduğunu ifade eder ve kendisine kendisinden başka kimsenin yardımcı olamayacağını anladığını dile getirir. “Sadece rüşvet alan bekçileri, onların ahmak şeflerini ve olsa olsa alçakgönüllü sayılan soruşturma yargıçlarını çalıştırmakla kalmayıp ayrıca yanlarında gerekli sayısız hizmetli, kâtip, jandarma ve başka görevliler, hatta çekinmeden söyleyeyim, belki cellatlarla birlikte üst ve en üst dereceden yargıçları besleyen bir örgüt”⁴¹. K.’nın burada ifade etmek istediği ise suçlama ile ilgili birçok kişinin bilgisinin olduğu, kendisinin ise tek başına ve olaylardan habersiz bir durumda olduğu belirginlik kazanır. Hiçbir açıklama yapmaksızın kendisinin kişiler tarafından suçlanması, daha sonra ise yargılanması ve son olarak cezalandırılmasıyla sonuçlanan davada suçlamanın ne olduğu eserin sonuna kadar gizemini korur ve bu nedenden dolayı da K.’nin gerçekten suçlu olup olmadığı eser boyunca açıklanmayarak okuyucuda soru işaretlerinin yer edinmesine neden olur. K., sorgulama yargıcının elinde bulunan ve yargıcının sürekli okumaya çalıştığı kitaplara kendisine de verilmesini talep ettiğinde olumsuz yanıt ile karşılaşır ve “[...] kitaplar, kanun kitapları olmalı ve insanı sadece suçsuz olarak değil aynı zamanda bilgisiz olarak yargılamak da bu mahkemenin tarzı”⁴² diyerek mahkemenin izlediği yolu eleştirir ve mahkemenin insanları yargısız infaz uyguladığını ifade eder.

Her iki eserde de suçları kanıtlanmamış ana kahramanların iki kişinin kendilerine saldırarak bıçak darbeleriyle öldürülme anı eserlerin son sahnesi oluşturur. Ana kahramanların ip uçlara dayanarak suçlu ya suçsuz olduğu bu bağlamda okura bırakılır. Kafka’nın *Dava* eserinde K. hem farklı kişilerle görüşerek konu hakkında düşüncelere önem verir hem de kendini savunabilmek için deliller toplamaya çalışır. Márquez’in *Kırmızı Pazartesi* eserinde ise şahitlerin konu hakkındaki raporları ve soruşturmacıların tutanakları okura aktarılır ve olayın gerçekliği ortaya konulur. Eserin bütünü değerlendirildiğinde bir günün akışı gözler önüne serilir ve farklı kişilerin konu ile

³⁸ Bkz. Uğur Gündüz, “Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine,” *Selçuk İletişim Dergisi* 7/1, (2011): 85.

³⁹ Kafka, *Dava*, 9.

⁴⁰ Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, 89.

⁴¹ Kafka, *Dava*, 38.

⁴² Kafka, 41.

görüşleri, düşünceleri aktarılır. Kasaba halkı yaşanacaklardan haberdar olmalarına rağmen Nasar'ı uyarmazlar ya da cinayete engel olmazlar, bu nedenden dolayı da cinayet, fiziki olarak Vicario kardeşler tarafından işlenmiş olsa da kasaba halkının tamamı bu suça iştirak etmiş oldukları ve cinayetin bir parçası olmaktan uzak tutulmadıkları söylenebilir. Özellikle romanın sonunda yer alan Nasar'ın son cümlesi "Beni öldürdüler" tüm kasaba halkına yönelik bir ifade olarak yorumlanabilir. Burada ikiz kardeşlerin yanı sıra tüm toplumun kastedildiği belirginlik kazanır ve işleneceği bilinen bir cinayetin belirtilen saatte ve planlanan yerde gerçekleştiği dikkat çeker.

Sonuç

Sonuç olarak değerlendirildiğinde ise her iki eserde de ana kahramanlar sabah erkenden uyanırlar ve bilmedikleri bir nedenden dolayı suçlanırlar. Franz Kafka'nın *Dava* adlı eserinde suçlama ve yargılanma süreci uzun bir zaman dilimine yayılarak daha detaylı bir şekilde sunulurken Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* eserinde kasaba halkının konu hakkındaki farklı görüşleri, Nasar'ın yargılanması ve son olarak Vicario kardeşler tarafından öldürülmesi bir günün anlatılmasıyla aktarılır.

Farklı zaman diliminde sunulan suçlama olaylarının yanı sıra her iki eserin sonunda ana kahramanlar bıçak darbeleriyle öldürülürler ancak neden cezalandırılıp öldürüldüklerini bilmezler. Herkes tarafından bilinen suç sadece ana kahramanlar tarafından bilinmemesi eserlerin ana konusunu oluşturur ve suçları kesinleşmeyerek ölümle cezalandırılırlar. *Dava* romanında K.'nın, kendine atılan suç bilmemesine rağmen kendini savunmaya ve kendisini tanıyan kişilere giderek konu hakkında bilgi almaya, daha sonra ise farklı kurumlara baş vurarak suçsuzluğunu ispat etmeye çalıştığı ön plana çıkar. Buna karşın *Kırmızı Pazartesi* eserinde Nasar, sabahın erken saatlerinde bilettikleri keskin bıçaklarıyla üzerine doğru yürüyen Vicario kardeşleri gördüğünde nedenini bilmeden kaçmaya çalışır ancak başarılı olamaz, öldürülür.

Her iki eserin belirgin ortak noktası ise suçu ispatlanmamış bir kişiye kimsenin yardım elini uzatmaması olarak ön plana çıkar ve her iki eserin bel kemiğini oluşturur. *Dava* romanında K., onu yakalayan ve keskin bıçağı ona doğru uzatan iki celladından kurtulmak için etrafına bakar ve tanımadığı insanlardan cinayete engel olmalarını beklerken; *Kırmızı Pazartesi* eserinde kasaba halkı tarafından tanınan Nasar'ı kimsenin uyardığı ve yaşanacak felakete kimsenin engel olmadığı dikkat çeker. Her iki eserde de suçu kesinleşmemiş ana kahramanların acımasızca öldürülmesine seyirci kalındığı ve bu bağlamda suçun her ne kadar belirlenmiş iki kişi tarafından işlenmiş olsa da cinayetin meşrulaştırılmış olduğu, kendilerinin başına gelmediği sürece hiç kimsenin yardımcı olmadığı ön plana çıkar.

Kaynakça

- Bataille, Georges. *Edebiyat ve Kötülük*. Çeviren: Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Bravo Bayar, Işıl / Bravo, Hamdi (Ed.). *Başkası ve Şiddet*. Ankara: Fol Kitap, 2022.
- Campbell, Charlie. *Günah Keçisi - Başkalarını Suçlamanın Tarihi*. Çeviren: Gizem Kastamonulu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Çataloluk, Gökçe. "Hukukçunun Hukuk Karşıtı Tutumunun Edebi Dışavurumu: Dr. Franz Kafka ve *Dava*'sı." *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi* 17/1-2, (2011): 235-264.
- Çıkla, Selçuk. *Edebiyat ve Hastalık*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2016.
- Enser, Ramazan Kandemir. "Trajediden Kaçışın Trajedisi: Gabriel García Márquez'in *Kırmızı Pazartesi* Adlı Romanının İncelenmesi," *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* sayı: 10/3 (2021): 996-1013.
- Gündüz, Uğur. "Kafka Metinlerinde İletişim, İletişimsizlik ve Yabancılaşma Olgusu Üzerine," *Selçuk İletişim Dergisi* 7/1, (2011): 83-95.
- Kafka, Franz. *Dava*. Çeviren: İlknur Özdemir. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2020.

- Márquez, Gabriel García. *Kırmızı Pazartesi - İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Öyküsü*. Çeviren: İnci Kut. İstanbul: Can Yayınları, 2015.
- Neiman, Susan. *Modern Düşünce Kötülük - Alternatif Bir Felsefe Tarihi*. Çeviren: Ayhan Sargüney. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2021.
- Sarı, Ahmet. *Edebiyat ve Suç - Felaketin Kapısını Dört Defa Çalmak*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2018.
- Selçuk, Hacer. *Kötülük Estetiği - Üç Kötücül Kahraman: Mephistopheles, Lord Henry, Suat*. İstanbul: Ketebe Yayınları, 2022.
- Sönmez, Ürün Şen. *Türk Romanında Kötülük - Başlangıçtan 1950'ye*. İstanbul: Yitik Ülke Yayınları, 2016.
- Yıldırım, Gökşen. *Tanzimat Devri Türk Romanında Kötülük*. İstanbul: Hiper Yayın, 2021.
- Werner, Charles. *Kötülük Problemi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2002.



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



ÖZGÜN BİR OSMANLI KRONİĞİNİN MUKADDİMESİ TABAKÂTÜ'L-MEMÂLİK ve DERECÂTÜ'L-MESÂLİK

THE MUKADDİMA OF AN ORIGINAL OTTOMAN CHRONICLE TABAKÂT AL-MAMÂLİK ve DARADJÂT AL-MASÂLİK

Yazar/Author

Funda DEMİRTAŞ

Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi,
İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi
fundad@erciyes.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5454-6389

Öz: İslam telif geleneği çerçevesinde mukaddime IX. yüzyıldan itibaren genel bir anlam kazanarak mensur eserlerin baş kısmında bulunan ön söz, sunuş ve giriş formunun ismi olmuştur. Bu asırda içerik ve şekil şartları olgunlaşan mukaddime, X. yüzyılda tamamen geleneksel bir yazım tarzı özelliği kazanmıştır. İslam telif geleneğini miras olarak sürdüren Osmanlı döneminde de mukaddime minimal değişikliklerin haricinde aynı şekil ve içerik özelliklerini devam ettirmiştir. Bu çalışma da I. Süleyman dönemini anlatan kronikler ve Süleymanâmeler arasında yazarı Celâlzâde Mustafa Çelebi'nin birinci elden bilgiye sahip üst düzey bir devlet adamı olarak verdiği detaylı ve güvenilir bilgiler sebebiyle emsallerinden pozitif ayrıışan *Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik* adlı eserin mukaddimesini Türk-İslam telif geleneği çerçevesinde incelemeyi konu edinmiştir. Çalışmada eserin mukaddimesinin şekil ve içerik noktasında hem İslam klasikleriyle hem de Osmanlı kronikleriyle büyük oranda örtüşmesinden hareketle Türk-İslam dünyasında telif geleneğinin ve yöntem biliminin köklü geçmişini *Tabakâtü'l-memâlik* özelinde aydınlatma hedeflenmiştir. Yazarının bir müverrihten ziyade I. Süleyman döneminde vaki olan hadiselerin tanığı olan bir devlet adamı olarak verdiği birinci elden bilgiler çalışmada hazır bilgiden yararlanma tekniğinin baskın bir şekilde kullanımını gerektirmiştir. Çalışmanın temasına da uygun olan bu teknik yazarın ifadesiyle "kalem, kelam ve rakam" vasıtasıyla abartılan veya işitilen verileri içermediği için hem dönem hem de eser hakkında sağlıklı değerlendirmeler yapmayı mümkün kılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mukaddime, Mustafa Çelebi, Tabakât, Telif, Metodoloji

Abstract: Within the framework of the Islamic copyright tradition, mukaddima had gained a general meaning since the 9th century and had become the name of the prologue, presentation and introductory form at the beginning of the prosaic works. In this century, the mukaddima, content and form conditions of which matured, and it gained a completely traditional writing style in the 10th century. In the Ottoman period, which inherited the Islamic copyright tradition, the mukaddima continued the same form and content features, apart from minimal changes. In this study, among the chronicles describing the period of Suleiman I and Süleymanâmeler, the mukaddima of the work of *Tabakât al-mamâlik ve daradjât al-masâlik*, which differs positively from its precedents in consequence of the detailed and reliable information given by Djalâl-zâde Mustafâ Celebi, an upper-level statesman with primary data, has been discussed within the framework of the Turkish-Islamic copyright tradition. In this study, it has been aimed to illuminate the deep-rooted history of copyright tradition and methodology in the Turkish-Islamic world in the context of *Tabakât al-mamâlik* based on the fact that its mukaddima largely jibed with both Islamic classics and Ottoman chronicles in terms of form and content. The primary data given by the author as a statesman who witnessed the events that took place during the reign of Suleiman I, rather than as a historian, necessitated the dominant use of the technique of utilizing handy information in the study. This technique, which is also suitable for the theme of the study, has made it possible to make efficient evaluations about both the period and the work, as it does not include the data that has been exaggerated or heard through "script, remark and figures."

Keywords: Mukaddima, Mustafâ Celebi, Tabakât, Copyright, Methodology

Geliş Tarihi/Received:

19.09.2023

Kabul Tarihi/Accepted:

06.10.2023

Yayın Tarihi/Published:

29.12.2023

Giriş¹

Algılayan, anlayan, düşünen ve açıklayan süje/öznenin objeye yaklaşarak onu bilmek istemesi bilginin temelini oluşturmuştur. Bu süreçte mantığın kurallarına ve şartlarına uyan insan zihni gerçeklik amacına ulaşmak için elde ettiği sayısız bilgiyi kullanma ve uygulama noktasında çeşitli teknik ve yöntemleri kullanarak gerçeğe giden en uygun yolları belirlemiştir. IX. yüzyılda geçmiş ile günceli harmanlayarak bilgi, kültür ve teknik noktasında benzerine az rastlanan bir aydınlanma yaşayan Müslüman müellifler de belli bir konuyu belli bir amaç çerçevesinde anlatan ve aktaran kitapların baş kısmına ön söz, sunuş ve giriş mahiyetinde mukaddimeler yazarak bilgiyi yöntemli ve sistematik bir şekilde kullanmışlardır. Şekil ve içerik şartları bu yüzyılın sonunda netleşen ve Osmanlı döneminde de hemen hemen aynı tarzda devam eden telif geleneğinin bu klasik unsuru, Celâlzâde Mustafa Çelebi'nin *Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik* adlı eseri özelinde bu çalışmanın konusunu teşkil etmiştir.

Çalışmada I. Süleyman dönemini anlatan kronikler ve Süleymannâmelerden isim, anlatım tarzı, muhteva ve referans olma noktasında pozitif ayrışan eserin mukaddimesinin İslam klasikleri ve Osmanlı kronikleriyle şekil ve içerik noktasında büyük oranda örtüşmesine vurgu yapıldıktan sonra Türk-İslam telif geleneğinin ve yöntem biliminin köklü geçmişine ışık tutma hedeflenmiştir. Hakeza özeld XVI. asır Osmanlı telif geleneği genelde de Osmanlıdan takriben yedi asır önce şekillenen İslam telif geleneği hakkında genel değerlendirmeleri mümkün kılan çalışmayla asırlarca genel geçer ve çağının çok ilerisinde bir yazım tarzı olarak müellifler tarafından benimsenen bu köklü gelenek ile Batı orijinli olduğu farz edilen metodolojik yazım arasındaki içerik benzerliklerine de açıklık getirme amaçlanmıştır.

Mukaddime kavramı ve İslam telif geleneğinde mukaddime yazımı, Celâlzâde Mustafa Çelebi ve eseri ve *Tabakâtü'l-memâlik* mukaddimesinin bu gelenek çerçevesinde değerlendirilmesi konularıyla sınırlandırılan çalışmada, yazarın bir müverrihten ziyade anlattığı olayların şahidi olan üst düzey bir devlet adamı olarak verdiği birinci elden doğru, güvenilir ve detaylı bilgilerden istifadeyi önceleyen hazır bilgiden yararlanma tekniği kullanılmıştır. Bu teknikte elde edilen veriler geçmiş ve mevcut birincil ve ikincil kaynakların verdiği hazır bilgi ile harmanlanarak literatür noktasında geçmiş ve güncel bütünlüğü sağlanmıştır.

Mukaddime Geleneği

Arapça “öne geçmek” anlamına gelen “kudûm” mastarının tef’îl bâbından ism-i fâili olan “mukaddime” kelimesi, Arap dilinde bir terim olarak ilk defa mantıkta sonuç önermesinin dayandığı iki öncül önermenin (mukaddemeteyn) her biri (öncül, mukaddime) karşılığında² kullanılmıştır. Daha sonra fıkıh ve kelâm ilminde de kullanılmaya başlayan kelime, ordunun öncü birliğine verilen “mukaddimetü'l-ceyş”³ isminden istiare yoluyla III/IX. yüzyıldan itibaren⁴ İslam telif geleneğinde eserlerin baş kısmında yer alan ön söz, sunuş ve giriş⁵ formunun adı olmuştur. Mukaddimenin yanı sıra bazı anlam farklılıklarıyla⁶ tavte,⁷ medhal,⁸ takdîme,⁹ hutbe,¹⁰

¹ Bu çalışma, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Şefaettin Severcan danışmanlığında yürütülen “Celâlzâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

² Ali Durusoy, “Kıyas” TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (Ankara: TDV Yayınları, 2022), 524. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kiyas>

³ Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed el-Ezherî, *Tehzîbü'l-Luga*, c. 3 (Beirut: Dâru'l-Marife, 2001), 2903.

⁴ P. Freimark, “Mukaddima” *The Encyclopaedia of Islam* içinde (Leiden: Brill, 1993), 495.

⁵ İsmail Durmuş, “Mukaddime” TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 115, <https://islamansiklopedisi.org.tr/mukaddime>

⁶ Tahir Üzgör, “Dîbâce” TDV İslâm Ansiklopedisi içinde (İstanbul: TDV Yayınları, 1994), 278. <https://islamansiklopedisi.org.tr/dibace>

⁷ Ebû Osmân Amr b. Bahr el-Câhız, *Resâilü'l-Câhız*, c. IV (Kahire, 1399), 65.

⁸ Hamza b. el-Hasen el-İsfahânî, *Sevâirü'l-emsâl alâ e'fal* (Beirut, 1409), 46.

⁹ Ebû Süleymân Hamd b. Muhammed b. İbrâhîm el-Hattâbi el-Büstî, *Garîbü'l-hadîs*, c. I (Mekke, 1422), 52.

¹⁰ Ebû Hayyân Ali b. Muhammed b. el-Abbâs et-Tevhîdî, *el-Besâir ve'z-zehâir*, c. III (Beirut, 1408), 76.

mukaddimetü'l-kitâb¹¹ ve dîbâce gibi birçok terim kullanılmış ancak mukaddime bazen müstakil eser hacminde olacak kadar bunlardan daha geniş bir şekilde yazılarak¹² mensur eserlerde bulunan edebî formun¹³ genel adı olmuştur. Farsça “renkli ipekten yapılmış kumaş” anlamında dîbâ¹⁴ veya Arapça “dallı çiçekli bir cins ipek kumaş; bir yazı türü” anlamlarında kullanılan dîbâc kelimesinden geldiği zikredilen¹⁵ dîbâce ise klasik edebiyatta genellikle manzum eserlerin¹⁶ nakış, yaldız ve tezhiplerle süslü ilk sayfasının ismi olarak kullanılmıştır.

Arap edebiyatında mukaddime, Câhız (öl. 869) ve öğrencisi İbn Kuteybe'nin (öl. 889) eserleriyle şekillenmiş, özellikle İbn Kuteybe'den itibaren mukaddime hem içerik hem de şekil itibarıyla olgunlaşarak IV/X. yüzyılda bağımsız bir edebî tür haline gelmiştir.¹⁷

Geleneksel anlamda mukaddime, hutbetü'l-kitâb (başlangıç), asıl bölüm ve hâtıme (bitiş) olmak üzere üç kısımdan meydana gelmiştir. Hutbetü'l-kitâb besmele, Allah'a hamd ü senâ (hamdele), Hz. Peygambere, Ehl-i beyte ve ashaba salât u selâm (salvele) kısımlarından oluşmuştur. Mukaddimelerin başlangıç kısmında bulunan besmele ve hamdele, bir anlamda Kur'an'ın mukaddimesi mahiyetindeki Fâtıha suresinin başında bulunan besmele ve hamdeleden, salvele de Hz. Peygambere salât u selâm getirilmesini emreden ayet¹⁸ ve hadislerden¹⁹ esinlenerek şekillenmiştir.²⁰ Yine Fâtıha suresinde en güzel örneği sergilenen edebî sanatlardan berâat-i istihlâlden esinlenerek mensur veya manzum eserlerin hamdele, salvele veya ithaf kısımlarında muhtevaya ve maksada dikkat çeken kelime ve deyimlere yer verilerek konuya ilgi çekici bir üslupla başlanmıştır.²¹ Mukaddimenin asıl bölümüne faslû'l hitâb denilen “emmâ ba'dü²²/ve ba'dü” ibaresiyle geçilmiştir. Kur'an'da Hz. Dâvûd'a bir nimet ve üstün bir yetenek olarak verildiği zikredilen²³ faslû'l hitâb ibaresi, konuşmalarda sözü dua kısmından ayıran “emmâ ba'dü/bundan sonrasına gelince” anlamında²⁴ çok eskiden beri kullanılan bir klişedir. Bu bağlamda ibarenin konuşmada ilk defa Hz. Dâvûd ve Kâ'b b. Lüey (öl. 454) tarafından,²⁵ yazışmalarda da (mektupların başında) ilk defa Kus b. Sâide tarafından kullanıldığı²⁶ rivayet edilmiştir. Hz. Muhammed tarafından da kullanılan²⁷ ibare İslam edebiyatında konuşma, hutbe ve yazışmalar ile eser mukaddimelerinde besmele, hamdele ve salveleden sonra asıl konuya giriş ifadesi olarak kullanılmıştır.²⁸ Mukaddimenin asıl bölümünde eserin ismine, telif sebebine,²⁹ muhtevasına bazen de kaynaklarına ilişkin bilgilere ve dönemin hükümdarının methine yer verilmiştir. Hâtımede ise Allah'a hamd ü senâ, Hz. Peygambere salât u selâmdan sonra ilahi yardım ve başarı talebinde bulunulmuştur.³⁰

İslam telif geleneği çerçevesinde IV/X. yüzyılda geleneksel şeklini alan mukaddime Osmanlı telif geleneğinde de hem isim hem de şekil ve muhteva açısından hemen hemen aynı formda devam etmiştir. Bu dönemde genellikle

¹¹ Cârullah Mahmûd b. Ömer ez-Zemahşerî, *el-Fâik fi garîbi'l-hadis*, c. I (Kahire, t.y.), 46.

¹² Üzgör, “Dîbâce,” 278.

¹³ Freimark, “Mukaddime,” 495.

¹⁴ Aliekber Dihhudâ, *Lugatnâme-i Dihhudâ*, ed. Muhammed Mu'în ve Ca'fer Şehîdî, c. 8 (Tahran: Tehran University Publications, 1998), 11351.

¹⁵ Dihhudâ, *Lugatnâme-i Dihhudâ*, 8:11353.

¹⁶ Üzgör, “Dîbâce,” 278.

¹⁷ Durmuş, “Mukaddime,” 116.; Freimark, “Mukaddime,” 495.

¹⁸ *Kur'an-ı Kerîm*, 33/56, 9/99.

¹⁹ Mehmet Suat Mertoğlu, “Salâtü Selâm” *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: TDV Yayınları, 2009), 23.

²⁰ Durmuş, “Mukaddime,” 116.

²¹ Nasrullah Hacimüftüoğlu, “Berâat-i İstihlâl” *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 470.

²² Ebü'l-Fazl Cemâlüddîn Muhammed b. Mükerrrem b. Alî b. Ahmed el-Ensârî er-Rüveyfî İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, c. 5 (Kahire, t.y.), 311.; İsmâüddîn İsferyânî, *el-Atvel*, c. II (İstanbul, 1284), 259.

²³ *Kur'an-ı Kerîm*, 38/20.

²⁴ Tefkîk Rüştü Topuzoğlu, “Faslû'l-Hitâb” *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: TDV Yayınları, 1995), 216.

²⁵ İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 5:311; İsferyânî, *el-Atvel*, II:259.

²⁶ Mehmet Ali Kapar, “Kus b. Sâide” *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Ankara: TDV Yayınları, 2002), 460.

²⁷ İbn Manzûr, *Lisânü'l-Arab*, 5:311.

²⁸ Topuzoğlu, “Faslû'l-Hitâb,” 217.

²⁹ Freimark, “Mukaddime,” 495.

³⁰ Durmuş, “Mukaddime,” 116.

hutbetü'l-kitâb ve dîbâce şeklinde iki kısma ayrılan mukaddimenin hutbetü'l-kitâb denilen ilk kısmında klasik uygulama sürdürülerek besmele, hamdele ve salveyle yer verilmiştir. Hutbetü'l-kitâbın besmele ve hamdele ile başlamasında besmele ve hamdelesiz başlayan işlerin feyizsiz olduğunu vurgulayan hadislerin, salve ile başlamasında da yine Hz. Peygambere salât u selâm getirilmesini emreden ayet ve hadislerin etkisi olmuştur. Bu dinî motivasyonla mensur eserlerde sanat güçlerini sergilemek isteyen müellifler hamdele ve salveyle eserine temasına uygun ifadelerle yazmaya ve özellikle XIV. yüzyıldan itibaren mesnevilerde müstakil besmele manzumeleri kaleme almaya önem atfetmişlerdir.³¹

Mukaddimenin dîbâce kısmına genellikle Arapça veya Farsça bir ibare ile geçiş yapılmıştır. Bu kısmı hutbetü'l-kitâb kısmından ayıran “emmâ ba'dü/ve ba'dü/ba'de zâ” ibareleri özellikle mensur eserlerde “bundan sonra/...-dan sonra/imdi/mâlum ola ki” şeklinde³² Türkçe kelimelerle ifade edilerek klasik Arapça formun dışına çıkmıştır. Yazım dilinden kaynaklanan bu minimal değişikliğin ardından yine geleneksel tarzda çeşitli edebî sanatlar kullanılarak eserin ismi, telif sebebi, konusu, amacı, önemi, içeriği, kime ithaf edildiği, yöntemi³³ ve kaynakları secili ifadelerle ve süslü cümlelerle anlatılmıştır. Bunların akabinde de dua beklentisinin ve okuyucuya hitabın yer aldığı geleneksel mukaddimeler arasında Celâl-zâde Mustafa Çelebi (öl. 1567) tarafından kaleme alınan *Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik* adlı Süleyman-nâme'nin mukaddimesi hem dil hem de şekil ve içerik açısından klasik dönemin bir klasiği olarak tarihe geçmiştir.

Celâl-zâde Mustafa Çelebi ve Eseri

Koca Nişancı³⁴ namı ile anılan Mustafa Çelebi, Tosyalı³⁵ Kadı Celâleddin'in³⁶ oğludur.³⁷ Tosya'da dünyaya gelen Mustafa Çelebi'nin doğum tarihi *Selim-nâme* adlı eserinde verdiği bilgidir hareketle³⁸ 895-896/1490-1491 olarak tahmin edilmektedir. İlk medrese tahsilini Tosya'da yaptıktan sonra İstanbul'a gelen Mustafa Çelebi, dânişmendliğe kadar yükseldiği³⁹ Sahn-ı Semân Medresesi'nde divani yazıdaki yeteneğini fark eden Veziriazam Pîrî Mehmed Paşa ve Nişancı Seydî Bey'in himayesi ile⁴⁰ 922/1516 yılında divan kâtipliğine atanarak⁴¹ devlet hizmetine girmiştir. 929/1523'te emekliye ayrılan hamisi Pîrî Mehmed Paşa'nın altı yıl tezkireciliğini yapan Mustafa Çelebi, onun yerine veziriazam olan İbrahim Paşa'nın da tezkirecisi olmuştur.⁴² Geniş yetkilerle Mısır'a gönderilen Veziriazam İbrahim Paşa'nın maiyetinde bulunan⁴³ Mustafa Çelebi, Mısır dönüşü İstanbul'da yeniçerilerin çıkardığı isyanda parmağı olduğu gerekçesiyle öldürülen Reîsülküttâb Haydar Çelebi'nin⁴⁴ yerine 931/1525 tarihinde reîsülküttâb tayin edilmiştir.⁴⁵ Mustafa Çelebi, I. Süleyman'ın (1520-1566) İrakeyn Seferi esnasında kendisinin yetiştirilmesinde⁴⁶ ve “Müftî-i Kânûn” olarak anılmasında önemli bir katkısı bulunan ikinci

³¹ Mustafa Uzun, “Mukaddime-Türk Edebiyatı” *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Ankara: TDV Yayınları, 2020), 117.

³² Uzun, “Mukaddime-Türk Edebiyatı,” 117.

³³ Durmuş, “Mukaddime,” 115.

³⁴ Kınalızâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü's-suarâ*, 3. bsk, c. 2. (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1981), 988.

³⁵ Latîfî, *Latîfî Tezkiresi* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990), 354.

³⁶ Müstakîmzâde Süleymân Sa'deddîn Efendi, *Tuhfetü'l-hattâtîn* (İstanbul: Türk Tarih Encümeni Külliyyatı, 1928), 152.

³⁷ Âşık Çelebi, *Meşâirü's-suarâ* (İstanbul: Aşir Efendi Koleksiyonu, Süleymaniye Kütüphanesi t.y.), 181b.; İbrâhim Peçevî, *Târîh-i Peçevî*, c. 1 (İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1283), 43.

³⁸ Celâl-zâde Mustafa, *Selim-Nâme* (İstanbul: M.E.B, 1997), 46.

³⁹ Âşık Çelebi, *Meşâirü's-suarâ* 181b.

⁴⁰ Celâl-zâde Mustafa, *Selim-Nâme*, 43-44.

⁴¹ Âşık Çelebi, *Meşâirü's-suarâ*, 181b.

⁴² Beyânî, *Tezkire-i Suarâ* (İstanbul: Ali Emiri Koleksiyonu, Millet Kütüphanesi, t.y.), 108a-108b.; Âşık Çelebi, *Meşâirü's-suarâ*, v. 181b.; Kınalızâde Hasan Çelebi, *Tezkiretü's-suarâ*, 2:989.

⁴³ Funda Demirtaş, “Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik” (Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009), 162.

⁴⁴ Demirtaş, “Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik,” 171-72.

⁴⁵ Nev'îzâde Atâî, *Şakâik-i Nu'mâniyye ve Zeylleri*, c. 2. (İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989), 113.

⁴⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, “Onaltıncı Asır Ortalarında Yaşamış Olan İki Büyük Şahsiyet, Tosyalı Celâl Zâde Mustafa ve Salih Çelebiler,” *Belâten* XXII, sayı: 87 (1958): 393.

hamisi Nişancı Seydî Bey'in 941/1534'te ölümü⁴⁷ üzerine yüz seksen bin akçelik haslar ile seleflerinden farklı olarak⁴⁸ nişancılığa getirilerek⁴⁹ 964/1557 tarihinde görevinden feragat edinceye kadar aralıksız yirmi üç yıl⁵⁰ bu görevi sürdürmüştür. Padişah tarafından kıymeti ve hizmeti takdir edilen Mustafa Çelebi, o zamana kadar hiçbir nişancıya nasip olmayan üç yüz bin akçe⁵¹ nişancılık haslarıyla emekli edilmiş⁵² ayrıca sefer ve törenlerde padişahın maiyetinde bulunma şerefini veren müteferrikalık⁵³ ile ödüllendirilmiştir. I. Süleyman'ın son seferine müteferrika olması hasebiyle iştirak eden Mustafa Çelebi, sefer esnasında vefat eden Nişancı Eğri Abdizâde Mehmet Bey'in⁵⁴ yerine ikinci kez nişancı tayin edilerek⁵⁵ 975/1567'de vefat edinceye kadar II. Selim (1566-1574) zamanında da görevini on üç ay kadar sürdürmüştür. Yaklaşık çeyrek asır bu üst düzey mansıba kudretiyle izzet ve şeref kazandıran Mustafa Çelebi'nin divandan çıkan ferman ve menşurların imla ve inşasında koyduğu usul ve kaidelerin kendinden sonra gelen kuşaklar için bir model teşkil etmesi adının nişancılık ile özdeşleşmesini sağlayarak ona nesiller boyu anlattığı dönemin en önemli kaynağı kabul edilen eserinden daha fazla şöhret kazandırmıştır.

Emekli olmadan önce telif ve tercüme eserler kaleme almaya başlayan Mustafa Çelebi, emekli olduktan sonra bu çalışmalarına hız vererek din, ahlak ve tarih alanlarında eserler yadigâr bırakmıştır.⁵⁶ İslam ve Osmanlı tarihine dair yazdığı eserler içinde şahidi olduğu I. Süleyman devrini anlatan *Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik* adlı eseri, dönemin başat kaynağı kabul edilerek kendisine müverrih olarak da müstesna ve mümtaz bir şöhret kazandırmıştır. İsim ve içerik konusunda klasik Arap edebiyatının izlerini taşıyan *Tabakâtü'l-memâlik* tabaka olarak isimlendirilen otuz ana başlık ile derece olarak isimlendirilen üç yüz yetmiş beş⁵⁷ alt başlık üzerine tertip edilmiştir. Eserin ilk yirmi dokuz tabakasında idari ve askerî erkân, askerî birlikler, kaleler, camiler, mescitler, nehirler, madenler ile farklı bölge ve şehirlerin idari birimleri alt başlıklar halinde verilmiş, otuzuncu tabakasında ise I. Süleyman döneminin vakaları ve seferleri ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Tarihsel tasvirini müverrih kimliğinden ziyade Osmanlı devlet adamı kimliğiyle birinci elden bilgiye sahip içeridekilerden birisi olarak yapan Mustafa Çelebi, bu tanıklığıyla eserini emsallerinden oldukça farklı bir konuma taşımıştır. Hakeza Mustafa Çelebi'nin konumu itibarıyla ulaştığı bilgi ve belgeler ışığında dönemin önemli olaylarını en ince ayrıntısına kadar anlatması ve kronolojiyi ön planda tutan klasik Osmanlı kroniklerinin aksine olayları sebep-sonuç ilişkisi içerisinde bir bütün olarak değerlendirmesi de *Tabakâtü'l-memâlik*'in emsallerinden olumlu yönde ayrışmasını sağlamıştır. *Tabakâtü'l-memâlik*'in bu yazım tarzı ile sonraki eserlere kaynaklığı yok mesabesinde olsa da sunduğu veriler itibarıyla kaynaklığı ve güvenilirliği en üst düzeyde olmuştur. Öyle ki sonraki müverrihler doğru kabul ettikleri bu kaynağı referans göstererek anlatımlarını ve tezlerini kuvvetlendirme anlayışıyla hatalı verilen bilgileri dahi aynen tekrar etme yanlısına düşmüşlerdir.

