



# MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi

MSFAU Journal of Social Sciences

Sayı 29/ Bahar 2024 Issue 29/ Spring 2024

Duygu Çalışmaları / *Emotion Studies*

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi - MSFAU Journal of Social Sciences Sayı 29 / Bahar 2024 Issue 29 / Spring 2024

**Editöryal Sunuş: “Duygu Çalışmaları”**  
Editorial Introduction: “Emotion Studies”  
Esra DİCLE

**“Love” in *Three Colors: White* from Chela Sandoval’s Perspective on Social Justice**  
Merve GENÇ, Nurcan Pınar EKE

**Halid Ziya ve Tevfik Fikret’te Hissiyatın Takdimi: “Yüce” Nesne ile Karşılaşmalar**  
Hazel Melek AKDİK

**Sakatlık, Duygular ve Toplumsal Karşılaşmalar**  
Nur ÖZER, Nihan BOZOK

***Mektup Aşkları’nın* Duygu Dünyası: Kadınların ve Erkeklerin Mektuplarında Aşk**  
Semiha ŞENTÜRK, Seda YÜCEKURT ÜNLÜ

**Mutluluk, Pozitif Psikoloji ve Akış: Sara Ahmed Üzerinden *Pozitif* Dergisi Analizi**  
Selda TUNÇ SUBAŞI

**“Kendine Ait Bir Mutfak”ın Anlatısal İşlevi: Nezihe Meriç Öykülerinde Duymak, Düşünmek, Yemek ve Duygular**  
Olca AKYILDIZ

**Nesillerarası Aktarılan Travmanın Kıbrıs Sanatındaki Yansımaları**  
DERYA ULUBATLI

**Kırılğanlıkların Müellifi Barış Bıçakçı**  
Şennur TÜRK

**Scratch and Mark: Affective Intermediality *Towards Mathilde***  
Cansu YILMAZ

**Halit Ziya Uşaklıgil’in “Dilhoş Dadı” Öyküsünde Kölelik ve Ötekilik**  
Hüsna BAKA

**Duygularla Yüklü Bir Mekân Olarak Ev: Yaşayan Evlerin Programı ‘Daire’**  
Ceren LORDOĞLU

**Hissiyat ve Duyarlılık: Laurence Sterne’ün *Duygu Yolculuğu*’nda Mütihazis Papaz Yorick’in (Hissî) Sergüzeşti**  
Çiğdem BUĞDAYCI

ISSN 1309-4815



9 771309 481203



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

ISSN 1309-4815  
E-ISSN: 2822-6852

# MSGÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

## **Bu Sayının Hakemleri / Academic Referees of This Issue**

- Prof. Dr. Ayşe Melda Üner, *Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, *Akdeniz Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*  
Prof. Dr. Kaan Taşbaşı, *Yeditepe Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*  
Prof. Dr. Sedat Batmaz, *Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Psikoloji Bölümü*  
Prof. Dr. Şahika Karaca, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Doç. Dr. Ahmet Oktan, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*  
Doç. Dr. Fatih Altuğ, *Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Doç. Dr. Hasan Gürkan, *İstinye Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü*  
Doç. Dr. Jale Özata Dirlikyapan, *Ankara Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü*  
Doç. Dr. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu, *Marmara Üniversitesi, Grafik Sanatlar Bölümü*  
Doç. Dr. Olga Selin Hünler Çıdam, *Acıbadem Mehmet Ali Aydınlar Üniversitesi, Psikoloji Bölümü*  
Doç. Dr. Pelin Aslan Ayar, *Kocaeli Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Doç. Dr. Veli Uğur, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Emin Bülbül, *Nişantaşı Üniversitesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Burcu Mutlu, *Özyeğin Üniversitesi, Antropoloji Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Çiler Talu, *Dokuz Eylül Üniversitesi, Müzik Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Demir, *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Göze Orhon, *Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Gülben Salman, *Ankara Üniversitesi, Felsefe Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Özil, *Selçuk Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Fatih Uslu, *Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Müberra Bağcı, *Ege Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Şeyma Afacan, *Kırklareli Üniversitesi, Tarih Bölümü*  
Dr. Öğr. Üyesi Veysel Öztürk, *Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Öğr. Gör., Dr. Ceren Lordoğlu, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Rektörlük*  
Öğr. Gör., Dr. Deniz Aktan Küçük, *Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*  
Dr. Reyhan Yüksel, *Bağımsız araştırmacı*

**MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi**  
**MSFAU Journal of Social Sciences**

**Sayı 29/ Bahar 2024,**

***Issue 29/ Spring 2024***

**Duygu Çalışmaları / *Emotion Studies***



**MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University

Sayı 29 / Bahar 2024

Issue 29 / Bahar 2024

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşerî Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / This journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

**Yayın Dili / Languages of Publication:** Türkçe, İngilizce / Turkish, English.

ISSN 1309-4815

e-ISSN 2822-6852

**Kod:** MSGSÜ-SBE-024-05-D1

**Sahibi / Owner:** MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına Müdür Prof. Dr. İlker Cırık / Director Prof. Dr. İlker Cırık, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor**

Doç. Dr. Dilek Herkmen

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Emre Şan, 29 Mayıs Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Prof. Dr. İlyas Kemaloğlu, Marmara Üniversitesi, Tarih Bölümü

Prof. Dr. Kaan Harun Ökten, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Prof. Dr. Sezer Özyaşamış Şakar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Prof. Dr. Sibel Yardımcı Yalçıntan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

Doç. Dr. Dilek Herkmen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Doç. Dr. Esra Dicle, Boğaziçi Üniversitesi

Doç. Dr. Fatma Zeynep Bilge, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü

Doç. Dr. Güneş Duru, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü

Doç. Dr. Nazmi Ağıl, Koç Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

Doç. Dr. Nesrin Çiçek Akçıl Harmanakaya, İstanbul Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

Doç. Dr. Özge Ejder Johnson, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ali Kayaalp, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

**Danışma Kurulu / Advisory Board**

Prof. Dr. Ebru Kayaalp, Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü

Prof. Dr. Fatma Nalan Türkmen, Marmara Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

Prof. Dr. Kenan Çayır, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü

Prof. Dr. M. Asım Karaömerlioğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü

Doç. Dr. Egemen Yılgür, Yeditepe Üniversitesi, Antropoloji Bölümü

Doç. Dr. Abdurrahman Atçıl, Sabancı Üniversitesi, Kültürel Çalışmalar Bölümü

Doç. Dr. Hande Sağlam, University of Music and Performing Arts Vienna, Folk Music Research and Ethnomusicology

Doç. Dr. Gamze Keskin Yurdakurban, Kırklareli Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Doç. Dr. Selim Tezcan, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, Tarih Bölümü

Doç. Dr. Özlem Duva Kaya, Dokuz Eylül Üniversitesi, Felsefe Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi H. Göze Orhon, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Şeyma Afacan, Kırklareli Üniversitesi, Tarih Bölümü

**Editör / Editor:** Doç. Dr. Yalçın Armağan

**Editör Yardımcısı / Deputy Editor:** : Dr. Öğr. Üyesi Hatice Özer

**Sayı Editörleri / Editors of This Issue:** Doç. Dr. Esra Dicle

**İngilizce Dil Editörü / English Language Editor:** Doç. Dr. Zeynep Bilge

**Grafik Uygulama / Design:** Nadir Geçeroğlu

Mayıs 2024'te yayımlanmıştır. / Published in May 2024.

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Statements in articles are the responsibility of the authors only.

**Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul Tel: 0 212 246 00 11

**E-posta / e-mail:** solbildergi@msgsu.edu.tr

**Web sayfası / Website:** <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/>

**DergiPark:** <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msgsusbd>

# İçindekiler / Contents

## Editorial Sunuş: “Duygu Çalışmaları” Editorial Introduction: “Emotion Studies”

Esra DİCLE

Özgün Makale / Original Article

### “Love” in *Three Colors: White* from Chela Sandoval’s Perspective on Social Justice | 1

Merve GENÇ, Nurcan Pınar EKE

Özgün Makale / Original Article

### Halid Ziya ve Tefik Fikret’te Hissiyatın Takdimi: “Yüce” Nesne ile Karşılaşmalar | 16

Hazel Melek AKDİK

Özgün Makale / Original Article

### Sakatlık, Duygular ve Toplumsal Karşılaşmalar | 30

Nur ÖZER, Nihan BOZOK

Özgün Makale / Original Article

### Mektup Aşkları’nın Duygu Dünyası: Kadınların ve Erkeklerin Mektuplarında Aşk | 48

Semiha ŞENTÜRK, Seda YÜCEKURT ÜNLÜ

Özgün Makale / Original Article

### Mutluluk, Pozitif Psikoloji ve Akıs: Sara Ahmed Üzerinden Pozitif Dergisi Analizi | 62

Selda TUNÇ SUBAŞI

Özgün Makale / Original Article

### “Kendine Ait Bir Mutfak”ın Anlatısal İşlevi: Nezihe Meriç Öykülerinde Duymak, Düşünmek, Yemek ve Duygular | 80

Olca AKYILDIZ

Özgün Makale / Original Article

### Nesillerarası Aktarılan Travmanın Kıbrıs Sanatındaki Yansımaları | 94

Derya ULUBATLI

Özgün Makale / Original Article

### Kırılğanlıkların Müellifi Barış Bıçakçı | 114

Şennur TÜRK

*Özgün Makale / Original Article*

**Scratch and Mark: Affective Intermediality Towards Mathilde | 127**

Cansu YILMAZ

*Özgün Makale / Original Article*

**Halit Ziya Uşaklıgil'in "Dilhoş Dadı" Öyküsünde Kölelik ve Ötekilik | 145**

Hüsna BAKA

*Özgün Makale / Original Article*

**Duygularla Yüklü Bir Mekân Olarak Ev: Yaşayan Evlerin Programı 'Daire' | 160**

Ceren LORDOĞLU

*Özgün Makale / Original Article*

**Hissiyat ve Duyarlılık: Laurence Sterne'ün**

**Duygu Yolculuğu'nda Mütihassis Papaz Yorick'in (Hissî) Sergüzeşti | 177**

Çiğdem BUĞDAYCI

# Editorial Sunuş

Esra DİCLE\*

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi Bahar 2024 tarihli 29. sayısında “Duygu Çalışmaları” konusuna odaklandı. On dokuzuncu yüzyılda kullanımı yaygınlaşan ve tarih içinde anlamı, tanımlanış biçimi sürekli değişen duygu kavramı üzerine, özellikle son yirmi yıldır önemli çalışmalar yapılıyor. Sosyoloji, antropoloji, tarih, ekonomi, felsefe, edebiyat ve toplumsal cinsiyet alanındaki çalışmalar, duyguların bireysel olmaktan ziyade tarihsel, kültürel, kolektif yönlerini ve kaynaklarını ortaya koymaya başladı. Duygu çalışmaları, duygularla ne yaptığımız ve duyguların bize ne yaptığı sorusundan yola çıkarak tarih yazımının, siyasi söylemlerin, modernlik deneyiminin, kolektif aidiyetlerin, bireysel ilişkilerin, benlik inşasının hangi duyguların üretimi, dolaşımı ve yayılımı üzerine kurulduğu üzerine düşünülen, farklı disiplinlerin bulgularıyla dönüşen bir alan oldu.

Bu dosyanın motivasyonu, duygu çalışmaları alanındaki potansiyelin en başta sosyal bilimler ve sanat olmak üzere farklı disiplinleri kapsayacak şekilde ortaya çıkarılmasının hangi imkânlar sunabileceği sorusuna dayandı. Bu doğrultuda kültürel, tarihsel, toplumsal ve bireysel söylemleri biçimlendiren travma, yas, tanıklık, mutluluk, korku, umut, nostalji vs gibi tekil veya kompleks duygu durumlarını, duygu çalışmalarının kuramsal, kavramsal ve terminolojik zeminini oluşturan metinlerle diyaloga girerek araştıran detaylı çalışmalar ortaya çıktı. Ele aldıkları duygu repertuarının farklı sanatsal-estetik formların üretilmesindeki belirleyiciliğini tartışan; politik söylemlerin, iktidar ve muhalefet biçimlerinin duygu üretme ve yayma pratiklerini görünür kılan; toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlanmasında ve performansında duyguların işlevini işaret eden araştırmalar ve tartışmalar bu dosyanın çerçevesini oluşturdu.