İsim, içerik, yazım tarzı ve kaynaklık noktasında emsallerinden belirgin bir şekilde ayrışan *Tabakâtü'l-memâlik*, mukaddime bağlamında emsalleriyle büyük oranda örtüşen bir şekle ve muhtevaya sahiptir. Türk-İslam telif geleneği çerçevesinde hutbetü'l-kitâb kısmında besmele, hamdele ve salveleye yer verilen eserin ayet ve hadislerle süslenen uzun dîbâcesi ve yazarın edebî maharetini gösteren ağıdalı dili onu bir dönem klasiği yapmıştır. Ancak

⁴⁷ Uzunçarşılı, "Onaltıncı Asır Ortalarında Yaşamış Olan İki Büyük Şahsiyet, Tosyalı Celâl Zâde Mustafa ve Salih Çelebiler," 395.

⁴⁸ M. Tayyib Gökbilgin, "Celâl-zâde" *İslâm Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: M.E.B, 1977), 61.

⁴⁹ Feridun Ahmed Paşa, *Mecmua-i Münşeât-ı Feridun Bey*, c. 1 (İstanbul, 1274), 592.; Nev'îzâde Atâî, *Şakâik-i Nu'mâniyye ve Zeylleri*, 2:113.; Âşık Çelebi, "Meşâirü'ş-şuarâ", v. 182a.; Mustafa İsen, ed., *Künhü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısım* (Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını Atatürk Kültür Merkezi, 1994), 261.; Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," 357-59.; Celâl-zâde Mustafa, *Selim-Nâme*, 46.

⁵⁰ Peçevî, *Târîh-i Peçevî*, 1:43.

⁵¹ Nev'îzâde Atâî, *Şakâik-i Nu'mâniyye ve Zeylleri*, 2:113-14.

⁵² Gelibolulu Mustafa Âli, "Kitâbü't-Târîh-i Künhü'l-Ahbâr," 419b.; Peçevî, *Târîh-i Peçevî*, 1:43.

⁵³ Celâl-zâde Mustafa, *Selim-Nâme*, 46.

⁵⁴ Selânikî Mustafa Efendi, *Tarih-i Selânikî (971-1003/1563-1595)* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989), 36.

⁵⁵ Nev'îzâde Atâî, *Şakâik-i Nu'mâniyye ve Zeylleri*, 2:114.; Peçevî, *Târîh-i Peçevî*, 1:43.

⁵⁶ Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," XXXII.

⁵⁷ Demirtaş, 12.

eserin mukaddimesinde temasının, kaleme alınma sebebinin, yönteminin ve kaynak kritiğinin bulunması modern zamanda bilimsel bir çalışmanın temel bileşenlerinden olan girişle ne kadar örtüştüğünü de ortaya koyarak Türk-İslam dünyasında yöntem biliminin köklü geçmişine dikkat çekmektedir.

Tabakâtü'l-Memâlik'in Mukaddimesi

Türk-İslam telif geleneğinde genelde eserler Kur'ân'da her işin başı, hadiste de her işin bereketi olarak nitelendirilen besmele ile başlamıştır. Usulen ve teberrüken esere Allah'ın adını anarak başlamak isteyen yazarlar ya besmeleyi aynen zikretmiş ya da buna telmihen "Allah adını anmak/zikretmek" şeklinde ifadeler⁵⁸ kullanmışlardır. Mustafa Çelebi de bu klasik uygulamayı devam ettirerek eserine hem besmele ile başlamış hem de akabindeki dörtlüğün ilk mısraında "İlâh ismiyle ger başlansa nâme"⁵⁹ ifadeleriyle besmeleye gönderme yapmıştır.

Mustafa Çelebi, eserinde besmeleden sonra Kur'ân'da yirmi üç yerde geçen, hadislerde de besmele gibi her işin bereketi sayılan⁶⁰ "el-hamdü li'llâh/Her türlü övgü Allah'a mahsustur" ifadesini kullanarak geleneksel akışa uymuştur. Hutbelerde, resmî yazışmalarda ve kitaplarda besmeleden sonra kullanılan bu zikir ve dua cümlesinin kısaltılmış formu olan hamdele kısmında hamd ve şükür ifadelerini ayrı ayrı zikreden Mustafa Çelebi, adeta tüm insanlık adına genel, kendi adına da özel anlamda Allah'ın lütufkarlığına övgüyle mukabelede bulunmuştur. Allah'ın bitmek tükenmek bilmeyen hazinelerinden insana lütfettiği ihsan ve nimetlere övgü noktasında zamanı, coğrafyası, cemiyeti ve kendi ile sınırlı kalmayarak süreci insanın yaratılışına kadar götüren Mustafa Çelebi, insanı yaratan, cennette çeşitli ihsanlarla şereflendiren sonra da yeryüzüne indirerek inişli çıkışlı bir hayat bahşeden Allah'a şükürünü "el-hamdü li'llâhi 'alâ âlâihî ve's-şükürü'l-cemîlü 'alâ ne'amâihî" ifadeleriyle dile getirmiştir. Yaratılış ve yeryüzüne inme sürecinde Hz. Âdem'e, inişli çıkışlı hayat sürecinde de Hz. İbrâhim'e atıfta bulunarak anlatımına kuvvet kazandıran Mustafa Çelebi, hamdele kısmını Mülk suresinin birinci ayeti⁶¹ ile Allah'ın kudretini, eşsizliğini, insan aklının ise acziyetini anlatan bir dörtlükle bitirmiştir.⁶²

Besmele ve hamdele kısmını kısa ama ağıdalı ifadelerle mensur ve manzum şekilde kaleme alan Mustafa Çelebi, salvele kısmını oldukça uzun tutmuştur. Ayet ve hadislerde Hz. Peygamberin adı anıldığında veya bir metinde yazıldığında ona salât u selâmda bulunmanın emir ve tavsiye edilmesinden hareketle yazışmalarda ve kitap mukaddimelerinde Hz. Peygambere "aleyhi's-salâtü ve's-selâm" veya "sallallâhu aleyhi ve sellem" şeklinde dua cümleleriyle salavat getirme (tasliye) müstehap sayılmıştır. Yine bazı ayet ve hadislerde Hz. Peygamberin haricinde diğer peygamberlere de salât u selâmda bulunma tavsiye edilmiş, hakeza Ehl-i beyte ve sahâbeye de Hz. Peygambere salât u selâmın arkasından salâтта bulunma uygun görülmüştür. Bu çerçevede resmî yazışma usulüne ilk defa Hârûnürreşîd (786-809) besmeleye ilaveten tasliyeyi eklemiş ve III/IX. yüzyıldan itibaren edebî eserlerde görülen tasliye V/XI. yüzyıldan sonra kitap mukaddimelerinin salvele ismiyle ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.⁶³ Salvele kısmına tasliye anlamında "dürûd", "senâ", "tahiyyat" ve "salavât" kelimelerini sıralayarak başlayan Mustafa Çelebi, Hz. Peygambere mensur ve manzum şekilde övgülerde bulunmuştur. O'nu peygamberlerin sultanı olarak nitelendiren Mustafa Çelebi, Enbiyâ suresinin 107. ayetini⁶⁴ zikrettikten sonra "salavâtullâhi aleyhi ve selâmuhû" şeklindeki dua cümlesiyle tasliyede bulunmuş⁶⁵ akabinde de uygun görüldüğü üzere "dürûd", "selâm" ve "salât" kelimeleriyle Hz. Peygamberin ashabına salâтта bulunmuştur. Sonrasında ise genelden daha özele inerek Hz. Ebû Bekir, Hz. Ömer, Hz. Osman ve Hz. Ali'ye ayrı ayrı övgüler zikrederek her

⁵⁸ Mustafa Uzun, "Besmele-Kültür ve Edebiyat" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: TDV Yayınları, 1992), 539.

⁵⁹ Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," 1.

⁶⁰ Yusuf Şevki Yavuz, "Hamdele" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (İstanbul: TDV Yayınları, 1997), 448.

⁶¹ "Hükümrânlığı elinde bulunduran Allah'ın şanı ne yücedir. O her şeye hakkıyla kadirdir." *Kur'ân-ı Kerîm*, 67/1.

⁶² Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," 1-2.

⁶³ Mertoğlu, "Salâtü Selâm," 23.

⁶⁴ "Biz seni âlemlere ancak bir rahmet olarak gönderdik." *Kur'ân-ı Kerîm*, 21/107.

⁶⁵ Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," 2-3.

biri için “radiyallâhu anhu/Allah ondan razı olsun” ortak duasına ilaveten “şanına yakışır övgüler”, “şanının gerektirdiği övgüler”, “mümkün olan bütün övgüler” ve “arzu edilen bütün övgüler” şeklinde farklı dualarda bulunmuştur.⁶⁶ Hulefâ-yı Râşidîn’den sonra Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’e de övgülerle “Allah o ikisinden razı olsun ve hoşnutluk ve övgünün en yücesi o ikisinin üzerine olsun.” şeklinde salâтта bulunan Mustafa Çelebi, son olarak aşere-i mübeşşere ve sahâbeye de “Allah onların hepsinden razı olsun ve övgü her zaman onların üzerine olsun.” şeklinde dualar etmiştir. Mensur hutbetü’l-kitâb kısmını şiirlerle ve ayetlerle süsleyen Mustafa Çelebi, bu bölümü de aşağıdaki dörtlükle bitirerek methiye kısmına geçmiştir.

“İlâha hamd ü şükr idüb Resûle
Salâtıyla selâm oldıkda inşâ
Şeh-i âlem-penâh u zıll-i Yezdân
Duâsın vâcib olmuş etmek imlâ”⁶⁷

Mustafa Çelebi, methiye kısmında sadece velinimeti olan I. Süleyman’a mübalağalı övgüler dizerek methiyenin hakkını vermiştir. Padişahın methine mücahit ve gazilerin sultanı, Allah’ın yeryüzündeki gölgesi, Müslümanların ve İslam’ın kılıcı, müşriklerin ve kafirlerin katili, Allah’ın ülkesinin koruyucusu ve Allah’ın kullarının yardımcısı gibi ifadelerle başlayan Mustafa Çelebi, övgüsünde dinî/İslami unvan ve sıfatları öne çıkarmıştır. Aynı minvalde iman ehlinin sığınağı, İslam’ın destekçisi, şeriatın yardımcısı, Müslümanların kanı ve malının koruyucusu gibi sıfatları sıralayan Mustafa Çelebi, nüfuzu, yetkisi ve etkisi sınırlanmış sembolik bir halifeye değil Abbasîler döneminde geliştirilen hilafet nazariyesine göre görevlerini yerine getiren fiilî bir halifeye dikkat çekmiştir. Özellikle Hâricî, Şîî ve Fatımî hilafet anlayışına karşı Abbasî hilafetini koruma gayretiyle oluşturulan bu nazariyenin yüzlerce yıl Kureyş lehine dinî bir gerekçe olarak kullanılan⁶⁸ “İmamlar (idareciler) Kureyştendir” şartının teorik olarak halifede aranan diğer şartları taşıyan ve görevlerini yerine getiren Osmanlı halifeleri için gerekli olmadığına vurgu yapmıştır. Dahası Haremeyn bölgesine hâkim olma realitesini ön plana çıkararak saltanat güneşi ve hilafet ayı olarak nitelendirdiği I. Süleyman’ın Haremeyn’in hamisi ve hâkimi sıfatıyla şeksiz şüphesiz halife olduğuna dikkat çekmiştir.

Kullandığı unvan ve sıfatlarla Osmanlı’nın hilafet anlayışına ve padişahın dinî otoritesine vurgu yapan Mustafa Çelebi, hükümdarlık tacı, padişahlık mührü ve sultanlık incisi⁶⁹ olarak nitelendirdiği padişahın dünyevî otoritesine de sultanların ve hakanların en büyüğü, Acem ve Arap hükümdarlarının efendisi, iki kıtanın (Asya ve Avrupa) ve iki denizin (Akdeniz ve Karadeniz) padişahı, cihan şahlarının seçkini ve dönem hakanlarının özü sıfatlarıyla atıfta bulunmuştur. Akabinde padişahın tahta çıktığı andan itibaren gaza ve fethi öncelendiğini zikrederek yeniden dinî sıfatlarına dikkat çeken ifadeleri sıralamıştır. Bu cümleden daima ilahi emir ve hükümlerin icra ve infazına gayret göstererek Hakk’ın yolundan giden, şeriatın ipine sarılan padişahın adil yönetimi sayesinde pek çok ülkeden eza ve cefanın giderildiğini belirterek İslam felsefesinin, fıkhnın ve yönetiminin en temel konu ve değerlerinden biri olan adalet kavramına vurgu yapmıştır.⁷⁰

Padişahın halife ve sultan kimliğine dair değerlendirmelerden sonra kişisel özelliklerine geçen Mustafa Çelebi, ihsan ve bağışlarını beyan noktasında dilin aciz kaldığı çok cömert bir padişah tablosu çizmiştir.⁷¹ Bir hükümdarda olması gereken iki üstün manevî niteliğe arka arkaya vurgu yapan Mustafa Çelebi, padişahın oldukça edebî ve sembolik bir dille anlattığı diğer güzel hasletlerini ve sayısız eserlerini ucu bucağı olmayan bir sahraya benzetmiştir.⁷² Cömert olarak nitelendirdiği padişahın ihsan ve bağışlarını hazinesi ile kıyasladığında çölde kum

⁶⁶ Demirtaş, 3-4.

⁶⁷ Demirtaş, 5.

⁶⁸ Şefaettin Severcan, *Din-Siyaset İlişkisi 2 Emeviler Dönemi* (Ankara: Fecr Yayınevi, 2021), 158-60.

⁶⁹ Demirtaş, “Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü’l-Memâlik ve Derecâtü’l-Mesâlik,” 5.

⁷⁰ Demirtaş, 6.

⁷¹ Demirtaş, 7.

⁷² Demirtaş, 8.

tanesi mesabesinde gören Mustafa Çelebi, dolu bir hazineye atıfta bulunarak padişahın ordusuna, fetihlerine ve sahip olduğu topraklara da değinmiştir. Buna göre azameti ve büyüklüğü Allah'ın inayeti ve yardımıyla katbekat artan padişahın Hakk'a teveccühü ve Hz. Peygambere yakarışı da arttığı için ilahi yardıma mazhar olan ordusu galip, düşmanı ise mağlup olmuştur. Allah'ın rızasını kazanmak için yola çıktığı her gazada Hristiyanları yenilgiye uğratan, kuşattığı her kaleyi ele geçiren padişahın zamanında vuku bulan fetihler bir başka padişaha nasip olmamıştır.⁷³ Çok geniş bir coğrafyaya hâkim olan padişah Allah'ın inayeti ile saltanat ve hilafetin dayanağı olan Harem'e malik, Hz. Peygamberin ve diğer peygamberlerin kabrinin bulunduğu Medine'ye de hami olmuştur.⁷⁴

Methiye kısmında peygamberleri, sahabeleri, meşhur ve destansı hükümdarları,⁷⁵ selef padişahları,⁷⁶ devlet adamlarını,⁷⁷ şeyhleri⁷⁸ zikreden ve öven müverrihlerin aksine sadece dönem padişahını anan ve metheden Mustafa Çelebi, hakeza padişaha adaletle hükmetmesini tavsiye eden,⁷⁹ dünyanın faniliğine ve değersizliğine dikkat çekerek sorumluluğunu hatırlatan⁸⁰ müverrihlerin aksine herhangi bir uyarı ve hatırlatmada bulunmayarak görevini ve sorumluluklarını layıkıyla yerine getiren yegâne sultan ve halifeden bahsetmiştir.

Mustafa Çelebi, methiye kısmının sonunda "Bu cerîde-i ahvâl-i ibret-meâlde merkurum olan âsâr-ı şevket ü saltanat ki ahd-i hümayûnda zuhur u bürüz eylemiştir." ifadesiyle eserin temasına işaret etmiş, akabinde de müminlerin adaletle hükmeden Osmanlı hanedanı ve padişahu için ettiği dua ile kendisinin padişahın muzaffer olması için yaptığı yakarışı zikretmiştir.⁸¹

Mukaddimenin hutbetü'l-kitâb kısmını dua ile bitiren Mustafa Çelebi, geleneksel forma bağlı kalarak "Sebeb-i te'lîf-i kitâb-ı Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik" başlığı ile dîbâce kısmına geçmiştir. Mustafa Çelebi, eserdeki askerî, siyasi ve içtimai konuları tanıtan başlıklara şekil ve içerik açısından benzemeyen bu ilk ve ayrıksı başlıkla adeta asıl bölüme ve içeriğine verdiği öneme dikkat çekmiştir. Ancak dîbâce kısmına "emmâ ba'dü/ve ba'dü/ba'de zâ" gibi Arapça veya Farsça ya da "bundan sonra/...dan sonra/imdi/malum ola ki" gibi Türkçe bir ibare ile geçiş yapmayarak geleneksel şeklin dışına çıkmıştır. Mustafa Çelebi, geleneksel şekil şartını sağlamasa da kendi hakkında verdiği bilgiyle başladığı esas bölümde eserin telif sebebi, kime ithaf edildiği, kaynak kritiği, içeriği, teması, amacı, yöntemi ve ismi noktasında açıklamalarda bulunarak geleneksel içerik şartını fazlasıyla sağlamıştır.

Dîbâce kısmına böyle bir kitap yazma fikrinin ne zaman ve nasıl aklına geldiğini anlatarak başlayan Mustafa Çelebi, divan kâtipliği yaptığı zamana kadar geri gitmiştir. Burada da geleneksel akışa uyan Mustafa Çelebi, "Atebe-i âsmân-misâl ve sūdde-i keyvân-ittisâlde kâtib-i dîvân-ı 'adâlet-bünyân ve râtib-i ahkâm-ı kazâ-cereyân olub" ifadeleriyle mukaddimelerde kendileri hakkında az veya çok bilgi veren Osmanlı müverrihlerinin geneli gibi kendi hakkında bilgi vermiş, hakeza "bende-i pâ-mâl, efgende-i bî-mecâl" ifadeleriyle de acziyetini⁸² dile getirmiştir.⁸³ İstanbul'un doğal güzellikleriyle cenneti andırdığı, halkın müreffeh ve mutlu olduğu, padişahın ava gittiği bir bahar mevsiminde Mustafa Çelebi'nin aklına her devirde fesahat ve belagat erbabının bir padişahın

⁷³ Demirtaş, 7.

⁷⁴ Demirtaş, 7-8.

⁷⁵ Şemsüddin Ahmed b. Süleyman Kemalpaşa-zade, *Tevârih-i Âl-i Osman I. Defter*, 2. bsk. (Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991), 13-15.; Davut Erkan, "Matrâkçı Nasûh'un Süleymân-nâmesi (1520-1537)" (Yüksek Lisans, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2005), 1-2.; Firdevsî-i Rumî, *Kutb-Nâme*, 2. bsk. (Ankara: Türk Tarihi Kurumu, 2011), 40-48.

⁷⁶ Mevlânâ Mehmed Neşrî, *Cihânnümâ* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2013), 5.; Lutfi Paşa, *Tevârih-i Âl-i Osmân* (İstanbul, 1341), 1-3.

⁷⁷ N. Atsız Çiftçioğlu, ed., *Osmanlı Tarihleri I* (İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949), 49-50.

⁷⁸ Firdevsî-i Rumî, *Kutb-Nâme*, 25-30.

⁷⁹ Firdevsî-i Rumî, 31-39.

⁸⁰ Tursun Bey, *Târîh-i Ebü'l-Feth*, (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1977), 3.; Firdevsî-i Rumî, *Kutb-Nâme*, 14-26.

⁸¹ Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," 8-9.

⁸² Hoca Sa'deddîn, *Tâcü't-Tevârih*'in mukaddimesinde yüksek özgüven içeren ifadeler kullanmış, Lutfi Paşa da *Tevârih-i Âli Osmân*'ın mukaddimesinde acziyet bildiren ifadeleri yer vermemiştir. Bkz. Emrah İstek-Mehmet Emin Türklü, "Osmanlı Kroniklerinde Mukaddime Geleneği (15-17. Yüzyıllar)," *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 27, (2017): 967.

⁸³ Tursun Bey, *Târîh-i Ebü'l-Feth*, 5-6.; Âşıkpaşazâde, *Âşıkpaşazâde Tarihi* (İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2013), 3-4.; Kemalpaşa-zade, *Tevârih-i Âl-i Osman I. Defter*, 37.

dönemini, ahlakını ve vasıflarını hikâyet ederek zamana yadigâr bıraktığı gelmiştir.⁸⁴ Bu cümleden geçmiş hakanların, sultanların, şahların, padişahların saltanatlarını ve kudretlerini anlatan müverrihleri örnek alan Mustafa Çelebi, I. Süleyman dönemini anlatan bir eser kaleme almaya niyetlenmiş ancak bu müverrihlere ciddi eleştiriler getirmiştir. Müverrihlerin tavır ve üsluplarını tekdüze bulan Mustafa Çelebi, eserlerinde vaka, haber, durum ve eserlerin bahsiyle yetinerek ülke hakkında detaylı bilgiler vermediklerini zikretmiştir. Bir dönemi anlatan tarih kitaplarının içeriğini bu haliyle yetersiz bulan Mustafa Çelebi, kendisinin kalemiye sınıfından seyfiye sınıfına varıncaya kadar bütün reâyâ ve berâyâyı içine alacak şekilde ülkenin insan kaynaklarını, bölgelerini (eyaletlerini), kalelerini, madenlerini sayılarla etraflıca anlatan nadir ve acayip bir eser kaleme almayı düşündüğünü dile getirmiştir.

Yazmayı düşündüğü bu sıra dışı eserin içeriğine dair verdiği bilgilerle temasını net bir şekilde ortaya koyan Mustafa Çelebi, hem padişahın devlet ve izzetine dua etmek hem de baki olan ahiret hayatı için binlerce hayrat yapan mal mülk, şan, şeref sahibi insanlar gibi varlığı olmadığı için sahip olduğu kâğıt, kalem ve mürekkeple padişahın vasfını ve ülkesini anlatan eşsiz bir eser yazmak amacıyla olduğunu belirtmiştir.⁸⁵ Mustafa Çelebi, padişah tarafından kabulünü umduğu bu benzeri görülmemiş çalışmanın temasını ve amacını zikrettikten sonra yöntemine dair açıklamalarda bulunmuştur. Buna göre padişahın döneminde vuku bulan fetihleri konu edinen bu kitapta her sefer için bir derece tayin olunarak vaki olan hadiseler sıhhati ve vukuu üzere detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Şahların ve padişahların dönemlerini anlatan tarih kitaplarında kalem, kelam ve rakam vasıtasıyla mübalağalı ve boş sözlerin yer aldığını ifade eden Mustafa Çelebi, kendisinin verdiği bilgilerin konumu dolayısıyla birinci elden doğru, güvenilir ve güncel bilgiler olduğu, boş sözlerle kirlenmediği ve yalandan azade olduğu vurgusunu yapmıştır. I. Süleyman dönemini anlatan pek çok risale ve kitabın kaleme alındığını ancak bunların müverrihlerinin olayların hakikatine vakıf olmadıkları için benzeri görülmemiş bir şey ortaya koyma gayretiyle dışarıdan işittikleri vaki olmayan boş haberleri yazdıklarını kaydeden Mustafa Çelebi, dönem kaynaklarını ciddi bir kritiğe tabi tutmuştur.⁸⁶ Bu konuda bir tek nazım erbabının arifi kabul ettiği Mevlânâ Fethullah tarafından kaleme alınan şehnâme'yi emsallerinden farklı değerlendiren Mustafa Çelebi, onun haricindeki bütün mensur ve manzum eserleri güvenilir bulduğunu kaydetmiştir.⁸⁷

Mustafa Çelebi, asıl bölümün bir anlamda içerikte vurgu yaptığı konuları kapsayan içindekiler kısmına geçmeden önce eserine neden *Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik* ismini verdiğini açıklamıştır. Bu bağlamda eserini birçok "memâlik ü mesâlik" ile "derecât u vâkıatı" kapsamasından dolayı bu şekilde isimlendirdiğini ve otuz tabaka ile üç yüz yetmiş beş derece üzerine tertip ettiğini zikretmiştir. Son olarak da okuyucuya hitap ederek "abd-i kâsır u lâl, bende-i 'âciz ü perîşân-hâl" olarak nitelendirdiği kendisini hayır dua ile yâd etmelerini, ahirette Allah tarafından bu iyiliğine karşı verilecek olan mükâfatı artırmalarını ve vaki olan eksiklik, hata, ayıp ve kusurlarını affetmelerini istemiştir.⁸⁸

Buraya kadar geleneksel mukaddime çizgisinde ilerleyen Mustafa Çelebi, bundan sonra eserin temasını oluşturan otuz tabaka ile üç yüz yetmiş beş dereceyi açıklamalı fihrist şeklinde teker teker anlatarak esere ismini veren memalik, mesâlik ve derecâta açıklık getirmiştir.⁸⁹ Mustafa Çelebi, askerî ve idari en üst iki birim şeklinde (beylerbeyilik ve sancak) sıraladığı dünyanın kara olan dörtte birlik kısmının en değerli bölgelerine Allah'ın inayeti ve yardımıyla hâkim olan padişahın tahta çıkışını, zamanında vaki olan olayları, fetihleri ve gazaları detaylı bir şekilde anlattığı otuzuncu tabakanın derecesinin sayıca çok olması temennisiyle mukaddimeyi bitirmiştir. Sonrasında da temennisinin paralelinde çeşitli fetihlere ve yardımlara mazhar olan padişahın devrinde

⁸⁴ Demirtaş, "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik," 9.

⁸⁵ Demirtaş, 10-11.

⁸⁶ Demirtaş, 11.

⁸⁷ Demirtaş, 11-12.

⁸⁸ Demirtaş, 13.

⁸⁹ Demirtaş, 12-34.

kaydetmeye değer gördüğü askerî, siyasi ve içtimai olayları birer derece şeklinde anlatarak okuyucuya ve gelecek nesillere gücü ve kudretiyle gurur duyacakları bir Osmanlı tasviri sunmuştur.

Sonuç

Bilginin şifahi yolla aktarıldığı devirlerde kaynak niteliğindeki yazılı kayıt ve belgelerin yok denecek kadar az olması sebebiyle gözlem, araştırma ve öğrenme yoluyla elde edilen veriler zamanla kaybolmuş ve her yeni kuşak bilgiye ulaşmada aynı çizgiden başlamak zorunda kalmıştır. Bu sorunu yazıyı, kâğıdı ve matbaayı icat ederek çözen insanoğlu mevcut bilgi birikimini gelecek kuşaklara belge ve kayıtlarla aktarma imkânı bulmuş ancak bu sefer de artan bilgi karmaşasıyla karşı karşıya gelmiştir. Doğayı kontrol altına alma, doğal güçleri yönetme, hastalıkları yok etme, refah ve gelir seviyesini artırma gibi amaçlarla mütemadiyen bilgi üreten insanoğlu, biriktirdiği sayısız bilgiden ayırt ettiği nitelikli bilginin sistematik bir şekilde anlatımında ve aktarımında bilinmeyen bir şeyi ortaya çıkarmak veya bilinen bir şeyi ispat etmek için eldeki verileri mantıklı bir şekilde sıralama ve kullanmayı gerektiren metodolojiyi kullanarak bu karmaşayı da çözmüştür.

İnsanoğlunun entelektüel tarihinde çığır açan kâğıt üzerine baskının yani matbaanın Batı'da XV. yüzyılın ortasından itibaren etkin bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla binlerce kitap basılmış, XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren de ilk bilimsel dergiler yayımlanmıştır. Başlangıçta görsel türde yayınların yer aldığı bu dergilerde bugün tıptaki vaka raporları gibi bazı bilim dallarında hala kullanılan "İlk bunu yaptım/gördüm, sonra şunu yaptım/gördüm" şeklindeki doğrudan anlatma stili XIX. yüzyılın sonlarından itibaren yerini IMRAD formatına bırakmıştır. Introduction-Giriş, Methods-Yöntemler, Results-Sonuçlar, and-ve Discussion-Tartışma'nın baş harflerinden oluşan bir akronimi ifade eden bu formatın hangi problemin hangi yöntemle incelendiğine dair kısmını oluşturan ön bölümü İslam telif geleneğinde eserlerin baş kısmında bulunan mukaddimeyle karşılaştırıldığında mukaddimenin Batı'dan çok daha önce şekil ve içeriği belli bir yöntem özelliği kazandığı görülmektedir. IX. yüzyılın ikinci yarısında Câhız ve öğrencisi İbn Kuteybe'nin eserleriyle içerik ve şekil şartları netleşen mukaddimenin bileşenleri ile IMRAD formatına uygun olarak hazırlanmış bilimsel bir çalışmanın ön bileşenleri karşılaştırıldığında başlık, ön söz, içindekiler ve giriş kısımlarının büyük ölçüde ölçülmesi, İslami ve akli ilimler alanında İslam ve dünya tarihinin altın devri kabul edilen IX. asırda geçmiş bilgi birikimini eşine az rastlanır bir sentezle yeniçağa ulaştıran eserlerin hem içeriğinin hem de metodolojik yazımının dönemlerinin çok ötesinde olduğunun açık bir göstergesidir.

Türk-İslam dünyasının siyasi ve kültürel anlamda XVI. yüzyıldan itibaren hâkimi ve temsilcisi olan Osmanlı İmparatorluğu da bu köklü yazım geleneğini miras alarak aynen devam ettirmiştir. Klasik Osmanlı döneminin mukaddime bağlamında en klasik örneklerinden biri olan *Tabakâtü'l-memâlik*'in mukaddimesi de hem geleneksel yazımın şekil ve içerik özelliklerini hem de IMRAD formatına göre hazırlanmış bilimsel bir çalışmanın ön kısmının içerik özelliklerini taşıması sebebiyle metodolojik yazım noktasında gelenekselin moderne benzerliğinin simgesi olmuştur. Modern anlamda çalışmayı bir bütün olarak tanıtan kimlik mesabesinde kabul edilen ön bölümün ilk unsuru olan başlığın kısa, dil bilgisi bakımından doğru ve eserin içeriğine uygun olması kriterinin *Tabakâtü'l-memâlik*'de de sağlanması en başta gelen benzerlik noktasıdır. Çalışmanın konusunun, neden yapıldığının, yapılırken kişi ve kuruluşlardan alınan yardımın ve bunlara teşekkürün yer aldığı ön söz kısmının içeriği de sıralı şekilde olmasa da *Tabakâtü'l-memâlik* mukaddimesinin kendi bütünlüğü içinde bulunan başka bir benzerlik noktasıdır. Çalışmanın omurgası niteliğinde olan ve araştırmacıya yol gösteren planın asıl bölüm yazıldıktan sonra araştırmadan yararlanacaklara yol gösteren biçimi olan içindekiler kısmı da aynı şekil şartlarını sağlamasa da *Tabakâtü'l-memâlik* mukaddimesinde bulunan bir başka benzerliktir. Çalışmanın nasıl yapıldığını gösteren bir işleve sahip olan *Tabakâtü'l-memâlik*'in içindekiler kısmı, çalışmada hangi bilgilerin nerede bulunduğunu sayfa bazında göstermese de bölüm ve alt bölüm başlıklarını tabaka ve derece olarak zamanın kavramlarıyla veren detaylı bir fihriste sahiptir. En önemli benzerlik ise çalışmanın konusunun, yöntem ve tekniğinin, amacının, sınırlılıklarının ve ilgili yayın değerlendirmelerinin yer aldığı giriş kısmında bulunmaktadır. Çalışmanın

konusunu başlıkla uyumlu olacak şekilde önce beylerbeyilik ve sancakbeyilik bağlamında idari yapılanma ile askerî ve idari erkan bağlamında meslekler olarak belirleyen sonra askerî birlikleri, kaleleri, nehirleri, madenleri ve dönemin siyasi olaylarını da içine alacak şekilde genişleten Mustafa Çelebi, bu konuların hepsinin tek cilde sığmayacağını düşünerek konuyu sınırlandırma yoluna gitmiştir. Konunun sınırlılıklarını dikkate alarak temasını otuzuncu tabakanın içeriğini oluşturan dönemin vakaları ve seferleri olarak belirleyen Mustafa Çelebi, hazır bilgiden yararlanma tekniği ile yazılan tarih eserlerinin yöntem ve tekniğini eleştirerek kendi şahitliğine dayanan veri toplama tekniğini ve amacını gerçekleştirmek için kullandığı genel yaklaşımını/yöntemini net çizgilerle ortaya koymuştur. Hakeza amacını da hem padişahın devlet ve izzetinin devamı için dua etmek hem de kendinin sahip olduğu konum, yetenek ve imkanlar dâhilinde ahiret hayatı için yadigâr bıraktığı eşsiz eserinden dolayı dua almak olduğunu zikretmiştir.

Kaynakça

- Âşık Çelebi. *Meşâirü'ş-şuarâ*. İstanbul: Aşir Efendi Koleksiyonu, Süleymaniye Kütüphanesi, t.y.
- Âşıkpaşazâde. *Âşıkpaşazâde Tarihi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2013.
- Beyânî. *Tezkire-i Şuarâ*. İstanbul: Ali Emiri Koleksiyonu, Millet Kütüphanesi, t.y.
- Cârullah Mahmûd b. Ömer ez-Zemaşerî. *el-Fâik fî garîbi'l-hadîs*. C. I. Kahire, t.y.
- Celâl-zâde Mustafa. *Selim-Nâme*. İstanbul: M.E.B, 1997.
- Çiftçiöğlü, N. Atsız, ed. *Osmanlı Tarihleri I*. İstanbul: Türkiye Yayınevi, 1949.
- Demirtaş, Funda. "Celâl-zâde Mustafa Çelebi, Tabakâtü'l-Memâlik ve Derecâtü'l-Mesâlik." Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi, 2009.
- Dihhudâ, Aliekber. *Lugatnâme-i Dihhudâ*. Editörler: Muhammed Mu'în ve Ca'fer Şehîdî, C. 8. Tahran: Tehran University Publications, 1998.
- Durmuş, İsmail. "Mukaddime" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 31:115-17. Ankara: TDV Yayınları, 2020. <https://islamansiklopedisi.org.tr/mukaddime>
- Durusoy, Ali. "Kıyas" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 25:524-28. Ankara: TDV Yayınları, 2022. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kiyas>
- Ebû Hayyân Alî b. Muhammed b. el-Abbâs et-Tevhîdî. *el-Besâir ve'z-zehâir*. C. III. Beyrut, 1408.
- Ebû Mansûr Muhammed b. Ahmed el-Ezherî. *Tehzîbü'l-Luga*. C. 3. Beyrut: Dâru'l-Marife, 2001.
- Ebû Osmân Amr b. Bahr el-Câhîz. *Resâilü'l-Câhîz*. C. IV. Kahire, 1399.
- Ebû Süleymân Hamd b. Muhammed b. İbrâhîm el-Hattâbî el-Büstî. *Garîbü'l-hadîs*. C. I. Mekke, 1422.
- Erkan, Davut. "Matrâkçı Nasûh'un Süleymân-nâmesi (1520-1537)." Yüksek Lisans, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2005.
- Feridun Ahmed Paşa. *Mecmua-i Münşeât-ı Feridun Bey*. C. 1. İstanbul, 1274.
- Firdevsî-i Rumî. *Kutb-Nâme*. 2. bsk. Ankara: Türk Tarihi Kurumu, 2011.
- Freimark, P. "Mukaddima" *The Encyclopaedia of Islam* içinde, VII:495-96. Leiden: Brill, 1993.
- Gelibolulu Mustafa Âlî. "Kitâbü't-Târîh-i Kühnü'l-Ahbâr." Kayseri Raşid Efendi Kütüphanesi, t.y.
- Gökbilgin, M. Tayyib. "Celâl-zâde" *İslâm Ansiklopedisi* içinde, 3:61-64. İstanbul: M.E.B, 1977.
- Hacımüftüoğlu, Nasrullah. "Berâat-i İstihlâl" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 5:470. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.
- Hamza b. el-Hasen el-İsfahânî. *Sevâirü'l-emsâl alâ ef'al*. Beyrut, 1409.
- İbn Manzûr, Ebû'l-Fazl Cemâlüddîn Muhammed b. Mükerrerem b. Alî b. Ahmed el-Ensârî er-Rüveyfî. *Lisânü'l-Arab*. C. 5. Kahire, t.y.
- İsen, Mustafa, ed. *Kühnü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları Atatürk Kültür Merkezi, 1994.
- İsferâyînî, İsamüddin. *el-Atvel*. C. II. İstanbul, 1284.
- İstek, Emrah, ve Mehmet Emin Türklü. "Osmanlı Kroniklerinde Mukaddime Geleneği (15-17. Yüzyıllar)," *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* sayı: 27 (2017): 952-82.
- Kapar, Mehmet Ali. "Kus b. Sâide" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 26:460. Ankara: TDV Yayınları, 2002.

- Kemalpaşa-zade, Şemsüddin Ahmed b. Süleyman. *Tevârih-i Âl-i Osman I. Defter*. 2. bsk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1991.
- Kınalızâde Hasan Çelebi. *Tezkiretü'ş-şuarâ*. 3. bsk. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1981.
- Kur'ân-ı Kerîm*, t.y.
- Latîfî. *Latîfî Tezkiresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.
- Lutfî Paşa. *Tevârih-i Âl-i Osmân*. İstanbul, 1341.
- Mertoğlu, Mehmet Suat. "Salâtü Selâm" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 36:23-24. İstanbul: TDV Yayınları, 2009.
- Mevlânâ Mehmed Neşrî. *Cihânnümâ*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2013.
- Müstakîmzâde Süleymân Sa'deddîn Efendi. *Tuhfetü'l-hattâtîn*. İstanbul: Türk Tarih Encümeni Külliyyatı, 1928.
- Nev'izâde Atâî. *Şakâik-i Nu'mâniyye ve Zeylleri*. İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989.
- Peçevî, İbrâhim. *Târîh-i Peçevî*. C. 1. İstanbul: Matbaa-i Âmire, 1283.
- Selânikî Mustafa Efendi. *Tarih-i Selânikî (971-1003/1563-1595)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- Severcan, Şefaettin. *Din-Siyaset İlişkisi 2 Emeviler Dönemi*. Ankara: Fecr Yayınevi, 2021.
- Topuzoğlu, Tevfik Rüştü. "Faslü'l-Hitâb" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 12:216-17. İstanbul: TDV Yayınları, 1995.
- Tursun Bey. *Târîh-i Ebü'l-Feth*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 1977.
- Uzun, Mustafa. "Besmele-Kültür ve Edebiyat" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 5:538-40. İstanbul: TDV Yayınları, 1992.
- — —. "Mukaddime-Türk Edebiyatı" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 31:117. Ankara: TDV Yayınları, 2020.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. "Onaltıncı Asır Ortalarında Yaşamış Olan İki Büyük Şahsiyet, Tosyalı Celâl Zâde Mustafa ve Salih Çelebiler," *Bellekten XXII*, sayı: 87 (1958): 391-441.
- Üzgör, Tahir. "Dîbâce" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 9:277-78. İstanbul: TDV Yayınları, 1994.
<https://islamansiklopedisi.org.tr/dibace>
- Yavuz, Yusuf Şevki. "Hamdele" *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde, 15:448-49. İstanbul: TDV Yayınları, 1997.



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

MELANCHOLIA AND REMAINS OF LOSS IN AUGUST WILSON'S *THE PIANO LESSON*AUGUST WILSON'IN *THE PIANO LESSON* ADLI ESERİNDE MELANKOLİ VE YİTİRDİKLERİMİZDEN GERİYE KALANLAR

Yazar/Author

Mahdi
SEPEHRMANESHWenzao Ursuline University
of Languages
mehdi.sepehr330@gmail.com
m
ORCID: 0000-0002-0747-
2831

Abstract: This paper is an attempt to investigate the way the past determines the melancholic identity of the black people involved in August Wilson's *The Piano Lesson* and the way the piano's presence, though traumatic, stands as remains of the loss. The remains act like a monument for black people through which they can read and re-read their history. In *The Piano Lesson* the remnants or remains of loss are depicted, serving as poignant symbols of past traumas and unresolved grief. These remnants not only evoke the weight of history but also provide insights into the characters' emotional struggles and their attempts to reconcile with their losses. In order to define the past and its influence in the present referring to some notions like trauma, melancholia, and loss is unavoidable. However, the definitions provided here deviate from the classical explanations given to these perspectives. August Wilson's *The Piano Lesson* represents the accumulation of the losses and traumas experienced by the black race through whose remains the present generation of black people attaches themselves to the past, which gives them a melancholic privilege to produce new reading of traumas to stand against the white owners. Moreover, the piano in the play acts as a traumatic monument in which the history of the past has been carved, and through which the fight against slavery starts which could lead to freedom and independence for the black race against slavery.

Keywords: Loss, Melancholia, Remains, Piano, Trauma

Öz: Bu makalenin amacı, August Wilson'ın *The Piano Lesson* adlı eserinde yer alan siyahilerin melankolik kimliğini geçmişin nasıl belirlediğini ve travmatik olsa da piyanonun varlığının yitirilenlerin kalıntıları olarak nasıl temsil ettiğini araştırmaktır. Kalıntılar, siyahiler için tarihlerini yorumlamalarına yardımcı olan bir anıt işlevi görür. *The Piano Lesson* adlı eserde yitirdiklerimizin kalıntıları ya da yitirdiklerimizi anımsatanlar, geçmiş travmaların ve çözülmemiş acıların dokunaklı sembolleri olarak tasvir edilir. Bu kalıntılar sadece tarihin ağırlığını çağrıştırmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin duygusal mücadelelerine ve kayıplarıyla uzlaşma çabaları hakkında okuyucuyu bilgilendirir. Geçmiş ve onun şimdiki zaman üzerindeki etkisini tanımlamak için travma, melankoli ve kayıp gibi bazı kavramlara atıfta bulunmak kaçınılmazdır. Ancak burada sunulan tanımlar, bu perspektiflere verilen klasik açıklamalardan farklıdır. August Wilson'ın *The Piano Lesson* adlı eseri, siyah ırkın yaşadığı kayıp ve travmaların birikimini temsil eder ve bu kayıp ve travmaların kalıntıları üzerinden şimdiki nesil siyahiler kendilerini geçmişe bağlar ve bu da onlara beyaz sahiplere karşı durmak için yeni travma yorumlamaları üretme konusunda melankolik bir ayrıcalık sağlar. Dahası, oyundaki piyano, üzerinde tarihi bilgiler bulunan ve siyah ırkın köleliğe karşı özgürlük ve bağımsızlık mücadelesini başlatacağı bir anıt olarak işlev görmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yitik, Melankoli, Kalıntılar, Piyano, Travma

Geliş Tarihi/Received:
12.05.2023Kabul Tarihi/Accepted:
10.10.2023Yayın Tarihi/Published:
29.12.2023

Introduction

This paper is an attempt to investigate the way an object of the past determines the melancholic identity of the present in August Wilson's *The Piano Lesson*. It also underlines the way the object's presence stands as a remain of loss acting like a monument for black characters through which they may define their haunted identity. Sigmund Freud in "Mourning and Melancholia" (1917) distinguishes between mourning and melancholia by examining the successful and failed resolution to loss. Freud begins by stating that mourning is a normal response to the loss of a loved one or an abstract concept that has taken its place. However, some individuals experience melancholia instead of mourning, leading Freud to suspect a pathological disposition in such cases. Freud (1917) maintains that "mourning is regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on. In some people, the same influences produce melancholia instead of mourning and we consequently suspect them of a pathological disposition"¹. Simply put, mourning is a psychological process where the individual gradually withdraws their emotional investment from the lost object. This withdrawal occurs gradually, allowing the mourner to finally accept the object's death and redirect their emotional energy towards new objects. In contrast, melancholia is deemed pathological because it lacks this resolution. Melancholia is characterized by endless grief due to the melancholic's inability to resolve conflicts and ambivalence (conflicting or contrasting feelings) caused by the loss of a loved object. The melancholic struggles to "get over" the loss and move forward by investing in new objects and ideals.

Freud describes the detrimental effects of melancholia on the individual. When grief remains unresolved, the melancholic preserves the lost object or ideal by incorporating it into their ego, establishing a complex and ambivalent identification with it. This ambivalence arises from the unresolved and conflicted nature of the loss. From another perspective, ambivalence in melancholia can be seen as the outcome of transforming an external conflict into an internal loss. The melancholic exerts great efforts to retain the presence of the absent object or ideal within their ego. However, maintaining this ongoing relationship with the lost object comes at a significant psychological cost. Freud suggests that the melancholic's persistent attachment to the lost object leads to psychic damage. The inability to fully let go and move on from the loss perpetuates internal conflicts and disrupts the individual's overall well-being. Freud notes that the "distinguishing mental features of melancholia are a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, and culminates in a delusional expectation of punishment"².

In melancholia, the melancholic is able to preserve the lost object or ideal through identification, but it becomes a haunting and *ghostly* identification. The melancholic assumes the emptiness of the lost object, identifying with this emptiness, and consequently engages in self-denigration and self-esteem deterioration. Freud captures the distinction between mourning and melancholia by stating that "in mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself"³. This means that even if the melancholic is aware of the loss that triggered their melancholia, they may not consciously grasp what exactly has been lost. "In yet other cases, one feels justified in maintaining the belief that a loss of this [melancholic] kind occurred, but one cannot see clearly what it is that has been lost, and it is all the more reasonable to suppose that the melancholic cannot consciously perceive what he has lost either. This, indeed, might be so even if the patient is aware of the loss which has given rise to his melancholia, but only in the sense that he knows whom he has lost but not what he has lost in him"⁴. Freud uses this statement to highlight the complexity and unconscious nature of melancholia, where the

¹ Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey et al (London: Hogarth, 1957), 243.

² Freud, "Mourning and Melancholia," 244

³ Freud, 246.

⁴ Freud, 245.

significance of the loss remains opaque to the individual. The melancholic is aware of the external absence but struggles to fully comprehend the internal void and its impact on their own sense of self.

Freud's perspective suggests that the process of mourning entails detachment and moving on from the lost object, allowing the mourner to invest in new experiences and relationships. However, David Kazanjian challenges this notion by emphasizing the importance of sustained engagement with the remains of loss (through engaging with melancholia). They propose that actively grappling with the remnants and implications of loss can lead to a more productive and creative orientation toward the future. David Eng and David Kazanjian propose a model of loss that views it as an active, creative, and productive force, challenging the notion of a helpless attachment to an irretrievable absence. Their objective is to develop a "politics of mourning," which they define as that "creative process mediating a hopeful or hopeless relationship between loss and history"⁵. In *Loss: The Politics of Mourning*, Eng, and Kazanjian elucidate that engaging with loss "generates sites for memory and history, for the rewriting of the past as well as the reimagining of the future"⁶. Freed from its association with pathology, melancholia becomes a mechanism of maintaining a productive engagement with the past that weds the personal with the culture. "As both a formal relation and a structure of feeling, a mechanism of disavowal and a constellation of Affect, melancholia offers a capaciousness of meaning in relation to losses encompassing the individual and the collective, the spiritual and the material, the psychic and the social, the aesthetic and the political"⁷. Dana Luciano and Vilashini Cooppan define the aesthetic of loss as "melancholic deferral of closure"⁸, in which absence is viewed as a generative presence, thereby a productive agent as a means of survival.

David Eng in his article, "Melancholia in the Late Twentieth Century" defines melancholia as "the privileged psychic mechanism by which abandoned and forsaken objects are simultaneously preserved by and as the ego"⁹. He characterizes melancholia as the status in which "loss denied is incorporated into the ego and the ego thus becomes a reminder of unresolved grief"¹⁰. Melancholia involves a denial or avoidance of the loss, resulting in its incorporation into the individual's identity and ongoing struggle with the absence of the object or person. One cannot grieve or do the mourning for the object of loss, thereby they internalize the loss and it establishes the ego. The loss produces remains through which new narratives can be brought up as an approach to interpreting or reinterpreting one's past. These remains or leftovers stay with the victim of the loss encouraging the subjects to proliferate play of significations similar to what Dana Luciano and Vilashini Cooppan mentioned earlier.

As David Eng and David Kazanjian in the introduction to the book *Loss* argue: "We might say that as soon as the question "What is lost?" is posed, it invariably slips into the question "What remains?" That is, the loss is inseparable from what remains, for what is lost is known only by what remains of it, by how these remains are produced, read, and sustained"¹¹. The concept of loss is not isolated or independent. It is intricately connected to what remains and how those remnants are perceived and sustained. The remnants serve as a crucial aspect of comprehending and grappling with the nature and impact of the loss. By examining what remains, we can gain insight into the significance and implications of the loss itself. When the subject cannot get over the loss, the loss generates new narratives, which are accessible by referring back to the object of loss. Such melancholic status becomes a monumental statue upon recalling which new meanings are feasible. Therefore, melancholia, as a structure of feeling-producing affects, offers a "capaciousness of meaning in relation to losses encompassing the

⁵ David Eng, and David Kazanjian, "Introduction: Mourning Remains" in *Loss the Politics of Mourning*, ed. David L. Eng and David Kazanjian (Berkeley: University of California Press, 2003), 2.

⁶ Eng and Kazanjian, "Introduction: Mourning Remains," 4.

⁷ Eng and Kazanjian, 3.

⁸ Dana Luciano, "Passing Shadows: Melancholic Nationality and Black Critical Publicity in Pauline E. Hopkins's of One Blood" in *Loss the Politics of Mourning*, ed. David L. Eng and David Kazanjian (Berkeley: University of California Press, 2003), 153.

⁹ David Eng, "Melancholia in the Late Twentieth Century," *Chicago Journals* 25.4, (2000): 1277. <https://www.jstor.org/stable/3175527>

¹⁰ Eng, "Melancholia in the Late Twentieth Century," 1276.

¹¹ David Eng and David Kazanjian, "Introduction: Mourning Remains" in *Loss The Politics of Mourning*, ed. David L. Eng and David Kazanjian (Berkeley: University of California Press, 2003), 2.

individual and the collective, the spiritual and the material, the psychic and the social, the aesthetic and the political"¹². In the same way, the loss encompasses both the physical and metaphysical world in *The Piano Lesson* by August Wilson. For each generation of characters in the play, the loss and its remains establish various layers of interpretations and narratives that have yet to be balanced and stabilized, leading to complications regarding how to put into use the object of loss carried from generation to generation. The piano is a remnant of their past, holding the memories, stories, trauma, and pain associated with their collective heritage. Its presence serves as a constant reminder of the losses endured and the unresolved grief carried by the characters. The remains of loss are also manifested through haunting memories and ghostly presences in the play. The characters feel the weight of their ancestors' struggles and the lasting impact of slavery. The ghostly presence of Sutter, a white plantation owner, represents the trauma and oppression inflicted upon the Charles family. These lingering remnants of loss contribute to the melancholic atmosphere of the play.

The piano, in August Wilson's *The Piano Lesson*, represents the accumulation of the losses experienced both by the white and black communities, even though white people are often marginalized as in most of Wilson's plays. While different generations of the black are entangled in this story concerning the legacy of the past, the white community is only represented by one generation. Through remains, different generations attach themselves to a past, thereby regarding the piano as a structural monument *on/in* which the history of the past (slavery time) has been carved, demonstrating a sense of melancholia for the living generations. Following the arguments made, the present article may generate these questions. How to use the past as the legacy of/for the present? How does the piano render itself as an object of loss? What are the various manifestations of melancholia upon facing one's family's past? How the black and the white communities are in conflict over a monument of the past and in what ways this monument signifies liberation?

August Wilson's *The Piano Lesson* has obtained attention from writers and scholars over the years, essay collections like *May All Your Fences Have Gates* (1994), Mary Bogumil's *Understanding August Wilson* (1999) and *August Wilson: A Casebook* (1994). There are also copious articles and books published on August Wilson's words appeared mostly in theatre, American literature, and African-American journals. In his play, *The Piano Lesson*, most critics focus upon the themes like migration, history, and African oral tradition, while a few have shown interest in issues how melancholia, loss, and its remains carried out through generations. The Piano as a signifier finds its significance as a thing of the past haunting the play, acting like melancholia overshadowing the play. The most common observation in reviews for Wilson's *The Piano Lesson* concerns his ability to bring the characters to life through language. Alvin Klein, in his 1991 New York Times review states that "Mr. Wilson is a wonderful storyteller, with a smooth way of swinging into tales of all sizes and a special knack for the spiritual and the spooky"¹³. Frank Rich addresses the same issue in his review of *The Piano Lesson*: "*The Piano Lesson* seems tossing even when it is talking"¹⁴.

Wilson is usually concerned with the idea of the past and the identity construction of African people. He has dedicated himself to writing a cycle of plays dramatizing the black experience during "crucial historical periods in order to play out his individual sense of commitment to the cause of black America-which is to allow black men and women to tell American history, a history that, so far, whites have mostly told"¹⁵. Wilson's complex notion of the past demonstrated in *Piano Lesson*, is at once the "contemporary South, the slave era, and Africa"¹⁶. Wilson argues that it is only by assuming "Africanness that the black American attains a sense of plenitude and eventually

¹² Eng and Kazanjian, "Introduction: Mourning Remains," 4.

¹³ Alvin Klein, "Fences: A Haunting Depiction of Family Turmoil," *New York Times* 11, (1991): 11. <https://doi.org/10.2307/2903337>

¹⁴ Frank Rich, "Panoramic History of Blacks in America in Wilson's Piano Lesson". Review of *Piano Lesson* by August Wilson, *New York Times* (April 1990): 13. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/bayljtheperf.3.1.0057>

¹⁵ Jeffrey Goldman, "Of History as One Long Blues Tune: August Wilson," *Dramatics* (April 1990): 14. <https://doi.org/10.2307/3042097>

¹⁶ Samuel G Freedman, "Fine Tuning: The Piano Lesson," Review of *Piano Lesson* by August Wilson, *New York Times Magazine* (September 1989): 36. <https://www.jstor.org/stable/3042097>

comes to understand who he or she is"¹⁷. While dedicating most of his works to the lives and Africans, he writes his stories from the standpoint of the blacks. Bissiri, Usekes, and Elizabeth J. Heard explain the marginalization of the white community in Wilson's plays, especially in his *The Piano Lesson*, which Wilson has intentionally done to suggest that his tendency is "seemingly to marginalize whiteness by restricting it, for the most part, to an off-stage presence serves an important purpose: white restricting white people considered as a whole, Wilson's twentieth-century cycle of plays underscores the economic, social, and judicial dominance of white Americans"¹⁸.

The writers, considering Wilson's *The Piano Lesson*, have mostly dealt with the issues mentioned above but the melancholic aspect of the work, which illustrates the piano as the monument of the past through which the characters can revive their traumatic past, has yet to be depicted. Sometimes one's past should be buried and stay buried to overcome its consequences and trauma, even though its losses may encourage us to move forward. In Heather Love's words: "The losses of the past motivate us and give meaning to our current experience, we are bound to memorialize them (We will never forget). But we are equally bound to overcome the past, to escape its legacy (We will never go back)"¹⁹. However, this is not the case for the characters in *The Piano Lesson*. Wilson draws attention to a history of a family whose present trauma is rooted in a painful past when their grandparents had been slaves working for the whites.

Stolen Legacy, Pain of the Past and its Uncertain Destiny

Set in Pittsburgh in the 1930s, *The Piano Lesson* is one of the most popular plays by August Wilson, whose main conflict revolves around a piano handed down from one generation to the next signifying the history of black people; it "seem[s] like that piano's causing all the trouble"²⁰. Berniece and her brother, Willie Boy, have inherited that piano from their parents. However, the way each looks at the history of the piano and the way it should be regarded is radically singular. In addition, the appearance of the ghost of the former owner of the piano adds to the complexity of the melancholic atmosphere of the play. The interesting part is that each character including the ghost of the white owner interprets the past and the existence of the piano as the remains of a loss differently. Freud explains that melancholia is an individual loss and suffering not a collective one but here in *The Piano Lesson*, the emphasis is not only on personal loss but also on the collective loss experienced by African Americans throughout history. The piano represents the history of slavery and the Charles family's struggle for freedom. The characters' melancholia reflects their collective grief and the inherited pain passed down through generations. We can see the broader societal impact of loss and melancholia, emphasizing the weight of history on individuals and communities.

The Piano Lesson portrays the piano as a metaphorical embodiment of intergenerational melancholia, carrying the weight of the past and serving as a tangible connection to the struggles and losses of previous generations. It explores the complexities of attachment, conflicting legacies, and the potential for catharsis and healing. Through the piano, one can reflect on the intergenerational legacies of melancholia and the potentially transformative power of confronting and reconciling with the unresolved grief and trauma that echoes through time. The piano has become a signifier fraught with the miseries of the past for both the white and the black. As a signifier, its significance and impact are defined differently by each concerning character. Every character's contact with the piano brings out different impacts and interpretations. To overcome their pains, sufferings, and traumas these characters need to own this haunted valuable piece of inheritance.

¹⁷Amandou Bissiri, "Aspects of Africanness in August Wilson's Drama: Reading *The Piano Lesson* Through Wole Soyinka's Drama," *African American Review* 30.1, (1996): 100.

¹⁸Cigdem Usekes, "We's the Leftovers": Whiteness as Economic Power and Exploitation in August Wilson's Twentieth-Century Cycle of Plays," Review of *Piano Lesson* by August Wilson. *African America Review*, 3 May 2003, 115. <https://doi.org/10.2307/1512364>

¹⁹ Heather Love, *Feeling Backward Loss and the Politics of Queer History* (London: Cambridge University, 2007), 2.

²⁰ August Wilson, *The piano lesson* (New York: Dutton, 1990), 104.

"*The Piano Lesson*" centers around the struggle between siblings Berniece and Willie Boy over a piano inherited from their father, who stole it from Sutter's house, a white slave owner. Carved portraits of their ancestors adorn the piano, symbolically containing the terror of slavery within its structure. As Londre argues: "while carved family's portraits decorate the piano's exterior, the horrors of slavery are symbolically contained within"²¹. The piano's history traces back to when Sutter traded Berniece and Doaker's father, their grandmother and great-grandfather, for it. Sutter's wife found solace in the piano, leading Sutter to have the entire family's history carved on it. When she passed away, the piano remained in Sutter's house until Berniece and Willie's father stole it, recognizing it as a testament to their family's history and the legacy of their ancestors. The piano represents a sacrifice made by their father, who gave his life to reclaim their family's legacy and freedom from the legacy of slavery. Harry J. Elam argues: "By stealing the piano these men beat the system and assert a counterclaim on what constitutes ownership and the rights of property"²². And this stolen legacy is now an accumulation of the past traumas and pains, bringing people touching it melancholia of loss. When their father got killed, his wife, Berniece, and Willie's mother became melancholic as she could not grieve her loss, she always cleaned the piano as a means of attachment to her dead husband and Berniece played the piano for her as a way of remembering her husband and their sufferings.

Look at this piano. Look at it. Mama Ola polished this piano with her tears for seventeen years. For seventeen years she rubbed on it till her hands bled. Then she rubbed the blood in . . . mixed it up with the rest of the blood on it. Every day that God breathed life into her body she rubbed and cleaned and polished and prayed over it. Play something for me, Berniece. Play something for me, Berniece. Every day, I cleaned it up for you, play something for me, Berniece.²³

Elaine Scarry, in *The Body in Pain*, underlines that "pain is not only a bodily trauma, it also resists or even shatters language and communication"²⁴. Their mother could not mourn for her late husband because she could not find any language to describe her excruciating feelings which had made her melancholic. She believed the piano had held the spirit of her husband, "I was only playing it for her. When my daddy died seem like all her life went into that piano"²⁵. Scarry continues "Being in pain causes us to be the least human because we are least able to express ourselves and share ourselves with others"²⁶. However, the pain in question for her is not a mourning which can be grieved and moved on but according to Freud it is an identification with the lost object or person in question which she does not let go. Berniece's mother polished the piano with her blood. She internalized the loss and suffering and became obsessed with it. After her husband's death, the piano became a legacy, her only connection with him and the past. The piano represents a monument, a history, which keeps digging into the past as a memorial for the loss, which let the mother feel the presence of both her parents and her departed husband. As Bogumil claims, "Berniece recognizes their mother's attachment to the piano, a sign of reverence to their father and, in turn, their forefathers"²⁷.

The Sound of the Piano as the Re-incarnation of the Dead

Freud suggests that melancholia involves the process of identification, where the individual internalizes the lost object. In the play, the characters' identification with the piano reflects their deep emotional connection to their heritage and the losses they have experienced. Berniece's identification is particularly strong, as she sees the piano as a living entity embodying her ancestors' spirits. This identification intensifies her melancholic attachment to the

²¹ Felicia Hardson Londre, "A Piano and its History: Family and Transcending family" in *The Cambridge Companion to August Wilson*, ed. Christopher Bigsby (Cambridge: Cambridge University, 2007), 115.

²² Harry Elam, *The Past as Present in the Drama of August Wilson* (Michigan: The University of Michigan Press, 2007), 147.

²³ Wilson, *The Piano Lesson*, 152.

²⁴ Elaine Scarry, *Body in Pain* (Oxford: Oxford University Press, 1985), 15.

²⁵ Wilson, *The Piano Lesson*, 70.

²⁶ Elaine Scarry, "The Body in Pain: An Interview with Elaine Scarry," by Elizabeth Irene Smith, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 32.2, (September 2006): 236. <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Who%20Speaks%20for%20the%20Human%20Today/10.pdf>

²⁷ Mary L Bogumil, *Understanding August Wilson* (South Carolina: University of South Carolina, 1999), 84.

instrument. The piano carries with it the spirits of the past, the spirits which can be reincarnated. Her attachment reflects the intergenerational melancholia she carries, as the piano symbolizes the unresolved grief and pain of her ancestors. It becomes a physical embodiment of their losses and a means of holding on to their memory. Berniece's resistance to parting with the piano reflects her struggle to confront and process her intergenerational grief. Berniece asserts: "I used to think their pictures came alive and walked through the house. Sometimes late at night I could hear my mama talking to them. I said that wasn't gonna happen to me. I don't play that piano cause I don't want to wake them spirits"²⁸. Berniece believes that dwelling in the past can disrupt the apparent peace of the present. Her mother, who was deeply attached to the piano, used to have Berniece play it, awakening memories of her late husband through the music. This melancholic experience is inherited by Berniece, who, after losing her own husband Crawley, is unable to mourn his death. She refuses to remarry, as she has become intertwined with the lingering sense of loss, preventing her from moving forward and finding a new connection. While she has not fully overcome her husband's death, reliving the memories and carrying his presence within her has become a way of living with the absence. Berniece carries the ghost of her late husband, perpetuating her melancholic state and preserving his memory. Avery (a priest) tells her:

How long you gonna carry Crawley with you, Berniece? It's been over three years. At some point you got to let go and go on. Life's got all kinds of twists and turns. That don't mean you stop living. That don't mean you cut yourself off from life. You can't go through life carrying Crawley's ghost with you. Crawley's been dead three years. Three years, Berniece.²⁹

By grieving, the loss may disappear but Berniece refuses to grieve or probably she cannot do that. As Wang explains: "Losing her husband makes Berniece even more suspicious of people, defensive of herself, and aloof to life. ... Berniece's emotional burden is also as heavy as what the piano represents"³⁰. Similar to the piano, Berniece is also holding the memories and traumas of the past with her. As Sara Ahmed in *The Cultural Politics of Emotion* (2014) suggests: the sensation of pain is deeply affected by memories: one can feel pain when reminded of the past trauma by an encounter with another"³¹. Referring to David Eng theory of loss and melancholia, Berniece, by not getting over Crawley is creating a new of him in her mind, as if producing her departed husband every day. He is a loss but at the same time a leftover of the loss. For her, her husband has also become a memorial, a loss of self in which she has unconsciously internalized his loss. She "knows whom he has lost but not what he has lost in him." In contrast to what "he initially describes as healthy mourning, Freud characterizes melancholia as a type of pathological mourning without end, in which the significance of the lost object remains unconscious and opaque"³². Crawley's presence is felt and visited but as a melancholic status. As much as Berniece would like to "forget the painful memories of the past, she carries several emotional burdens which, paradoxically, reveal her close attachment to the past"³³. Avery, a preacher, tries to get her into marrying him by talking to her in religious terms but her pain is not relievable even through the comfort of religion. Avery argues the Bible says, "The Lord is my refuge . . . and my strength!" With the strength of God you can put the past behind you, Berniece. With the strength of God you can do anything! God got a bright tomorrow"³⁴. As defined by Freud in contrast to mourning, melancholia is a state in which you can not let go of the past and move on to a new object. The ghost of the loss has formed an empty signifier within her, always in loss and sadness.

²⁸ Wilson, *The Piano Lesson*, 70.

²⁹ Wilson, 67.

³⁰ Qun Wang, *An In-depth Study of the Major Plays of African American Playwright August Wilson* (New York: The Edwin Mellen Press, 1999), 100.

³¹ Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), 25.

³² David Eng and Shinhee Han, *Racial Melancholia, Racial Dissociation* (London: Duke University Press, 2019), 3.

³³ Wang, *An In-depth Study of the Major Plays of African American Playwright August Wilson*, 100.

³⁴ Wilson, *The Piano Lesson*, 67.

The Piano as the Characterization of the Past and its Trauma

In *The Piano Lesson*, the piano serves as an heirloom passed down through generations, forging a connection between the present characters and their enslaved ancestors. It becomes a physical link to their family's history and the struggles endured by their predecessors. The weight of the past is carried by the piano, eliciting feelings of longing, loss, and melancholy as the characters navigate their relationship with their heritage. The piano stands as a monument to a traumatic past that affects the entire family, contributing to their collective melancholic state. Furthermore, the piano symbolizes conflicting legacies within the Charles family, representing the divergent perspectives and tensions surrounding its significance. Berniece sees it as a symbol of her family's heritage, while her brother, Boy Willie, views it as a means to acquire financial independence. This conflict highlights the intergenerational tension between preserving the past and seeking progress, as both siblings grapple with their personal desires and the weight of their ancestors' experiences. Berniece does not allow Willie Boy to sell the piano since "selling the piano would desecrate her parent's memories". The piano characterizes the remains of their slave life along with its sufferings, the remains of all the lives lost to preserve and hand the piano down as a historical reminder of their family's past to the generations to come. Berniece is not eager to play the piano because she believes it would awaken the spirits of the past inside the piano; it would awaken all traumas and losses hidden behind the piano's keys. As Londre believes, "Although Berniece refuses to play the piano because she does not want to wake the spirits of her tormented ancestors, she senses that it would be a betrayal to sell off a possession for which so much family blood was shed"³⁵. Berniece intends to keep the past memories dormant but she cannot fight them as they are engraved within her. That is why Berniece will not let her daughter know about the history of their past generation. She wishes her a future life bereft of melancholy and trauma. Ironically, she lets her daughter play the piano as it is a reattachment to the past as if it is a spontaneously internalized action that is deeply ingrained in their genes.

The characters experience ambivalence and internal conflicts, mirroring the essence of melancholia. Berniece and Boy Willie grapple with conflicting emotions and desires. Berniece is torn between her duty to honor her family's history and her personal pursuit of happiness. Similarly, Boy Willie faces internal conflict as he balances his ambitions with the weight of his family's past. The loss of ancestral land serves as a significant remain in the play. Boy Willie's determination to sell the piano and use it to reclaim the family's land reflects his desire to restore their lost heritage and rectify past injustices. The land holds deep meaning as a tangible representation of their ancestral connection, generating a sense of longing and unresolved grief. Boy Willie is passionate about persuading his sister to part with the piano, as he believes the money could secure a piece of land in the South, symbolizing freedom and empowerment comparable to that of the white community.

As explained before, mourning, according to Freud, is the process by which individuals consciously confront and work through their grief following a loss. It involves accepting the reality of the loss, experiencing and expressing emotions related to it, and gradually adapting to life without the lost object. Both Berniece and Boy Willie engage in mourning processes, though in different ways. Berniece resists mourning and clings to the piano as a way to hold onto her grief. Berniece's attachment to the piano can be understood as a manifestation of her unresolved grief and her melancholic state. She sees the piano as a tangible connection to her ancestors, and selling it would mean severing ties with their history. This attachment reflects a resistance to fully confront her grief and move through the mourning process, contributing to her melancholic disposition. On the other hand, Boy Willie seeks to confront his losses head-on by wanting to sell the piano and move forward to let go of the past which has haunted them through its remain, piano. Boy Willie wants to claim the past and their identities: "For the first time, a character suggests the South as a place for them to pursue their identities as free men and women"³⁶. The South is where slavery was deemed a religious action, where the blacks suffered the most, but his brother wants to sell

³⁵ Felicia Hardson Londre, "A Piano and its History: Family and Transcending family" in *The Cambridge Companion to August Wilson*, ed. Christopher Bigsby (Cambridge: Cambridge University, 2007), 115.