Dosyada edebiyattan sinemaya, dergicilikten modern sanata, dijital platform için hazırlanmış programlardan sakatlık çalışmalarına kadar geniş bir alana yayılan ve duyguların sosyolojik, estetik, tarihsel, politik boyutlarını sergileyen çalışmalar yer aldı. Dosyada bulunan on iki yazıdan altısı edebiyat metinlerine odaklanıyor. “*Mektup Aşkları*”nın Duygu Dünyası: Kadınların ve Erkeklerin Mektuplarında Aşk” yazısı Leylâ Erbil’in *Mektup Aşkları* romanında “aşk” duygusunun faillerini odağa alarak mektuplar üzerinden kurgulanan aşkın toplumsal cinsiyet rollerinin performansında belirleyici olup olmadığını çözümlüyor. “Kendine Ait Bir Mutfak”ın Anlatısal İşlevi: Nezihe Meriç Öykülerinde Duymak, Düşünmek, Yemek ve Duygular” yazısı, *Bir Kara Derin Kuyu*’daki öyküleri ele alarak Nezihe Meriç edebiyatında duyuların nasıl uyandırıldığı, nasıl hızla değişebildiği ve neden bu kadar irdelendiği sorularını, yemeğe ve mutfaka daha yakından bakarak cevaplamaya çalışıyor. “Kırılganlıkların Müellifi Barış Bıçakçı” yazısı, Bıçakçı’nın romanlarındaki kırılganlık duygusunu dile getirirken müziği nasıl kullandığı ve bunun sanatın alımlayıcısı olan okura nasıl yansıdığı sorularına cevap arıyor. “Hissiyat ve Duyarlılık: Laurence Sterne’ün *Duygu Yolculuğu*’nda Mütihazis Papaz Yorick’in (Hissî) Sergüzeşti” yazısı, Laurence Sterne’ün *Duygu Yolculuğu* adlı eserinin başlığında geçen “sentimental” kelimesinin “Duyarlılık Çağı” olarak da adlandırılan on sekizinci yüzyılda kazandığı anlamı etimolojik ve felsefî açıdan araştırıyor, ardından Yorick karakterinin hislerinin önemini, eserin alımlanması ve felsefî arka



planının incelenmesi yoluyla analiz ediyor. “Halid Ziya ve Tefvik Fikret’te Hissiyatın Takdimi: ‘Yüce’ Nesne ile Karşılaşmalar” yazısı, Halid Ziya ve Tefvik Fikret’in eserlerinde yücenin Servet-i Fünun’daki duygu rejimiyle bağlantısı incelenmektedir. “Halit Ziya Uşaklıgil’in “Dilhoş Dadı” Öyküsünde Kölelik ve Ötekilik” yazısı bir yandan anlatıcının Dilhoş adlı Afrika kökenli dadısını hatırlama biçimine ve dadısıyla duygudaşlık kurma çabasına odaklanırken diğer yandan metnin duygu repertuarının, amaçlanan duygudaşlığın sınırlılığına nasıl işaret ettiğini tartışıyor.

Dosyada yer alan iki sinema yazısında biri olan “Love” in *Three Colors: White* from Chela Sandoval’s Perspective on Social Justice” yazısı ABD’li üçüncü dünya feministi Chela Sandoval tarafından geliştirilen ezilenlerin metodolojisi ışığında italik Beyaz filmi inceleyerek, öznenin sabit bir varlık olmadığını, aksine güç ilişkileri ve toplumsal dinamikler tarafından şekillendirilen akışkan ve karmaşık bir sürecin sonucu olduğunu öne sürüyor. Diğer yazı, “Scratch and Mark: Affective Intermediality Towards Mathilde” film çalışmalarında duygulanım ve medyalararasılık kuramlarını harmanlayarak filmde duygusal tepkiler uyandırmak için çok çeşitli medyalararası unsurların nasıl kullanıldığını araştırıyor.

“Duygularla Yüklü Bir Mekân Olarak Ev: Yaşayan Evlerin Programı “Daire” yazısı, “Daire” adlı Youtube’da yayınlanan ev programının izleyenlerde ne tür duygular uyandırdığını, izledikleri evler hakkında ne hissettiklerini anlamaya çalışarak ev güzelleştirme pratiklerinin kişiler için ne ifade ettiğini, evin benlik sunumu ile ilişkisini tartışıyor. “Mutluluk, Pozitif Psikoloji ve Akış: Sara Ahmed Üzerinden *Pozitif* Dergisi Analizi” yazısı *Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisinde mutluluk, pozitif psikoloji ve kişisel gelişim temalarıyla ilgili yayımlanan çok sayıda yazıya odaklanarak pozitif psikolojinin mutluluk kavramına yaklaşımındaki sorunları Sarah Ahmed’in “akış” teorisi üzerinden ortaya koyuyor. “Nesillerarası Aktarılan Travmanın Kıbrıs Sanatındaki Yansımaları” başlıklı yazı, Kıbrıs’ta 1963-1974 yılları arasında yaşanan çatışma sonrasında bölünmüş olan adanın kuzeyinde yaşayan, farklı nesillerden üç sanatçının çalışmalarına odaklanarak savaş ve bölünmenin yarattığı travmanın bu sanatçıların çalışmalarındaki etkisini inceliyor. “Sakatlık, Duygular ve Toplumsal Karşılaşmalar” yazısı, yüzdeki sakatlıklara odaklanarak sakatlık çalışmaları ve duygular sosyolojisi alanlarının kesişim noktasında bir tartışma yürüterek bir kişinin sakatlığı ile duyguları arasındaki ilişkinin yalnızca o kişinin psikobiyografik yapısından kaynaklanmadığı, aynı zamanda başkalarının sakatlığa ilişkin duygularından, algılarından ve önyargılarından etkilendiğini işaret ediyor.

Dosyanın oluşmasında yoğun emekleri bulunan dergi editörlerine, dosyaya destek vermeyi kabul eden hakemlere ve duygu çalışmalarına katkı sunan yazarlara teşekkür ediyorum.

# Editorial Introduction

Esra DİCLE\*

In the 29th issue of the *MSFAU Social Sciences Journal*, dated Spring 2024, the focus was on “Emotional Studies”. Over the past twenty years, significant research has been conducted on the concept of emotion, which has become widespread in the 19th century and has continuously evolved in meaning and definition throughout history. Studies in sociology, anthropology, history, economics, philosophy, literature, and gender studies have begun to reveal the historical, cultural, and collective aspects and sources of emotions, rather than focusing solely on individual emotions. Emotional studies have become a field that reflects on what we do with emotions and what emotions do to us, exploring which emotions underlie the production, circulation, and dissemination of historical narratives, political discourses, experiences of modernity, collective affiliations, individual relationships, and self-construction.

The motivation behind this issue was based on the question of what opportunities can be offered by revealing the potential of emotional studies to encompass different disciplines, primarily social sciences and art. Accordingly, detailed studies have emerged investigating singular or complex emotional states such as trauma, mourning, witnessing, happiness, fear, hope, nostalgia, etc., which shape cultural, historical, social, and individual discourses. These articles have not neglected to engage in dialogue with texts that form the theoretical, conceptual, and terminological context of emotional studies. They discuss the determinative role of the emotional repertoire they address in the production of various artistic-aesthetic forms; they emphasize the practices of emotion generation and dissemination in political discourses, forms of power and resistance; and they indicate the function of emotions in defining and performing gender roles.

This issue covers a wide range of topics, from literature to cinema, journalism to modern art, and from programs prepared for digital platforms to disability studies, showcasing the sociological, aesthetic, historical, and political dimensions of emotions. Of the twelve articles in the dossier, six focus on literary texts. The article “The Realm of Emotion in *Mektup Aşkları*: Love in the Letters of Female and Male Characters” examines whether the emotion of “love” constructed through letters is determinative in the performance of gender roles in Leylâ Erbil’s novel *Aşk Mektupları*. The article “The Narrative Function of ‘A Private Kitchen’: Exploring Hearing, Thinking, Eating, and Emotions in Nezihe Meriç’s Stories” attempts to answer questions about how senses are aroused, how they can rapidly change, and why they are so extensively explored in Nezihe Meriç’s literature by closely examining the stories in *Bir Kara Derin Kuyu*. The article “The Author of Vulnerabilities, Barış Bıçakçı” seeks answers to questions about how vulnerability is expressed in Bıçakçı’s novels and how he uses music, and how this is reflected to the reader. The article “Sentimentality and Sensibility: Sentimental Parson Yorick’s (Sentimental) Adventure in Laurence Sterne’s *A Sentimental Journey*” investigates etymologically and philosophically the meaning gained by the word “sentimental” mentioned in the title of Laurence Sterne’s work *A Sentimental Journey*, during the 18th century, also known as the “Age of Sensibility. And then

---

\* Assoc. Prof., Boğaziçi University, Turkish Language Coordinatorship, esradicle@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5029-4164.

analyzes the importance of Yorick's feelings through the examination of the reception of the work and its philosophical background. The article titled "Presentation of Emotions in Halid Ziya and Tevfik Fikret: Encounters with the 'Sublime' Object" examines the connection between the sublime in Halid Ziya and Tevfik Fikret's works with the emotional regime in Servet-i Fünun. The article "Slavery and Otherness in Halit Ziya Uşaklıgil's Story "Dilhoş Dadı"" focuses on how the narrator remembers his African-origin nurse, Dilhoş, and tries to empathize with her, while also discussing how the emotional repertoire of the text indicates the limitations of the intended empathy.

There are also two cinema articles in the issue, one titled 'Love' in *Three Colors: White* from Chela Sandoval's Perspective on Social Justice" examines the film *White* through the methodology of oppressed developed by American third-world feminist Chela Sandoval, arguing that the subject is not a fixed entity but the result of a fluid and complex process shaped by power relations and social dynamics. The other article, "Scratch and Mark: Affective Intermediality Towards *Mathilde*", investigates how various intermedial elements are used to evoke emotional responses in the film by blending affective response and intermediality theories.

The article titled Home as an Emotionally Charged Space: The Program of Living Spaces "Apartment" discusses what kind of emotions the program "Apartment" broadcast on YouTube evokes in viewers, trying to understand what they feel about the houses they watch and what home beautification practices mean for individuals, discussing its relationship with self-presentation of the home. The article "Happiness, Positive Psychology and Flow: *Positive* Magazine Analysis on Sara Ahmed" examines the problems in positive psychology's approach to the concept of happiness through Sarah Ahmed's "flow" theory by focusing on the numerous articles published on happiness, positive psychology, and personal development themes in the magazine *Positive: Your Personal Development Guide*. The article titled "Reflections of Intergenerational Trauma on Cypriot Art" examines the impact of the trauma caused by war and division on the works of three artists from different generations living in the North Cyprus. The article "Disability, Emotions, and Social Encounters" discusses the relationship between a person's disability and their emotions at the intersection of disability studies and sociology of emotions by focusing on facial disabilities, pointing out that the relationship between a person's disability and their emotions is not only determined by their psychobiographical structure but also influenced by the emotions, perceptions, and prejudices of others.

I would like to thank the journal editors, the referees who supported the issue, and the writers who contributed to emotional studies for their efforts in the preparation of this issue.

Özgün Makale

# “Love” in *Three Colors: White* from Chela Sandoval’s Perspective on Social Justice<sup>1</sup>

Chela Sandoval’ın Sosyal Adalet Perspektifi  
Üzerinden *Üç Renk: Beyaz*’da “Aşk”

Merve GENÇ\*  
Nurcan Pınar EKE\*\*

## Abstract

In the light of the *methodology of the oppressed* as developed by U.S. third world feminist Chela Sandoval, this study posits that the subject is not a fixed entity, but rather the result of a fluid and complex process shaped by power relations and social dynamics. Sandoval emphasizes the importance of resistance as a means of challenging oppressive systems and creating social change. She also explores an understanding for the politics of love, which involves recognizing and valuing the multiple ways in which love can be expressed and experienced. Sandoval's work provides a valuable framework for understanding and navigating the complexities of the postmodern world. In this context, the article analyzes *White*, the second film of Kieslowski's cult trilogy *Three Colors* based on Sandoval's views. As discussed throughout the study, *Three Colors: White* reveals how love functions as a catalyst for subjects to regain their autonomy and empowerment.