³⁶ Bogumil, *Understanding August Wilson*, 79.

the piano to buy land there to resurrect the legacy of their ancestors, and at the same take revenge for their traumas imposed upon them. "All that's in the past. If my daddy had seen where he could have traded that piano in for some land of his own, it wouldn't be sitting up here now. He spent his whole life farming on somebody else's land. I ain't gonna do that. See, he couldn't do any better. When he comes along he ain't had nothing he could build on".³⁷

Owning a piece of land in the South represents more than just anger and trauma for the characters. It symbolizes their reclaiming of power and free will, taking back what was confiscated by the slave owners, as exemplified by their ownership of the piano. As Willie says, "Now, the kind of man my daddy was he would have understood that. I'm sorry you can't see it that way. But that's why I'm gonna take that piano out of here and sell it"³⁸. Willie believes that owning property is an act of asserting their freedom and regaining the autonomy that was taken from them. According to Frank Rich, "the disposition of the piano becomes synonymous with the use to which the characters put their ancestral legacy, ... somber shrine to a tragic past or stake to freedom"³⁹. Willie believes that a piece of land can take back their respect, freedom, and identity, "the only way for African Americans to gain freedom, dignity, and respect is to stand on what belongs to them"⁴⁰. In his view, owning land allows them to participate in conversations about various subjects on equal footing; "If you got a piece of land you'll find everything else falls right into place. You can stand right up next to the white man and talk about the price of cotton . . . the weather, and anything else you want to talk about"⁴¹. Willie's aspiration is to write their own history through the act of purchasing land in the enemy's territory, while also striving to be like them. Ownership of property in the South grants them the power to make choices and express themselves freely.

The Stolen Piano and its Legacy of the Haunted House

How the past should be utilized is the main conflict between different races and generations that disturbs the balance of the present. Should it be preserved or taken advantage of? The piano represents the labor of the Charles family's enslaved ancestors, who were forced to build it. This labor was extracted from them under oppressive circumstances, adding to the melancholic associations tied to the instrument. The piano stands as a reminder of the historical injustices and the profound losses suffered by their ancestors, contributing to the intergenerational melancholia that permeates the play. According to Londre, "both siblings recognize that family history is part and parcel of that piano. Where they differ so acrimoniously is over how the historical past should be allowed or used to impact on the present"⁴². Willie interprets his father's stealing of the piano as something, which could bring prosperity and benefit to the family. For Berniece the piano as a memorial should be preserved and respected as a part of their identity. After Sutter's wife's death, the piano was stolen, and Sutter looked for the piano until he died. Now, his ghost does not let go of the family, therefore haunting their house in which the piano has been kept since the piano is his only reattachment to the soul of his departed wife. Thus, as one may notice here, "the past is also alive in the form of Sutter's ghost who stalks through Berniece's house".⁴³ When he was alive, he kept it as a monument to remember his wife, but even after his death, as a form of an apparition, he is searching for the lost object, which is the remain of his loss.

One should not forget that as a former slave owner, Sutter wielded authority and dominion over the lives of African Americans. His ghostly presence at the end of the play represents the lasting influence of systemic oppression and the ways in which the effects of power imbalances can continue to be felt long after the physical presence of the oppressor is gone. The piano is both a site of exerting power and a remain of loss for both parties,

³⁷ Wilson, *The Piano Lesson*, 46.

³⁸ Wilson, 51.

³⁹ Rich, "Panoramic History of Blacks in America in Wilson's Piano Lesson," 15.

⁴⁰ Wang, *An In-depth Study of the Major Plays of African American Playwright August Wilson*, 101.

⁴¹ Wilson, *The Piano Lesson*, 92.

⁴² Londre, "A Piano and its History: Family and Transcending family," 116.

⁴³ Bogumil, *Understanding August Wilson*, 75.

a clash of races and losses. At the same time, it is the site of memories and existence for finding peace and connection to their losses. "Sutter here cause of that piano. I heard him playing on it one time. I thought it was Berniece but then she don't play that kind of music. I come out here and ain't seen nobody, but the piano keys were moving a mile a minute"⁴⁴. The piano becomes an object that serves as a constant reminder of his wife, symbolizing her presence and preserving her memory. This act of preserving her within the piano characterizes a state of melancholia, as it continually refreshes his memory of her. He cannot properly mourn his wife's death unless he regains ownership of the piano, as it represents a means of reconnecting with her. The piano becomes a significant link between Sutter and his deceased wife, keeping their connection alive and enabling him to find solace in their shared memories, and that is why "he still lays claim to the piano"⁴⁵.

Ghost and its Exorcism Through the Haunted Piano

The presence of Sutter's ghost serves as a significant element that adds depth and complexity to the play. The ghost of Sutter, a white plantation owner, symbolizes the enduring legacy of slavery and the lasting impact of oppression on the Charles family. Sutter's ghost represents the historical trauma inflicted upon the Charles family and African Americans as a whole. As a former slave owner, Sutter embodies the oppressive forces and brutal history of slavery. His ghostly presence serves as a haunting reminder of the dehumanization and suffering endured by the Charles family's ancestors underlining the deep-rooted pain and trauma that continue to affect subsequent generations. The appearance of Sutter's ghost triggers unresolved grief and guilt within the characters. His presence evokes a range of emotions, including fear, anger, and guilt. Berniece, in particular, feels a deep sense of responsibility for her ancestors' pain, and Sutter's ghost intensifies her feelings of guilt. The ghost becomes a catalyst for the characters to confront their own history and grapple with the weight of their ancestors' experiences.

Thereby, the ghost of the past needs to be exorcised for the house and families to find stability. Sutter is the real owner of the piano, and his presence has overshadowed the whole play. As Wang mentions: "The epic scope of *The Piano Lesson* is also circumscribed by the presence of the ghosts who are as much engaged in fighting for the possession of the piano as African Americans who are struggling to identify their relationship with history"⁴⁶. It seems that Sutter is the real incarnation of melancholy for all the characters occupying the space of the play since he is always there not letting them alone. The ghost of Sutter is bringing chaos to the play along with the tension heightened between Berniece and Willie over selling or keeping the piano. Avery, the preacher, is reciting some verses from the Bible so as to exorcise the ghost. However, it seems that he cannot do it. This confusion is made to the point that the ghost is wrestling with Willie causing him to be nearly choked: "BOY WILLIE begins to wrestle with SUTTER's GHOST. It is a life-and-death struggle fraught with perils and faultless terror. BOY WILLIE is thrown down the stairs. AVERY is stunned into silence. BOY WILLIE picks himself up and dashes back upstairs"⁴⁷. Berniece's playing becomes a powerful form of resistance and liberation, a means to reclaim their space from the haunting influence of the past. Through her connection to the piano and the ancestral spirits, she confronts the oppressive hold that Sutter's ghost has over the family and challenges its dominance. It becomes a profound moment of spiritual and emotional release, as Berniece engages in a fierce confrontation between the forces of history and the power of her own agency.

It is in this moment, from somewhere old, that BERNIECE realizes what she must do. She crosses to the piano. She begins to play. The song is found piece by piece. It is an old urge to song that is both a commandment and a plea. With each

⁴⁴ Wilson, *The Piano Lesson*, 47.

⁴⁵ Sandra Shannon, *The Dramatic Vision of August Wilson* (Washington: Harvard University Press, 1995), 147.

⁴⁶ Wang, *An In-depth Study of the Major Plays of African American Playwright August Wilson*, 108.

⁴⁷ Wilson, *The Piano Lesson*, 104.

repetition, it gains in strength. It is intended as an exorcism and a dressing for battle. A rustle of wind blowing across two continents.⁴⁸

In essence, Berniece's courageous act of playing the piano becomes an invocation for ancestral support, a symbolic battle against the ghostly presence of Sutter, and a defiant assertion of her family's autonomy and liberation. Berniece by summoning her ancestors whose souls have been hidden in the keys of the piano, exorcises the ghost. "BERNIECE: (Singing.) I want you to help me. ... Mama Berniece I want you to help me Mama Esther I want you to help me Papa Boy Charles I want you to help me Mama Ola I want you to help me"⁴⁹. By exorcising, she not only attaches the ghost wandering in the house with his dead wife but also makes a balance between her past and her present because she has forgotten the past by showing resentment in playing the piano. "The piano enables her to communicate with her ancestors and history; it enables her to find her own voice; it enables her to create her own song by weaving the whole family history together. ... The future instead of being separate from the past is firmly anchored in the past"⁵⁰. It is actually the past that is the source of power and strength for her, the past woven in the spirits of her ancestors.

Sutter's ghost prompts the characters to confront their past and reckon with the consequences of slavery. The ghostly presence serves as a catalyst for dialogue and self-reflection, forcing the characters to confront their own relationship to history and their responsibilities within it. Through this confrontation, the play explores the complexities of acknowledging and reconciling with a painful past. The past works as the assurance of stability for all of them. As Qun Wang elucidates: "The main focus of the piano lesson is not so much on how to let go of the past, as on how to build a person's future by (re)identifying her/his ontological and cultural relationship with the past"⁵¹. In this profound act, Berniece confronts the painful legacy of her father and grandfathers during the era of slavery. The piano, serving as a symbol of the past and a memorial to her personal losses, becomes a tool for Berniece to reconcile the complexities of history with the present. Through her emotional and cathartic connection to the instrument, she finds a path toward healing and a means of bridging the gap between the past and the present.

Berniece's reluctance in the beginning to play the piano stems from her fear of revisiting the painful memories tied to it. However, as the narrative progresses, she confronts her past and uses the piano as a cathartic tool to process her emotions and begin a healing journey. This confrontation with the past generates a new narrative of personal growth and transformation. Berniece who has tried to forget their grandfathers' past comes face to face with their horror, the ghost of the past. The ghost helps them to meet the past, the trauma they have been trying to ignore and avoid addressing. This exorcism has been the exorcism of her whole family's traumas. She has been relieved of the haunted past by playing the piano; she has got rid of the Sutter's ghost, bringing him peace, by freeing him of his melancholic status and joining him with his wife. Moreover, she manages to get over her own painful traumas and her melancholic condition because of losing her family members, which has made her ambivalent toward her life dangling between the present and past.

The past ensures the reconciliation of the losses with their remains. Berniece invokes the past to help them. She learns that "she can neither ignore the past nor let it lie dormant nor sell it nor give it away. She must take it up and play it, make it a part of her"⁵². Thus, Berniece "sits at the piano and begins a powerful song, playing and singing her incarnation to Mama Berniece, Mama Esther, Papa Boys Charles, and Mama Ola_ the old ones who have kept the past from being forgotten_ asking them repeatedly to help her"⁵³. The past represented by the piano acts as a messianic power becoming of assistance to her. For Wilson, "past is not homogeneous and empty and the concept of historical must unite with a vision of the messianic"⁵⁴. Willie Boy, who at the end reconciles with the

⁴⁸ Wilson, 104.

⁴⁹ Wilson, 105.

⁵⁰ Wang, *An In-depth Study of the Major Plays of African American Playwright August Wilson*, 111.

⁵¹ Wang, 98.

⁵² Patricia Gantt, "Ghosts from Down there" in *August Wilson: A Case Book*. Ed. Marilyn Elkins (New York: Garland Publishing, Inc, 2000), 81.

⁵³ Gantt, "Ghosts from Down there," 81.

⁵⁴ Elam, *The Past as Present in the Drama of August Wilson*, 4.

haunted past allows Berniece to keep the piano as their family heritage since he finds out the power and freedom he was after is implanted within the strings and body of the piano. Because to them that is the ground where they can win the battle. As Joan Harrington believes, "It is only when the characters tap into the wellspring of their history and their culture that they are empowered"⁵⁵. This empowerment to respect the past is the reconciliation that they have all been looking for. Willie Boy's acceptance is the living remembrance of their family's past. As Felicia Hardison Londre adds to this:

in fact, there is plenty of history in *The Piano Lesson*; it is simply not the kind of history we learn in school. Each major character in the play is a repository of family and community history and these histories augment one another, sometimes conflicting in the details, but collectively preserving through storytelling an awareness of elements of the past that contributed to the lives they are presently living.⁵⁶

It is the responsibility that the characters have toward the past that defines their present fate and identity. As Monaco underlines, it is through this struggle with one another, the characters "discover that being responsible for one's destiny means being accountable for one's past"⁵⁷. The ghost of Sutter disappears and becomes one with the piano where the memory of his wife is buried and Charles's family also gets over their conflict and decides to keep the piano as something worth preserving, as a memorial of the whole people involved in the destiny of the piano. Ultimately, the piano becomes a catalyst for catharsis and healing. Through the powerful act of playing the piano, Berniece channels her intergenerational melancholia, releasing the repressed grief and pain that has been intertwined with the instrument. This cathartic moment allows her to confront the past, reconcile with her heritage, and begin the journey toward healing and liberation.

Bibliography

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Bissiri, Amandou. "Aspects of Africanness in August Wilson's Drama: Reading *The Piano Lesson* Through Wole Soyinka's Drama," *African American Review* 30.1, (1996): 99-113.
- Bogumil, Mary L. *Understanding August Wilson*. South Carolina: University of South Carolina, 1999.
- Elam, Harry. J. *The Past as Present in the Drama of August Wilson*. Michigan: The University of Michigan Press, 2007.
- Eng, David L. and David Kazanjian. "Introduction: Mourning Remains" in *Loss The Politics of Mourning*. Editors: David L. Eng and David Kazanjian, 1-28. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Eng, David. "Melancholia in the Late Twentieth Century," *Chicago Journals* 25.4, (2000): 1275-1281. <https://www.jstor.org/stable/3175527>
- Eng, David L. and Shinhee Han. *Racial Melancholia, Racial Dissociation*. London: Duke University Press, 2019.
- Sigmund Freud. "Mourning and Melancholia" in *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Editors: James Strachey et al. London: Hogarth, 1957.
- Freedman, Samuel G. "Fine Tuning: *The Piano Lesson*," *Rev of Piano Lesson by August Wilson*. *New York Times Magazine*, 10 Sept. 1989, 19-40. <https://www.jstor.org/stable/3042097>
- Gantt, Patricia. "Ghosts from Down There" in *August Wilson: A Case Book*. Editors: Marilyn Elkins, 69-88. New York: Garland Publishing, Inc, 2000.
- Goldman, Jeffrey. "Of History as One Long Blues Tune: August Wilson," *Dramatics* (April 1990): 12-16, 39-40. <https://doi.org/10.2307/3042097>
- Harrington, Joan. "I Ain't Sorry for Nothin' I Done" in *August Wilson Process of Play Writing*, 23- 56. New York: Limelight Editions, 1998.
- Klein, Alvin. "Fences: A Haunting Depiction of Family Turmoil," *New York Times* (July 1991): 1-19.

⁵⁵ Joan Harrington, "I Ain't Sorry for Nothin' I Done" in *August Wilson Process of Play Writing* (New York: Limelight Editions, 1998), 39.

⁵⁶ Londre, "A Piano and its History: Family and Transcending family," 114.

⁵⁷ Pamela Jean Monaco, "Father, Son, and Holy Ghost" in *August Wilson: A Case Book*, ed. Marilyn Elkins (New York: Garland Publishing, Inc, 2000), 98.

- Londre, Felicia Hardson. "A Piano and its History: Family and Transcending family" in *The Cambridge Companion to August Wilson*. Editor: Christopher Bigsby, 96-120. Cambridge: Cambridge University, 2007.
- Love, Heather. *Feeling Backward Loss and the Politics of Queer History*. London: Cambridge University, 2007.
- Luciano, Dana. "Passing Shadows: Melancholic Nationality and Black Critical Publicity in Pauline E. Hopkins's of One Blood" in *Loss the Politics of Mourning*. Editors: David L. Eng and David Kazanjian, 125-168. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Monaco, Pamela Jean. "Father, Son, and Holy Ghost" in *August Wilson: A Case Book*. Editor: Marilyn Elkins, 89-104. New York: Garland Publishing, Inc, 2000.
- Rich, Frank. "Panoramic History of Blacks in America in Wilson's Piano Lesson". Rev of *Piano Lesson* by August Wilson, *New York Times* (April 1990): 1-17.
- . "A Family Confronts Its History in August Wilson's Piano Lesson," *New York Times* (April 1990): 1-126.
- Scarry, Elaine. Elizabeth Irene Smith "The Body in Pain: An Interview with Elaine Scarry," By Elizabeth Irene Smith, *Concentric: Literary and Cultural Studies* 32.2, (September 2006): 223-37. <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/Who%20Speaks%20for%20the%20Human%20Today/10.pdf>
- . *Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Shannon, Sandra G. *The Dramatic Vision of August Wilson*. Washington: Harvard University Press, 1995.
- Usekes, Cigdem. "We's the Leftovers": Whiteness as Economic Power and Exploitation in August Wilson's Twentieth-Century Cycle of Plays," Rev of *Piano Lesson* by August Wilson, *African America Review* (May 2003): 115-125.
- Wang, Qun. *An In-depth Study of the Major Plays of African American Playwright August Wilson*. New York: The Edwin Mellen Press, 1999.
- Wilson, August. *The piano lesson*. New York: Dutton, 1990.



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

REVISITING THE MARGINS OF LITERARY CRITICISM: *MEDUSA* REPLICATEDEDEBİ ELEŞTİRİ SINIRLARINA YOLCULUK: *MEDUSA* YENİDEN

Yazar/Author

Selçuk ŞENTÜRK

Dr. Öğr. Üyesi,
Kafkas Üniversitesi, Fen
Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri
ve Edebiyatları Bölümü
s.senturk36@gmail.com
ORCID: 0000-0002-6084-4032

Serhat ERGÜL

Kafkas Üniversitesi, Fen
Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri
ve Edebiyatları ABD,
serhatergul@proton.me
ORCID: 0000-0002-7276-5101

Abstract: Literary criticism's deep-rooted history, effortlessly traceable back to Plato, might be challenging to grasp without comparing the historical sequence of distinctive periods along with frequently shifting or diversifying perspectives. Several scholarly studies tend to elaborate on the distinct historical periods, aiming to conduct in-depth analyses for literary criticism. This practical albeit conventional approach carries the potential risk of overlooking the idea of revisiting earlier critical accounts to unveil novel insights. A classical understanding of historiography can also complicate the interconnection and flow of the various movements of literary criticism's already broad history. As such, this particular research aims to revisit seminal representatives of the literary criticism throughout various epochs, constructing a chronological and intersecting narrative in a progressive sequence. The narrative originating from the artwork titled "The Raft of the Medusa" shall serve as the foundational basis for this research to further explore the interconnection existing between literary criticism and visual representations. This paper intends to narrate the historical journey of literary criticism by following the footsteps of several prominent figures and analysing the ways in which they intersect or conflict; while remaining committed to the chronological sequence of literary criticism. The fact that the article provides a discourse of that nature serves a consequential introduction to the history of literary criticism.

Keywords: Literary Criticism, Comparative Analysis, *The Raft of the Medusa*, Historiographical Approach

Öz: Edebiyat eleştirisinin hâlihazırda Platon'a kadar takip edilebilen köklü tarihi, farklı dönemlerin tarihsel gelişimleri ile sıklıkla değişen ya da çeşitlenen perspektifleri karşılaştırılmaksızın anlaşılması zor olabilir. Birçok akademik çalışma, edebiyat eleştirisi için derinlemesine analizler yapmayı amaçlayarak, farklı tarihsel dönemler üzerinde durma eğilimindedir. Bu pratik ancak geleneksel yaklaşım, yeni kavrayışları ortaya çıkarma amacıyla daha önceki eleştirel anlatıları yeniden gözden geçirme fikrini göz ardı etme riskini taşır. Klasik bir tarih yazını anlayışı da edebiyat eleştirisinin zaten geniş olan tarihindeki çeşitli akımların birbiriyle bağlantısını ve bunların akışını ele almayı daha da güçleştirebilir. Bu nedenle, söz konusu araştırma, edebiyat eleştirisinin çeşitli dönemlerindeki önemli temsilcilerini yeniden ele almayı, kronolojik ve kesişen bir anlatıyı aşamalı olarak kurgulamayı amaçlamaktadır. "Medusa'nın Sali" adlı sanat eserinden yola çıkan bu çalışma, edebiyat eleştirisi ile görsel temsiller arasında var olan bağlantıyı derinlemesine keşfetmek için bahsedilen eseri bu araştırmanın başında ve sonunda temel dayanağı olarak kullanacaktır. Bu makale, kronolojik anlatıya sadık kalmasının yanı sıra edebiyat eleştirisinin tarihsel yolculuğunu bazı önemli düşünürlerin zaman zaman kesişen ya da çatışan fikirlerini analiz ederek aktarmayı amaçlamaktadır. Makalenin bu yönde bir söylem sunması, edebiyat eleştirisi tarihinin temellerine yeniden bir giriş niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat Eleştirisi, Karşılaştırmalı Analiz, *Medusa'nın Sali*, Tarihyazımsal Yaklaşım

Geliş Tarihi/Received:

23.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted:

02.10.2023

Yayın Tarihi/Published:

29.12.2023

Revisiting the Margins of Literary Criticism: *Medusa* Replicated

The Raft of the Medusa painting in the Louvre Museum embodies an extremely heartrending story. In 1816, a ship crashed and drifted into a disaster. Only 10 of the 150 people on board survived. Something even more tragic came to light later: The captain had left the others to die to save the first-class passengers. And just like *the Raft of Medusa*, lost in the brutal nature of human corruption and the obscure boundaries of reality, literary criticism constitutes a history whose course cannot be charted but can solely be traced. This paper intends to guide the emerging literary criticism enthusiasts like a lighthouse through the painting of Medusa's Raft and to craft a vibrant portrayal of the fundamental landmarks within the sphere of literary criticism, taking the shared traits of art history and literary criticism as a foundational basis.



Géricault, Théodore. "Le Radeau de La Méduse." *The Raft of the Medusa*, 1818. The Louvre Museum. Paris, France, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059199>

Théodore Géricault's (1791-1824) *The Raft of the Medusa* strives to depict this grim and tragic moment in history that is still difficult and necessary to confront. He used his art to show the truth, but it stayed as a mere imitation of reality. As Lucius Annaeus Seneca (c. 4 BCE – 65 CE) simply puts it "all art is but imitation of nature."¹ But how truthful is the ship *Medusa* herself? Could she be an imitation herself, just like Théodore Géricault's painting? More than 2000 years before this tragic accident, Plato (c 427/428 BCE – c. 348/347 BCE) had already answered that question, laying the foundations of literary criticism. According to him, everything was a replica, a representation, an imitation, or a reflection of its ideal. Plato named his notion *The One*. His reasoning consists of "ideal" forms or absolutes, existing whether or not any mind asserts their existence or reflects their qualities. In his well-known cave

¹ Lucius Annaeus Seneca, *Letters from a Stoic* (London: Penguin Books, 1969), 118.

allegory, Plato exquisitely illustrates his theory of forms. Prisoners chained in a cave can only look at a wall without being able to turn their heads. Only the shadows of the life flowing outside are cast on this wall. Then Glaucon asks the narrator Socrates this striking question: "how could they see anything but the shadows if they were never allowed to move their heads?"² Plato's unconventional ideas questioning the nature of reality become the first example of a systematic approach to literary theory and criticism. The ancient Greek poets of oral tradition, widely accepted as the carriers of cultural transmission, rose as navigators who steered the path of knowledge and poetry, ensuring their efforts reached their intended destinations within the society's collective understanding. Outside of our modern perceptions, however, how did their contemporary Plato reckon them? For him, the poets were the evil imitators of the material world as they exposed humans and gods stealing, lying, deceiving, and hating alike. Therefore, the poets could easily lead the public astray with their work and should have consequently be forbidden. This indoctrination with an explicit censorship was a major blow to poetry, yet it was not sustainable given the relative scarcity of public recreational activities. In other words, a society needed poetry not only for entertainment but also for cultural transmission, a fact that Plato could not ignore for too long. In a later writing, he offered a slightly refreshed idea that suggested the manipulation could be reversed and the poets who promoted good virtues might be tolerated. Hereafter, poetry would become a tool that could be used to channel society for goodness and moral improvement as Plato anticipated.

Plato's idea that even the source of real suffering has an ideal could not be pleasing to everyone, neither today nor in the past. The vanguard of this disgruntled mass was Plato's own student, Aristotle (384 BCE – 322 BCE). Although he shared Plato's view that all art forms are imitations, he also had the idea that they were the actual world of reality itself. He thought of poetry as a mediation through which man could discharge himself through a catharsis and gain a better sense of himself and his world.³ For that reaction to be possible, he defined the limits and requirements of art in his work, *Poetics*. He deduced that the purpose of art was not to create a chronicle of what happened, but to pursue philosophical endeavours that would further improve a given society. He thus distanced his view of art from Plato's ideas and transformed it into a philosophical reflection of the real world.

Parallel to the poetry, the tragedy should similarly have particular characteristics like leaving an emotional impact on the audience and being closer to truth and perfection. Aristotle desired to give tragedy a space to thrive by outlining the margins of it, just like he did for the poetry which Plato had already denounced based on his metaphysical expectations. In *Poetics*, Aristoteles meticulously inspected how a play could produce that sentimental value. With a teleological pursuit, he listed the elements of tragedy in descending importance; plot structure, characterization, thought, style, lyric poetry, and spectacle.⁴ He placed the plot structure in the beginning as it was the most striking element that reflected the purpose and the impact of the play. As a result, a common ground originated where poetry and tragedy could be the subjects of discussion, interpretation, and improvement.

The Roman poet, Horace (65 BCE – 8 BCE) expanded upon Aristotle's classical doctrines by introducing a fresh dimension to his approach of setting boundaries to exercise the poem's pragmatic effects. He believed that the key to the success of poetry could be achieved through expertise in vocabulary, word choice, subject matter, and so on.⁵ These skills naturally required a lot of reading. So, to whom else could a would-be writer turn but to the poets of Ancient Greece? Horace, who wrote poetry himself, regarded the works of the classical period as instructive materials based on his own experiences.⁶ In a sense, it was an acknowledgment of the superiority of works such as *Homer and the Iliad* and an endeavour to imitate them.

With Plato, Aristotle, and Horace paving the path, literary criticism grew into a dynamic aspect of either imitation or the nature of reality. With the framework set out, they sought to guide writers and define the essence

² Plato, *The Republic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 220.

³ Aristotle, *Poetics* (Massachusetts: Focus Publishing / R. Pullins Company, 2006), 19.

⁴ Stephen Halliwell, *The Cambridge History of Literary Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 165-174.

⁵ Charles E. Bressler, *Literary Criticism An Introduction to Theory and Practice* (Pearson, 2011), 25.

⁶ Harry Blamires, *A History of Literary Criticism* (Bloomsbury Publishing, 1991), 12-14.

of art. Longinus (First Century CE), the successor of the acclaimed philosophers above, made a significant step forward for literary criticism by introducing revolutionary ideas to the development of literary theory. In his work, *The Sublime*, he emphasized that the purpose of literary work was to excite the reader. So, the reader became an integral part of the literary work for the first time.⁷ His reference to the potential of the readers would be considered a shift if not a development into the journey of literary criticism. The wings lent to the reader for the first time allowed literary criticism to sprout in a variety of ways while providing critics with a platform for further experimentation and innovation. This perspective, in a sense could be considered an invitation, encouraging readers to actively participate in the genesis of literary creations for the following decades.

A poet exiled for opposing papal interference in Florentine political affairs broke the long silence that followed the Classical period. With Dante Alighieri (1265-1321), the allegorical interpretation of literary works became applicable to all literary works and not just exclusive to religious texts. He indicated this by writing prophetic and divinely inspired works such as *Divina Commedia*.⁸ That would be signalling a further diversity in the contextual interpretation of the literary texts. By celebrating semiotic interpretation, he believed that the value of a literary work should be scrutinized through wider lenses that would go beyond a mere understanding of the context. He also argued that the common language or the vernacular could be used to support literary works for the first time in history.⁹ His ultimate goal with this was a united Italy under the Holy Roman Emperor, using Italian as the touchpoint of the dialects in the Italian peninsula.¹⁰ Through his remarkable perspectives, Dante advocated for a profound transformation in the prevailing approach to literary criticism, urging a departure from the exclusivity of elevated language in contrast to the Classical age, embracing a more accessible and inclusive vernacular in line with the spirit of Renaissance.

Dante's voice echoed in the mind of Giovanni Boccaccio (1313-1375) and continued to shape the Renaissance. Like Dante, Boccaccio preferred to write in the vernacular and advocated that allegorical reading reveals the true meaning of the work.¹¹ For him, poets would help their readers to reach the Truth or God through the allegoric elements in their own terms. Then, the poetry gained an ontological thrust with the aims such as deepening the understanding of the world around and fostering emotional engagement with the text. Hence, the process that began with Plato's hostile attitude towards poetry took on a more humanist nature in tone and content. Aristotle's voice was getting louder and louder as Plato's was getting muted, with a quest to discover the limits and purposes of the literature or predominantly the poetry.

Sir Philip Sidney (1554-1586), while adopting a compromise of his predecessors, generally remained committed to Aristotle. He shared Aristotle's ideas on the structure of tragedy and the superiority of poetry. In addition, he repeatedly elaborated the functions of poetry, such as educating, giving pleasure, and teaching morality¹², and in this respect, he likened it to religion. The ethical expectations of Aristotle thus made the transformative effect of poetry for Sidney no less than an intentional agent of a religious narrative. Despite being under the profound influence of Aristotle, he was able to synthesise the ideas of his predecessors.

John Dryden (1631-1700), representing the very essence of the English Restoration era, undertook the construction of literary criticism in its full sense to incorporate the intellectual efforts of the past and draft redevelopments. In his attempt to harmonise the collective wisdom of the poetry's all attributes from ancient Greece to his day, he adopted an objective method to some extent by supporting his analysis with concrete

⁷ Aristotle, Longinus and Demetrius, *Aristotle: Poetics; Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style* (Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 163.

⁸ John Freccero, *The Cambridge Companion to Dante* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 173.

⁹ Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 2-5.

¹⁰ Vernon Hall, *A Short History of Literary Criticism* (London: Merlin Press, 1964), 23.

¹¹ Martin Eisner, "Boccaccio between Dante and Petrarch" in *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 5-9.

¹² Wesley Trimpi, "Sir Philip Sidney's An apology for poetry" in *The Cambridge History of Literary Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 192.

examples from the preceding time periods. In his work, *The Essay of Dramatic Poesy*, he blended his ideas alongside those of Monsieur Hedelin, Menardiere, and Corneille. Although The English poet Martin Clifford (1624-1677) accused him of plagiarising these ideas, Dryden had thought the conclusion needed to be drawn predominantly by the readers.¹³ He experimented to steer the direction of literary criticism from the purposive competence of the writers by emphasising the reader's engagement with the text. Dryden assumed it was better to evaluate literature in its own context instead of focusing on theological evaluations of poetry. The reader-response criticism proved what an accomplished architect he was, and inspired many masons to join the challenge of this construction.

Dryden's contemporary Joseph Addison (1672-1719) similarly made the reader a central aspect of the literary work by giving priority to the reader's engagement. According to him, the purpose of literary criticism is to offer a contribution to the average man in the street.¹⁴ This is also why he used straightforward language in his critiques. For Addison, the purpose of literary criticism was not to scrutinize the work, but to make sense of it by looking at it from a broader perspective. Recognising the reader's pivotal role in interpreting and attributing meaning to the text was crucial to the greatness of literature, reflecting a holistic approach that fully embraced their active participation.

The influence of Ancient Greece was once again on the rise with the Enlightenment, attracting such an esteemed poet as Alexander Pope (1688-1744). He embraced the classical approach that the finest form of imitation was the closest to the truth and, thus, the most appreciated, consequently feeling that Aristotle's *Poetics* and Horace's *Ars Poetica* provided a guide for emerging poets.¹⁵ The greatness of literature was in imitating the classical period works since the ancient philosophers had already investigated the nature and revealed the gateway to achieve beautiful, meaningful, and sophisticated literary works in elegant harmony.¹⁶ Pope's approach to literary criticism benefited both writers by offering a benchmark for creations of higher quality and readers by establishing a guideline for deeper insights into the literary works.

The ongoing preoccupation of analysing literary works through the lens of imitation and ancient principles was severely disrupted by the upheaval of the American (1765-1791) and French (1789-1799) revolutions. The revolutions lead English romantic William Wordsworth (1770-1850) to challenge the norms of literature with the idea of poetry being a platform for the poets and the readers to share the same emotions. The poets were no longer trapped between the particular rules and found a new ground where they could express themselves unrestrained.¹⁷ This liberation in poet's expression, also known as expressive theory, made Wordsworth's individualistic and emotional approach a pillar of Romanticism. The Romantic period marked a new chapter in history, in which writers could freely express their inner experiences and the literary critics highly respected the artistic vision. This perspective could be interpreted as a nuanced challenge to the enduring legacy of Plato, as well as an exploration of how artistic depictions of nature can serve as potent wellsprings of inspiration for poets.

Romantic Period (1798-1837), in which the Aristotelian approach still dominated the literary theory and criticism, carries a sense of nostalgia in which Percy Bysshe Shelley (1792-1822) emerged as a repercussion of Plato's thoughts. Shelley adapted Plato's theory of forms or The One and thought that poetry was a medium that could lead to these ideals. Shelley used the shadow in Plato's cave as a metaphor for the author's imagination.¹⁸ Like Wordsworth, he moved away from the reason and prescriptivism of the neoclassical period and praised individualism and imagination. As a manifestation of the poet's imagination, poetry enabled people to view the beauty surrounding them. On the road to The One, the poet was a guide, while poetry was a spiritual journey.

¹³ John M. Aden, "Dryden, Corneille, and the Essay of Dramatic Poesy" in *The Review of English Studies* (Oxford University Press, 1955), 147-148.

¹⁴ M. A. R. Habib, *A History of Literary Criticism and Theory* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005), 324-328.

¹⁵ Paul Baines, *The Complete Critical Guide to Alexander Pope* (London: Routledge, 2000), 12.

¹⁶ Howard D. Weinbrot, "Pope and the classics" in *The Cambridge Companion to Alexander Pope* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 86-87.

¹⁷ Emma Mason, *The Cambridge Introduction to William Wordsworth* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 44-46.

¹⁸ Harold Bloom, *Percy Bysshe Shelley: Comprehensive Research and Study Guide* (New York: Chelsea House Publications, 2001), 99.

Following Alexander Pope's neoclassical approach, Wordsworth and Shelley turned to the romantic movement and deepened as well as broadened it both content and form wise. However, romanticism lost its momentum with the Galapagos Conqueror Charles Darwin's systematic evolutionary theory of humankind's origin. It was highly unlikely for this phenomenon, profoundly affecting society, to bypass the arts. At the dawn of Darwin's revolution, Hippolyte Adolphe Taine (1828-1893) adapted Victorian scientific enthusiasm to literary criticism. He embraced both a structuralist formula for the precision of literary criticism and exactness in history.¹⁹ For Taine, therefore, art is "the result of given causes" from a historical perspective. Just as natural selection determined the fate of species, so did their race, environment, personal experiences and the period of their lives determined what would become of their works.

Matthew Arnold (1822-1888), too, was deeply impressed by Charles Darwin's discovery of humanity's greatest mystery. He favoured the conservative style of the classical period rather than the exuberant style of the Romantic period. As in the classical period, he concentrated on the close relationship between literature and society and argued that literature reflected the realities, values, and interests of society. The critic's task was to apply the concepts of previous thinkers to new literary works to establish objective and unified principles.²⁰ But beyond the very diverse thinkers of the Victorian era, even in Ancient Greece philosophers had radically different ideas. Nevertheless, Arnold took the classical period as a touchstone and his ideas about the classical period became known as the touchstone method. Using this method, Arnold essentially sought to offer a procedure to the readers whom he regarded as a chief constituent of literary criticism, and eventually, the readers could reach a common ground and draw the outlines of a precise poem.²¹ The rules would no longer exist to guide the poets but rather to open the doors to insightful analysis and interpretation for the readers. Given clear guidance by the critic, the reader's role in literary criticism appeared to be strengthening.

The American-British author Henry James (1843-1916) strived to bring even more fresh air to literary criticism. One of his most influential contributions was to examine the reader's role in addition to the author's creative process.²² For him, a literary work should have been comprehensible to the reader and close to his experiences. However, this resemblance should have revealed the flow of life to the reader rather than being something like a scientific explanation. Ultimately, the reader would deliver the ultimate criticism of the work.

Following Henry James, it is well worth mentioning Mikhail Bakhtin (1895-1975), who attributed even greater roles to the readers and the writers, along with the concepts he introduced to literary criticism. One such prominent concept is dialogism, in which he characterises communication between two interlocutors as a mechanism for mutual understanding. Dialogue requires that the participants in a conversation are able to establish a common understanding in spite of the differences in their respective languages generated by their entire experiences.²³ Through this concept, Bakhtin defines language as a dialog, regardless of its context. He discredited the concept of monologue because he reasoned that even when we speak to ourselves through our inner voices and call it consciousness, we utilise a language that is an apparatus to communicate between the two, independent of any reasoning or underlying conditions. The implication of this for literary criticism is that it applies not only to flesh and blood but also to the characters that reach us through books.²⁴ Each of these characters uses language and creates a chorus with multiple voices by giving clues about themselves. Bakhtin called this polyphony a carnival for its potential to harbour various uses of language, thus separated the worlds of thoughts.²⁵ In a novel like this, an author would allow the characters to express themselves without foreseeing the end of it, making that kind of

¹⁹ Patrizia Lombardo, "Hippolyte Taine between Art and Science" in *Yale French Studies* (Yale University Press, 1990), 124.

²⁰ Ludwig Lewisohn, "A Study of Matthew Arnold. III. Arnold's Critical Method" in *The Sewanee Review* (The Johns Hopkins University Press, 1902), 305-306.

²¹ Clinton Machan, *The Cambridge History of Literary Criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 436.

²² Stephen Arata, "Henry James, 'The Art of Fiction'" in *Victorian Review* (The Johns Hopkins University Press, 2009), 53-55.

²³ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and his World* (London: Routledge, 2002), 39-41.

²⁴ Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 5-8.

²⁵ Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 285-286.

language use polyphonic as all the characters would pursue their own agendas rather than trying to bring the novel to a certain conclusion. The sort of interaction between the author, the reader, and the characters was the actual requirement for the novel to conclude.

Conclusion

The era of questioning the reader's prominence in literary criticism concluded with Bakhtin and his forerunners, and the reader ceased to appear as a single, unified object on the ground set by them. The approaches extending from modern literary criticism such as formalism, structuralism, post-structuralism, psychoanalysis, feminism, and post-colonialism have broadened the scope of literary criticism that is more complicated to trace by following just the footsteps of the philosophers. However, the diversification is not an obstacle for them to bear unifying aspects such as being reader-centred, interdisciplinary, multifaceted, and intercultural. Yet, the irony that even this diversity has a shared spirit is quite thought-proving and worth exploring.

This study has shown that the entire voyage of literary criticism, from Plato to Bakhtin and on to the present day, has witnessed many captains hoping to bring their passengers safely to the shores of insightful interpretation. Nevertheless, the geoid shape of the earth has always brought them back to where they were at the beginning. What could *The Raft of the Medusa's* tragic story suggest in the crowd of the vast oceans? What does it sound like in this polyphony? An imitation, a critique, a history, perhaps repressed emotions. Maybe just the sound of freely expressed opinions may break this cycle and function as a lighthouse to get closer to the ultimate interpretation of literary criticism. And only by creating their own route can a passenger reach the final destination of their journey. As such, this study has offered a historical map into the margins of literary criticism, bringing distinctive and intersecting epochs alongside their seminal representatives into the sight. This study would help future researchers explore the fundamental aspects of literary criticism as well as establish a link between the functions of criticism and its representations. In essence, this paper has attempted to give as an insightful introduction to the vast and fascinating history of literary criticism, offering readers an interconnected account of its evolution. By embracing a comprehensive and comparative approach that combine historical contexts, diverse perspectives, and artistic representations, this research hopes to contribute to an appreciation and nuanced understanding of the enduring legacy of literary criticism.

Bibliography

- Aden, John M. "Dryden, Corneille, and the Essay of Dramatic Poesy," *The Review of English Studies* (Oxford University Press) 6, (1955): 147-148.
- Alighieri, Dante. *De vulgari eloquentia*. Translated by Stephen Botterill. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Arata, Stephen. "Henry James, "The Art of Fiction" (1884)," *Victorian Review* (The Johns Hopkins University Press) 35 (1), (2009): 53-55.
- Aristotle, Longinus and Demetrius. *Aristotle: Poetics; Longinus: On the Sublime; Demetrius: On Style*. Translated by W. Hamilton Fyfe. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- Aristotle. *Poetics*. Translated by Joe Sachs. Newburyport, Massachusetts: Focus Publishing / R. Pullins Company, 2006.
- Baines, Paul. *The Complete Critical Guide to Alexander Pope*. Edited by Richard Bradford and Jan Jedrzejewski. London: Routledge, 2000.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Blamires, Harry. *A History of Literary Criticism*. Edited by A. Norman Jeffares. Bloomsbury Publishing, 1991.

- Bloom, Harold. *Percy Bysshe Shelley: Comprehensive Research and Study Guide*. New York: Chelsea House Publications, 2001.
- Bressler, Charles E. *Literary Criticism An Introduction to Theory and Practice*. Pearson, 2011.
- Eisner, Martin. "Boccaccio between Dante and Petrarch" in *Boccaccio and the Invention of Italian Literature: Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Edited by Martin Eisner, 5-9. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Freccero, John. *The Cambridge Companion to Dante*. Edited by Rachel Jacoff. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Habib, M. A. R. *A History of Literary Criticism and Theory*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Hall, Vernon. *A Short History of Literary Criticism*. London: Merlin Press, 1964.
- Halliwell, Stephen. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Edited by George A. Kennedy. Vol. 1. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his World*. 2nd Edition. Edited by Terence Hawkes. London: Routledge, 2002.
- Lewisohn, Ludwig. "A Study of Matthew Arnold. III. Arnold's Critical Method," *The Sewanee Review* (The Johns Hopkins University Press) 10 (3), (1902): 305-306.
- Lombardo, Patrizia. "Hippolyte Taine between Art and Science," *Yale French Studies* (Yale University Press) (1990): 124.
- Machann, Clinton. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Edited by M. A. R. Habib. Vol. 6. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Mason, Emma. *The Cambridge Introduction to William Wordsworth*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Plato. *The Republic*. Edited by G. R. F. Ferrari. Translated by Tom Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Letters from a Stoic*. Edited by Betty Radice. Translated by Robin Campbell. London: Penguin Books, 1969.
- Trimpi, Wesley. "Sir Philip Sidney's An apology for poetry" in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Edited by Glyn P. Norton, 192. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Weinbrot, Howard D. "Pope and the classics" in *The Cambridge Companion to Alexander Pope*, Edited by Pat Rogers, 86-87. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.



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



GOTİK YANKILAR: İNGİLİZ VE ALMAN EDEBİYATINDA GOTİK ETKİLERİN KEŞFİ

GOTHIC REVERBERATIONS: AN EXPLORATION OF GOTHIC INFLUENCES IN ENGLISH AND GERMAN LITERATURES

Yazar/Author

Selim

ŞİMŞEK

Öğr. Gör., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu/ Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı ABD
selim.simsek@erdogan.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2622-3400

Öz: Adını Cermen kökenli bir Kuzey Avrupa kavmi olan Gotlara borçlu olan gotik, XII. yüzyıldan günümüze dek çeşitli siyasi, toplumsal ve estetik yaklaşımları adlandırmakta kullanılmıştır. Olumludan olumsuzu sürekli anlam boyutları arasında yol alan gotik, tarihsel gelişimi boyunca, mimariden edebiyata, yazı stilinden hayat tarzına dek pek çok alanı etkilemiştir. Edebiyattaki etkisi ise açık bir şekilde Aydınlanma döneminde görülmektedir. Gotik roman, İngiliz edebiyatına özgü bir tür olarak görülmektedir ve Horace Walpole'un 1764 tarihli *The Castle of Otranto* adlı romanıyla tarih sahnesine çıkmıştır. Okurlarda korku ve dehşet yaratan gotik metinler, cinsellik, erotizm ve her türden şiddet sahneleriyle kısa sürede sadece İngiltere'de değil, Almanya'da da hızla yayılmıştır. Gotik roman, Alman edebiyatında korku yönü ön plana çıkartılarak *Schauerroman* olarak adlandırılmıştır. Ancak gotik romanın Alman edebiyatındaki karşılığı, Orta Çağ'daki hikâyeleri konu edinen eserleri de kapsayacak şekilde genişletilerek *Ritter-, Räuber- und Schauerromantik* olarak da adlandırılabilir. Bu makalenin amacı, İngiliz ve Alman edebiyatlarında gotik türün erken döneminde ortaya çıkan etkileşimleri ele almaktır. Bu amaçla, çalışmada gotiğin kavramsal tarihinden bahsedildikten sonra Alman ve İngiliz edebiyatında gotik türün yeri hakkında bilgi verilecek ve bu iki edebiyat arasında var olan etkileşim somut eserler üzerinden açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gotik, Gotik Roman, Alman Edebiyatı, İngiliz Edebiyatı, Gotik Etkileşimler

Abstract: Gothic, which owes its name to the Goths, a Northern European tribe of Germanic origin, has been used from the 12th century onwards to name various political, social, and aesthetic approaches. Throughout its historical development, the gothic, which constantly moves between dimensions of meaning from positive to negative, has influenced many fields, from architecture to literature, from writing style to lifestyle. Gothic influence in literature can be clearly seen during the Enlightenment period. The Gothic novel is seen as a genre unique to English literature and made its debut with Horace Walpole's *The Castle of Otranto* dated 1764 novel. With all their themes of sexuality, eroticism, and all kinds of violence, and fear and horror inducing scenes, gothic texts spread rapidly not only in England but also in Germany. Emphasizing its horror aspect, the gothic novel is called *Schauerroman* in German literature. Extending to contain works based on stories from the Middle Ages, the equivalent of the gothic novel in German literature can also be called *Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*. The aim of this article is to examine the interactions in the early period of gothic literature in English and German literatures. To this end, this study offers insights on the place of Gothic genre in both German and English literary traditions after discussing the conceptual history of the Gothic through the consideration of particular works, the study also clarifies the relationship between these two literary traditions.

Keywords: Gothic, Gothic Novel, German Literature, English Literature, Gothic Interactions

Geliş Tarihi/Received: 13.10.2023
Kabul Tarihi/Accepted: 09.11.2023
Yayın Tarihi/Published: 29.12.2023

Giriş¹

Farklı ya da benzer durumlar arasında karşılaştırma yapmak tarih boyunca kendine her daim yer bulan dolaysız ve kendiliğinden bir yöntem olagelmıştır. Çünkü olguları birbirinden bağımsız ve yalıtık olarak ele almaktansa bunları birbirlerini etkileyen süreçler içerisinde görüp değerlendirmek bize neden-sonuç ilişkisi bağlamında daha doğru ve nesnel sonuçlar vermektedir. Belki de bu sebeple “İlk çağlardan günümüze dek seyyah, sanatçı ve filozoflar bir düşünme ve gözlem yöntemi olarak incelemelerinde nesnellik sağlayan bir yöntem olan “karşılaştırma”dan yararlanırlar”².

Karşılaştırma yönteminin bilimsel kullanımı, ilk olarak fen bilimlerinde uygulama alanı bulmasıyla söz konusu olmuştur. Karşılaştırma yöntemi, edebiyat içerisindeki esinini Goethe’de bulmuştur. Goethe’nin *Weltliteratur* (Dünya Edebiyatı) adlandırması, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında araştırmacıların karşısına çıkan ilk kavramlardan biridir³. Goethe bu yaklaşımı ile her ulusun yüksek edebi değere sahip eserlere sahip olduğu ve bu eserlerin insanlığın ortak mirasını oluşturduğu fikrini ileri sürmüştür. Goethe, “Şimdilerde ulusal edebiyat sözü pek fazla bir şey ifade etmiyor, çağımız dünya edebiyatı çağı, bu çağı hızlandırmak için de herkes kendine düşeni yapmalı”⁴ diyerek ulusal üstü (supranational) düşünmenin de kapılarını aralamıştır. Goethe’nin yanı sıra Herder de *Volksgeist/Volksseele* (*halk ruhu*) kavramları ile karşılaştırmalı edebiyata ilham veren isimlerin başında yer alır.

XIX. yüzyılın başlaması ile başta biyoloji olmak üzere fen bilimlerinde kendisine yer bulan karşılaştırmalı analiz yöntemi aynı yüzyılın sonunda yavaş yavaş sosyal bilimlerde de kurumsal bir kimlik kazanmaya başlamıştır. Fransa’da erken dönem komparatistik çalışmaları çağın ruhuna uygun olarak siyasi temelde milliyetçi, bilimsel temelde ise pozitivist bir çizgide ilerlemiş olsa da I. ve II. Dünya Savaşları arasındaki dönemde F. Baldensprenger, M Carré, P. Hazard ve P.V. Tieghem gibi isimler sayesinde “ulusal üstü” ve “sınırları aşan” bir karakter kazanmıştır⁵.

Edebiyatın teorik ve metodolojik yanı ile ilgilenen genel edebiyat biliminin aksine karşılaştırmalı edebiyat bilimi, farklı uluslara ait edebiyatları, bunları ortaya çıkaran kaynak ve motifleri, kültürel etkileşimleri edebiyat ve medyalar arası temelde incelemeyi görev edinir⁶. Bu noktadan hareketle Zima, genel edebiyat biliminin karşılaştırmalı edebiyat biliminin “teorik ve metodolojik repertuarı olarak tanımlanabileceğini” söyler⁷.

Genel edebiyatın araçlarını kullanan karşılaştırmalı edebiyat bilimi Kıziler Emer’e göre “[...] farklı edebiyatların, dil ve kültürlerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, aradaki benzerlik ve farklılıkların nesnel bir şekilde saptanması ve elde edilen verilerden hareket ederek, bunların birbirleriyle etkileşim ve ilişkilerinin, geçmişten bugüne açılımı çerçevesinde betimlenmesi esasına dayanır”⁸. Aytaç ise karşılaştırmalı edebiyat bilimini “Görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmek” olarak tanımlar⁹.

Farklı dillere ve kültürlere ait edebiyatlar az ya da çok sürekli birbiriyle etkileşim halinde olmuşlardır. Diller, kültürler ve coğrafya ne kadar yakınsa bu etkileşim o denli güçlü olma eğilimi gösterir. Alman ve İngiliz

¹ Bu makale Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim dalında Funda KIZILER EMER danışmanlığında yapılan “İngiliz Gotik Romanı ile Alman Schauerroman’ında Aydınlanma Karşıtlığı” adlı tezden üretilmiştir.

² Emel Kefeli, “Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler,” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4/8 (2006): 334.

³ Adam Kirsch, *Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak*, çev. Abdullah Yılmaz (İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları, 2019), 8.

⁴ Johann Peter Eckermann, *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*, çev. Mahmure Kahraman (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007), 219.

⁵ Funda Kıziler Emer, “Die Imagologie Als Arbeitsbereich Der Komparatistik,” *International Journal Of Eurasia Social Sciences* 8, (2012): 8.

⁶ Evi Zemanek und Alexander Nebrig, *Komparatistik*. (Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2012), 13.

⁷ Peter V. Zima, *Komparatistik* (Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1992), 7.

⁸ Funda Kıziler-Emer, “Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimine Genel Bir Bakış” *Proceedings Book of 2nd International Scientific Researches Congress on Humanities and Social Sciences (IBAD-2017)* içinde, ed. Hayrullah Kâhya (İstanbul, 2017), 157.

⁹ Gürsel Aytaç, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* (İstanbul: Say Yayınları, 2009), 7.

edebiyatları arasında karşılıklı etkileşime dayanan dinamik ilişki, tarih boyunca belirli bir sürekliliğe sahip olmakla beraber, özellikle çeviri faaliyetlerinin yaygınlaşmaya başladığı Aydınlanma döneminde iyiden iyiye güçlenmiştir.

XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın ilk on yıllık dönemi Alman ve İngiliz edebiyatlarının etkileşimi açısından ayrı bir önem arz etmektedir. Bahsi geçen bu aralıkta her türden gotik eser oldukça ilgi görmüştür. İster şiir formunda ister tiyatro oyunu ya da roman formunda olsun korku içerikli edebi eserler hem İngiltere’de hem de Almanya’da okurca en çok talep edilen türlerin başında gelmiştir.

1764 yılında Walpole’un *The Castle of Otranto*’yu yayınlaması ile Gotik edebiyatın temelleri İngiltere’de atılmıştır. Almanya’da ise Goethe ve Schiller gibi önemli edebiyatçılar, dolaylı bir yoldan da olsa eserleriyle gotiğin Alman edebiyatında bir yer edinmesini sağlamışlardır. Öyle ki, bu eserler yazıldıktan kısa süre sonra kimi kez kendileri de İngiliz edebiyatında önemli yere sahip yazarlarca İngilizceye çevrilmiştir. Almanca ve İngilizce arasında ortaya çıkan çeviri faaliyeti edebiyatlar arası iletişim ve etkileşimin etki gücünü daha önce görülmediği kadar artırmıştır.

Ancak gotik edebiyat bağlamında İngiliz ve Alman edebiyatları arasındaki etkileşim şimdiye değin derinlemesine inceleme yapılmış bir alan olmamıştır. İngiliz dili ve edebiyatı araştırmacılarının Alman edebiyatını gotik edebiyat çalışmalarında göz ardı etmesi, diğer taraftan Alman dili ve edebiyatı araştırmacılarının ise gotik edebiyata karşı mesafeli kalmış olmaları gibi olağanlaşmış yaklaşımların iki edebiyat arasındaki temas noktalarının keşfini zorlaştırdığı görülmektedir¹⁰.

Bu bilgiler ışığında bu çalışmada, Alman ve İngiliz edebiyatları arasındaki etkileşimler gotik edebiyat özelinde incelenecektir. İzi sürülecek etkileşimlerin zamansal aralığı gotik türün ortaya çıktığı XVIII. yüzyılın ortasından yavaş yavaş etkisinin dinmeye başladığı bir sonraki yüzyılın ilk çeyreği ile sınırlı olacaktır. Gotik tür bağlamında Alman ve İngiliz edebiyatları arasındaki benzerlikler, farklılıklar ve temas noktaları karşılaştırmalı edebiyat bilimi yöntemi ile ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu amaçla, ilk olarak gotiğin kavramsal yolculuğu, edebi değeri, nasıl yayıldığı ve öne çıkan bazı özellikleri ile ilgili bilgi verilecektir. Sonrasında Alman ve İngiliz edebiyatında erken dönem gotik tür ayrı ayrı ele alınacaktır. En nihayetinde, iki edebiyat arasında gotik edebiyat bağlamında, özellikle çeviri faaliyetleri neticesince ortaya çıkan etkileşimler önemli edebi şahsiyetler ve eserleri bağlamında incelenecektir.

Gotik Teriminin Kökeni

Çok yönlü bir sıfat olarak ‘gotik’, savaşçı bir kuzey Avrupa kavmi olan Gotlara dayanmaktadır. Arkeolojik kalıntılar, Gotların, öncelikle Baltık Bölgesi’nde bulduklarını, Avrupa kıtası içerisindeki göç faaliyetleri sonucunda Karadeniz kıyılarına dek yayıldıklarını göstermektedir. Gotların savaşçı karakterleri kıtanın iç bölgelerine sürekli akınlar düzenlemesine neden olmuştur. V. yüzyılda Avrupa’nın güneyine dek ulaşan bu akınlar *Karanlık Çağlar* olarak anılan dönemin kapılarını açmıştır¹¹. Batı Roma İmparatorluğu’nun yıkımında önemli rol oynayan Gotlar, neden oldukları bu geniş çaplı etki yüzünden Avrupa’nın kolektif bilincinde çarpıcı bir yere sahiptirler.

Avrupa kültür tarihinde Orta Çağ hakkında görece az şey bilinmesi gotiğin/Gotlara ilişkin olanın meşum ve tedirgin edici bir karakter kazanmasına zemin hazırlamıştır. Bunun neticesinde İngiltere’de neredeyse 17. yüzyılın ortalarına dek, Orta Çağ’a dair var olan hemen her şey gotik olarak nitelendirilmiştir. Bu bağlamda, Got, Samuel Johnson’ın ünlü sözlüğünde “medenî olmayan, genel kültürü kıt, barbar kişi” olarak bir madde başlığında kendisine yer bulmuştur¹².

¹⁰ Patrick Bridgwater, *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective* (New York: Brill Rodopi, 2013), 7.

¹¹ David Punter ve Glennis Byron, *The Gothic* (Blackwell Publishing, Padstow, Cornwall, 2004), 2.

¹² Punter ve Byron, *The Gothic*, 2-3.

İngiltere’de gotiğin bilinçli bir şekilde kültürel ve siyasi bir kavram olarak kullanılması XVII. yüzyılın ortalarına doğru söz konusu olur. Bu yüzyılda gotik, görece olumlu bir anlam kazanarak kimi siyasi çevrelerce, toplumsal birliği ve bütünlüğü sağlayacak bir şemsiye kavram olarak kullanılır. Nasıl ki *Galyalı* adlandırması Fransızların kilise hegemonyasına karşı kullandığı koruyucu bir nitelendirme olarak kullanılmışsa, gotik de Britanyalılar için geçmişin olumlu mirasının içinde anlam bulduğu ayırt edici bir nitelendirme olarak belirivermiştir. Literatürde *Gothique* ya da kimi zaman *gothick* şeklinde kendisine yer bulan kavram, İngilizler nezdinde, onları Avrupa’nın geri kalanından idari ve dini olarak ayıran, özellikle de Katolik Kilisesi ile aralarına set çekip onlara bağımsızlık hissini tattıran cazip bir kavram olarak kullanım kazanmıştır¹³. Parlamenter sistemin ve modern hukuki uygulamaların öncüsü olarak görülmeye çalışılan Gotlar, milli birlik ve kimlik arayışında Britanyalılara bu anlamda yol göstermiştir¹⁴. Bu manevrayla gotik, önceden yüklendiği olumsuz anlamlarından bütünüyle sıyrılarak “sahici, demokratik ve uygar” bir kavme gönderme yapan bir nitelik kazanmaya başlamıştır¹⁵.

Gotların ve buna bağlı olarak gotiğin kazandığı olumlu anlamların tohumları, esas itibariyle, Tacitus’un *Germania* (M.S. 98) adlı eseri ile atılmıştır. Ona göre Gotlar hem cesur ve erdemli hem de yargıda jüri sistemini kullanmaları ve idari yönetimde demokratik temsile inanmaları bakımından olumlu özellikleriyle tasvir edilen bir halk topluluğudur¹⁶. Gotlar hakkında olumlu görüş bildiren önemli isimlerden biri de Martin Luther’dır. Roma’yı yağmalayan Gotlar, Luther’e göre ilkel türden de olsa, aslında tiranlara karşı gelip demokratik bir başkaldırı hareketine öncülük yapmışlardır¹⁷. Temelleri bu minvalde söylemlere dayanan yeni gotik tanımı, özellikle siyasi düzlemde, olumsuzdan olumluya doğru kayan bir anlam içeriğine sahip olmuştur.

Bu olumlu değişimin en somut örneklerinden birine Edmund Burke’ün *Reflections on the Revolution in France* (1790) adlı eserinde yer verilir. *Reflections*, İngiltere’de gotik mirasın kabullenilmesinde en önemli adımlardan birisi olarak görülür. Burke, kitabında, İngiltere’nin Fransa karşısındaki siyasi üstünlüğüne dikkat çekerken, bunu Gotlardan miras alınan güçlü özgürlük içgüdüsünü ve demokratik uygulamaları örnek vererek temellendirir¹⁸. Bununla beraber, Burke’ün fikirleri genel görüşü birebir yansıtmamaktadır. İngiliz milli kimliğinin Gotların imgesinde tezahür etmesi, Thomas Paine ve Mary Wollstonecraft gibi etkili yazar ve düşünce insanlarında yankısını bulmaz. Bu isimlere göre Gotlar, olsa olsa barbar ve feodal bir geçmişin yansımasından ibarettirler¹⁹.

Gotiğin, sıkça yer aldığı bir diğer alan ise hiç şüphesiz mimaridir. Gotik mimari, Roma ve Antik dönemin klasik ölçütlerinin dışında, onlara fazlasıyla zıt bir karakterde ölçsüz ve düzensiz yapıları nitelendirmekte kullanılmış bir kavramdır. Gotik, insanda yüce duygusunu uyandıran, gökyüzüne uzanan sivri kuleleri, uçan payandaları ve aşırı süslü ve ihtişamlı kilise ve katedralleri ile Roma tarzı mimarinin dışında kalan yapıları ifade etmekte kullanılmıştır.

Edebi Bir Tür Olarak Gotik

Edebiyatta gotik, XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görünürlük kazanan ve genel anlamda XIX. yüzyılın sonuna dek popülerliğini koruyan ve çeşitli alt kollara ayrılan bir türdür. Bu döneme dek kültürel hayatın çeşitli katmanlarında yer edinmiş olan gotik, edebiyatta, en yalın ifadeyle, korku, dehşet, doğaüstü, her türden aşırılık, denetimden uzak cinsellik, erotizm, hayalet ve hortlaklarla dolu olayları konu edinen; mekân olarak ise kendisine karanlık manastırları ve kaleleri mesken tutan bir tür olarak hayat bulur. Gotiğin revaçta olduğu dönem, ironik bir

¹³ William Hughes, *Historical Dictionary of Gothic Literature* (Scarecrow Press: Plymouth, 2013), 3.

¹⁴ Carol Margaret Davison, *History of the Gothic Literature 1764-1824* (Cardiff: University of Wales Press, 2009), 26.

¹⁵ Punter ve Byron, *The Gothic*, 4.

¹⁶ Punter ve Byron, 4.

¹⁷ Davison, *History of Gothic*, 26.

¹⁸ Punter ve Byron, *The Gothic*, 5.

¹⁹ Fred Botting, *Gothic* (London: Routledge, 2005), 57.

şekilde, Aydınlanma Çağı'na denk düşer. Aklın, bilimin ve ilerlemenin başat değerler olarak kabul edilmeye başlandığı, ışığa ve aydınlığa kavuşmanın bir ideal ve özlem haline geldiği bu dönemde, konu ve mekân bağlamında karanlığın yoğun olduğu bu türün ortaya çıkması ilginç de olsa anlaşılabilir. Çünkü gotik, bu bağlamda, değişmekte olan paradigmaya karşı yarı bilinçli bir başkaldırının uğrak noktası haline gelen, döneminin yerleşmeye başlayan değerleriyle çatışmaya giren bir tür haline gelmiştir. Barbarlık ile eşdeğer görülen, uygarlık ve akıl karşıtı bir tutum içinde yol alan, tutku ve arzuyu rehber edinmiş, aşırıktan beslenen bir tür olarak Gotik, Aydınlanma yolunda büyük adımların atıldığı bir çağda, döneminin ve zamanın dışında, anakronik bir tür niteliği sergiler.

Genel anlamda gotik, İngiltere'ye has bir türdür. Ancak etkileşime açık doğası sayesinde XVIII. yüzyılın sonu itibariyle Avrupa'nın büyük bir kısmında hem yazar hem de okurlarca oldukça rağbet görmüştür²⁰. Fransız Devrimi'nin (1789) gotik türe olan ilginin ortaya çıkmasında ve yayılmasında büyük katkıda bulunduğu söylenebilir. Fransız Devrimi'ni takip eden dönemde yaşanan terör ve kargaşa döneminde gotik edebiyatın doruğa ulaşması bir sebep sonuç ilişkisi olarak görülebilir²¹. Ayrıca yine bu bağlamda, İngiltere'de ortaya çıkan sanayi devrimi ve Amerikan İç Savaşı etkileri derin olan diğer toplumsal hareketler arasında gösterilebilir.

Bu dönemde gotik edebiyata karşı bitmek bilmez bir iştah vardır²². Doğaüstü ve akıldışından beslenen gotik, ilkel dürtülere hitap ettiği için kimi çevrelerde hiçbir zaman kabul görmeyi başaramamış *trivial* ve ikinci türden edebiyat olarak sınıflandırılmıştır. Ölçülülük ve temel toplumsal kurallara göre yol almak başlangıcından itibaren gotiğin ilgi alanı içerisinde yer almamıştır. Tıpkı gotik mimaride Antik Roma ve Yunan ölçütlerinin oldukça dışına çıkılıp gökyüzünü delip geçecekmişçesine uzanan katedraller yapıldığı gibi, gotik türde de ele alınan konular klasik edebiyat normlarının oldukça dışına taşınmış ve bunlar aşırılığa kaçan yadırgatıcı bir dil ve üslupla işlenmiştir. Aydınlanma döneminin didaktik yaklaşımı, akılcı tavrı, düzen arayışı ya da doğruyu yanlıştan ayırt etme konusundaki istekliliğine gotikte hemen hiç rastlanmaz. Sağduyu ve aklın temel prensiplerini görmezden geldiği, ahlak kurallarını tanımayan aşırılıklarıyla toplumsal normları aşip ihlal ettiği için gotik, pek çok edebiyat çevresinde yüksek edebiyat kategorisine hiçbir zaman erişememiştir.

Aydınlanma dönemine tepkisel bir tür olarak ortaya çıktığı iddia edilebilecek gotik, geçmişle ve milli tarihle bağlantı ve iletişim kurma aracı olarak kullanılmıştır. Aydınlanma çağının akılcılığı, geçmiş karanlık dönemlerden kopmayı gerektiriyordu. Ancak aydınlanma ile gelen fikir setleri, henüz dönemin insanların zihninde yer alan sorulara cevap vermekte ve hayattaki gizemleri çözmekte yeterince yetkin değildi. Bu dönemde geçmişe romantik bir tavırla bakan yazarlar, kendi zamanlarının parçalanmış fikir coğrafyalarının aksine, Orta Çağ'da birlik ve bütünlük içinde yaşayan ideal bir toplum görmüşlerdir. Bu geçmişe bakış, "Gothic Novel" türleşmesi altında en yalın ve açıklayıcı karşılığını bulmuştur. İngilizce yeni anlamına gelen "novel", geçmişe, hatta doğrudan doğruya Orta Çağ'a atıfta bulunan "gothic" ile birleşerek geçmiş ile şimdinin gerilimini yansıtan edebi bir araç haline getirilmiştir.

Gotik Türün Ortaya Çıkışı ve Yayılması

Gotik romanın yükselişi diğer roman türleriyle bağlantılıdır. Çünkü bu dönemde roman, tür ayırt etmeksizin büyük bir yükseliş içerisindedir²³. İngiltere'nin hızla sanayileştiği XVIII. yüzyılda ortaya çıkan hızlı şehirleşme, insanların doğadan kopmalarına neden olmakta, teknolojik değişimlerin sonuçları yalnızca ekonomik ilişkilerde değil, üstyapıya ait alanlarda, örneğin edebiyatta da kendisini göstermektedir²⁴. Dönemin en dikkate değer gotik

²⁰ Hughes, *Historical Dictionary*, 1.

²¹ Botting, *Gothic*, 3.

²² Davison, *History of Gothic*, 18.

²³ Terry Eagleton, *İngiliz Romanı*, çev. Barış Özkul (İstanbul: Sözcükler Yayınları, 2012), 125-26.

²⁴ Mehmet Akif Balkaya, *The Industrial Novels: Charlotte Brontë's Shirley, Charles Dickens' Hard Times and Elisabeth Gaskell's North and South* (Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015), 9.

eserlerden biri olan Mary Shelley'nin *Frankenstein*'i (1818), bu çağın en tipik edebi yansımalarından biri olarak ortaya çıkar²⁵. Gotiğin hızla yayılmasındaki en büyük etkenlerden biri de XVIII. yüzyılın, halkın okumaya dönük ilgisinin oldukça yüksek olduğu bir dönem olmasıdır. Özellikle İngiltere'de, okuma ilgisini artıran ve canlı tutan en önemli sebep, ödünç kitap veren kütüphanelerin (circulating libraries) sayısının hızla artmasıdır²⁶.

Ulusal tarihe dönük heyecan ve coşku, gotik türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. *Gotik Canlanma* (Gothic Revival) Orta Çağ'a ait nesnelere dönük ilgi, Orta Çağ mimarisinin etkileyici gücü, Mezarlık Şiirleri (Graveyard Poetry) ve yüce hissinin (sublime) sağladığı ilham ile yakından ilişkilidir²⁷. Gotik roman, erken döneminde farklı bir edebiyat türünden yoğun biçimde etkilenmiştir. Gotiğe kapı aralayan Mezarlık şiirlerinin mekanları, kiliseler, harabeler ve mezarlıklar gibi yerlerken, bu şiirlerin konularını genel olarak yas, ölüm ve sonsuzluk hissi oluşturur²⁸. Bu şiirlerin karanlık ve korku temalı söylemleri Horace Walpole, William Beckford ve Matthew Lewis gibi gotiğin öncü isimlerine örnek teşkil etmiştir²⁹. Tıpkı gotikte olduğu gibi duyguların uçlarda yaşanması, akıl-duygu karşıtlığının ele alınmış olması XVIII. yüzyılın bir ürünü olan bu şiirsel türün gotiği tematik olarak beslemesini sağlamıştır. Yine de gotik, tek bir kanaldan beslenmemiş, romanslardan, Faustvari hikayelere, peri masallarına, Rönesans dramalarına ve pikaresk anlatılara dek uzanan geniş bir havuzdan malzeme toplamasını bilmiştir.