**Keywords:** Chela Sandoval, Politics of Love, Social Justice, Three Colors: White.

## Öz

Bu çalışma ABD’li üçüncü dünya feministi Chela Sandoval tarafından geliştirilen ezilenlerin metodolojisi ışığında, öznenin sabit bir varlık olmadığını, aksine güç ilişkileri ve toplumsal dinamikler tarafından şekillendirilen akışkan ve karmaşık bir sürecin sonucu olduğunu öne sürmektedir. Sandoval baskıya karşı mücadelede ve toplumsal değişim yaratmada direnişin önemini vurgular. Ayrıca, aşkın ifade edilebileceği ve deneyimlenebileceği çoklu yolları tanımayı ve bunlara değer vermeyi içeren bir “aşk politikası” anlayışını irdeler. Sandoval’ın çalışmaları, postmodern dünyanın kaotik yapısını kavrama ve bununla başa çıkma konusunda değerli bir çerçeve sunar. Bu bağlamda, makale Sandoval’ın görüşleri doğrultusunda Kieslowski’nin kült

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 14.03.2024. Makale kabul tarihi: 08. 05.2024.

\* Dr. Öğretim Üyesi, Beykent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya, mrv.genc1@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6662-8093.

\*\* Dr. Öğretim Üyesi, Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Programı, npinareke@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2412-947X.

üçlemesinin ikinci filmi *Beyazı* analiz etmektedir. Çalışma boyunca tartışıldığı üzere *Üç Renk: Beyaz*, aşkın öznelere özerkliklerini yeniden kazanmaları ve güçlenmeleri için nasıl bir katalizör olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Chela Sandoval, Aşkın Politikası, Sosyal Adalet, *Üç Renk: Beyaz*.

## Introduction

Dealing with emotions has not only gained significance to understand human nature and behavioral patterns or the construction of subjectivity, but also to analyze the socio-cultural structures. This interest is relatively recent and it can be considered as a culmination of a paradigm break. With postmodernism, the standpoint of modernism that consecrated and prioritized reason was replaced by a world shaped by emotions. As shifts began to popularize new perspectives brought about by changing times and conditions, academic literature began to move away from modernist<sup>2</sup> arguments to present alternative standpoints. In particular, the curiosity that shifted from grand narratives to the “fragmented” and “ordinary” narrations of the reality has led the emergence of emotions as a method in humanities and social sciences. Emotions<sup>3</sup>, which have come to the fore in parallel with poststructural and postmodernist theories, have become the focus of disciplines other than psychology. Because the relationship of individuals with their subjectivity and thus with the world has changed. Subjectivity has evolved into a structure that can be constructed and constantly reshaped, and thus the individual has become known for its capacity of *will* and *agency*.

A closer look at this whole process will give us the opportunity to think more deeply about the political power of love, which is also the main issue of this article. Accordingly this article examines the film *Three Colors: “White”* to analyze the evolving and transformative potential of love as a postmodern emotion. We consider “love” as a political point of departure that challenges the hierarchical relationships between the oppressor and the oppressed. In this endeavor, we will employ the methodology of the oppressed, as outlined by U.S. third world feminist Chela Sandoval, regarding the postmodern conditions as a potentiality for the oppressed to resist. We will first discuss the concepts; semiotics, deconstruction, meta-ideologizing, democratizing, differential movement, which are the five techniques proposed by Sandoval in the methodology of the oppressed to problematize oppressor-oppressed relations and to establish social justice. We will then attempt to demonstrate how this methodology can be operationalized in practice through the film *Three Colors: White*. Therefore, we will reveal the understanding of “love” by third world feminist Chela Sandoval in the axis of subjectivity and emotions, and then we will discuss the possibilities of resistance and empowerment offered to the subject by such a perspective through the film *Three Colors: White*.

## Love as a Political Concept

As underlined from Spinoza emotions are the “affections of the body by which its power of acting is increased or diminished, is assisted or restrained, and also the ideas of those affections” (cited

<sup>2</sup> The modernity project emerged in the 18th century and aims to bring prosperity to humanity by establishing scientific dominance over nature and to save it from poverty (Harvey, 2014, p. 25).

<sup>3</sup> Within the scope of the study, the use of the concept of ‘emotion’ rather than ‘affect’ or ‘feeling’ as distinguished by Massumi (2015) is a conscious choice; because emotion is inherently related to the social. Although emotion is a more fragmented and limited expression of affect, it is important in terms of its relationship with the external. We are learnt what kind of emotions we produce as a result of which affects; it changes according to time, culture, gender and even class; it is always reshaped. It is not static. Emotion not only organises social life but also shapes the position and connection points of individuals in social life. Emotion has a close connection with representation, images and physical reactions.

in Carlisle, 2020, p. 163). The etymology of the “emotion” coming from Latin a word, “emovere”, refers also to ‘to move, to move out’. Surely emotions are not only about movement, they are also about attachments or about what connect us to the other. The relationship between movement and attachment is instructive. What moves us, what makes us feel, is also that which holds us in place, or gives us a dwelling place. Hence movement doesn’t cut the body off from “where” of its inhabitation, but connects bodies to other bodies (Ahmed, 2004, p. 11). Although emotions are often thought as internal and subjective feelings, they are actually social and cultural practices. Emotions are not what comes from the singular body and reflects outside, but what moves from outside to inside and connects the individual to society (Ahmed, 2004, p. 9-10). Precisely for this reason, love, one of the most desirable of emotions, has a remarkable political agenda.

Love has been one of the most preoccupying subjects throughout the history. Many disciplines have been interested in the nature of love. In Ancient Greece, love was divided into eros, philia and agape, and their relationship with different concepts such as power/weakness, good/evil, pleasure/pain was questioned (Comte-Sponville, 2014). Each period and culture has dealt with love in line with its own understandings. Today, love is an emotion often associated with politics. The answers to questions such as “what the language of love does, how it functions, what it legitimizes and what it ignores” are now put forward in a political manner. This is because it has been understood that emotions are not internal and individual delusions. What makes “love” as a political concept attractive is its potential for opposition, organization, unity, solidarity and social justice. In this respect, the way through which Sandoval conceptualizes “love” as a political concept, in her studies, is quite inspiring.

On the basis of the concept of “differential consciousness”, Sandoval presents a map of struggle for the freedom of the postmodern subject who is capable of *love*, hope and transformative resistance, in regard to her own position within feminist studies and her subjective experience as a Chicana<sup>4</sup>. Sandoval (1999) sheds light on the relationship between the subject and the power in this namely postmodern era and attempts to explain this relationship through the example of Silicon Valley. She says that in the last 20 years, giant technology companies such as Lockheed, IBM, Macintosh, Hewlett Packard have laid off more than 30,000 workers and that many other employees will face the similar fate in the upcoming years. The majority of these employees, who are not in the executive positions but in the employee status, are the U.S. people of color and indigenous people. These people immigrated to America for a better life but they found themselves in a society organized hierarchically in terms of race, gender, language, and social status. Sandoval (1999) likens the lives of these people to a *cyborg life* and says that in the future everyone will share a similar fate. The colonized people of America have already developed the cyborg skills necessary to survive in technology-human conditions in the last three hundred years (p. 248). Therefore, the experiences of these people provide a roadmap for all subjects, and should be taken into account.

Her methodology offers paths of social movement for the Western subject. As widely discussed, in the postmodern era, society gained a new look. A fast, flexible, individual and technology-oriented lifestyle has prevailed. Although the decentralization of the human subject in this new social order is considered as an adverse condition for social justice, this new human

---

<sup>4</sup> “Chicano/a, identifier for people of Mexican descent born in the US. The Chicano community created a strong political and cultural presence in response to years of social oppression and discrimination in a predominantly Caucasian American society. Like most historically disenfranchised groups in the United States, some Mexican Americans have taken the term Chicano, previously considered a pejorative word, and used it to empower themselves.” (<https://www.britannica.com/topic/Chicano>)

condition is promising for Sandoval. Accordingly, the social movements that emerge in the conditions of the modern world are incomplete and inadequate because they are organized from the top to the bottom and are carried out by those who speak *on behalf* of the masses. The critique of modernity forms the framework that Sandoval draws while dealing with “love” as a political concept.

Sandoval (2000) brings together the reflections of a wide variety of writers from different theoretical and ideological schools as Derrida, White, Foucault, Fanon, Haraway, Barthes, Lorde, Anzaldúa, on first world powers and third world struggles. Sandoval's methodology is essentially nourished by the U.S. third world feminist criticism. This criticism not only claims that the late capitalist and neocolonial first world order has exclusionary practices over the categories of race, class, gender and sexuality, but also argues that feminist, postmodern, poststructuralist critical theory has exclusionary and hegemonic movements as well (Tapia, 2001, p. 735). Accordingly, the idea of categorization can turn into an exclusionary mechanism. However, the decentralized and fragmented subject of the postmodernity creates new possibilities because postmodern identities are more transitional and do not characterize differences as contradictions. In this respect, postmodern conditions are the main components that make Sandoval's methodology possible. What lies under Sandoval's critique of modernity is her understanding of postmodernity whose detailed outline of the specific social processes and social changes accompanied has yet to be theorized.

Since definitions determine contexts, it is essential to draw the framework of modernity and postmodernity before discussing the divergence point of postmodernity from modernity. Modernity is essentially a change in understanding and living associated with four fundamental revolutions in science, culture, industry and politics. It signifies a break from traditional societies, which has not followed a coordinated course in space and time for all humanity (Jeanniere, 2000, p. 95-103). The set of concepts that should be considered together when talking about modernity consists of positivism, rational thought representing rationality, grand narratives, determinism, unification, the new in the face of the traditional and, of course, a state of equilibrium with high predictability. The modern age is a time when emotions are not trusted but mind is prioritized.

In other words, the European construction of modernity creates a “social order with differential and hierarchical classifications based on race, gender, class, and sexual orientation” among other factors. Institutions, social groups, and political, economic, and cultural infrastructure establish a major geopolitical center of knowledge and power. These structures and practices hold privilege and can shape the prevailing social imagination. This hegemonic approach suggests gendered and racialized identities are confined as monolithic subjects, forcing the other to the periphery or alternate space and establishing it as an ahistorical category (Bornstein-Gómez, 2010, p. 47). Sandoval criticizes this understanding of modernity and goes one step further to argue that postmodern conditions give the subject greater possibilities to achieve social justice. It is because the fragmented structure of postmodernity also constitutes a structure that contains possibilities of resistance. Therefore, as Jameson (1991, p. 92) argues what characterizes postmodernism is the lack of “cognitive maps” that shape the everyday, the individual and the identity. We live in a multinational, consuming world dominated by global capitalism and everything is fragmented... As so is meaning. The meaning, which was built around grand narratives in modernism, has become very shredded and focused on individual stories and multilayered in postmodernism. However, unlike Jameson, and clearly in opposition to him, Sandoval proposes to turn this postmodern situation in one's favor.

From this perspective, regardless of their distance from power, each subject possesses the power to act, and this power to act is in fact nourished by the Spinozist power to exist. Spinoza argues that power is not limited to the ruling elite but is present everywhere as the ability to increase or decrease the individual's strength and potential. For Spinoza, every existence is fated with the desire to maintain its own existence, and in this sense, to exist is to be an acting being. Being and power are understood in terms of agency. Therefore, for Spinoza, it is never possible for a subjectivity to be completely destroyed (Baker, 2024).

The positionalities based on mutual recognition serve as standpoints<sup>5</sup>. As an Ethiopian proverb cited by Scott (2008) suggests, “when the great lord passes the wise peasant bows deeply and silently farts”. When we approach the issue through such lenses, we realize that who are disadvantaged in the power hierarchy are not so helpless after all, and have other options than the “victim” role. This is because power relations require the subjugator as well as the subjugated to repeat the roles that will enable them to maintain their positionality towards each other. However, both sides can adopt other masks and roles behind the scenes. Through these, it becomes possible to endure acts that will sustain the public scenario, as well as to open breaches in the routine and breathing space. For Scott, the attitudes of the subordinates, which seem to be inaction or submission, may not be limited to plain meanings; on the contrary, they can be interpreted as the most reasonable expressions of resistance or strategies that can be exhibited in the current situation. For it is more important *what the subject does against the apparatuses of oppression and control rather than what power does to the subject*. Transformation and change are embedded in the answers to the latter. The discursive transformation, which frequently comes to the fore with the 3rd Wave Feminist Theory and evolves from victimization to empowerment, finds the roots in this possibility of resistance. Besides this transformation not only contains the possibility of resistance, but also creates emotional catharsis and takes emotions into the account.