Gotik, aynı zamanda kaygı ve gerilimleri ifade etmekte işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Geçmiş ile şimdinin, erkek ile kadının, kültür ve doğanın ikileminden ortaya çıkan çatışmalar kendisine gotik metinler içerisinde geniş ölçüde yer bulmuştur³⁰. Bununla beraber kimi yazar ve düşünürler yalnızca psikolojik temelde ilerleyen bu Freudyen görüşün eksik olduğunu, XVIII. yüzyıl aydınlanmasının icadı olduğunu öne sürdükleri tekinsizlik hissinin gotiğin ortaya çıkmasında dikkate alınması gerektiğini ifade ederler. Bu dönemde yaşanan psişik ve kültürel dönüşümler, insanlarda endişe ve şaşkınlık yaratmış, ortaya çıkan zihinsel açmaz kendisine tekinsiz kavramında karşılık bulmuştur³¹. Bu anlamda, Eagleton, gotiğin "aydınlanmacı aklın loş bilinçdışını" açığa vurduğunu iddia eder³².

Tekinsiz (Unheimlich) ve Yüce (Sublime) kavramları gotik metinlerin hem üretilmesinde hem de incelenmesinde önemli bir yere sahiptir. Freud'a ait 1919 tarihli *Das Unheimliche* adlı çalışma tekinsiz üzerine yazılmış en önemli çalışmalardan biridir. Freud, bu çalışmasında tekinsiz kavramının tarihi seyrini ele alır. *Unheimlich* (Tr. tekinsiz, İng. uncanny) Almanca heimlich (geheim), yani; *tanıdık, bildik, yerli, ev ve aile ile ilgili veya saklı, gizli* gibi çeşitli anlamlara gelen kelimesinin zıddı olarak kullanılır. Tekinsiz, en dar anlamıyla, önceleri tanıdık olan bir şeyin artık eskisi kadar tanıdık ve aşına görünmediği durumlarda ortaya çıkan hissi ifade eder. Freud, bilinçaltına bastırılmış korku ve kaygıların birdenbire ortaya çıkması ile tekinsiz hissinin oluştuğu görüşündedir. Önceden bilinen ancak bilinç altında bastırılarak uzak ve saklı kalması istenen şeylerin ansızın ortaya çıkması tekinsiz hissine neden olur³³. Belki de bu yüzden paradoksal olarak *unheimlich* zıddı olan *heimlich* kelimesinin anlamlarını bünyesinde barındırır; yani, bir yandan 'tanıdık' ve 'bildik' anlamına gelirken, diğer yandan gizli olanı ifade etmek için kullanılır³⁴.

²⁵ Punter ve Byron, *The Gothic*, 20.

²⁶ Lynn Festa, "The 1790s." *A Companion to English Novel* içinde, ed. S. Arata vd. (West Sussex: Wiley Blackwell, 2015), 28.

²⁷ Botting, *Gothic*, 21.

²⁸ Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms* (New York: Facts on File, Inc., 2006), 186.

²⁹ Steve Clark, "Graveyard School" *The Handbook to Gothic Literature* içinde, ed. Marie Mulvey-Roberts (Houndmills Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 1998), 107.

³⁰ Botting, *Gothic*, 57.

³¹ Terry Castle, *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1995), 8.

³² Eagleton, *İngiliz Romanı*, 138.

³³ Özge Erdem, "Gothic Space in *Daphne du Maurier's Jamaica Inn, Rebecca and My Cousin Rachel*" (Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara, 2022), 66.

³⁴ Sigmund Freud, *Tekinsizlik Üzerine*, çev. Hasan Şahin (İstanbul: Laputa Kitap, 2019), 39.

Yüce, gotiğin oluşum şartlarını ve insan psikolojisinin gotik karşısında gösterdiği dehşet ve korku hissini en iyi açıklayan estetik ve psikolojik temelli kavramdan biridir. Longinus'un *Peri Hypsous* (Yüce Üzerine) adlı çalışmasında, doğa karşısında insan algısının ne denli zayıf kaldığından ve onu tam olarak kavramaktan uzak olduğundan bahsedilir³⁵. Örneğin dağlar, tüm azameti ve ihtişamıyla hem romantik hem de gotik edebiyatta insanda hayret duygusu uyandıran bir öge olarak kullanılırlar. Tam olarak aynı sebeple göğe yükselen sivri tepeleriyle kaleler ve katedraller gotik edebiyatta en sık kullanılan mekanlar olmuşlardır. Yükseklik, enginlik, uçsuz bucaksızlık insanda ihtişam ve yüce düşüncesinin uyanmasına neden olur.

Estetik temelde yücenin gotik üzerindeki etkisini inceleyen Edmund Burke'tür. Burke'ün 1757 tarihli *A Philosophical Enquiry into Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma) adlı çalışması genel anlamda korku, dehşet ve şaşkınlık hissini insanda uyandırdığı yüce hissini izini sürer³⁶.

Genel anlamda gotik türe ilişkin söz edilmesi gereken bir diğer kavram ise *Doppelgänger*'dir. Bir insanın sureti ya da kopyası olarak çevrilebilecek *Doppelgänger*, tekinsiz hissini yaratmak için kullanılır. Bu teknikle birken iki olan kişi, okur için aynı zamanda hem bilinen hem de bilinemez bir karakter kazanmış olur. Edebiyatta en başarılı uygulayıcı Alman yazar E.T.A. Hoffmann'dır. Hoffmann, bu motifi en ustalıkla şekilde *Die Elxiere des Teufels* (1815/16) adlı romanında kullanır. İngiliz edebiyatında ise en başarılı uygulayıcıları *William Wilson* (1839) ile Edgar Allan Poe ve *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) ile R. L. Stevenson'dır.

İngiliz Gotik Romanı

İngiliz Gotik romanının Horace Walpole'un 1764 tarihli *The Castle of Otranto* (Otranto Kalesi) eseriyle başladığı ve James Hogg'a ait 1824 tarihli *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (Bağışlanmış Bir Günahkarın Özel Anıları ve İtirafnamesi) ile de sona erdiği iddia edilir³⁷. İlk gotik roman olan *Otranto*, türün sonradan tekrar tekrar kopya edilecek olan kodlarını yaratmıştır. Gizemli ve karanlık yeraltı mahzenleriyle örülü muazzam kaleler ve katedraller, zalim aristokrat yöneticiler, zor duruma düşmüş bir genç kadın (damsel in distress) ve onu kurtarmak için hayatını tehlikeye atan genç bir adam klasik gotik edebiyatın temel parçaları olmuştur. Feodal bir atmosferde geçen bu roman kendisine şövalye romanlarını temel almıştır³⁸. *Otranto*'yu kuramsal olarak önceleyen eser ise Richard Hurd'un *Letters on Chivalry and Romance* (1762) adlı çalışmasıdır. Hurd, bu eserinde neoklasik edebiyatın sınırlarını aşan eserlerden övgüyle bahsetmektedir³⁹. Bu itkiyle hareket eden Walpole, *Otranto*'dan "iki tür romansı; eski ve modern olanı harmanlama girişimi" olarak bahseder⁴⁰. Walpole'a edebi anlamda yol gösteren ise Shakespeare'den başkası değildir. Klasik kalıpların dışına çıkmak isteyen Walpole, Shakespeare'i "İngiliz estetik özgürlüğünün" temsilcisi olarak görür⁴¹.

Matthew Lewis 1796 yılında yayımlattığı *The Monk* (Keşiş) romanıyla geniş yankı uyandırmıştır. Şehvet ve şiddet içeren olaylarla dolup taşan bu eser yoğun tepkilere neden olur. Kendisinden on yıl önce yayımlanan William Beckford'a ait *Vathek*'e benzerliğiyle dikkat çeken *The Monk*, tıpkı *Otranto* gibi kendisini takip eden eserlere ilham kaynağı olmuştur

İngiltere'de romanları en çok okunan gotik yazarlardan biri de Ann Radcliffe'tir. Radcliffe, Walpole gibi eserlerinde mekân olarak Güney Avrupa'yı seçmiş, Lewis'a benzer şekilde Katolisizm eleştirisini metinlerinde

³⁵ Mihriban Şenses, *Edmund Burke Yüce, Etik ve Devrim* (Ankara: Liberte, 2018), 118.

³⁶ Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma*, çev. M. Barış Gümüşbaş (Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2008).

³⁷ Davison, *History of Gothic*, 15.

³⁸ James Watt, *Contesting the Gothic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 13.

³⁹ Davison, *History of Gothic*, 27.

⁴⁰ Davison, 43.

⁴¹ Davison, 28.

canlı tutmuştur⁴². Ancak Radcliffe, gotiğin temel yapısında yer alan tipik doğüstü niteliklere eserlerinde yer vermekle beraber didaktik bir tavra ve değerlere de önem vermiş ve okuyucusuna yol göstermek istemiştir⁴³. Söz gelimi, aile değerleri ve erdem Radcliffe'in romanlarında kendisine sıkça yer bulmuşlardır. Radcliffe, aynı zamanda Walpole tarzı gotikten sıyrılmış, özellikle Schiller'in *Geisterseher* eserinden ilhamla, eserlerinde okuyucuyu geren ve korkutan esrarengiz ve doğüstü olayları "açıklanmış doğüstü" ("the explained supernatural") yaklaşımıyla mantıksal bir temele oturtmaya çalışmıştır. Nasıl ki, Walpole *Otranto* eserinde ortaya koyduğu kodlarla onu takip ve taklit eden bir yazar çevresi edinmişse, Radcliffe de kendi tarzıyla aynı başarıyı yakalamıştır. Örneğin, Regina Maria Roche, *The Children Of The Abbey* (1794) adlı romanıyla zamanında neredeyse Radcliffe kadar popüler bir yazar haline gelmiştir⁴⁴.

Mary Shelley İngiliz gotik romanının en bilindik eserlerinden biri olan *Frankenstein* (1818) adlı romanının yazarıdır. 1831 yılında gözden geçirilmiş yeni baskısında taşıdığı *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (Franskenstein ya da Modern Prometheus) başlığında yer alan mitik Prometheus göndermesi ile roman, geçmiş ile modern zamanlar arasında bağ kurmak ve karşılaştırma yapmak için bir metafor olarak kullanılmıştır. Yunan mitolojisinde bir anlatıya göre Tanrılardan ateşi çalan, farklı bir anlatıya göre ise insanı topraktan yaratan Prometheus, bilim yoluyla insanlığa fayda sağlamak isterken hırslarına yenik düşüp insan yaratmaya çalışan ancak başarısız olup ortaya bir canavar çıkaran Frankenstein'in hikayesinde, bilimin ve aklın eleştirel bir imgesi olur⁴⁵.

Gotik tür bağlamında İngiliz edebiyatına katkıda bulunan adı anılabilecek sayısız yazar vardır. Ancak çalışmanın sınırlılığı sebebiyle bu listeyi birkaç isim ekleyerek tamamlamak gerekmektedir. Romantik dönem şairi S.T. Coleridge'in psikolojik yoğunluklu ve *The Rime of Ancient Mariner* gibi gotik nitelikli eserleri dikkat çekmektedir. Bysshe Shelley, *Frankenstein* romanına katkıları başta olmak üzere bu listeye dahil edilebilir. Lord Byron'un şiirleri de gotik unsurlar barındırması bakımından dikkat çekicidir⁴⁶.

Alman Gotik Romanı

Alman edebiyatında gotik türün yükselişi tıpkı İngiliz edebiyatında olduğu gibi XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başına denk gelir. Ancak, Alman edebiyatında yazılan korku ve dehşet öğelerini içeren metinler, kendilerine bizzat "gotik" başlığı altında yer bulmaz. İngiliz edebiyatında yerleşik bir adlandırma haline gelen "gothic novel"ın Alman edebiyatındaki karşılığı, birden fazla tür altında ele alınır. Alman edebiyatında bu türün karşılığı olarak genellikle karşımıza *Schauerroman* çıkar. Almanca *heyecan, korku, ürperti* anlamına gelen *Schauer* sözcüğünün *roman* ile birleşmesi neticesinde ortaya çıkan bu sözcük "gotik" tarza benzeyen romanları ifade etmekte kullanılır. Yine de bu adlandırma İngiliz edebiyatındaki gotik romanı birebir nitelendiren ve kapsayan bir boyuta sahip değildir.

Alman edebiyatında gotik türe dair ilk akademik ve kuramsal çalışmalar Wilhelm Appell'in 1859 yılında yazdığı *Ritter-, Räuber- und Schauerromantik* adlı incelemesi ile başlar⁴⁷. Appell, bu çalışmasıyla gotiği daha geniş bir çerçeveye içersine yerleştirerek şövalye, haydut hikayeleri ve korku öğeleri taşıyan metinleri geniş çaplı bir incelemeye tabi tutmuştur. Freud'un *Das Unheimliche* (*Tekinsiz*) üzerine yaptığı inceleme ve Otto Rommel'in

⁴² Davison, 41.

⁴³ Davison, 4.

⁴⁴ Botting, *Gothic*, 46.

⁴⁵ Hughes, *Historical Dictionary*, 104-105.

⁴⁶ Punter ve Byron, *The Gothic*, 16-18.

⁴⁷ Hans-Ulrich Mohr, "German Gothic" *The Handbook to Gothic Literature* içinde, ed. Marie Mulvey-Roberts (Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 1998), 68.

Rationalistische Dämonie ve Hansjörg Garte'nin *Kunstform Schauerroman* (1935) adlı akademik çalışmaları Alman edebiyatında gotiğin izlerini süren diğer incelemelerdir⁴⁸.

Alman edebiyatında doğaüstü söz konusu olduğunda akla ilk olarak *Sturm und Drang* dönemi ve daha önce sözü geçen *Schauerroman* türü gelse de bunların her ikisinin de İngiliz edebiyat geleneğinde birebir karşılığını bulmak güçtür. *Schauerroman*'ın geçmişi *Ritterroman* (şövalye romanı) ve *Räuberroman* (haydut romanı) ile ilişkilidir. F. Schiller'e ait *Die Räuber* (1781) ve *Geisterseher* (1787) Almanya'da türün gelişmesini sağlamıştır. Bu eserler, aynı zamanda çeviriler yoluyla İngiliz edebiyatında bir süredir görmezden gelinen Alman edebiyatının etkilerinin canlanmasını sağlamıştır. Ustaca oluşturulmuş korku atmosferi sayesinde *Die Räuber* Almanca korku romanlarının İngiltere'de uzunca zamandır sahip olduğu ucuz korku romanı imgesinin kırılmasını da sağlamıştır⁴⁹. Bu eserler yalnızca okurların değil, S.T. Coleridge ve Lord Byron gibi önemli edebiyatçıların da saygısını kazanmayı başarmıştır⁵⁰.

Goethe'nin mektup biçiminde kaleme aldığı *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), Avrupa'da yoğun ilgi görmüştür. Duyguların ve bireyselliğin serbestçe dile getirildiği Aydınlanmaya karşıtı *Sturm und Drang*⁵¹ eseri olan *Werther*, her ne kadar doğrudan doğruya gotik bir eser olarak görülemeyecekse de aşırı duygusallık ve dehşet hissini uyandıran romantik yönleriyle dikkate değerdir⁵². Doğüstü öğelerin varlığı, tekinsiz bir atmosfer ve Orta Çağ'a saygı duyan yaklaşımıyla gotiğe benzerlik gösteren *Sturm und Drang*, ne tam anlamıyla gotik olarak nitelendirilebilir ne de Goethe'nin, Alman ve İngiliz edebiyatında gotik türün gelişimine güçlü bir etkiye bulunduğu iddia edilebilir⁵³.

İngiliz ve Alman Gotik Romanın Etkileşimi

Alman Gotik romanı incelemeleri genel anlamda zayıf ve yüzeysel kalmıştır. Gotik metin kapsamında yer alabilecek eserlerin geniş bir bibliyografyası Alman edebiyatında henüz mevcut değildir. İngiliz edebiyatında bu türden çalışmaların yeterince yer alıyor olması hiç şüphesiz araştırmacıların incelemelerini kolaylaştıran bir etkidir. İngiliz edebiyatında gotiğin izini süren Montague Summer'ın *A Gothic Bibliography* (1940) adlı çalışması gotik bibliyografik çalışmalarda verilebilecek en bilinen örneklerden birisidir⁵⁴. Alman edebiyatında gotik metinlere ilişkin yapılacak geniş çaplı bibliyografik çalışmalar, hiç şüphesiz, Alman edebiyatının hem İngiliz ve hem de diğer Avrupa edebiyatları ile gerçekleştirdiği değiş tokuşa ışık tutacaktır.

İngiltere'de Alman gotik edebiyatına ilgi duyan okur ve yazarlar, bu metinlerin İngilizceye çevrilmesini beklemek zorundaydı. Frankfurt am Main Üniversitesi'nde öğrenim gören Robert Huish, kendi kendine dil öğrenen Thomas De Quincey, Cambridge'de dil çalışmaları yürüten George Soane ve Weimar'da Almanca öğrenen M.G. Lewis dışında XVIII. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de gotik metinleri doğrudan doğruya Almanca orijinalinden okuyabilecek yazar sayısı oldukça sınırlıdır⁵⁵. Bu sebeple, çeviri faaliyeti ne kadar yoğun bir şekilde sürdürülmüş olursa olsun Almanca bilmeyen İngiliz okurlar Veit Weber ve Naubert'in erken dönem gotik metinlerini okumaktan mahrum kalmışlardır. Kendine has özelliklere sahip metinler üreten bu yazarların ilk

⁴⁸ Barry Murnane, "Haunting (Literary) History: An Introduction to German Gothic." *Popular Revenants: The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000* içinde, ed. Barry Murnane and Andrew Cusack (Suffolk: Boydell & Brewer, 2012), 11.

⁴⁹ Lilian R. Furst, "Romanticism in Historical Perspective," *Comparative Literature Studies* 5/2, (1968): 126.

⁵⁰ Hughes, *Historical Dictionary*, 111.

⁵¹ G. Ehrlich, "Goethe, Freiheit und Sturm-und-Drang," *PMLA* 59/3, (1944): 792.

⁵² Botting, *Gothic*, 49.

⁵³ Murnane, *Haunting (Literary) History*, 16.

⁵⁴ Bridgwater, *The German Gothic Novel*, 30.

⁵⁵ Bridgwater, 448.

dönem eserlerinin hakkıyla okunamaması kimi zaman Alman gotik metinlerinin değerinin tam olarak anlaşılmasına sebep olmuştur⁵⁶.

Öte yandan Goethe'nin eserleri genel olarak Almanya'da yayımlandıktan kısa süre sonra İngilizceye çevrilmiştir. *Werther*'in İngiltere'de yakaladığı başarı ve İngiltere'de romantik öncesi, Almanya'da ise *Sturm und Drang* adıyla anılan dönem oyunlarından yapılan çevirilerin 1790'ların ortalarında Londra'da sahnelenmesi, aynı temaya ve anlatıma sahip Alman romanlarının kısa sürede İngilizceye çevrilmesinin yolunu açmıştır⁵⁷. Bu çeviriler kimi zaman kendisi de önemli ve tanınan yazarlar tarafından yapılmıştır. Örneğin, Goethe'nin ulusal bilince katkıda bulunmak için Alman tarihinde şövalyeliğin son önemli temsilcilerinden olan Götz'ü konulaştırdığı⁵⁸ *Götz von Berlichingen* (1773), kendisi de sonradan tarihi romanlarıyla ün salacak Sir Walter Scott tarafından çevrilmiştir. Percy Bysshe Shelley ise Alman edebiyatına duyduğu ilginin bir yansıması olarak *Faust*'tan *Walpurgisnacht* bölümünü çevirmiştir. Thomas Carlyle ise *Wilhelm Meister* ve *Helena*'yı çevirerek literatüre katkıda bulunmuştur. İngiliz edebiyatı üzerindeki etkisi kesin olmasına karşın, Goethe'nin İngiliz yazarlar üzerindeki etkisinin boyutunu tam anlamıyla tespit etmek zordur. Carlyle ve Matthew Arnold gibi hayranlığını belirtenlerin yanında, Wordsworth ve De Quincey gibi Goethe'den hazzetmediğini açıkça dile getirenlerin sayısı hiç de az değildir⁵⁹.

Bu dönemde Alman edebiyatı yalnızca İngiltere'de ilgi görmemiş diğer Avrupa ülkelerine de çeviri yoluyla girmiştir. Örnek vermek gerekirse, Fransa'da, İngiliz gotik romanları yaygınlık kazanmadan önce Alman romanları Fransızcaya çevrilmiş ve kendilerine geniş bir okuyucu kitlesi bulmayı başarmışlardır. Bu bağlamda, Naubert'in *Hermann von Unna* (Herman d'Unna, 1791), Schiller'in *Geisterseher* (Les Apparitions, 1788) ve Spiess'in *Petermännchen* (Le Petit Piere, 1795) adlı eserleri öne çıkan eserler olmuştur⁶⁰. İngiltere ve Fransa'da, Almanya'dan ithal edilen gotik alttürlerden en çok rağbet göreni B. Naubert'in *Hermann von Unna* adlı eseriyle kendisine yer bulan *secret-tribunal* tarzı romanlardır. Schiller'in *Der Geisterseher* eserinin ilham verdiği *necromancer* tarzı gotik metinler ise bunu takip eder⁶¹. İngiltere'de Alman romanları öylesine tutmuştur ki, dönemin bazı İngiliz yazarları kitaplarını daha ilgi çekici hale getirmek için "bir Alman hikayesi" alt başlığı ile yayınlamayı tercih etmiştir⁶².

Çeviri yoluyla İngiliz edebiyat okuryazar çevrelerinde kendisine yer edinen diğer bir önemli isim de ünlü F. Schiller'dir. Her ne kadar şiirleri ve dramaları ile ün kazanmış olsa da *Geisterseher*, Mitchell'e göre, Schiller'in en çok başarı kazanan eseri olmuştur⁶³. Defalarca sahnelenen ve İngiliz kamuoyuna *Sturm und Drang* döneminin neler vaat ettiğini gösteren *Die Räuber* dramasının yanı sıra, roman fragmanı *Der Geisterseher* geniş çaplı ilgi görmüştür⁶⁴. Bu etki okurla sınırlı kalmamış şair ve yazarlara dek uzanmıştır. Gotik edebiyatta Radcliffe tarzı anlatımı özümsemiş okurlar için Alman *Sturm und Drang* döneminin eserlerinden olan *Die Räuber* (1781 [1792]), büyük bir farklılık taşıyordu. Clergy, genç Coleridge'in eseri okuduktan sonraki heyecanını arkadaşı Southey'e yazdığı mektubunda onunla şöyle paylaştığını aktarıyor:

Aman Tanrım! Southey! Kimmiş bu Schiller? İnsanın kalbini çarptıran bu kişi? Trajedisini Şeytanların bağırış çağırışları arasında mı yazdı bu adam nedir? - Bu karakterleri tarif etmek bana düşsün istemezdim. - Bir Kavak Yaprağı gibi titriyorum- Yemin olsun, sana korktuğum için yazıyorum ... Niye Milton'a hep yüce deyip durmuşuz ki?⁶⁵

Hem İngiliz hem Alman tarihî romanlarında tarihin kendisi neredeyse her zaman gotikleştirilerek ele alınır. Benedikte Naubert, Sophia Lee'nin *The Recess* (1783-5) adlı romanını çevirirken öğrendiği, gerçek ve kurmacayı bir

⁵⁶ Bridgwater, 442.

⁵⁷ Bridgwater, 442.

⁵⁸ Onur Bilge Kula, *Batı Edebiyatında Oryantalizm-II* (İstanbul Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011), 361.

⁵⁹ F. W. C. Lieder, "Goethe in England and America," *The Journal of English and Germanic Philology* 10/4, (1911): 554.

⁶⁰ Daniel Hall, *French and German Gothic Fiction in the late Eighteenth Century*, ed.: Peter Collier (Bern: Peter Lang, 2005), 26.

⁶¹ Bridgwater, *The German Gothic Novel*, 440.

⁶² Linda Kraus Worley, "The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of «Der Räuberbräutigam»," *Colloquia Germanica* 42/1, (2009): 67.

⁶³ P. M. Mitchell, "Zu Schillers „Geisterseher," *Monatshefte* 39/8, (1947): 524.

⁶⁴ Douglas Milburn, "The First English Translation of "Die Räuber": French Bards and Scottish Translators," *Monatshefte* 59/1, (1967): 41.

⁶⁵ E. J. Clergy, *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800* (Cambridge Studies in Romanticism) (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 140.

araya getirme tekniğini *Walter von Montbarry* (1786), *Hermann von Unna* (1788) ve *Elisabeth Erbin von Toggenburg* (1789) adlı eserlerini kaleme alırken kullanmıştır. *The Recess* çevirisi Alman edebiyatında gotik edebiyatın yer edinmeye başlaması açısından yol açıcı bir etkiye sahiptir⁶⁶. Kurgu ve gerçeğin iç içe geçmiş olması ve bu yüzden tarihin çözülmesi gereken bir bulmacaya dönüştüğü eleştirileri⁶⁷ almış olmasına rağmen hem İngilizce hem Almanca konuşulan bölgelerin edebiyatlarında geçmişin, özellikle Orta Çağ'ın, gotik bir atmosfer ve kurgu içerisinde yeniden ele alınıp anlatılması, yaygın bir yaklaşım haline gelmiştir. Gotik türün evrensel kodlarını yaratmasına karşın Walpole'un *Otrantos*u, Alman edebiyatında XVIII. yüzyılın sonlarına kadar revaçta olan *Ritterroman* üzerindeki sınırlı bir etkiye sahip olmuştur. *Otranto*'nun 1764 tarihli *Seltsame Begebenheit im Schloß Otranto* adıyla yapılan çevirisi, okuryazar çevrelerinden ilgi görmezken, aynı kitabın *Die Burg von Otranto: Eine Gotische Geschichte* adlı 1794 yılında yapılan çevirisi başarılı olmuştur. *Ritterroman*'ın Alman coğrafyasındaki temeli Veit Weber tarafından atılmış ve sağlamlaştırılmıştır. Weber'in öne çıkan eseri ise *Sagen der Vorzeit* (1787) adlı çalışmasıdır⁶⁸. Tıpkı Naubert gibi Veit da tarihsel bilgi ve efsaneyi kurguda bir araya getirmiştir⁶⁹.

Almanca bilgisine sahip olup olmadığı tartışmalı olsa da Ann Radcliffe'in, en azından dilbilimci olan eşi sayesinde güncel Almanca gotik metinleri takip edebildiği iddia edilmektedir. Radcliffe, Alman edebiyatından en çok etkilenen yazarlar arasında gösterilebilir⁷⁰. Radcliffe, "açıklanan doğüstü" ("the explained supernatural") tekniğini Schiller'in *Der Geisterseher* eserine borçludur. Bir diğer önemli gotik yazar olan Lewis'in *The Monk* adlı eserini yazarken sayısız Alman yazar ve eserinden etkilendiği iddia edilmiştir: Goethe'nin *Faust*'undan, Schiller'in *Geisterseher*'ine; Naubert'in *Die Fischer, Die weiße Frau*, Kahlert'in *Der Geisterbanner*'ine ve daha pek çok Almanca esere doğru uzanan bir etkiden söz edilmektedir⁷¹.

Mary Shelley'nin geç dönem gotik eseri *Frankenstein* için temel aldığı eser Johann August Apel ve Friedrich Laun tarafından düzenlenen *Gespenserbuch* (6 cilt, Leipzig: Göschen, 1811-17) adlı derleme kitaba dayanmaktadır. Bu eser Fransa'da *Fantasmagoriana* (1812) ve İngiltere'de *Tales of the Dead* (1813) adıyla bilinmektedir⁷².

Bu bağlamda Bridgwater'ın⁷³ dökümünü yaptığı Almancadan İngilizceye çevirisi yapılan gotik içerikli eserlerin listesine yer vermek iki edebiyat arasındaki canlı etkileşime iyi bir örnek teşkil edecektir:

Sıra	Yazar	Eser	İngilizce Çevirisi
1	Goethe, J. W. von	<i>Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand</i> (1773)	<i>Goetz of Berlichingen with the Iron Hand</i> , çev., Scott, 1799
2	Bürger, F. A.	<i>Lenore</i>	Altı farklı çeviri, 1796
3	Goethe, J. W. von	<i>Die Leiden des jungens Werthers</i> , 1774	<i>The Sorrows of Werther</i> , çev., Daniel Matthus, 1779
4	Schiller, F.	<i>Die Räuber</i> , 1781	<i>The Robbers</i> , 1792
5	Weber, Veit	<i>Die Teufelsbeschwörung</i> , 1787-8	<i>The Sorcerer</i> , 1795
6	Naubert, Benedikte	<i>Hermann von Unna</i> , 1788	<i>Hermann of Unna</i> , 1794

⁶⁶ Bridgwater, *The German Gothic Novel*, 32.

⁶⁷ Melissa Sodeman, "Sophia Lee's Historical Sensibility," *Modern Philology* 110/2, (2012): 253.

⁶⁸ Bridgwater, *The German Gothic Novel*, 35.

⁶⁹ L. E. Kurth, "Historiographie und Historischer Roman: Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert," *MLN* 79/4, (1964): 358.

⁷⁰ Bridgwater, *The German Gothic Novel*, 455.

⁷¹ Bridgwater, 461-463.

⁷² Bridgwater, 475.

⁷³ Bridgwater, 443-44.

7	Schiller, F.	<i>Der Geisterseher, 1789</i>	<i>The Ghost-Seer, Apparitionist, 1795</i>
8	Naubert, Benedikte	<i>Elisabeth Erbin von Toggenburg, 1789</i>	<i>Feudal Tyrants, çeviren ve adapte eden, Lewis, 1806</i>
9	Tschink	<i>Geschichte eines Geistersehers, 1790-91</i>	<i>The Victim of Magical Delusion, 1795</i>
10	Kahlert	<i>Der Geisterbanner, 1790</i>	<i>The Necromancer, çev. Teuthold, 1794</i>
11	Spieß	<i>Das Petermännchen, 1791</i>	<i>The Dwarf of Westerboung, 1794</i>
12	Naubert, Benedikte	<i>Alf von Dülmen, 1791</i>	<i>Alf von Duermen, 1794</i>
13	Grosse	<i>Der Genius, 1791-94</i>	<i>The Genius, çev., Trapp, 1796</i>
14	Grosse	<i>Memoiren des Marquis von G***, 1792-95</i>	<i>Horrid Mysteries, çev., Will, 1796</i>
15	Zschokke	<i>Abällino der große Bandit, 1794</i>	<i>The Bravo of Venice, çeviren ve adapte eden, Lewis, 1805</i>
16	Grosse	<i>Der Dolch (1794-5)</i>	<i>The Dagger, 1795</i>
17	Weber, Weit	<i>Die heilige Vehme, 1796</i>	<i>The House of Aspen, çev. Scott 1799, yay., 1830</i>
18	Vulpius	<i>Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann, 1798</i>	<i>The History of Rinaldo Rinaldini, Captain of Banditti, 1800</i>
19	Vulpius	<i>Ferrandino; Fortsetzung der Geschichte Rinaldinis, 1800</i>	<i>Ferrandino, 1813</i>
20	Hoffmann	<i>Die Elixire des Teufels, 1815</i>	<i>The Devil's Elixir, çev., Gillies, 1824</i>
21	Hoffmann	<i>Rolandstitten, 1817</i>	<i>The Deed of Entail, 1826</i>
22	Alexis	<i>Walladmor, 1824</i>	<i>Walladmor, yeniden yazan, De Quincey, 1825</i>
23	Meinhold	<i>Sidonia von Bork, die Klosterhexe, 1847-48</i>	<i>Sidonia the Sorceress, 1849</i>

Tablo 1: Almancadan İngilizceye çevrilen belli başlı gotik nitelikli eserlerin listesi

Yukarıda listelenen eserlere eklenebilecek pek çok başka eser daha söz konusudur. İngiliz ve Alman edebiyatlarında 1794-1806 yılları arasındaki etkileşim oldukça canlıdır. Yaklaşık on yılı kapsayan bu dönem, aynı zamanda gotik edebiyatın en çok ilgi gördüğü aralıktır. Her iki edebiyat arasındaki bu güçlü etkileşimin bir yandan telif eserlere dayanırken diğer yandan çeviriler yoluyla sürekli desteklendiği bilinmektedir⁷⁴. Gotiğin zirveye çıktığı 1790 ve 1820 arasında İngiliz gotik eserlerin Almancaya yapılan çevirilerin trafiği Almancadan İngilizceye yapılandır çok daha yoğun olduğu görülmektedir⁷⁵.

İngiltere’de XIX. yüzyılın ilk çeyreğinin sonu itibariyle ilk dönem gotik furyasında bir gerileme görülmeye başlanır. Hoffmann’ın *Die Elixire des Teufels* (1814 [1824]) ve Spieß’in *Das Petermännchen* (1791 [1827]) eserleri

⁷⁴ Bridgwater, 7.

⁷⁵ Bridgwater, 449.

İngilizceye çevrildiğinde gotiğin modası geçmeye başlamıştır bile⁷⁶. Bunun en önemli sebebi İngiltere'nin savaş halinde olmasıdır. İngiltere'de savaş döneminde ortaya çıkan *xenophobia* dışarıdan gelen edebiyat ürünlerinin şüpheyle karşılanmasına sebep olmuştur⁷⁷. 1806 yılına gelindiğinde İngiltere'de Alman edebiyatına karşı çoktan bir tepki belirmeye başlamıştır. Bir zamanlar ilgiyle ve yakından takip edilen Alman edebiyatı, Fransız Devrimi'nin aşırılıkları ile bir tutulmaya başlanmış, özellikle gotik, önceden sahip olduğu olumsuz, yani 'barbar' olanı nitelendiren geleneksel anlamına doğru yeniden kaymaya başlamıştır⁷⁸.

Sonuç

Bu çalışmada gösterildiği gibi, bir nitelendirme olarak gotik, özellikle İngiliz siyasi ve sosyal hayatında değişken bir karaktere sahip olmuştur. Tarihin seyri içerisinde, barbar Gotları anıştıran olumsuz anlamından sıyrılarak Burke gibi önemli düşünürlerin elinde İngiliz milli bilincini yükselten bir içeriğe kavuşmuştur.

Edebiyatta ise gotik, Avrupa'da, XVIII. yüzyılın sonu ile takip eden yüzyılın ilk çeyreğinde oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Gotik, edebiyatta, korku ve dehşet ile eşdeğer görülmüştür. Edebiyatın klasik ölçülerini ve toplumsal normları ihlal eden yapısıyla gotiğin temel kodları İngiltere'de *Otranto* ile atılmıştır. Aynı adlandırma ile olmasa da Alman edebiyatında bu tür – kimi edebiyatlar arası farklar göz önünde tutulmak şartıyla – *Sturm und Drang* döneminin yol gösterici olduğu *Schauerroman* başlığı altında kendisine yer bulmuştur.

Alman ve İngiliz edebiyatlarında ilk başta birbirinden bağımsız gelişim gösteren gotik roman ve dramalar, çeviriler yoluyla kısa sürede birbirleriyle canlı bir etkileşime geçmiş görünmektedir. Avrupa'da Orta Çağ'a dönük ilginin canlı olduğu bu dönemde, tarihin gotikleştirilerek kurgu ile gerçeğin potasında eritilmesi, türün her iki edebiyatta gelişiminin önünü açmıştır. Bu yönde Benedikte Naubert'in İngilizceden yaptığı çeviriler Alman edebiyatında gotik edebiyatın gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Goethe ve Schiller'in oyunları ve romanları İngiliz yazarlarında güçlü bir karşılık bulmuştur. Alman eserlerinden yapılan çeviriler, uyarlamalar ve yeniden yazımlar İngiliz okurca yoğun ilgi görmüştür. Sadece bu iki büyük ismin eserleriyle sınırlı kalmayan çevirilerin etkisi o denli büyük olmuştur ki, doğrudan İngilizce olarak kaleme alınan kitapların bir bölümü 'bir Alman hikayesi' alt başlığı altında okura sunulmuştur. Savaşta olan İngiltere'de XIX. yüzyılın başında yurtdışından gelen kitaplar şüpheyle karşılanmış, bilhassa Almanya kökenli olanlar, Fransız Devrimi'nin olumsuzluklarını içinde barındırmakla suçlanmış ve gözden düşmeye başlamıştır.

Tüm bunlar göz önüne alındığında, sonuç olarak Alman ve İngiliz edebiyatları arasında kendilerine has özellikleri saklı kalmak şartıyla gotik ya da *Schauerroman* başlıkları altında birer korku edebiyatı olduğu, bu türün çeviriler yoluyla hem Almanya'da hem de İngiltere'de dolaşıma girdiği ve birbirlerini derinden etkiledikleri görülmektedir.

Kaynakça

- Aytaç, Gürsel. *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları, 2009.
- Balkaya, Mehmet Akif. *The Industrial Novels: Charlotte Bronte's Shirley, Charles Dickens' Hard Times and Elisabeth Gaskell's North and South*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Bridgwater, Patrick. *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*. New York: Brill Rodopi, 2013.
- Botting, Fred. *Gothic*, London: Routledge, 2005.
- Burke, Edmund. *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma*. Çeviren: M. Barış Gümüşbaş. Ankara: BilgeSu Yayıncılık, 2008.

⁷⁶ Bridgwater, 448.

⁷⁷ Clery, *The Rise of Supernatural Fiction*, 141.

⁷⁸ Bridgwater, *The German Gothic Novel*, 453.

- Clark, Steve. "Graveyard School" *The Handbook to Gothic Literature* içinde. Editör: Marie Mulvey-Roberts, 107. Houndmills Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 1998.
- Castle, Terry. *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Clergy, E. J. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762–1800 (Cambridge Studies in Romanticism)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Davison, Carol Margaret. *History of the Gothic Literature 1764-1824*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.
- Eckermann, Johann Peter. *Yaşamının Son Yıllarında Goethe ile Konuşmalar*. Çeviren.: Mahmure Kahraman. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
- Eagleton, Terry. *İngiliz Romanı*. Çeviren: Barış Özkul. İstanbul: Sözcükler Yayınları, 2012.
- Ehrlich, Godfrey. "Goethe, Freiheit und Sturm-und-Drang," *PMLA* 59/3, (1944): 792–812. <https://doi.org/10.2307/459385>
- Erdem, Özge. "Gothic Space in Daphne du Maurier's Jamaica Inn, Rebecca and My Cousin Rachel." Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 2022.
- Festa, Lynn. "The 1790s" *A Companion to English Novel* içinde. Editörler: S. Arata vd. 19-24. West Sussex: Wiley Blackwell, 2015.
- Furst, Lilian R. "Romanticism in Historical Perspective," *Comparative Literature Studies* 5/2, (1968): 115–143.
- Hall, Daniel. *French and German Gothic Fiction in the late Eighteenth Century*. Editör: Peter Collier. Bern: Peter Lang, 2005.
- Hughes, William. *Historical Dictionary of Gothic Literature*, Plymouth: Scarecrow Press, 2013.
- Kefeli, Emel. "Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler," *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 4/8, (2006): 331-350.
- Kızıler Emer, Funda. "Die Imagologie Als Arbeitsbereich der Komparatistik," *International Journal Of Eurasia Social Sciences* 8, (2012): 1-17.
- Kızıler Emer, Funda. "Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimine Genel Bir Bakış" *Proceedings Book of 2nd International Scientific Researches Congress on Humanities and Social Sciences (IBAD-2017)* içinde. Editör: Hayrullah Kahya. İstanbul, 2017.
- Kirsch, Adam. *Küresel Roman: 21. Yüzyılda Dünyayı Yazmak*. Çeviren: Abdullah Yılmaz. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları, 2019.
- Kula, Onur Bilge. *Batı Edebiyatında Oryantalizm-II*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2011.
- Kurth, Lieselotte E. "Historiographie und historischer Roman: Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert," *MLN* 79/4, (1964): 337–362. <https://doi.org/10.2307/3042627>.
- Lieder, Frederick William Charles. "Goethe in England and America," *The Journal of English and Germanic Philology* 10/4, (1911): 535–556. <http://www.jstor.org/stable/27700122>
- Milburn, Douglas. The First English Translation of "Die Räuber": French Bards and Scottish Translators. *Monatshefte* 59/1, (1967): 41–53. <http://www.jstor.org/stable/30159117>
- Mohr, Hans-Ulrich. "German Gothic" *The Handbook to Gothic Literature* içinde. Editör: Marie Mulvey-Roberts, 68. Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press, 1998.
- Murnane, Barry. "Haunting (Literary) History: An Introduction to German Gothic." *Popular Revenants: The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000* içinde, Editörler: Barry Murnane ve Andrew Cusack, 10–43. Suffolk: Boydell & Brewer, 2012.
- Mitchell, P. M. "Zu Schillers „Geisterseher," *Monatshefte* 39/8, (1947): 524–527. <http://www.jstor.org/stable/30164618>
- Punter, David and Glennis Byron. *The Gothic*. Padstow, Cornwall: Blackwell Publishing, 2004.
- Quinn, Edward. *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. New York: Facts on File, Inc., 2006.
- Sigmund, Freud. *Tekinsizlik Üzerine*, İstanbul: Laputa Kitap, 2019.
- Sodeman, Melissa. "Sophia Lee's Historical Sensibility," *Modern Philology* 110/2, (2012): 253–272. <https://doi.org/10.1086/668289>
- Şenses, Mihriban. *Edmund Burke Yüce, Etik ve Devrim*, Ankara: Liberte, 2018.
- Watt, James. *Contesting the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- Worley, Linda Kraus. "The Horror! Gothic Horror Literature and Fairy Tales: The Case of «Der Räuberbräutigam»," *Colloquia Germanica* 42/1, (2009): 67–80. <http://www.jstor.org/stable/23982654>
- Zemanek, Evi ve Alexander Nebrig. *Komparatistik*. Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2012.
- Zima, Peter V. *Komparatistik*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1992.



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

THOMAS BERNHARD'IN ÇOCUK VE HANS-ULRICH TREICHEL'İN
KAYBOLAN ADLI ROMANLARINDA BABA TRAVMASI ETKİLERİTHE EFFECTS OF FATHER TRAUMA IN THOMAS BERNHARD'S
THE CHILD AND HANS-ULRICH TREICHEL'S LOST NOVELS

Yazar/Author

Şenay KAYĞIN

Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Alman Dili
ve Edebiyatı Bölümü
senay.kaygin@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6190-2591

Abstract: This study examines the impact of paternal trauma during the Second World War in the Austrian novelist Thomas Bernhard's *Child*, which incorporates autobiographical elements and childhood memories, and in Hans-Ulrich Treichel's *Lost*, which explores family alienation and psychological violence within the mother-father-child triangle. Both novels share the presence of stepfather characters, and the children in both narratives are influenced by this trauma. Child narrators take center stage in the narrative worlds of the works under comparison. Within this context, the novels *Child* and *Lost*, where the father figure assumes prominence, provide crucial data for understanding the child's perspective in examining the father-son relationship. Both novels are regarded as works offering concrete examples for a comparative study. Consequently, *The Child* and *The Lost Child* both spotlighting the father figure, are considered valuable sources for studying the father-son relationship and supplying concrete instances for a comparative analysis. In these two works centered around the child, besides delving into the trauma experienced by the father within the child's world, emphasis is placed on the adverse effects of this trauma on the child's personality development and psychological well-being. The study attempts to discuss the similarities and differences between the two works, serving as a foundation for psychological analysis.

Keywords: Father Trauma, Child Narrator, Autobiography, Psychological trauma, Alienation

Öz: Bu çalışmada Avusturyalı yazar Thomas Bernhard'ın otobiyografik izler taşıyan ve çocukluk anılarını kapsayan *Çocuk* adlı romanı ile Hans-Ulrich Treichel'in aile içindeki yabancılaşmayı ve anne, baba -çocuk üçgeninde İkinci Dünya Savaşı sırasında göç eden ailenin trajik yaşamını konu edinen *Kaybolan* adlı romanı baba travması etkileri açısından karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Her iki romanın ortak noktası, çocuk figürlerin yaşamındaki üvey baba karakterlerinin varlığı ve her iki romandaki çocukların bu travmanın etkisi altında kalmış olmalarıdır. Karşılaştırmalı olarak çözümlenmeye çalışacağımız söz konusu yapıtların anlatı dünyasının merkezinde çocuk anlatıcılar vardır. Bu bağlamda baba figürünün ön plana çıktığı *Çocuk* ve *Kaybolan* adlı romanlar baba-oğul ilişkisinin incelenmesi açısından önemli veriler içeren ve karşılaştırmalı bir çalışma yapılması için somut örnekler sunan yapıtlar olarak görülmektedir. Çocuğu temel alan bu iki yapıtta, çocukların dünyasındaki baba travmasının yanı sıra bu travmanın onların kişilik gelişimi üzerindeki olumsuz etkileri ve maruz kaldıkları psikolojik travma dikkat çekmektedir. Psikolojik açıdan inceleme zemini sunan her iki yapıt kişilerin ruhsal durumları açısından da ortak ve farklılaşan yönleriyle karşılaştırılarak ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Baba Travması, Çocuk Anlatıcı, Otobiyografi, Psikolojik Travma, Yabancılaşma

Geliş Tarihi/Received:

24.10.2023

Kabul Tarihi/Accepted:

05.11.2023

Yayın Tarihi/Published:

29.12.2023

Giriş

Alman yazınının özellikle savaş sonrası dönemde kaleme alınan pek çok anlatının temelinde bir baba sorunsalı ve babayla hesaplaşma durumu vardır. Almanya'nın tarihsel ve toplumsal konularının irdelendiği birçok yapıtta babayla hesaplaşma bağlamında babasızlık sorunu ve baba travması yer alır. "Baba kavramı" özelinde önemsenen "babalar ve oğulları" konusu da birçok çalışmada bir hayli ses getirerek mercek altına alınmıştır.

Günümüz Alman edebiyatına kadar uzanan baba-oğul, baba-çocuk çatışmasını tetikleyen önemli olayların başında 1960'lardaki öğrenci ayaklanmaları gelir. Batı Almanya'nın ilk şansölyesi Konrad Adenauer soğuk savaş dönemini fırsat bilerek Batı ile olan uyum sürecini ön planda tutar ve Nazi geçmişiyle yüzleşme konusunu görmezden gelir. Bütün bu gelişmeler yaşanırken bir yandan Nasyonal Sosyalist Parti'nin eski üyeleri yeni oluşuma entegre edilmeye çalışılır diğer yandan da Nazi ideolojisinin yeni bir siyasi yapılanma içerisinde bulunmasına izin verilmez. Daha sonra Batı Almanya'nın Nazi Almanya'sı ile yüzleşmesi 1960'ların ikinci yarısında başlar ve üst düzey Nazi yetkilileri yakalanıp yargılanırlar. Adolf Eichmann'ın Arjantin'de yakalandıktan sonra 1963-1966 yılları arasında sürdürülen Frankfurt-Auschwitz Mahkemeleri de söz konusu yüzleşmeyi tetikleyen önemli unsurlardan biri olmuştur¹. Böylece 1960'lı yılların sonlarına Almanya'daki öğrenci protestoları damgasını vurur. 1950'lerin başlarında kuşak çatışmasına neden olan sosyal ve kültürel değişimler yaşanmıştır². 1968 hareketi olarak adlandırılan dönemde, Vietnam Savaşı, Nasyonal Sosyalizm gibi konular çerçevesinde uzlaşmanın sağlanamaması ve Almanya'nın geçmişle yüzleşmesi/hesaplaşması gibi tartışmalar nedeniyle gençlik ayaklanmaları yaşanmıştır³. Almanya'nın geçmişle yüzleşmesi bağlamındaki önemli tetikleyicilerden biri de kuşkusuz 1960'larda başlayan öğrenci ayaklanmaları olmuştur. Başka bir deyişle 68 kuşağının hareketi aslında Almanya'nın geçmişle hesaplaşma eğiliminin ardındaki nedenlerden biri olarak görülür. Bu kuşak kim olduklarına dair sorulara yanıt bulmaya çalışır ve "geçmiş unutturma/bastırma eğilimi" içerisinde olan "baba figürüne" karşı durarak duygusal bağlamda tepki verir⁴.

68 kuşağı araştırmacısı Norbert Frei'e göre, Almanya'daki 1968 hareketini diğer ülkelerdeki eş zamanlı ve benzer hareketlerden ayıran önemli bir özellik, Nasyonal Sosyalist geçmişle yüzleşmedir. Ayrıca Nazi Suçlarını Soruşturma Merkezi Ofisi'nin (Zentralstelle zur Aufklärung von NS-Verbrechen) kuruluşu, Auschwitz Davası (Auschwitzprozess) ve zamanaşımı tartışmalarıyla başlayan, Nazi Döneminin suçlarıyla gecikmiş yüzleşmenin arka planına karşı Alman 68 hareketinin temelini oluşturan, siyasi açıdan uzlaşmış ancak ahlaki açıdan zayıf bir baba kuşağı (Vätergeneration)⁵ ile parlamento dışı genç muhalefet arasındaki kuşak çatışması hızla yayılmıştır. Baba kuşağının Nasyonal Sosyalist zulümlere katılımının aralıksız sorgulandığı eleştirel bir kültür oluşturma dönemine girilmiştir. Frei aynı zamanda, Yahudilerin organize bir şekilde öldürülmesi ve Üçüncü İmparatorluk'tan (Drittes Reich) gelen sosyal ve elit sürekliliklerin ifşa edilmesi tartışmalarında ifadesini bulan Nazi dönemini sorgulama ve açıkça ele alma konusunda 1968 hareketinin Nasyonal Sosyalist geçmişle hesaplaşmadaki temel katkısını da görür⁶. Geçmişin sorgulanması ya da baba kuşağının sorgulanıp kökten eleştirilmesi sadece felsefi ya da epistemolojik alanın dışında yazınsal alanda da oldukça etkili olmuştur. Yazın tarihi kendine özgü süreçlerin içinde hep var olmuştur. Bu durumda her yeni süreç bir önceki süreçten biçimsel bir ayrıştırma yapma şekliyle tanımlar. Harold Bloom'un kuramı ise babalar ve oğullarla yakından ilişkilidir.

¹ Sevil Özçalık Dumanoğulları ve Selin Kul, "Alman Medyasında "Dönerci Cinayetleri" Temsiliyeti: Yeni-İrkçilik ve "Aşım" Alman İrkçılığı Arasındaki Diyalektik," *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* 9/2, (2022): 427.

² Tobias Schaffrik ve Sebastian Wienges, *68er Spätlese - was bleibt von 1968?* (Berlin: Lit Verlag, 2008), 62-63.

³ Werner Grevecke, Dirgit Rothstein ve Till Lieberz-Gross, *Gemeinsam verstehen, gemeinsam weitergehen: neue Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland und in Israel im gewerkschaftlichen Dialog* (Berlin: Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft, 1991), 44.

⁴ Gonca Kışmır, "Almanya'da II. Dünya Savaşı Sonrası Yaşanan Bellek Patlamasına Tarihi Bakış," *SEFAD* 41, (2019): 5.

⁵ Vätergeneration: Vätergeneration kavramı genel olarak Nasyonal Sosyalist Dönem'deki eylemlere katılmaları nedeniyle sorgulanan Nazi dönemi yetişkinlerini ifade eder. Ayrıca Almanca'da "Vätergeneration", Hitler'e engel olmayıp onu destekleyen "baba kuşağı" anlamına gelir. Richard von Weizsäcker: eine Biographie (Hamburg: Rowohlt Verlag, 2010), 77.

⁶ Kolja Bartsch vd., *Zur aktuellen Diskussion über die Achtundsechzigerbewegung* (Berlin: Deutschen Bundestages, 2008), 8-9.

Bloom, *The Anxiety of Influence (Etkilenme Kaygısı)* ve *Poetry and Repression (Şiir ve Bastırma)* adlı yapıtlarında Freud'un bakış açısından yola çıkarak tüm şairlerin büyüüp geliştirmek için babasını yadsımak suretiyle giderek onu öldürmek zorunda olduğunu ifade eder⁷. Bloom'a göre yazın tarihi, oğulların babaların yerine geçerek onların yerini aldığı bir süreçler tarihi olarak değerlendirilir. Eskiye eleştirme ve eskiye başkaldırı kökten ve en kolay bir biçimde yazın bilimi geleneği içinde yapılmıştır⁸. Daha önce de belirttiğimiz gibi gecikmiş bir yüzleşme, Alman yazınında Almanya'nın geçmişle hesaplaşma eğiliminin ardındaki önemli nedenlerden biridir. Köklü değişimi öngören ve baba kuşağına yönelik eleştirilere yön veren savaş sonrası kuşak, insanlara geçmişi unutturma eğiliminde olan baba figürüne her alanda tepki göstererek, baba imgesinin yazınsal alanda yaygınlaşmasının önünü açmıştır. Alman yazınında baba sorunsalının yansımada politik hareketlilik ve tarihsel arka plan etkilidir. Bu çalışmada da her iki romanın geçtiği dönem ve tarihsel olaylar baba kuşağı ekseninde bir baba sorunsalı karşılaştırması olanağını sunmuştur. Bu bağlamda baba figürünü ön plana çıkaran *Çocuk* ve *Kaybolan* adlı romanlar baba-oğul ilişkisinin sorgulanması açısından önemli veriler içeren karşılaştırılmaya değer yapıtlar olarak görülmüştür.

1931-1989 yılları arasında yaşamış olan Avusturyalı yazar Thomas Bernhard savaş sonrası Alman yazınının dikkat çeken isimlerindedir. Thomas Bernhard yapıtlarında 'hayatın acımasızlığını' konu ve dil özellikleri bakımından kullanır. Bu nedenle Avusturya gözlemleri ile Nasyonal Sosyalist Devlet eleştirisi onun yapıtlarının önemli konularından olmuştur⁹. 1952 doğumlu ve günümüzde Berlin-Leipzig'de yaşamını sürdüren Treichel, tıpkı Bernhard gibi Alman yazınının önemli savaş sonrası yazarlarından biridir. Treichel, daha çok Nasyonal Sosyalizm geçmişi, antisemitizm, sürgün ve göç gibi travmatik konuların aktarıldığı İkinci Dünya Savaşı sonrası yazınının ikinci kuşak yazarlarındandır¹⁰.

Bernhard'ın, otobiyografik beşlemesinin son cildi olan *Çocuk* adlı yapıtı ile sona eren ve bütün bir biyografinin tersine doğru işlediği yapı, anlatının tamamındaki ana omurgayı oluşturur¹¹. Yazarın anılarını barındıran anı kitapları, onun gerçeklik deneyimlerini bilinçli olarak (kendini stilize ve kendini dramatize etme becerileri ile) ustaca harmanladığı etkileyici bir üslupla anlattığı anlatılardır¹². Treichel'in *Kaybolan* adlı yapıtında da *Çocuk*'da olduğu gibi otobiyografik izler yer almaktadır. Yazar, bu anlatısında özellikle Alman toplum düzenine eleştirel göndermelerde bulunarak "savaş sonrası kuşağı çocuklarının ruh dünyalarına" da dikkat çekmiştir¹³. *Kaybolan*, yazarın çocukluk yıllarına tanıklık etmesiyle olduğu kadar Treichel ailesinin gerçek yaşamlarından bir kesit sunmasıyla da önemli bir yapıt olarak değerlendirilmektedir¹⁴.

Bu çalışma, Thomas Bernhard'ın *Çocuk*¹⁵ adlı yapıtı ile Hans-Ulrich Treichel'in *Kaybolan*¹⁶ adlı yapıtlarının karşılaştırılması çerçevesinde ele alınmaya çalışılacaktır. Her iki yapıtın yazarları aslında birbirlerinden farklı dönemlerde yaşamış yazarlardır. Ancak yazarların savaş ve savaş sonrası belleği yapıtlarında yansıtmaları, onların yapıtlarını bu bağlamda değerli kılan ortak ve önemli noktalardan biridir. Ayrıca iki yapıtın yazma temellerinde yazarların öz-yaşam öyküleri belirleyici olmuştur. Gerek Bernhard'ın gerekse Treichel'in daha çocuk yaşlarda yüzleştikleri aile gerçekleri yaşamları boyunca onların çocukluk travması olarak peşlerini bırakmamıştır.

⁷ Jale Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yay., 2014), 54- 55.

⁸ Parla, *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 55.

⁹ Zennube Şahin Yılmaz, *Thomas Bernhard'ın "Der Kulterer" Adlı Yapıtında Heterotopya* (Ankara: Akçağ Yay., 2018), 109.

¹⁰ Rüdiger Bernhardt, *Der Verlorene von Hans-Ulrich Treichel.: Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe und Abituraufgaben mit Lösungen* (Hollfeld: Königs Erläuterungen C. Bange Verlag GmbH, 2019), 6.

¹¹ Cihan Ülsen, "Thomas Bernhard Büyük Yazarın Otobiyografisi," *Gazete Duvar Kitap* 2/103, (2020): 4.

¹² Axel Ruckaberle, *Metzler Lexikon Weltliteratur 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart Berhhard, Thomas, Band 1* (Stuttgart: Springer-Verlag GmbH, 2006), 150.

¹³ Şenay Kaygın, "Kaybolan Adlı Romanda Savaş Sonrası Kuşağın Bireysel Yabancılaşma Olgusu: Hans- Ulrich Treichel" *Filoloji Alanında Teori ve Araştırmalar* içinde, ed. Gülnaz Kurt (Ankara: Gece Kitaplığı, 2020), 293.

¹⁴ Şenay Kaygın, "Hans- Ulrich Treichel Kaybolan: Anne Çocuk Yabancılaşması Ekseninde Çocuğa Yönelik Psikolojik Şiddet" *Edebiyat ve Gündem* içinde, ed. Funda Kızılar Emer ve İnci Aras (Eskişehir: Nisan Kitabevi, 2021), 293.

¹⁵ Thomas Bernhard, *Çocuk*, çev. S. Duru (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016).

¹⁶ Hans-Ulrich Treichel *Kaybolan*, çev. T. Bora (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013).

Yazarların çelişkilerle dolu yaşam öyküleri ve çocukluk anıları onların kişiliklerinin oluşması ve yazma üsluplarına yansımaları bağlamında son derece etkili olmuştur. Özellikle karşılaştırılan iki yapıtın çocuk figürlerinin yaşadıkları aile içi travmalar ve baba travması açısından ruhsal bir çöküntü yaşamaları bu durumu daha da somutlaştırmaktadır.

Çocuk ve Kaybolan Adlı Yapıtlara Karşılaştırmalı Bir Bakış

Bernhard'ın *Çocuk* adlı romanında anlatıcının baba yokluğu ile yaşamında karşılaştığı zorlukların üstesinden gelebilmek için gösterdiği çabanın yanı sıra Treichel'in romanında yerini zorunlu göç ve sürgün gibi konular da eklenir. Ancak benzerlik ve ortak yön bakımından ele alındığında iki yapıtta da ortak sıkıntı oluşturan baba travması dikkat çekmektedir. Bunun dışında iki erkek çocuk karakterin evlilik dışı dünyaya gelen ve aile içerisinde istenmediklerini düşünmeleri iki figürün de bir diğer ortak yazgısıdır. Aynı şekilde her iki metnin düzleminde anne figürlerinin de mutsuzluklarının tek nedeni olarak evlilik dışı olan çocuklarını görmeleri olmuştur. Bu karşılıklı anne-baba-çocuk ekseninde dönen mutsuzluk, iki anlatıda da baba yokluğu sorununu ortaya çıkarır. Konu ve içerik açısından birbirleriyle bu denli benzerlik içeren yapıtlar birtakım noktalarda farklılık göstermektedir. Bu farklılıklara romanların incelendiği bölümlerde ayrıntılı bir şekilde yer verilecektir.

Kaybolan'da baba travması, annenin yaşadığı travmatik tecavüz olayını hatırlaması ve babanın kaybolan oğlu Arnold'un yerine küçük oğlunu koyamaması gibi somut veriler etrafında şekillenmektedir. Bernhard'ın *Çocuk* adlı yapıtında bu durum annenin ve çocuğun yaşamındaki baba figürünün yokluğu, annenin henüz hamileyken terk edilmesi ve çocuğun evlilik dışı olması gibi etkenlerle de açıklanabilmektedir.

Çocukların aile içi huzursuzlukları ve içinde buldukları ruhsal durum sonucunda onların zaman zaman sergiledikleri olumsuz davranışların temel nedeni baba faktörüne dayandırılabilir. Çünkü romanlarda benzer bir şekilde yaşananların annelerin seçimi olmadığı bu durumun failinin aslında her iki çocuğun hiç tanımadıkları hatta adını bile bilmedikleri babalarının olduğu duyumsatılmaya çalışılır. İki yapıtta da anne figürlerinin incelenmesi, baba travmasının yanı sıra bu travmanın yol açtığı psikolojik rahatsızlık ve yabancılaşmanın nedenlerini okuyucuya sorgulatmak adına son derece önemlidir. Aslında bu durumda baba yokluğunun getirdiği travmatik davranışlar ve olumsuzluklar sonucunda yaşananlardan dolayı her iki çocuk anlatıcının da suçlu olmadıkları aksine annelerin maruz kaldıkları tecavüz ve terkedilme nedeniyle bedel ödedikleri sonucuna varılabilir.

Her iki romanda da çocuklara yönelik zararlı eylemler sonucunda yaşanan benzer ağır travmatik deneyimler çocukların psikolojisini etkilemektedir. *Kaybolan*'da göçle başlayan travmatik olaylar (Arnold'un öldürülme korkusuyla yabancı bir kadına verilmesi ve annenin Rus askeri tarafından tecavüze uğraması) baba travmasına kadar uzanır. Yine benzer şekilde diğer romanda da evlilik dışı doğan ve babasına duyulan öfke nedeniyle istenmeyen reddedilmiş bir çocuk vakası yer almaktadır. Ayrıca romanlara baba travmasının temel nedenlerinden olan anne sorunsalının dışında ruhsal bozukluk-yabancılaşma ve geçmişle hesaplaşma gibi son derece önemli konular damgasını vurur.

Çocuk Adlı Yapıtta Baba Travması Etkileri

Bölümlerin Bernhard'ın *Çocuk* adlı romanında anlatıcının baba yokluğu ile yaşamında karşılaştığı zorlukların üstesinden gelebilmek için gösterdiği çabanın yanı sıra Treichel'in romanında yerini zorunlu göç ve sürgün gibi konular da eklenir. Ancak benzerlik ve ortak yön bakımından ele alındığında iki yapıtta da ortak sıkıntı oluşturan baba travması dikkat çekmektedir. Bunun dışında iki erkek çocuk karakterin evlilik dışı dünyaya gelen ve aile içerisinde istenmediklerini düşünmeleri iki figürün de bir diğer ortak yazgısıdır. Aynı şekilde her iki metnin düzleminde anne figürlerinin de mutsuzluklarının tek nedeni olarak evlilik dışı olan çocuklarını görmeleri olmuştur. Bu karşılıklı anne-baba-çocuk ekseninde dönen mutsuzluk, iki anlatıda da baba yokluğu sorununu ortaya çıkarır. Konu ve içerik açısından birbirleriyle bu denli benzerlik içeren yapıtlar birtakım noktalarda farklılık göstermektedir. Bu farklılıklara romanların incelendiği bölümlerde ayrıntılı bir şekilde yer verilecektir.

Çocuk Thomas Bernhard'ın otobiyografik beşlemesinin son kitabıdır. Olay örgüsü anlatıcının çocukluk dönemi serüvenlerinin ve ilk bisiklet binme deneyiminin anlatılmasıyla başlar. Evlilik dışı dünyaya gelen anlatıcı çocuk, babasını hiç tanımamıştır. Henüz hamileyken terk edilen anne, çocuğuna karşı kayıtsız kaldığı gibi, kendisini terk eden baba adayına da oldukça öfkeli. Bu öfkesini başta oğlu olmak üzere neredeyse tüm yaşantısına yansıtır. Annenin yeniden evlenip Viyana'ya yerleşmesi sonucunda çocuk tamamen büyükanne ve büyükbabasıyla yaşamaya başlar. Büyükbabanın resmi eğitime karşı duruşu ve Alman eğitim sistemine yönelik eleştirel tutumu romanda toplum eleştirel göndermelerin olduğunu düşündürmektedir. Bir yandan Almanya ve Avusturya'da Nasyonal Sosyalizm yükselişe geçer ve dünyayı etkileyen çok tartışmalı bir Hitler dönemi başlar. Tüm bu içinde bulunduğu olumsuz şartlar küçük çocuğun kişilik gelişimine yön verir. Terk edilmesinin suçunu çocuğun üzerine yükleyen annenin olumsuz tutumu çocukta baba travması oluşmasına neden olur. Anne çocuğa hem fiziksel hem de sözlü şiddette bulunmaktadır.

Annenin çocuğu incitici söylemleri sağlıksız bir anne-oğul ilişkisi oluşturduğu kadar babaya karşı nefret uyandıran bir durumun da tetikleyicisi durumundadır. Annenin olumsuz söylemleri de aslında çocuğa babayı hatırlatır ve ona karşı olumsuz duygular geliştirmesine yol açar:

Ama sonunda bu bedensel terbiyenin benim üzerimde etkisiz kaldığını anlayınca; bir sürü kötü laf söyleyerek beni düze getirmeye çalışırdı, açıkçası bu beni her zaman daha derinden yaralardı. Bana karşı, bir sen eksiktin!, bütün mutsuzluğum senin yüzünden!, Allah seni kahretsin!, hayatımı mahvettin!, her şey senin yüzünden!, ölümüm senin elinden olacak!, hiçbir işe yaramazsın, senden utanıyorum!, baban gibi işe yaramaz, beş para etmez tekisin!, başımın derdi, yalancı! Gibi birçok yaralayıcı söz sarf ederdi. Bunlar bana ettiği hakaretlerin yalnızca bir kısmı ve benimle başa çıkmadaki çaresizliğini kanıtlamaktan başka bir işe yaramıyorlar. Bana hayatım boyunca, onun mutluluğunun önündeki tek engel olduğunu hissettirdi. Bana bakınca, onu terk eden sevgilisini, babamı görüyordu. Bende onu acılar içinde bırakıp giden adamı buluyordu¹⁷.

Babanın anneyi terk etmesi sonucunda, babaya öfke duyan anne tutarsız davranışlarda bulunur. Çocuğunu sevmeye çalışan/zorlanan anne, bu tutarsız davranışıyla evlilik dışı dünyaya gelen oğlunu da cezalandırır. Aile içinde oluşan anne-çocuk yabancılaşması baba özlemine ve gereksinimini arttırdığı gibi çocukta oluşan güven eksikliği ve hayal kırıklığı duygusal çatışma durumunu da tetiklemiştir:

Damadı Bavyera'dan başka bir yerde iş bulamamıştı, Bavyera ise Almanya'daydı. Cennetteki hayat sona ermişti. Avusturya'daki büyük işsizlik, beni de dolaylı olarak vurmuştu. Dağların eteklerinde, Chiem Gölü'ünde küçük bir köy! Demişti sanki bir felaketi anlatır gibi. Ama yaşamak zorundaydık! Annem ve vasim ile Traunstein'a büyükbabam ve büyükbabamdan daha önce gitmek zorundaydım, hatta başta onlar ayrılmayı hiç düşünmüyordu. Bu yüzden bir hayli mutsuzdum. Seekirchen'deki hayatımın sona ermesini aklım almıyordu. Burası da geçici bir durak olmuştu. Büyükbabamdan ayrı kalıp hiç tanımadığım, sadece annemin kocası olan ve büyükbabamın, senin hem baban hem de vasin, dediği bir adamın yönetimi altında yaşayacaktım ve bu beni hiç tatmin etmiyordu. Cennetim dediğim her şeyi terk ediyor olmak tam bir felaketti¹⁸.

Anlatıcı için büyükannesi ve büyükbabası, 'cennetim' olarak ifade ettiği ve adeta onun yaşamını şekillendiren huzur ve güven sembolü durumundadırlar. Yukarıdaki alıntıda vasinin yönetiminde olma durumu ile aslında Avusturya'da bulunan Seekirchen'den taşınarak Almanya'da Bavyera bölgesine yerleşmek zorunda olan anlatıcının buraya karşı olan büyükbabanın söylemlerinden kaynaklı önyargıları ve burası için felaket olarak söz etmesi dikkat çekmektedir. Bernhard, yapıtlarında Avusturya nefreti kadar Nazi Almanya'sına duyduğu nefreti de gündeme getirir. Onun bu nefret içerikli üslubu ve söylemleri neredeyse tüm yapıtlarının çıkış noktası olarak görülebilir. Ayrıca bu durum gerek anlatıcının gerekse toplumun Nazi Almanya'sına yönelik güvensizliğini ortaya koyan söylemler olarak da algılanabilir. Yine daha önce çalışmanın başında değinilmiş olan 68 kuşağı hareketinin Nasyonal Sosyalist geçmişle hesaplaşması yani yapılanlardan baba kuşağının sorumlu tutulması gibi Almanların geçmişte yaptıklarına da göndermede bulunulur.