According to Sandoval people living under postcolonial oppression have long been experiencing the division, fragmentation, disintegration and decentralization, in short, “being between a rock and a hard place”, that the Western postmodern subject is currently experiencing (cited in Hoofd, 2004, p. 3). Sandoval argues that new methods of struggle can be developed based on their survival strategies and how these people cope with this situation. So to speak, she invites the Western postmodern subject to the guidance of the postcolonial subject.

For Sandoval, differential consciousness implies a new kind of subjectivity developed under many conditions of pressures. This kinetic and self-consciously mobile new subjectivity has made itself mostly felt within the U.S. third world feminism. Because women of color have been suppressed in different ways for so long, they have learned to either emphasize or hide their different aspects as a political consciousness in order to work effectively in political organizations. For example, if an U.S. third world feminist wants to work effectively and feel comfortable in a racially organized group, she will underline the racial aspects of her identity while downplaying its gendered aspects. The third world feminists practice transforming their ideologies and identities according to different power structures. Sandoval (cited in Moya, 2002) describes this as a deliberate, strategic tactic (p. 79-80). She argues that citizens become subjected to the dominant ideology, but can still learn to define, develop, and control the dominant ideology. They have potential to “break with ideology” (Sandoval, 1991, p. 2).

---

<sup>5</sup> The concept “standpoint” is used with reference to Nancy Hartsock's standpoint theory.



## Methodology of the Oppressed

To provide a capacity of agency, Saldoval's methodology offers five technologies that enable social movement, which are semiotics, deconstruction, meta-ideologizing, democratics and differential movement with which others can be possible (Sandoval, 2000). First technology semiotics is for "sign reading" which is prerequisite for other technologies. The second technology "deconstruction" is to separate the meaning of signs from their dominant meanings to challenge the dominant ideologies. The third one "meta-ideologizing" works for converting the meanings of the dominant signs into a new, imposed and revolutionary concept. "Democratics" as the fourth technology is a process of locating, resettlement, which brings together the three previous technologies, semiotics, deconstruction and meta-ideologizing, not only for survival and justice, but also to produce egalitarian social relations, or in other words, "love" in the postmodern world. The last technology "differential movement" is a *polyform*, which enables other technologies to approach their destination (Sandoval, 1999, p. 249-250). In this sense, the concept of "differential consciousness" is to create the areas of alliance. What she wants to convey with differential consciousness is the areas of alliance established on the basis of our differences and diversity. However, as one of the paths to this alliance, she prioritizes emotion rather than reason. And as an emotion she chooses "love": love in the postmodern world. "Different methods, when utilized together, constitute a singular apparatus that is necessary for forging twenty-first-century modes of decolonizing globalization. That apparatus is "love," understood as a technology for social transformation" (Sandoval, 1999, p. 1).

So to speak, love will save us, she says. She talks about "love" both as a survival tactic for the postmodern subject and a strategy that will create areas of alliances among subjects. So she comprehends love as a significant power. "Love is reinvented as a political technology, as a body of knowledge, arts, practices, and procedures for re-forming the self and the world" (Sandoval, 2000, p. 3). The reason why Sandoval chooses the concept of love for social movement and revolution could also be well understood by her own words:

To fall in love means that one must submit, however temporarily, to what is "intractable", to a state of being not subject to control or governance. (...) subjectivity can become freed from ideology as it binds and ties reality; here is where political weapons of consciousness are available in a constant tumult of possibility. But the process of falling in love is not the only entry to this realm, for the "true site of originality and strength" is neither the lover nor the self. Rather, it is the "originality of the relation" between the two actors that inspires these new powers, while providing passage to that which I call the differential (Sandoval, 2000, p. 141).

On the other hand, she states that other third-world writers like herself conceptualize love in a similar vein. Love is understood by third world writers like Guevara, Fanon, Anzaldúa, hooks, Pérez, Minh-ha, or Moraga, to mention a few, as a "breaking" through the barriers in search of "understanding and community"; love is also described as "hope" and "faith" in the potential goodness of some promised land. Theorizing social transformation, these authors view "love" as a hermeneutic, a collection of behaviors and practices that can bring all citizen-subjects toward a different mode of consciousness and the technologies of method and social movement that go along with it, irrespective of social class (Sandoval, 2000, p. 139).

The individual learns about love and falling in love from the socio-cultural structure that live in. Since how love is defined in our societies includes the answer to the question of what we, as

subjects, do with love, it is essential to understand the values surrounding love. For instance, lifelong monogamous heterosexual and class-orientated love is an ideal of the modern world. On the other hand, as Illouz discusses in *Why Love Hurts* (2012) in chapters two and three (p. 18-108) with reference to case studies, the love of the postmodern world tends to be multicolored, competitive, more transient, allowing for transitivity between classes and even maximum choice. Such a change of the framework is the main reason why love moves out of the private sphere and becomes a political agenda. To extent that the love is freed from modern rationality, it will contain the contact and transformation possibilities.

Taking differences as an empowering agent rather than a divisive threat, based on love in the sense of strategy, may thus enable a relationship in which everyone is dependent on each other, rather than where the more oppressed need the leadership and assistance of the less oppressed. In this sense, we can think of love as a strategy that invites collectivity. When we talk about love as an emotion that invites us to relationality, we see that it has a serious transformative capacity. So how can this love be interpreted as a transformative force?

### **Love in *Three Colors: White***

To show how love can be a transformative force, we look at Krzysztof Kieślowski, one of the most important figures of Polish cinema, and *White*, the second film of his cult trilogy *Three Colors*, for two main reasons. First of all, Kieslowski is that of a director saying, “The subject of my films is love. The lack of love. The need for love. That’s the only subject for me.” (cited in Griffin, 2016, p. 148). For this reason, he is characterized as the “filmmaker of emotions”. The fact that love plays such a central role in Kieslowski's cinema is likely due to the director's grasp of the transformative potential of love. Kieslowski's approach to love is not malevolent and desperate. For Kieslowski, love is a confrontation in which the individuals discover their own subjectivities, selves, wills and desires in their inner journeys, and through love the individuals change their worlds. The second reason is the commonality of the experience. In the film, Kieslowski talks about a love affair on the France-Poland line, while at the same time dealing with the center-periphery dichotomy in the European geography in a very simple and modest way, and in addition to the political criticisms it contains in the background, it is also a concrete example of what Sandoval is arguing for when she prioritizes love in the search of social justice.

Kieslowski's trilogy *Three Colors* consists of the colors' of the French flag signifying each a French value as freedom, equality and fraternity. With a narrative structure built around the themes, the films drag us into a questioning gaze about these concepts. The focus of all three films is love, but through colors and the values associated with them, we witness a different side of the interactive nature of love in each film. In this sense, *White* is a film about being able to love again, based on the principle that “love does not seek equality, it creates it” in reference to Stendhal's famous novel *Red* and *Black*. It tells us that love is not independent from power relations and ongoing negotiations; however it requires equality in emotion.

*White* begins with a close-up of a worn burgundy suitcase moving through the baggage line of an airport. As the film progresses, the meaning of this suitcase and burgundy becomes clearer. However, it should be noted instance that burgundy is a color that facilitates controlled and thoughtful action (Gülşen, 2021, p. 76); it is often associated with power and status. When we look at the film as a whole, we observe how subjects in relatively weak positions in power relations change the balance thanks to their ability to act strategically, and how the color evolves symbo-

lically from its first meaning to the second. This transformation is where Sandoval's first technique, semiotics, is revealed. This technique functions through the use of symbolic elements, including clothing styles, body language, speech styles, and the words chosen by individuals in social interactions to produce identity, meaning, and interaction.

In the next scene, we see a man in a burgundy sweater and tie arriving at a courthouse in France with his worn-out shoes and quick steps, and we realize that he is about to attend a court hearing. This man is Karol, a Polish immigrant, an award-winning women's hairdresser, who will appear before a judge in the courtroom because his wife Dominique has filed for divorce. The hearing takes place through an interpreter because Karol does not speak enough French to express himself fully. From the dialogues we realize that Karol's impotence is related to the fact that his wife, whom he loves, wants to leave him. In fact, things went well until they moved to France, but then Karol became unable to fulfill his "duties" as a husband. Hearing these words, the judge tries to silence Karol and make him sit down, as if to say that there is no need for more, but Karol says "where is equality? Is it because I don't speak French that the court doesn't take my arguments into consideration?" Karol continues to speak, saying that he needs time and wants to save his marriage since he does not think that the love between them is over. The judge then asks Dominique if she still loves her husband and she answers no. The trial ends in Dominique's favor.

The "equality", considering its origins and effects, is not a phenomenon that can be dealt with independently from the questions of "according to what and according to whom?" In this framework it is why Sandoval proposed the concept of differential consciousness. Because as the court scene reveals, an understanding of equality that is detached from all its ties, ultimately reinforces the power of the powerful. Some of the requirements that postcolonial feminists especially emphasize and demands to be considered together with the concept of equality, such as recognition, representation, balance in the distribution of opportunities and resources, and fair conditions for participation in social life, should not be ignored. Otherwise, saying "we are all equal" will mean nothing on its own. The perceived reality of social conditions, such as Karol's "linguistic inadequacy" or his "immigrant" status in France, determines the limits of our space for action. This is why concepts such as differential consciousness that create a reverse perspective are so valuable. Only in this way can technologies that enable social reconciliation be put into circulation.

Corinne Kumar (cited in Marcos and Waller, 2006), a third world feminist like Sandoval, criticizes the modernist paradigm of rights, including the concept of equality, for excluding future possibilities and cultural pluralism. For her, this paradigm is only functional for citizens of states that "regulate all diversity, ignore all historical specificities, and homogenize all aspirations into universal norms of freedom, liberation and equality" and marginalizes for the rest (p. 26). Recognizing this fact is important in order to hear the stories of those who, like Karol, cannot be incorporated into the dominant discourse, to understand the values that construct their identities, and to open spaces for them to become agents. The ability of differences to meet on the principle of equality requires the positional mobility of individuals and the flexibility to re-evaluate positions. However, in its current definition, equality is a value considered within modernist rigidity. Accordingly, as Sandoval proposes, the initial step in understanding differential movement is to recognize the distinctions between individuals. This can be achieved by adopting a perspective that allows the individual to comprehend their own thoughts, feelings, and motivations. In other words, the periphery is unable to grasp its own reality through the meaning maps of the center.

After the court, Dominique hands Karol the burgundy suitcase, gets in her car and drives away. Since his accounts have been seized and his card cut up and thrown in the trash by the bank clerk, Karol is left on the street with his suitcase without a penny in his pocket. He has only the key of the hair salon he runs with his wife and spends the night there because he has no other choice. In the morning, when Dominique arrives at the salon, she is worried, suspecting a burglary because of the open shutters, but when she sees Karol curled up asleep on the chairs, her worry turns into anger. She moves to call the police but hangs up when Karol says he will give her the keys. The keys bring the two closer together and their desire is briefly rekindled; Dominique is in Karol's embrace but the flame quickly burns out and Karol's *inaction* leads to another argument. Karol asks Dominique to come with him to Poland to make things better, but Dominique refuses, saying never. Raging against Karol for not understanding anything, she says, "If I say I love you, you won't understand. If I say I hate you, you won't understand that either. You won't understand if I say I want you, I need you." Then she sets fire to the curtains of the hair salon and says she will tell the all policemen of Paris that Karol has done this for revenge. Karol is forced to flee the salon. The problematic of language, which becomes a serious barrier in Karol's experience, is shown to the audience for the third time. Since this emphasis will be seen frequently in the following scenes, it is necessary to open a parenthesis here.

Language, which is considered the mirror of thought, is essential for both individual and social consensus and sharing. In fact, the technology that Sandoval calls meta-ideologization cannot be activated without language. However, it is important to underline that language is not only related to thought but also to emotions, since "we live in and through our emotions. ... Our lives ... are defined by emotions" (Solomon, 2016, p. 24). As we see in the film, emotions are acts that "encompass one's physical well-being, actions, gestures, expressions, feelings, thoughts, and ... interactions and relationships with other people" (Solomon, 2016, p. 19). Therefore, language is reflected in thought but shaped by emotions. Not speaking the same language is not only a linguistic problem in this sense; it is also about the distance between worlds of experience or frames of reference. The freedom that comes with knowing a language is not only about being able to speak a language; it also requires internalizing that language's ways of feeling and understanding, its strategies for defining, classifying and coping with the world. It is precisely for this reason that the voices of postcolonial feminists should be heeded. This enables us to comprehend the relationship between semiotics and deconstruction, two of Sandoval's techniques, and utilize them to facilitate the articulation of marginalized groups' voices, questioning oppressive ideologies. The analyses of text, discourse, and culture that can be employed in this interrogation enable us to move beyond the limitations of fixed, singular interpretations.

For a dialogical communication, it is necessary not only to be able to use the words of the same language, but also to take into account the interpretations of social reality that appear in those words; in other words, as Sandoval emphasizes, to be able to "read the signs". Any language spoken without mastering its semiotic context tends to create intellectual and emotional distance between individuals. The affirmation of differences is only possible if the opposite is achieved, and such an achievement empowers the individual in terms of position and action, since "most social arrangements are also emotional arrangements" (Illouz, 2011, p. 15) and order is realized through language. In this respect, today's human beings are homo-sentimental subjects and inevitably shape their lives around their rationalized and commodified emotions.

On the other hand, the fact that Karol knows that he can be considered guilty even with a parole when he is innocent and therefore leaves the hall in fear is due to the dichotomy of us and the other, which is a structural characteristic of identities. For “identity is relational, and difference is established by symbolic marking in relation to others” (Woodward, 1997, p. 12). The one who is not from “us” is always associated with negative characterizations. This pairing is done through symbolic systems, including language. “Symbolic systems offer new ways of making sense of the experience of social divisions and inequalities and the means whereby some groups are excluded and stigmatized” (Woodward, 1997, p. 15). For instance, it is common for immigrants to be associated with crime in the same way that the poor with “dirt” or blacks with narcotic culture. As in the case of Karol, identities are coded in social memory through language and rituals under the influence of social exclusion and systems of representation.

Back to the film, Karol, wandering aimlessly in the streets, sees a bust of a young woman carved in a white stone in an antique shop window and starts to admire it. The bust looks very much like Dominique. Meanwhile, a passing man bumps into Karol as if he is not on his way, but Karol continues on his way without breaking his dignity. This is an important scene that emphasizes Karol's position in France to the audience: Not only because the beauties of this society remain for Karol something that can only be seen from the other side of the glass, but also because of his invisibility in society. Here we witness how Karol is reduced to nothingness, reminiscent of the proverb that *every dog barks in his own yard*.

Today, although immigration and immigration-related mobility have become an integral part of almost all societies, the question of who is an immigrant still remains important. This is because not everyone whom a state allows to live within its borders is automatically included in society. Only those who are integrated into the society, its material and spiritual values, lifestyle, ways of feeling and thinking; in other words, those who can merge with the other to form a whole, as defined in the Oxford Dictionary, are accepted into the society, while those who fail to do so are excluded/deintegrated or completely ignored. This result is not independent of the center-periphery dichotomy. This is because if the receiving country is cyclically inferior to the migrant's country of origin or, in other words, on the periphery, the migrant is welcomed with care and the minimum conditions for one's integration into society are considered. Otherwise, as witnessed in the case of Karol, a Polish immigrant in France, when the immigrant migrates from their homelands to one of the higher positioned center countries, they are more prone to be battered and/or ignored. The conditions set for their acceptance into society are also more severe.

As Sandoval makes visible, immigrants become the weakest links in society and in such a situation, in order to survive, they turn to Scott's methods of resistance. As in the case of Karol, the most difficult aspect of immigration is the loss of even visibility, as the individual can only define and make sense of existence through the other. Being invisible in the mirror of the other is on the one hand an element that undermines the individual's points of reference; on the other hand, from Sandoval's point of view, it can also turn into an opportunity. The immigrant can break free from the dominant ideology. The process of meta-ideologizing allows them to transcend the limitations imposed by ideology, including the blindness and prejudices that it can engender. By employing deconstruction, the immigrant can redefine their position in a way that is more just and egalitarian.

In the following scene, Karol, who has nowhere to go, sits in his suitcase in the corner of the subway station, playing a Polish folk tune with his comb. A well-dressed man in a burgundy scarf

passing by, whom we later learn is Mikolaj, first gives Karol a handout and then, unable to resist, starts talking to him. We realize that Mikolaj is also a Polish man living in France. The communication that begins with the language of music establishes closeness between the two with the confidence of speaking the same language. Mikolaj and Karol go together in a different area of the subway to drink and chat. There is an “exit” sign where they sit. In the later scenes of the movie, we see Mikolaj making Karol an offer that could be considered a ticket out of the situation he is in. Mikolaj offers Karol first to take him to Poland and then to kill someone who wants to die but cannot do it by oneself; if he accepts, he says, he will earn enough money to last 6 months. Karol refuses the offer. However, in the next scene of the movie, when Karol wants to show Mikolaj the house where he and Dominique live at the exit of the subway, he witnesses - through the shadows reflected in the window - that his beloved wife has spent the night with another man. He immediately goes to the phone booth to call Dominique and is forced to listen to her voice on the phone while she is satisfied. This causes Karol to change his mind. He hides in his suitcase and Mikolaj kidnaps him to Poland.

After the landing, since the suitcase is too big and heavy, it attracts attention and is stolen by the airport staff. Karol is confronted by the men who take the suitcase to a snowy and deserted area outside the city where garbage is piled up and open it. Karol is beaten by the men and left there. Yet when he stands, he says, “My God, I’m finally home” and we realize that he is glad to be in Poland. Karol packs up, takes his suitcase and the bust he saw in an antique shop and brought with him, only to have it broken by thieves, and heads for his own hair salon, which his brother Jurek continues to run. In his absence, he notices that the salon’s sign has been replaced with a new neon sign and, at his brother’s words referencing the new neon signs, “this is Europe now”, he is delighted, even gladder to be home.

Although the framework of belonging in the postmodern world is expanding, “home” is still an important element. “Factors rooted in individuals’ autobiographies, relationships, culture, economic backgrounds, legal status and length of settlement, have been considered as playing an important role in people’s ability to develop attachments to places and feelings of ‘being at home’” (Giralt, 2015, p. 4). “There is an explicitly social element of belonging that conditions home and identity. This social element speaks not so much to the feeling of identification and familiarity as it does to experiences of inclusion and, very often, of exclusion” (Ralph and Stae-heli, 2011, p. 523). It is because of this inclusion that Karol is relieved and happy to be home when he returns to Poland despite everything, and it is no coincidence that it is “someone from home” who brings him home. Moreover, his home has become a part of Europe and the European, even if it is collapsed. Just like the bust he brought with him, which supports the perfect representation of Europe. The act of breaking and subsequently reassembling the bust on Karol’s homeland serves to illustrate the simultaneous functioning and interconnection of numerous techniques employed by Sandoval. The European identity conveyed by the bust is evocative of semiotics. The act of breaking the bust is analogous to deconstruction. Karol’s subsequent act of gluing the bust back into a whole and thereby reversing the imbalance of power, albeit in a symbolic order, is indicative of democratization.

When Karol recovers a little and comes to his senses, we see that the first thing he does is to glue the broken bust back together. The fact that the bust shakes when touched but does not topple over is a reference to Karol’s endless hope that he will never stop loving Dominique despite everything. The next scene also feeds this hope: Karol tries to throw the 2 francs he bro-

ught from France in his pocket into the river, but Karol's face lights up when the franc sticks to his hand and does not fall. It is as if he has found the solution. The solution lies in creating the appropriate conditions for emotions. As Illouz underlines, in the age of emotional capitalism, “emotions have become items that can be valued, analyzed, discussed, negotiated, quantified and commodified” (Illouz, 2011, p. 157). Therefore, in order to achieve parity in love, parity in power is required first.

Karol goes to see the owner of an exchange office to get into the money business on the recommendation of a former client. The man offers Karol being a bodyguard since he is not a conspicuous character and gives him a blank pistol. Karol starts work. On the other hand, he attempts to learn French with the help of cassettes. Karol's endeavor to master the French language is, in essence, an aspiration to democratize the prevailing circumstances, thereby effecting a transformation in the realm of social justice and the distribution of power. In order for democratization to be achieved, it is necessary to have awareness, active participation, and attempt for a change. One day Karol travels out of town with his boss, pretending to be asleep and listening to a conversation between the other man in the car and his boss. He learns that Hartwig and Ikea are planning to build a warehouse on a large piece of land on the outskirts of the city, and that the villagers don't know about it yet, and that the land will be very valuable. Wasting no time, he converts the money he had saved up to that day into dollars and goes to meet one of the villagers to buy land. He bought his first piece of land for 5000 dollars. He needs more money to buy other land at strategic points. So he sets out to find Mikolaj and tells him that he will fulfill his offer to kill a man. They meet at an abandoned station, and when Karol sees Mikolaj, he first thinks that the man who wanted to die has given up, but then he learns that it is Mikolaj. “Everything is for sale these days,” he says, pointing his gun at Mikolaj and pulling the trigger to finish the job. With the sound of the blanks exploding, Mikolaj first thinks he has been shot and collapses, but then realizes that he is okay. He changes his mind, he no longer wants to die. Nevertheless, he gives Karol the money they agreed on and says, “You deserve it”. Karol says “Yes, I deserve it, but I'm borrowing it.” and offers to drink together. We see Karol and Mikolaj, bottles in their hands, running and dancing like children on the frozen, white river. Mikolaj exclaims with joy that “now everything is possible” and Karol smiles and agrees.

With the money he received from Mikolaj, Karol buys the remaining plots of land and completely monopolizes the area. His boss, realizing the situation, comes to the door, and an argument results in Karol selling the plots to his boss for ten times higher than what he bought them for. In response to his boss's words “you're an asshole”, Karol says “no, I just need money”, and thus, in a short period of time, he builds up a real capital, establishes a company and starts trading. He finds Mikolaj and tells him that he is the natural partner of the company and that they have to work together whether he likes it or not. It is significant that Karol goes to Mikolaj in a burgundy Volvo with a chauffeur, to convince him that business is going well when he sees the car. The journey begins in an old burgundy suitcase and continues in a luxurious burgundy Volvo.

Karol and Mikolaj start working together. They buy a luxurious office in one of Warsaw's most beautiful neighborhoods and start import-export business. Karol builds a mansion for himself. His former boss at the Exchange office now works for Karol. In short, he has managed to turn the tide. However, his heart and mind are still with Dominique. He wants to be reunited with her somehow, but it is clear that it will not be possible with ease. Karol comes up with a plan. He prepares a will stating that in the event of his death Dominique will inherit all his wealth. And with Mikolaj's help, he fakes his death with a fake obituary and a funeral with a real corpse

imported from Russia (after all, anything can be bought). He prepares a fake identity card and makes arrangements to live in Hong Kong, at least for a while. After the funeral, he will disappear. However, things change when he sees Dominique crying for him at the funeral.

Karol bought Dominique's love with money and finally brought her to Poland, but now Dominique's tears prevent him from leaving everything behind. To make sure of her feelings, Karol secretly confronts her in Dominique's hotel room on the night of the funeral, their intimacy crowned by a passionate lovemaking with Karol *on top*. The balance has shifted, Karol is strong and resurrected in his home. In the morning, while Dominique is still asleep, Karol leaves the hotel and the police raids the room. Dominique is arrested on suspicion of being in Warsaw on the day of Karol's death and of being involved in his death. Neither her French citizenship nor the large amount of money in her account saves Dominique from her predicament; she is imprisoned on suspicion of murder. Dominique is forced to face in Poland what Karol once experienced as an immigrant in France, but with a difference...