¹⁷ Bernhard, *Çocuk*, 24-25.

¹⁸ Bernhard, 57.

Bernhard'ın otobiyografik yapıtı olan *Çocuk*'ta anlatıcı ile yazarın yaşamı benzerlik gösterir. Yazarın çocukluğunda çekmiş olduğu hemen hemen tüm sıkıntılar gerçek yaşamında olduğu gibi romana da yansıtılmıştır. Yapıtta yazarın gerçek yaşamında büyük iz bırakan çocukluk travmalarından biri olan babasını hiç tanımamış olması ve bu nedenle duyduğu üzüntünün yanı sıra annesinin şiddet içeren ceza eylemlerine yer verilmektedir. Romanda konu edinilen söz konusu olaylar yazarın gerçek yaşam öyküsüyle neredeyse birebir örtüşmektedir¹⁹. Anlatıcının, yazarın yaşam öyküsü ve kimliğiyle örtüşen deneyimleri, yazarın otobiyografisinin romandaki izdüşümü olarak değerlendirilebilir.

Arkadaşı Hansi'de tıpkı anlatıcı gibi aslında baba travması yanında fiziksel travma ile baş etmeye çalışan bir çocuktur. Babasının Hansi'yi kayışla dövmesi onda travmatik bir deneyim oluşturur. Hansi'nin babasının da kendi babasından elli yıl önce aynı şekilde şiddet görmesi psikolojik ve fiziksel travmanın kuşaklar boyu aktarımını getirir akıllara:

Hansi'nin babası onu her fırsatta deri bir kayışla döverdi ki onun da babası elli yıl önce onu aynı şekilde terbiye ediyordu. Hansi acıdan haykırırdı, bu kabahate ben de müdahil olmuşsam, Hippingler beni de kovalardı. Oradaki hoşgörü sınırı çok düşüktü. Ortada gülecek bir şey olmuyordu, zaten akşamları, kimsenin yorgunluktan gülecek hali kalmıyordu²⁰.

Anlatıcının hiç görmediği biyolojik babasının yerini büyükbabası doldurur. Her ne kadar çocuk hem anne hem de baba boşluğunu büyükbaba ile doldurmaya çalışsa da aslında büyükbaba özelinde yeri doldurulmaya çalışılan 'baba' kavramıdır. Çocuk, büyükbabayı örnek alır ve onun işaret ettiği doğrultuda ilerleyerek zamanla ona benzer. Büyükbabanın öğretileri ile gelişmeye çalışan çocuk onunla özdeşleşerek yaşamına yön verir adeta:

Büyükbabalar olmasa o durum içinde boğulup giderdik. Annemin babası olan bu adam, beni dünyanın ve insanların içinde boğulduğu trajediden kurtaran insandı. Fazla sıkı bir disiplinle de olsa, beni erkenden bu budalalıktan çekip aldı, üstelik de ne şanslıymışım ki önce başımı suyun üstüne çıkarttı. Daha çok gençken, dikkatimi insana bahşedilen akla ve onun her şeyden daha önemli olduğu gerçeğine çekti. Daha yürümeye başladığımız anda bile, akıl olmadan bir yere gidemeyeceğimizi bana öğretti. Başka zamanlarda olduğu gibi, o gece de kutsal bir dağa çıkarcasına gittim Ettendorf'a ve büyükbabama²¹.

Koşulsuz bir anne-baba sevgisini deneyimleyemeyen çocuk, yukarıda da ifade ettiğimiz üzere bu durum ile ilgili olan açığı büyükanne ve büyükbabayla kapatmaya çalışır. Çocuğun yaşamında bir baba rolünün olmaması ve büyükbaba faktörünün dışında babasız bir çocuk olarak büyümesi, onun duygu dünyası ve kişilik gelişimi üzerinde olumsuz etki etmiştir. Çocuk, vasisi olan üvey babasına hitap ederken ona "baba" demez. Üvey babası hakkında bilgi verirken ondan sürekli "vasim" olarak söz eder. Üvey babayı sadece veli olarak gören çocuk, biyolojik babasının farklı olduğunu anlayabilecek olgunluktadır. Bu nedenle arkadaşlarından soyadıyla ilgili gelen soruları rahatlıkla yanıtlayabilmektedir. Ancak daha önce hiç görmediği gerçek babasının nerede olduğunu bilmediği gibi onun hakkında fazla bilgi sahibi değildir. Baba konusunun geçtiği neredeyse her kesitte çocuk, büyükbabasına karşı olan sevgisini anlatırken bilinçaltında bir baba özlemi çektiğini de hissettirir. Üvey babasına karşı tamamen yabancılaşan çocuk ona baba yerine vasim olarak seslenir:

Babanın soyadı Fabjan ise, senin soyadın neden Bernhard, diye sordular, bu ilk kez olmuyordu. Bu soruyu daha önce binlerce kez göğüslemiştim. Babamın, benim gerçek babam olmadığını, sadece vasim olduğunu, dolayısıyla evlatlık olmadığını açıkladım. Evlatlık olsaydım soyadım Bernhard değil Fabjan olurdu, dedim. Gerçek babam hala hayattaydı ama onun nerede olduğunu, ya da hakkındaki herhangi bir şeyi bilmiyordum. Onu hiç görmemişim. Bu anlattıklarım onları pek etkilememişti ama yine de onların anlatabilecekleri şeylerden daha sıra dışıydı. Yazar olan bir büyükbabam var, demiştim, onu dünyadaki herkesten çok seviyorum²².

¹⁹ Joachim Knape ve Olaf Kramer, *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard* (Würzburg: Verlag . Königshausen & Neumann GmbH, 2011), 19.

²⁰ Bernhard, *Çocuk*, 50.

²¹ Bernhard, 17.

²² Bernhard, 82.

Hem Kaybolan'da hem de *Çocuk* romanında çocuk kahramanların gerek ifade gerekse davranış biçimlerinde çelişkili durumlar dikkat çeker. Romandaki söz konusu çelişkili durum, anlatıcının yabancılaşmayla birlikte tüm ailesine karşı duyduğu öfke ve eksikliğini hissettiği baba sevgisi gibi duygularını anlayamadığında daha da belirginleşir. *Çocuk*'ta anlatıcı büyükbabası ile de zaman zaman ters düşerek çelişkiye düşer ve ona karşı büyük öfke duyar:

Her şey bir hataydı, hatta belki de zalimce bir tuzak. Thüringen'le ilgili bildiğim tek şey kuzeyde olduğuydu. Berbat bir ruh haline bürünmüştüm. Eğer ailem Saalfeld'e gittiğimi biliyorsa, beni kandırmışlar demektir; eğer bunu bilmiyorlarsa da affedilmez bir hata yapmışlardı. Onlardan her şeyi bekliyordum artık. Onlara küfür ettim, sevdiğim o insanların hemen o anda ölmelerini diledim. Hakiki yönlerini şimdi gördüğüm evimden, gecenin karanlığına doğru uzaklaştıkça ağladım. Büyükbabama bile şüpheyle bakıyordum, ona bile lanetler okuyordum²³.

Annenin oğluna baktıkça onda aslında dolaylı olarak onu terk eden sevgilisini gördüğünü anlatması çocuğun ruhsal durumu üzerinde olumsuz etkiler. Annenin acılar içinde olması ve çocuğunun babası tarafından terk edilmesi onun oğluna karşı olan 'sevgisinin önünü tıkayarak'. Böylece çocuk kendi üzerinde de travma etkisi yaratacak olan annesinin babaya karşı duyduğu nefreti daha çok duyumsar:

Ona çok benziyordum, bir defasında onun bir fotoğrafını görmüştüm. Cidden aramızdaki benzerlik şaşırtıcıydı. Aslında buna benzerlik denemezdi, yüzüm onun yüzünün aynısıydı. Hayatının en büyük hayal kırıklığı, yaşadığı en büyük yenilgi, beni her görüşünde tekrarlanıyordu. Ben onun yanında oldukça da, bununla her gün yüzleşmek zorunda kalıyordum. Elbette bana olan sevgisini hissediyordum ama aynı zamanda sevgisinin önünü tıkayan, babama olan nefretini de duyuyordum. Sonuç olarak bana, yani evlilik dışı şekilde dünyaya gelmiş çocuğuna duyduğu sevgiyi her zaman bastırıyor, o sevginin doğal ve özgür şekilde gelişmesini engelliyordu. Aslında annem *bana* değil, nefret ettiği babama küfrediyordu; kırbacıyla beni değil, acılarının asıl nedeni olan kişiyi dövüyordu. Kırbacın her inışı, aslında artık hiç kimseyle, büyükbabamla bile iletişim kurmayan babama inen bir darbeydi. Sanki öyle biri yoktu artık, sanki hiç var olmamıştı²⁴.

Çocuk annesi ve üvey babası için duygusal anlamda bir gerçek anne-baba duygusu hissetmediği için her ikisine de yabancılaşır. Babası ile ilgili herhangi bir soru sorduğunda aile bireylerinin aşırı sinirlenmelerinden ve onun hakkında söylenenlerden hareketle babanın kabahatinin ne derece büyük olduğu sonucuna varır:

Daha o zamanlarda babamla ilgili herhangi bir şey sormayı bırakmıştım. Var olamazdı, yoktu. Hangi ruh halinde olursa olsunlar, sorularım ailemi anında sinirlendirirdi, kara bir gölge gibi üstlerine düşerdi. Babamın kabahati çok büyük olmalıydı, onunla ilgili duyduğum şeylerden anlamıştım. Annemi bütün kalbimle seviyordum ve onun da beni sevdiğini biliyordum, ama hayatı boyunca, aramızdaki sevgi hiçbir zaman görmediğim bir şeytan yüzünden baltalanacaktı. Sadece yalan ve hıyanetten oluşan bu görünmez adam, anlaşıldığı kadarıyla tam bir üçkağıtçıydı. Uzun mektuplar, ah evet, ama hiçbirini beş para etmez. Verilmiş bir sürü söz, evet, ama hepsi yalnızca yalan. Evet, babam tek bir şeyde tam bir ustaydı, yalan söylemekte! Annemin tek söylediği bunlardı²⁵.

Annenin babayla olan olumsuz deneyimi ve çocuğu ona karşı doldurmasının yanı sıra sorunlu aile yaşamı da onun çocuk yetiştirme tutumunu olumsuz etkiler. Annenin yeniden evlenmesi durumunda kendisinin depresyon düzeyi azalsa da çocukların depresyon düzeyi artarak devam etmektedir.²⁶ Bu nedenle çocuk her zaman annesinin etkisinde kalarak babası hakkındaki söylemlerini sertleştirir. Ondan söz ederken ona şeytan diye hitap eder. Çocuğun bu tutumu baba-oğul yabancılaşmasını ve aslında çocuğun ruh dünyasına egemen baba travmasını açıkça ifade eden önemli örneklerden biridir.

²³ Bernhard, 78.

²⁴ Bernhard, 25.

²⁵ Bernhard, 25-26.

²⁶ Alexandra Clavirino vd., "Depression following marital problems: different impacts on mother and their children? A 21-year prospective study," *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol* 46, (2011): 46.

Kaybolan Adlı Yapıtta Baba Travması Etkileri

Romanda, Polonyalı göçmen bir Alman aile, karşılaştıkları birtakım bürokratik zorluklara rağmen kayıp çocukları olduğunu düşündükleri çocuğun, oğulları olduğunu kanıtlamaya çalışır. İkinci Dünya Savaşı sonunda savaş sırasında Ruslardan kaçarken kaybettikleri büyük oğulları Arnold'u arayan anne, psikolojik bir çöküntü içerisinde ve bu olumsuz ruh halini en çok da küçük oğluna yansıtır. Anne, maruz kaldığı tecavüz sonucunda yaşanan olumsuzluklardan küçük oğlunu sorumlu tutar. Onun bu davranışı çocuğun babaya ilişkin algısını sorgulamasına neden olur. *Kaybolan* adlı roman, ağabeyi Arnold'un kaybolma sırrını açıklığa kavuşturmaya çalışan küçük erkek kardeşin bakış açısından anlatılır. Anne, yıllarca aradığı kaybolan oğlu Arnold'u uzun ve zorlu bir arayış sonunda bulmaya çok yaklaşır. Ancak birdenbire fikrini değiştirerek Arnold olabileceği düşünülen çocuğu teşhis etmekten vazgeçer. Bulunan çocuğun aslında kayıp Arnold olma ihtimali karşısında annenin vazgeçip geri dönme kararı, romanın sonuna beklenmedik bir şekilde damgasını vurur.

Ailede baba; çocuk, anne-baba, aile ilişkisi bağlamında önemli bir rolü üstlenir. Bu açıdan bakıldığında 'baba' kavramının gelişim dönemi içerisinde birçok bilimsel alanda konu edinildiği görülür. Çocuğun farklı gelişim dönemlerinde 'baba' kavramına ilişkin algıları farklılık göstermektedir. Bu algıların yaş dönemlerine göre ne ifade ettiği birçok araştırmaya da konu olmuştur²⁷. Romanda anne-baba ebeveynlik rollerine sahiptirler. Ancak onlar küçük çocuğa karşı gerektiği gibi bu görevlerini yerine getirme ve sağlıklı etkileşim kurma noktasında sıkıntı çekerler. Bu sağlıksız etkileşim çocuğun kişilik gelişimini olumsuz etki ederek bozulmasına neden olmuştur. Babanın tutumunda oldukça katı bir disiplin anlayışı ve bu tutumu nedeni ile de hoşgörüsüz baskıcı bir tutum ön plana çıkmaktadır. Biyolojik babası olmadığı bilinen anlatıcının babası otoriter baba tutumu sergiler. Babanın otoriter bir tutum benimsemesi onun çocuğunu sürekli denetleyen ve kontrol eden bir kişi olduğu izlenimini verir. Bu durum çocuğun kendine olan güvenini ortadan kaldıran ve kişilik oluşumuna zarar veren bir davranış olarak dikkat çeker. Bu nedenle aile içinde çocuğun duygu ve düşüncelerinin dikkate alınmadığı bu nedenle de çocuğun babanın kurallarına itiraz etmeden uymaya çalıştığı gözlemlenir. Baba-çocuk çatışması olay örgüsü boyunca sürekli duyumsatılır. Baba, çocuğun televizyon izlemesinin onu olumsuz etkileyeceği düşüncesine kapılır bu nedenle onun uzun süre televizyon izlememesi için onu ekrandan uzaklaştırmaya çalışır. Çocuk bu durumu tamamen kişisel algılar:

Mamafih yapayalnız Pazar saatlerimi radyo önünde geçirmemi normal karşılayan Baba aynı saatleri televizyon önünde geçirmemi katlanılmaz buldu. Evet, bir televizyon almıştı almasına ama televizyonun açılmasını kaldıramıyordu. Televizyon ancak onun izniyle açılabilirdi ve bu da geri alınabilir bir izindi. Televizyon ancak Baba izin verirse açılabilirdi ama Baba izin verdiğinde de bunu öyle isteksiz, bazen de öyle kızgın bir hal ve tarzda yapardı ki, televizyon seyretme zevki anında mahvolurdu²⁸.

Baba ölünce onun yerini alan annenin sevgilisi Rudolph'da ironik bir biçimde adeta ölen babanın tutum ve davranışlarına bürünerek çocuğun üvey babasına dönüşür:

Mühim adam havalarındaki Arnold'un adı şimdi Heinrich, kasap olacak, diye düşündüm ve sırtmak zorunda kaldım. Üstelik Heinrich ve üstelik kasap. "Sırtacak ne var?" dedi Bay Rudolph birden, öyle katı bir tavırla sordu ki, Baba'nın katı ses tonunu hatırladım. Sırtmayı anında keserek, Bay Rudolph'un yavaş yavaş Baba'ya dönüştüğünü tasavvur ettim²⁹.

²⁷ Durmuş, Emine vd., "Çocukluktan Yetişkinliğe Baba Kavramı," *Ulkubilge* 57, (2021): 174.

²⁸ Treichel, *Kaybolan*, 17.

²⁹ Treichel, 92-93.

Bireyin kendine yabancılaşmanın dışında kişilik bozukluğuna kadar uzanan psikolojik bir rahatsızlık olan 'nevroz' sonucu kişinin vücudunda uyumsuzluk, hissizlik, odaklanma gücünün azalması durumu oluşur³⁰.

İçinde bulunduğu ruh hali nedeniyle anlatıcının sahip olduğu trigeminus nevralsisi yok olmaz aksine ataklar şeklinde devam eder. Romanda çocuk anlatıcının, olaylara bakış açısı ve olayları aktarma biçiminin hastalığı ile ilgili gerçekleri ortaya koyar nitelikte olduğu söylenebilir. Ebeveynlerinin ve özellikle babasının ona karşı olan tutumundan nefret eden anlatıcı, aile içinde ona karşı olan yabancılaşmaya ve sevgi eksikliğine de bir göndermede bulunur. Bu nedenle, bir gün rahatsızlığının nedeninin bulunabileceğini ve sıkıntılarının ortadan kalkabileceğini ümit eder:

Hekim, sebepleri bilinmediği için aşağı yukarı hiçbir şey yapılamayacak bir nevalji teşhisi koydu. Zor vakalarda trigeminus siniri uyuşturulabilirdi ama bu tüm yüz kaslarımı etkileyebileceği için tavsiye etmiyordu. Benim vakamda, öyle diyordu hekim, en iyisi beklemektir. Belki günün birinde sebebi bulunabilir, belki de sıkıntım kendiliğinden ortadan kalkardı. Bir trigeminus nevralsisinin tıpkı ortaya çıktığı gibi aniden sona erdiğine evvelce de rastlanmıştı. Trigeminus nevralsisi yok olmadı, elektrik akımı benzeri ataklarla bana eza etmeyi uzun aralıklarla ama düzenli olarak sürdürdü³¹.

Çocuk anlatıcının yanağında hissetmiş olduğu trigeminus nevralsisinin psikolojik bir rahatsızlık nedeniyle kendine/bireysel yabancılaşma sonucunda ortaya çıktığı düşünülebilir³². Bu yabancılaşma baba üzerinde de etkili olur. Babanın tutum ve davranışlarından anlaşılacağı üzere ikili arasında baba-çocuk yabancılaşması dikkat çeker. Böylece yabancılaşma kavramının karakterlerin olumsuz ruh durumlarını pekiştirdiği açıkça görülür:

Oğlanın yüzü” diyordu Baba, “sanki senin suratından kalıp alınmış gibi”. Bu tasavvur bende öylesine büyük bir fiziksel huzursuzluk uyandırdı ki, kendimi koyvermesem de suratımı yakan, yanaklarımı katedip almıya ulaşan bir tür mide sancısına tutuldum. [...], yüzümü yalar gibi olan bu his, beni sancılı bir sırtmaya zorladı. Bunda sırtacak ne var, diye sordu, ağırlarımı sezinleyemeyen ve beni sadece edepsiz bir oğlan olarak gören Baba³³.

Kişilik bozukluğu nedeniyle sırtan çocuğun bu davranışı babaya göre “edepsiz” olarak nitelendirilir. Babaya göre “edepsizce” sırtan çocuğun bu davranışının nedeni de aslında söz konusu kişilik bozukluğuna bağlı belirtilerden başka bir şey değildir:

Ne var ki trigeminus nevralsisi seyahat esnasında tekrar ortaya çıktı, öyle ki yüzüm sık sık keskin ağrı ataklarıyla seğiriyor, bu da beni sırtmaya benzer kasılmalara zorluyor, baba eskiden de sinirlendiği bu sırtışlar nedeniyle yine çileden çıkıyordu³⁴.

Çocuğun aslında istemsizce sırtışları sonucunda babanın çileden çıkması, çocukla arasındaki uzaklığı ve yabancılaşmayı somutlayan çarpıcı bir örnek olarak görülebilir³⁵.

Baba, anlatıcının gerçekte biyolojik babası değildir. Bu durum roman boyunca babanın oğluna karşı olan mesafeli davranış biçiminden anlaşılmaktadır. Çünkü babanın, anneye ilgilenmenin yanı sıra büyük bir tutkuyla işine odaklanmasının aksine başta temel ihtiyaçları olmak üzere, duygusal olarak da çocuktan oldukça uzak olduğu ve ona yabancılaştığı görülür. Anlatıcı ise anne ve babasının Arnold olma olasılığı olan çocuğu mercek altına alarak onun izini sürmeye başlamaları karşısında öfkelenir. Arnold'un bulunması ile onun ailedeki karışık ve belirsiz konumunun daha da sıkıntılı bir hal alacağından endişelenir. Annesinin ona karşı olan tuhaf davranışlarının üzerine babasıyla da aralarında gerçek bir baba-oğul ilişkisi kurulamayan süreçte gittikçe kaybolan

³⁰ Volker Faust, *Psychiatrie Heute- Seelische Störungen erkennen, verstehen, behandeln, Depersonalisation und Derealisation, Störungen des Ich-Bewusstseins Entfremdungs-Erlebnisse- Unwirklichkeitsgefühl- Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit*, 1-2 09 Temmuz 2022. https://www.psychosoziale-gesundheit.net/pdf/Int.1-Depersonalisation_u._Derealisation.pdf

³¹ Treichel, *Kaybolan*, 33.

³² Kaygın, “Kaybolan Adlı Romanda Savaş Sonrası Kuşağın Kaybolan Adlı Romanda Savaş Sonrası Kuşağın Bireysel Yabancılaşma Olgusu: Hans- Ulrich Treichel,” 303.

³³ Treichel, *Kaybolan*, 32-33.

³⁴ Treichel, 49.

³⁵ Kaygın, “Kaybolan Adlı Romanda Savaş Sonrası Kuşağın Bireysel Yabancılaşma Olgusu: Hans- Ulrich Treichel,” 303.

bir baba imgesi dikkat çeker. Baba yokluğunun hissedilir boyutlarda olması durumunda farklı roller üstlenen anne- babanın yokluğunun yarattığı boşluk karşısında baba yokluğunun hissedilir boyutlarda olması çocuğun davranışlarındaki tuhaflıkları arttırmaya başlar. Üstelik bu durumda annenin olduğu kadar babanın da yokluğu, çocuğun sağlıklı davranış gelişimindeki olumsuzlukları artırır temel nedenlerden biri olarak görülebilir.

Gerçek babasını aslında hiç tanımamış olan çocuk böylesine bir baba travmasının üzerine bir de üvey babasının ona karşı olan yabancılaşmasının yanı sıra onun ölümüne tanık olur. Talihsizlikler çocuğun peşini bırakmaz üvey babasını da bir kalp krizi sonucunda kaybeder. Babanın kalp krizi sonucunda ölmesi ile anlatıcı adeta ikinci bir kez babasız kalmıştır. Ancak kısa bir süre sonra onun yerini de mahalle polisi olan Bay Rudolph alır:

Bay Rudolph beni eve götürdü. Beni kapının önünde bıraktıktan sonra tekrar hastaneye döndü. Yatağa yalnız gittim ve sabaha karşı ikide ciddi ve solgun görümlü Bay Rudolph beni uyandırıp Baba'nın öldüğünü söyledi. Sonra gece lambasının yanına bir İncil koyup okumamı istedi, kendisinin yine Anneyle meşgul olması gerekiyordu³⁶.

Kendisiyle birlikte arkadaşlarına, çevresine karşı da yabancılaşan anlatıcının, babasının ölümü nedeniyle kendini iyi hissetmesi de son derece ironiktir ve geçmişte yaşadığı kötü deneyimlerinin olduğunu düşündürür:

Okul arkadaşlarım benden uzak duruyordu. Kolumda ölümü taşıyordum, ölüm bir hastalıktı, bulaşıcıydı ve kimse benden bu hastalığı kapmak istemiyordu Anne siyah elbisesini bir yıl boyunca taşıdı, bense siyah bantı Baba'nın toprağa verilmesinden sonra çıkarabilecektim, bu nedenle cenaze günü benim için güzel bir gün de oldu³⁷.

Çocuğun mutlu olabilmesi için başka bir deyişle mutluluğunu etkileyebilecek yaşam deneyimleri arasında babasının cenaze günü olması çocuğun "benlik saygısından" yoksun ve iç dünyasında yaşadığı boşluk duygusuyla çatışma içerisinde olduğunu gösterir³⁸. Romanda geçen baba- oğul çatışmasını gözler önüne seren birçok kesitte anlatıcının baba travmasını ön plana çıkaran ve "ölüm gününü", "güzel bir güne" benzeten söylemler vardır. Bu söylemler onun mutsuzluğunun önemli nedenlerinden biri olan baba eksikliğini ifade eden önemli ip uçları içerir.

Kaybolan'ın genel kurgusu anlatıcının gülünç ve çelişkili ifade biçimi çerçevesinde ele alınmıştır. Yapıtın bu çelişkili kurgusu *Kaybolan*'ın grotesk bir yapıya bürünmesine zemin hazırlar.³⁹ Aile bireylerinin neredeyse tümüne egemen çelişkili ifade biçimi ve tuhaflıklar anlatıcının babasına karşı olan olumsuz bakış açısına da yansır:

Elimde kürekle altında Baba'nın yattığı masif meşeye bakınca, ona son bir darbe indirmek zorunda olduğum hissine kapıldım. Küreği azıcık çevirip toprağın tabutun kenarından akmasını sağladım. Baba'ya toprak atmak istemiyordum, Baba'nın ölümünden mustarip olduğumu ama bunu hissetmediğimi düşündüm ama mustarip olduğumu da hissediyordum, tabut toprakla örtüldükten sonra siyah bantı kolumdan çıkartabileceğimi de⁴⁰.

Kendini kötü evlat rolünde gören hem anne hem de babasıyla olan olumsuz ilişkilerini buna bağlayan anlatıcı, iyi biri olmaya çalışır ancak alışık olmadığı bir durum olduğu için babasının cenazesinde bunu nasıl yapması gerektiğini çözemez. Tüm bu çelişkili duygular içerisinde olan çocuk, babasının ölümü karşısında acı çeker ve bir türlü anlamlandıramadığı bu duygulara dair ironik göndermeler içeren itiraflarda bulunur.

Sonuç

Bu çalışmada ele alınan her iki romandaki anlatıcı çocuklar hem fiziksel hem psikolojik travmaya maruz kalmışlardır. Bu travmaların temel kaynaklarından biri olarak baba travması açıklanabilir. İki romanda da babayı affetme ve babayla hesaplaşma noktasında çocuğun annenin değişimi ve desteği ile birlikte bunu başarabileceği sonucuna ulaşılmaktadır. Thomas Bernhard romanında, evlilik dışı doğan çocuğun annesinin psikolojisi üzerinden

³⁶ Treichel, *Kaybolan*, 72.

³⁷ Treichel, 74.

³⁸ Kaygın, "Kaybolan Adlı Romanda Savaş Sonrası Kuşağın," 302.

³⁹ Cornelia Blasberg, *NS-Medizin und Öffentlichkeit: Formen der Aufarbeitung nach 1945* (Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, 2015), 288.

⁴⁰ Treichel, *Kaybolan*, 76.

baba travmasını aktarırken, Hans-Ulrich Treichel doğrudan aile öyküsünden esinlenerek göç olaylarının yanı sıra istenmeyen çocuğun baba travmasını ele almıştır. Çalışmada karşılaştırılan romanlarda evlilik dışı dünyaya gelen ve aile içerisinde istenmediklerini düşünen çocukların ortak sorunları tespit edilmiştir. Her iki roman dikkat çeken otobiyografik göndermeler içermektedir. Aynı zamanda Treichel, öyküyü ebeveynlerinin travmatik savaş deneyimlerinin kurbanı olan, ancak yaşadığı talihsizlik yüzünden var olma mücadelesi veren bir çocuğun bakış açısından yansıtmıştır. Benzer şekilde Bernhard'ın romanında da olaylar ebeveynlerin travmatik yaşantıları sonucunda benlik arayışı içerisinde olan çocuk anlatıcı etrafında döner. Karşılaştırmalı olarak incelenen iki romanda da çocuk anlatıcıların yaşamlarındaki üvey baba karakterlerinin çocukların baba travmalarını tetikleyici rol oynadığı tespit edilmiştir. Temelinde iki erkek çocuğun bakış açısından anlatılan iki romanda da çocukların dünyasındaki baba travmasının onların kişilik gelişimlerini olumsuz etkilediği ve bu nedenle psikolojik travmaya maruz kaldıkları ortaya çıkmıştır.

Çalışmada Avusturyalı yazar Thomas Bernhard'ın *Çocuk* adlı romanı ile Hans-Ulrich Treichel'in *Kaybolan* adlı romanlarında anne, baba-çocuk üçgeninde kurgulanan trajik yaşamların, baba travması sonucunda olumsuz etkilendiği görülmüştür. Baba eksikliği sonucundaki travma, çeşitli zorluklarla karşılaşan çocukların yaşam kalitelerini olumsuz etkilemiştir. Çocukların yaşamlarındaki baba eksikliğinin her iki romanda da çok farklı sonuçlar ortaya çıkardığı tespit edilmiştir. Bunlardan bazılarının zorlu yaşantılarla birlikte oluşan güvensizlik, hayal kırıklığı, yabancılaşma gibi olgular olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu farklılıklar *Çocuk*'ta güven eksikliği olarak ön plana çıkarken, *Kaybolan*'da hayal kırıklığının ağır bastığı görülmüştür. Romanda işlenen baba travması, çocukların babalarıyla olan olumsuz ilişkileri veya babalarının davranışlarından kaynaklanan derin psikolojik etkileri de ifade etmektedir. Bu travmanın her iki romanda çocukların duygusal, sosyal ve psikolojik gelişimini derinden etkilediği görülmüştür. Böylece ağırlıklı olarak iki yapıttaki başta çocuk olmak üzere karakterlerin ruhsal durumları ortak ve farklılaşan yönleriyle de karşılaştırılarak ele alınmıştır.

Kaynakça

- Bartsch, Kolja, Hanspeter Blatt, Jörg Krämer, Wilhelm Weege ve Stephan Trebeß. *Zur aktuellen Diskussion über die Achtundsechzigerbewegung*. Berlin: Deutschen Bundestages, 2008.
- Blasberg, Cornelia. *NS-Medizin und Öffentlichkeit: Formen der Aufarbeitung nach 1945*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2015.
- Bernhardt, Rüdiger. *Der Verlorene von Hans-Ulrich Treichel.: Textanalyse und Interpretation mit ausführlicher Inhaltsangabe und Abituraufgaben mit Lösungen*. Hollfeld: Königs Erläuterungen C. Bange Verlag GmbH, 2019.
- Bernhard, Thomas. *Çocuk*. Çeviren: Sezer Duru. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2016.
- Clavarino, Alexandra. "Hayatbakhsh, Mohammad, Reza. Williams, Gail. Bor, Wiliam. Depression following marital problems: different impacts on mother and their children? A 21-year prospective study," *Soc Psychiatry Psychiatr Epidemiol* (2011): 833-841.
- Emine, Durmuş, Ezgi Sumbas, Rüstem Göktürk Haylı ve Ramazan Çok. "Çocukluktan Yetişkinliğe Baba Kavramı," *Ulakbilge* 57, (2021): 174-191.
- Faust, Volker. "Psychiatrie Heute- Seelische Störungen erkennen, verstehen, behandeln, Depersonalisation und Derealisation, Störungen des Ich-Bewusstsein Entfremdungs-Erlebnisse- Unwirklichkeitsgefühl- Verlust der natürlichen Selbstverständlichkeit," 1-2, 09 Temmuz 2022. http://www.psychosoziale-gesundheit.net/pdf/anpassungsstoerung_faust.pdf
- Grevecke, Werner, Dirgit Rothstein ve Till Lieberz-Gross. *Gemeinsam verstehen, gemeinsam weitergehen: neue Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland und in Israel im gewerkschaftlichen Dialog*. Berlin: Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft, 1991.
- Kaygın, Şenay. "*Kaybolan* Adlı Romanda Savaş Sonrası Kuşağın Bireysel Yabancılaşma Olgusu. Hans- Ulrich Treichel" *Filoloji Alanında Teori ve Araştırmalar* içinde, Editör: Gülnaz Kurt, 298-306. Ankara: Gece Kitaplığı, 2020.

- Kaygın, Şenay. "Hans- Ulrich Treichel Kaybolan: Anne Çocuk Yabancılaşması Ekseninde Çocuğa Yönelik Psikolojik Şiddet" *Edebiyat ve Gündem* içinde, Editör: Funda Kıziler Emer, İnci Aras, 290-304. Eskişehir: Nisan Kitabevi, 2021.
- Kişmir, Gonca. "Almanya'da II. Dünya Savaşı Sonrası Yaşanan Bellek Patlamasına Tarihî Bakış," *SEFAD* 41, (2019): 49-62.
- Knape, Joachim und Kramer, Olaf. *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2011.
- Özçalık Dumanogulları, Sevil ve Kul, Selin. Alman Medyasında "Dönerci Cinayetleri" Temsiliyeti: Yeni-Irkçılık ve "Aşırı" Alman Irkçılığı Arasındaki Diyalektik," *Moment Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi* 9/2, (2022): 421-437.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.
- Ruckaberle, Axel. *Metzler Lexikon Weltliteratur 1000 Autoren von der Antike bis zur Gegenwart*. Berhhard, Thomas, Band 1, Stuttgart: Springer-Verlag GmbH, 2006.
- Schaffrik, Tobi ve Sebastian Wienges. *68er Spätlese - was bleibt von 1968*. Berlin: Lit Verlag, 2008.
- Skinner, Quentin. *Modern Siyasal Düşüncenin Temelleri*. Çeviren: Barış Yıldırım ve Eren Buğlalılar. Ankara: Phonenix Yayınları, 2014.
- Şahin Yılmaz, Zennube. *Thomas Bernhard'ın "Der Kulterer" Adlı Yapıtında Heterotopya*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2018.
- Treichel, Hans-Ulrich. *Kaybolan*. Çeviren: Tanıl Bora. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Ülsen, Cihan. "Thomas Bernhard Büyük Yazarın Otobiyografisi," *Gazete Duvar Kitap* 103/2, (2020): 4-12.
- Yalçın, Şahabettin. "Kant'ta Transandantal Ben Bilinci," *Felsefe Dünyası* 39/1, (2004): 55-72.



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