We see that Karol has not started a new life, but is hiding with his brother, living an even more miserable life than before. He secretly goes to the prison and sees Dominique, albeit from a distance. He is also in contact with the lawyer to save Dominique, and there is a light at the end of the tunnel. The movie closes with a scene in which Karol visits Dominique. Karol brings Dominique homemade bread and cherry jam and observes her window through binoculars from the garden. Dominique's face lights up when she sees Karol and gestures to him, telling him that she will not leave when she gets out of here, that she will stay with him in Warsaw and that she wants to remarry. In the last scene Karol smiles lovingly at Dominique with tears of happiness and the innocence of a small child. The curtain closes.

As Eva Illouz (2011) says, "To fall in love is to recognize our social history and social desires lustfully and in the body of another" (p. 150). We witness such recognition throughout the film. Just as underlined by the philosopher Blackburn, what both Karol and Dominique exhibit is,

the performance show the lover not only making up the object of desire, but also making himself or herself up in their own imagination, in something of the same way that people are said to brace themselves when they look at flying buttresses, and to rock to and fro when they imagine being at sea. The poetry or feigning can take over the self, and for the moment at least we are what we imagine ourselves to be (Blackburn, 2004, p. 83).

Therefore, love is one of the strongest emotions, that keeps the will to live alive and creates a line, a kind of life strategy, to connect to life even for someone who has nothing. The political side of love goes hand in hand with identification. Love is about putting our loved one at the center of the world and ourselves at the periphery; it provides the opportunity for a change of perspective and thus allows us to engage in altruistic action by focusing on the desire, happiness, well-being of someone else than ourselves. Love changes our world.

## Final Remarks

As discussed throughout the study, emotions have not been one of the focal points of social sciences for a long time. The legacy of modernity that sanctifies reason has been accepted as the key element to understand the world we are surrounded by. For this reason, until postmodernism, no discipline other than psychology was very much interested in emotions, which were mainly confined to the private sphere. However, emotions are not something that can be considered independent of politics and sociology. In this context, Chela Sandoval not only criticizes the



modernity project, but also makes a strong criticism towards the efforts of social sciences to analyze social phenomena using modern paradigms. For this reason, the methods of survival, resistance and struggle she offers for all oppressed, subordinated and discriminated subjects in *Methodology of the Oppressed* are unusually radical. As Tapia (2001) notes down Sandoval's political intellectual labor, as well as its theoretical production -love as social movement- resist theoretical and disciplinary categorization for good cause (p. 737). Sandoval relates oppressed subjects' liminality to U.S. third world feminism. Her methodology establishes third-world feminist criticism and "tactical subjectivity", challenging the exclusionary practices of late-capitalist, neocolonial first-world orders of race, class, gender, and sexuality, as well as the exclusionary movements of power enacted in feminist, postmodern, and poststructuralist critical thinking (Tapia, 2001, p. 735).

It is precisely for this reason that a feminist critique makes it possible for Karol, the main protagonist of *White*, a Polish man, to be superior to, discriminated and marginalized against a French woman, his wife Dominique. The fact that no subjective position is fixed makes it easier to see that oppressor-oppressed relations and the phenomena of freedom and justice cannot be read independently from the power-subject angle. 3rd World Feminism's fundamental critique, which is not only of feminism but also of modern paradigms of science, politics and thinking, enables us to read the practices of subordination of the all subjects, from a feminist perspective. In other words, Sandoval's theory and methodology of the postmodern subject, based on a feminist understanding, facilitates seeing the different forms of oppression - the intersecting practices of oppression and domination, so to speak. She offers us new possibilities for resistance and the construction of subjectivity. In doing so, she reconstructs the world with a constructive language, just like Kieslowski, drawing strength from a positive concept like love. She shows us ways to transform the love/death dichotomy, which is memorable for everyone, into life. As emphasized by Sorokin, love begets love, and love as the main spring of life and evolution (cited in Restivo, 1977, p. 237). Within this understanding, this study suggests the film *Three Colors: "White"* can be analyzed as an oeuvre which treats love as an empowering and transformative emotion rather than a malevolent revenge, and how love can turn into a political power. It is evident that Sandoval's techniques not only appeal to those who are disadvantaged in the power hierarchy but also to those at the center, prompting them to view the world from a completely distinct perspective. Consequently, not only subjects on the periphery, but also those in the center, like Dominique, can discern that their position is not fixed, and through the transformative power of differential consciousness characterized by Sandoval, the possibility of social justice for all subjects becomes reality.

## References

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Baker, U. (2024). Ulus Baker seminerler dizisi: Spinoza ve Foucault'da iktidar eleştirisi. [https://www.youtube.com/watch?v=dOOEM4hmd7g&ab\\_channel=PANDORA-FELSEFE](https://www.youtube.com/watch?v=dOOEM4hmd7g&ab_channel=PANDORA-FELSEFE).
- Blackburn, S. (2004). *Lust: the seven deadly sins*. Oxford University Press.
- Bornstein-Gómez, M. (2010). Gloria Anzaldúa: borders of knowledge and (re) signification. *Confluencia*, 26 (1), 46-55.
- Carlisle, C. (2020). *Spinoza's ethics*. Princeton University Press.
- Comte-Sponville, A. (2014). *Le sexe ni la mort*. Le Livre De Poche.

- Giralt, R. (2015). Socio-cultural invisibility and belonging: latin american migrants in the north of england. *Emotion, Space and Society* (15), 3-10.
- Griffin, J. (2016). Colors of life interest filmmaker. In R. Bernard and S. Woodward (Ed.), *Krzysztof Kieslowski Interviews* (pp. 146-148). University Press of Mississippi.
- Gülşen, P. (2021). *Renkler: tarih-kültür-sanat-psikoloji*. Destek.
- Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin durumu* (S.Savran, trans.). Metis .
- Hoofd, M. I. (2004). Dialogues between Paul Virilio and Chela Sandoval: towards a better understanding of uses and abuses of new technologies. *Genders*, (39), <https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2004/02/01/dialogues-between-paul-virilio-and-chela-sandoval-towards-better-understanding-uses-and>
- Illouz, E. (2011). *Soğuk yakınlıklar*. (Ç. Aksoy, trans.). İletişim.
- Illouz, E. (2012). *Why love hurts: a sociological explanation*. Polity Press.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
- Jeanniere, A. (2000). Modernite nedir? (N. Tural, trans.), M. Küçük (ed.). In *Modernite versus postmodernite* (pp. 95-107). Vadi.
- Marcos, S. ve Waller M. (2006). *Farklılık ve diyalog: feminizmler küreselleşmeye meydan okuyor*. (A. Fethi, trans.). Chiviyazıları.
- Massumi, B. (2015). *Politics of affect*. Polity Press.
- Moya, P., M., L. (2002). *Learning from experience: minority identities, multicultural struggles*. University of California Press.
- Ralph, D. and Staeheli, A. (2011). Home and migration: mobilities, belongings and identities. *Geography Compass*, 5 (7), 517–530.
- Restivo, P. S. (1977, July-December). An evolutionary sociology of love. *International Journal of Sociology of the Family*, (7), 233-245.
- Sandoval, C. (1991). U.S. third world feminism: the theory and method of oppositional consciousness in the postmodern world. In *Genders: Journal of Social Theory, Representation, Race, Gender, Sex* (pp. 1-24) . University of Texas Press.
- Sandoval, C. (1999). New sciences: Cyborg feminism and the methodology of the oppressed in cybersexualities. In J. Wolmark, ed., *A reader on feminist theory, cyborgs and cyberspace*. Edinburg University Press.
- Sandoval, C. (2000). *Methodology of the oppressed*. University of Minnesota Press.
- Scott, J. C. (2008). *Domination and the arts of resistance: hidden transcripts*. Yale University Press.
- Solomon, R. (2016). *Duygulara sadakat: hislerimiz gerçekte bize ne anlatıyor?* (F. Çoban, trans.). Nika.
- Tapia, C., R. (2001). What's love got to do with It?: Consciousness, politics and knowledge production in Chela Sandoval's methodology of the oppressed. *American Quarterly*, 53 (4), 733-743.
- Woodward, K. (1997). *Identity and difference*. Sage Publications.

Özgün Makale

## Halid Ziya ve Tevfik Fikret'te

### Hissiyatın Takdimi:

### “Yüce” Nesne ile Karşılaşmalar<sup>1</sup>

Presentation of Emotions in

Halid Ziya and Tevfik Fikret:

Encounters with the “Sublime” Object

Hazel Melek AKDİK\*

#### Öz

1896-1901 yılları arasında varlık gösteren ve kendisinden sonraki edebiyat üzerinde güçlü etkiler bırakan Servet-i Fünun, benzer tema ve imajlara yer veren yazarların oluşturduğu bir edebî topluluktur. Aynı zamanda bir duygu hareketi niteliğindeki Servet-i Fünun'da hissiyatı oluşturan dinamiklerden biri yüceliktir. Bu edebiyatta yüce duygusu, yoğun olarak tabiatın haz ve korku uyandıran yönleriyle betimlendiği manzaralarda açığa çıkmaktadır. Topluluğun iki kurucu ismi Halid Ziya Uşaklıgil ve Tevfik Fikret'in eserlerinde örnekleri görüldüğü üzere yücelik, doğayla ilgili izlek ve motiflerin temerküz ettiği birtakım hatlar oluşturur. Korku, kaygı, dehşet, tutku, hayranlık gibi sınırdan deneyimlenen duygular ve bu duyguların doğayla ilişkilendirilerek aktarımını yücenin üretimine dair bir temsil anlayışını işaret etmektedir. Genellikle manzaranın teması sırasında açığa çıkan yüce, haz ve korku temelli duyguların yeniden üretimini ve dolaşımını açıklayan estetik bir bağlam yaratmaktadır. Bu çalışmada, Kantçı terminolojinin “yüce” kavram-sallaştırması ve Burke'ün yüce üzerine görüşleri referans alınarak Halid Ziya ve Tevfik Fikret'in eserlerinde yücenin Servet-i Fünun'daki duygu rejimiyle bağlantısı incelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Halid Ziya Uşaklıgil, Tevfik Fikret, Servet-i Fünun Edebiyatı, Duygu Çalışmaları, Yüce.

#### Abstract

Servet-i Fünun, which existed between 1896-1901 and left a strong influence on the literature that followed it, is a literary community formed by writers with similar themes and images. In Servet-i Fünun, which is also a movement of emotion, one of the dynamics that constitute the feeling is the sublime. In this literature, the feeling of the sublime is intensely revealed in landscapes in which nature is depicted with its pleasurable and frightening aspects. As exemplified in the works of the two founding figures of the society, Halid Ziya Uşaklıgil and Tevfik Fikret, the

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 12. 03. 2024. Makale kabul tarihi: 04.05.2024.

\* Dr., hazelakdik@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4193-809X

sublime forms certain lines where themes and motifs related to nature are centred. Emotions experienced on the border such as fear, anxiety, terror, passion, admiration, and the transfer of these emotions by associating them with nature point to an understanding of representation regarding the production of the sublime. The sublime, which is usually revealed during the contemplation of the landscape, creates an aesthetic context that explains the reproduction and circulation of emotions based on pleasure and fear. In this study, with reference to Kantian terminology's conceptualisation of the sublime and Burke's views on the sublime, the connection of the sublime in the works of Halid Ziya and Tefvik Fikret with the regime of emotions in *Servet-i Fünun* is examined.

**Keywords:** Halid Ziya Uşaklıgil, Tefvik Fikret, *Servet-i Fünun* Literature, Emotion Studies, Sublime.

## Giriş

1896-1901 yılları arasında varlık gösteren ve kendisinden sonraki edebiyat üzerinde güçlü etkiler bırakan *Servet-i Fünun* edebiyatının, edebiyat hareketi kimliği kazanmasında belli bir yazar grubunun<sup>2</sup> bu harekete ismini veren *Servet-i Fünun* dergisi çatısı altında eserler yayımlamalarından ziyade, benzer ruh hâllerinin anlatımını önceleyerek hayal kırıklığı, karamsarlık, ümitsizlik gibi hislerden söz eden bir edebî tarzı benimsemeleri belirleyici olmuştur. Çevresinde toplandıkları dergiden dolayı “*Servet-i Fünun* edebî topluluğu” olarak anılan topluluk, kendilerini ve ürettikleri metinleri “*Edebiyat-ı Cedide*” ismiyle de tanıtmıştır. “*Servet-i Fünun*”, edebî topluluk olmasıyla birlikte aynı zamanda topluluk yazarlarının paylaştığı ortak duygu ve ruh hâlinde yola çıkarak yarattıkları edebiyatı işaret eden bir isimlendirmedir. Yenilik iddiasını yine bu duygu ortaklığından alan *Servet-i Fünun*’u bir edebiyat hareketi kılan ayırıcı nitelikler, genellikle topluluk yazarlarının edebî üretimlerinde öne çıkan hissiyata dair belli birtakım kavramlar üzerinden tarif edilir. Duyguları yoğunlukla irdelemesi ve daha çok karamsar ruh hâllerini yansıtması itibarıyla *Servet-i Fünun*, edebiyat tarihlerinde “hissîlik”, “bedbinlik”, “marazilik” gibi tabirlerin yanı sıra “santimentalizm” ve “melankoli” gibi terimlerle anlatılmıştır. Topluluk yazarları bireyselliği ve içselliği anlama ihtiyacıyla duyguları derinlemesine incelemeye yönelmiş ve yine bu ihtiyaç onları duyguları ifade edecek bir üslup arayışına mecbur kılmıştır. İnci Enginün (2012), *Servet-i Fünun* yazarlarının ortak tavrını “kötümserlik” olarak belirlerken bu edebiyattaki genel ruh hâlini şöyle değerlendirir:

Hayal ile hakikat arasındaki çatışma hayal kırıklığı ile son bulur. Şiir anlayışlarına tesir eden romantizm, parnasizm ve sembolizm akımlarının telkin ettiği kötümserlik hepsine hâkimdir. Sosyal meselelerle uğraşamamaları onları ev içine itmiş, tabiatla, zavallılarla ilgilenmeye sevk etmiş, acıma duygusu başta olmak üzere bütün duyguların tahliline götürmüştür. (s. 327).

Sanatı öncelikle şahsi bir uğraş olarak gören *Edebiyat-ı Cedide* yazarları bireyin iç dünyasındaki meselelere eğilerek onun derin ıstıraplarını, kaygı ve arzularını anlamak ve anlatmak isterler. Bireyin ve insan ilişkilerinin merkeze alındığı bu edebiyatta toplumsal meseleler geri plandadır. Toplumdan kaçış ve yalnızlık temalarının yanı sıra doğaya sığınma arzusu ve doğayla ilgili imajlar *Servet-i Fünun* edebiyatında geniş yer tutar. Doğa, hayalî bir mekân olarak idealize edilir.

<sup>2</sup> *Servet-i Fünun* edebî topluluğunu oluşturan yazarlar şunlardır: Tefvik Fikret, Cenab Şehabeddin, Hüseyin Sîret (Özsever), Ali Ekrem (Bolayır), Ahmet Reşit (Rey), Süleyman Nazif, Süleyman Nesib, Faik Âli (Ozansoy), Celâl Sahir (Erozan), Hüseyin Suat (Yalçın), Halid Ziya (Uşaklıgil), Mehmed Rauf, Hüseyin Cahit (Yalçın), Ahmed Hikmet (Müftüoğlu) ve Saffetî Ziya.

Hayal-hakikat çatışmasının hayal cephesini besleyen duygular temelde doğayla ilişkili olarak ele alınır. Bu dönem doğa algısında “zengin, vâzih, canlı, renkli ve kokulu bir dış âlem idraki” (Kaplan, 2013, s. 49) ile yeni bir temsil anlayışı göze çarpar. Hissiyatı ortaya koyan bu renkli manzaralarda gerçeklik duygusu uyandırmak ve okuru atmosfere çekebilmek için resim ve müzik estetiğinin ilkelerinden de yoğun olarak yararlanılır. Özellikle şiir alanında doğa temalarını içeren eserlerde parnasizm ve izlenimcilik etkileri belirgindir. Şiirde, manzaraları anlatan “levha”lar ya da “tablo”lar kurgulanır. Cenab Şehabeddin’in “Elhan-ı Şita”, “Temaşa-yı Hazan”, “Temaşa-yı Leyal” gibi şiirlerinin örneklediği üzere bu tür levha ya da tablolarla şair “hayatın ızdıraplarını süslü bir tablo veya zevkle dinlenen bir musiki hâline getirir” (Kaplan, 1987, s. 45). Yine bu dönem şairleri Tanzimat’ın son nesli olan “Ara Nesil” edebiyatçılarının başlattığı resim altına şiir yazma modasını sürdürmüşlerdir. Kaplan’ın (2013) “[k]üçük ve günlük hassasiyetler devri” (s. 49) olarak tanımladığı Ara Nesil’in bu yönüyle, bakışını bireyin iç dünyasına çevirerek küçük ve bireysel hisleri irdeleyen Servet-i Fünun edebiyatı üzerinde etkili olduğunu belirtmek gerekir. Ancak Servet-i Fünun’da ön plana çıkan doğa imajlarından hareketle yapılan bu değerlendirmeler tekil bir temsil anlayışına dayandırılmaları nedeniyle yetersiz kalabilmektedir. Asıl doğa temsiline dâhil olmadıkları için üzerinde pek durulmayan birtakım imajların bu edebiyattaki estetik işlevine açıklık getirilmemiştir. Örneğin, bu makalede ele alınacağı üzere; tabiatın yıkıcı, vahşi yahut görkemli yönlerine vurgu yapan, öznedede dehşet, hayranlık, korku gibi duygular uyandıran imajların bu edebiyattaki işlevi incelenmeye değer bir meseledir. Bahsi geçen görkemli, yıkıcı ya da şiddetli doğa temsillerinin en belirgin örnekleri fırtınalı, rüzgârlı manzaralarda verilmektedir. Öznenin bu tür temsillerdeki duygulanımlarında “yüce” (sublime) kavramının kuşatıcı bir çerçeve oluşturduğu düşünülebilir. Nitekim yüce, “doğanın en kaotik, en vahşi ve en düzensiz görünüşleri tarafından uyandırıl[an]” (Altuğ, 2007, s. 158) büyüklük ve kudret göstergelerini ifade eder. Bu çalışmada, Servet-i Fünun edebiyatında yüce algısını üreten anlatımlara, Kantçı terminolojinin “yüce” kavramsallaştırması ve Edmund Burke’ün kuramı referans alınarak açıklık getirilecektir. Nesirde Halid Ziya’nın, nazımda Tevfik Fikret’in ortaya koyduğu eserler Servet-i Fünun edebiyatının duygu rejimini belirgin biçimde yansıtmakla birlikte yüce algısının doğa üzerinden temsiline dair örnekler içermektedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında Halid Ziya ve Tevfik Fikret’in eserleri odağında yücenin bu edebiyattaki temsiline dair bir okuma yapılacaktır.

## **Bir Duygu Hareketi Olarak Servet-i Fünun**

Servet-i Fünun edebiyatında genel olarak içselliğin ve içselliği inşa eden duygu ilişkilerinin anlatımı estetik bir amaç olarak benimsenmiştir. Topluluğun ortaya çıkışındaki yenilik iddiası da yine hissiyatın yön verdiği bir edebî tavra izafe edilir. Mehmet Kaplan’ın (2013) deyimiyle Servet-i Fünun üsluptan evvel bir “his teceddüdü” olarak ortaya çıkmış bir harekettir (s. 41). Duygu durumlarının bu edebiyattaki öncelikli konumu ve metinlerin benzer bir hissiyat algısı üretmesi gibi bakımlardan Edebiyat-ı Cedide bir duygu hareketi ya da “duygu topluluğu” olarak düşünülebilir. “Duygu toplulukları, duygusal dışavurumun belirli duyguları, hedefleri ve normlarının aynı ya da benzer değerlemelerini paylaşan insan grupları”dır (Rosenwein ve Cristiani, 2019, s.17). Duygular, öncelikle bireye ait, onu biricik kılan ayırıcı öznel yapılar olarak tanımlanır. Bununla birlikte kitleler ya da daha küçük ölçekteki gruplar da “tıpkı birey gibi ‘hislere sahip’ hâle” (Ahmed, 2014, s.20) gelebilir. Sara Ahmed’in (2014) “duyguların sosyalliği” adını verdiği bu model paralelinde Servet-i Fünun öne çıkardığı hissilik ve tekrar eden duygu türleri itibariyle edebi bir duygu topluluğudur. Hissiyatın sunumunda tekrar eden benzer değerlemeler karamsarlık, yılgınlık, ümitsizlik gibi duygu türleri etrafında kümelenmektedir. Dikkate değer bir nokta ise

korku, kaygı, dehşet, tutku, hayranlık gibi sınırdaki deneyimlenen duyguların bu edebiyatta estetik bir değer üstlenmiş olmasıdır. Servet-i Fünun'da duygu üretimi eylemselliğin önüne geçerken duyguların deneyimlenmesine dayalı bir anlatıma ağırlık verilir. Nitekim deneyimin kendisi öznelliğe yönelik yorumlamaları teşvik ederek “öznenin toplumsal ve bireysel nitelikleriyle genişleyecek olan anlam ve yorum evrenine açılacak sonsuz kapıya işaret eder.” (Paličko, 2020, s.119). Duygulanım ise bir deneyim biçimi olarak öznelliği kurarken duygu da özne tarafından anlamlandırılır. Belirli bir duygunun anlatımı bu anlamda, eylemselliği askıya alarak duyguların deneyimlenmesinin öncelenmesi anlamına gelir.

Genel bir tasarım olarak “duygu”nun temsili ve işleyişinin nasıl ele alınacağı önemli bir meseledir. Duygular nesnelere ya da öznelere sabit olarak bulunmaz, bunun yerine göstergeler arası dolaşımını sürecinde şekil alırlar. Ahmed, bu yaklaşımı duyguların “hakkındalığı” adlandırmasıyla açıklar. Söz konusu “hakkındalık”, dünyayı anlamının ve açıklamanın bir yolu olarak hislerin hem temas ettikleri nesnelere şekillendiklerini hem de şekillendikleri nesnelere tarafından inşa edildiklerini ifade etmektedir. Duyguların hakkındalığı onları üreten dolaşımlara bağlıdır. Bu formülasyonda “hislerin nesnelere ya da öznelere ikamet etmediği, dolaşım sonucu üretildiği tesir ekonomileri”nden söz edilmektedir (Ahmed, 2014, s. 18). Duygular hareket hâlinde dirler, böylelikle “bireyin veya sosyal olanın ‘içinde’ olmayıp bireyin ve sosyal bir nesneymiş gibi tasvir edilmesinin yolunu açan sınır ve yüzeylerin ta kendilerini üretirler.” (Ahmed, 2014, s. 20). Servet-i Fünun'da duyguların üretiminde tesir ekonomisini belirleyen başat unsur olarak ise “doğa” öne çıkmaktadır. Duygular öznenin sahip olduğu, onun içselliğine eklenmiş sabit kavramlar değildir, ilişkiseldirler. Bu ilişkisellik doğrultusunda öznenin duyguları temas ettiği nesnelere şekillendiğine göre özneye ait bakış tarafından şekillendirilen doğa da bir temas nesnesi hâline gelerek duyguların dışavurumuna öncülük etmektedir.

Duyguların üretim ve aktarım süreçlerine kaynaklık eden doğa, Servet-i Fünun'da birey tarafından “kendisine mahsus bir ruha malik bir varlık olarak” yeniden kavranırken Kaplan'ın (2013) söylemiyle “tabiatın idraki” (s. 33) üzerine kurulu bir estetiğin kapısı aralanmıştır. Topluluk yazarlarının bir araya gelmesinde etkili olduğu kadar geliştirdiği şiir estetiğiyle de Servet-i Fünun poetikasına nüfuz etmiş olan Recaizâde Mahmut Ekrem, *Talîm-i Edebiyat* (1885), *Zemzeme III önsözü* (1885), *Takdîr-i Elhân* (1886) gibi teorik metinlerinde tabiatla estetik güzellik arasında doğrudan bir ilişki kurar. Servet-i Fünun edebiyatı “Ekrem'in mutlak güzelliğin ışınma alanı olarak kavramsallaştırdığı, şairin ‘acemi bir şakirdi’ olduğu tabiat” mefhumunu, “içselliğin duyuşal olarak algılanabilir yansıması haline” getirir (Aktan Küçük, 2020, s.154). Öznenin merkezîleştiği, tanrısallığın yerini dünyeviliğe bıraktığı bu anlayışta “Tabiatı deneyimleyen özne, mutlak bir güzelliği çıkarsamaktan ve onun meddahı ya da keşşafı olmaktan ziyade artık tabiatı kendi içselliğinin belirlenmişliğinde muhtelif tarzlarda müşâhade ederek, tüm dış dünyayı ruh halleri içinde eritir.” (Aktan Küçük, 2020, s.154). Cenab Şehabeddin'in “Tabiata Karşı Şair” (1897) başlıklı yazısı ruh-ı tabiat görüşünü, bu görüşün imlediği sanatçı portresinden yola çıkarak tasvir eder. Cenab, bütün bir Servet-i Fünun edebiyatına yayılan doğa anlayışını özetlerken şairin herkesten iyi hissedebilme yetisine sahip bir şahsiyet olduğunu belirterek tabiat içinde yaşamak ve onun ruhundan ilham almak düsturunu ileri sürer: “[Şair] Bazen bir manzaradan bir âşık-ı mes'ud gibi lezzet-yâb olur. Bazen ruhunu bir muhibbe-i edebiyeye açar gibi kâinata fâş ederek bir imtizâc-ı nûşîn ile eşyâ-yı mer'iyeye karıştığını hisseder” (s. 18-20). Bu anlayışta, doğa ile duygular arasındaki ilişki, bireyselliğin ve edebî yaratım gücünün anahtarı olarak sunulur. Doğayla temas geçmek, doğayı kaynak olarak ürettiği anlamları sanatının merkezine koymak sanatçının

öncelikli görevi olmalıdır. Servet-i Fünun poetikasını belirleyen kalemlerden Halid Ziya, Hikâye'deki<sup>3</sup> eleştirel incelemelerinde “realizmin neden, hangi açılardan kendi yazarlığını belirlediğinin de ipuçlarını verir” (Uysal, 2014, s.56). Realizm-Romantizm tartışmaları, romanın nasıl yazılması ve okunması gerektiği gibi meseleler üzerinde yoğunlaşırken doğa mefhumunu içselliğin anlatımı için temel bir çıkış noktası olarak tarif eder. Yazarın bu metinlerindeki dikkatlerinden anlaşıldığı üzere, doğayı duygularla ilişkilendirmek içselliği görünür kılmanın bir yoludur:

Bir hakiki için piş-i nigâhında emvâc-ı dehşetengizini sürükleyerek cereyân eden bir nehri, şemsin elvân-ı rengârengiyle mülevven karla mestur bir dağı, yazın harareti güneşi altında kesif bir buhar içinde yanan bir tarlayı, semanın kevkepleriyle müşâşa bir denizi, velhasıl bütün menazır-ı tabiatı; (...) hakikatbin bir nazarla tedkik ve doğru bir kuvve-i efham ile tasvir eder; lakin hissiyat-ı muhtelif-i ruhu tahlil için fırçasız bir ressam olmak kifayet etmez; muktedir, müdekkik, hassas bir hakîm olmalıdır. (Uşaklıgil, 1998, s. 94)

Yazara göre realist yazarın, tabiatın bütün manzaralarını hakikate uygun biçimde tasvir edebilmesi tek başına yeterli değildir, tasvir kaygısı insana dair ruh hâllerini inceleme ve hissettirme maharetiyle anlam kazanır. Bunun için de yazarın araştırmacı bir bakışa sahip olması kadar yeri geldiğinde bir filozof duyarlılığıyla insan hakikati üzerine derinleşmesi gerekir. Halid Ziya'nın Servet-i Fünun dönemi öncesi ürünlerinden olsa da yazarın kendisi de bir romancı olarak “hissiyat-ı muhtelif-i ruhu tahlil” etme fikrinden hareketle duyguları merkezinde tutar ve bu fikri edebiyatının her döneminde tatbik eder.

Hissiyatın sunumunda doğaya yüklenen estetik işlev Servet-i Fünun edebiyatında etkili olan Batılı kaynakların da önemli bir karakteristiğidir. Batı edebiyatı içinde en çok Fransız edebiyatını model alan topluluk yazarlarının nesir alanında etkilendikleri Stendhal, Zola, Flaubert, Daudet, Balzac gibi yazarların eserlerinde doğaya yönelme, duyguları doğayla ilişkilendirme gibi nitelikler yoğunluktadır. Yüce bağlamında düşünüldüğünde ise bu etkilenmeyi hazırlayan eserler arasında *Paul ve Virginie* (1788), *Atala* (1801), *Graziella* (1852) gibi romanlar gelir. Tabiatın vahşi yüzünün fırtına ve rüzgârla özdeşirildiği bu romanlardan örneğin *Paul et Virginie*'nin yazarı Bernardin de Saint-Pierre “vahşi doğayı, yüksek dağları, açık denizleri, pitoresk manzarayı tasvir etmiş, edebiyata egzotizmi sokmuştur” (Göker, 1982, s. 26). Yüce algısının inşasında önemli bir izlek olan vahşi doğa düşüncesi ve bu algının fırtınalı doğa manzaraları üzerinden sunumu, esasında edebiyattan önce Batı resim sanatında bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır. “Sturm und Drang” (Fırtına ve Coşku) isimlendirmesiyle anılan bu tarz “Coşumculuk akımı” olarak da bilinmektedir. İlk romantiklerin kendini adlandırma şekli olan Sturm und Drang, edebiyatta ve resim sanatında romantik akıma kaynaklık etmiştir. 1767-1785 yılları arasında Almanya’da ortaya çıkan bu akımdaki sanatçılar, hayal gücüne, akılcılık karşıtlığına ve duygu dünyasına önem vererek klasisizme karşı durmayı amaçlamışlardır (Aytaç, 2003, s. 369). Sturm und Drang, kısa bir dönem varlık göstermişse de etkileri uzun solukludur, 19. yüzyılda romantik düşüncenin ve onun yö-rüngesindeki sanatın özerkleşme hareketinin önünü açtığı düşünülmektedir (Artun, 2021, s.16). Bu akımla ilk defa vurgulanan duyguların egemenliği fikri Romantizm akımına yön verir. “Tutkunun boğucu fırtınasında nefes almaktan hoşlanan ve yalnızca sancılı ifadelerinde güç bulan” (Huch, 2005, s. 70) romantikler, fırtına ve deniz kazası gibi izlekleri sıklıkla kullanarak doğanın

3 1887-1888 yılında *Hizmet* gazetesinde tefrika edilen, 1891’de kitap olarak basılan *Hikâye* her ne kadar Halid Ziya'nın Servet-i Fünun dönemi öncesi ürünlerinden olsa da yazar, kitaptaki değerlendirmeleriyle Servet-i Fünun'u hazırlayan çerçeveye katkı sunmuştur. Ayrıca *Hikâye*, Halid Ziya'nın eleştirmen kimliğiyle edebiyat kamusuna yaptığı müdahaleler bakımından da etkili olmuştur. Konuya dair ayrıntılı bir inceleme için bkz. “Romancı Halit Ziya Uşaklıgil’in Başarılı Eleştirmenlik Denemesi: *Hikâye*”. Söz konusu incelemede Pelin Aslan, Halid Ziya'nın *Hikâye* ile edebiyata yön veren bir eleştiri ortaya koyduğuna değinir. (Bkz. Aslan, P. (2007). Romancı Halit Ziya Uşaklıgil’in başarılı eleştirmenlik denemesi: *Hikâye. Kitap-lık* (105), ss. 87-92.)

yıkıcı ve dehşetli yönünü gözler önüne sermek isterler. Bu arayış, estetik bir kategori olarak yücenin keşfini beraberinde getirmiştir. Kojin Karatani (2011), romantiklerin ve ön-romantiklerin doğa manzaralarına yönelmesinde “güzel” kavramından ayrı olarak “yüce” kavramının belirlenmesine değinir:

*Güzel*'den kastımız meşhur yerlerden ve tarihsel kalıntılardan haz duymanın keşfedilmesi tavrıysa, *yüce*, o âna kadar baskı unsuru olmaktan öteye geçmeyen rahatsızlık verici doğa nesnelere haz duymanın keşfedilmesi tavrıdır. Böylece, Alpler, Niyagara şelaleleri, Arizona vadileri, Hokkaido'daki balta girmemiş ormanlar ve benzerleri yüce manzaralar olarak keşfedilmiştir. (s. 43)

“Güzel”in tanımı üzerine değişen paradigmalarda birlikte sanat eserini “güzellik” kapsamında tanımlayan klasik düşüncenin karşısında “yücelik” yeni bir estetik kategori olarak değerlendirilmeye başlamaktadır. Yüce, gökyüzü veya okyanus gibi sonsuz, uçsuz bucaksız ya da azgın bir sel, devasa dağlar ve uçurumlar gibi ezici biçimde güçlü olan nesnelere tarafından ortaya çıkarılan duygudur (*The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2015, s. 1033). Kantçı estetiğe göre “güzel”in çekicilik ve neşeli hayal gücüyle bağdaşıklığına karşılık “yüce” heybeti ve gücüyle ilk bakışta korku uyandırır (Altuğ, 2007, s. 233). Kant'ta yüce duygusu, öznenin hem içindeki hem de dışındaki doğadan bağımsız ya da üstün olduğunun duyumsanması anlamını içerir. Yücelik, “sonsuz bir güç ya da büyüklük sezgisiyle zaman ve mekân sınırlarını reddederek dış nesnelere gerçekliğini genişleten, zihin tarafından bahşedilmiş bir niteliktir.” (Albrecht, 2010, s. 113). Yüce kavramını sistematik olarak inceleyen ilk isimlerden olan Edmund Burke, *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma* (2008) isimli kitabında yücenin kaynağını açıklarken acı ve tehlike uyandırma potansiyeline sahip nesnelere karşısındaki her tür duygulanımın zihnin hissedebileceği en güçlü duyguyu ortaya çıkardığını belirtir (s. 42). Burke, yücenin temsillerini dehşet, enginlik, ihtişam, sonsuzluk gibi varyasyonlar üzerinden değerlendirir. Bu noktada yücenin estetik değer olarak inşasında hazzın nasıl konumlandığı sorusu akla gelir. Kant'a dönecek olursak, yücede güzelin aksine nesnenin sınırlandırılmazlığı ve biçimden yoksun olarak düşünülmesi söz konusudur:

Nesnelerin ölçülemez büyüklüğü veya dayanılmaz gücü karşısında, duyuşsal algımızın onlara egemen olmadaki yetersizliğini, bir baskı ve sıkıntı olarak hissederiz; fakat aklımızın duyular üstü gücü, kendisini, bu duyuşsal yetersizliğimizin üstüne yükseltir ve bu durum bizde bir hoşlanmaya yol açar. (Altuğ, 2007, s. 233)

Böylelikle doğadaki heybetli büyüklük ve güçle karşılaşan özne kendisini tinsel bir haz ya da Kant'ın ifadesiyle negatif hoşlanma durumu içinde bulur. Ancak yüce duygusundan söz edebilmek için doğadaki korku nesnesinin ölüm ve yaralanma korkusu gibi duygulardan farklı olarak öznenin güvenliğini tehdit etmeyecek bir konumdan algılanması gerekir. Eagleton (2010) yücenin özne tarafından duyumsanmasını tehlikeyle mecazi bir karşılaşma biçimi olarak değerlendirir: “burada gerçekten zarar göremeyecek oluşumuzun hoşlanma uyandırıcı bilgisi” (s. 85) devrededir ve buna bağlı olarak yücenin duyumsanması özneyi “boyun eğmeye, hayranlık duymaya doğru sıkıştırır; bu yüzden, yüce, ‘güzellik’teki gibi sevgimizi değil, fakat saygımızı gerektirmekle, uzlaşım oluşturmaktan çok zorlayıcı bir gücü andırır.” (s. 86)

## Dehşet ile İhtişam Arasında: Halid Ziya

Halid Ziya'nın 1892-1893 tarihlerinde *Hizmet* gazetesinde yayımladığı “Heyhat” isimli hikâyesinde yıkıcı ve görkemli doğa manzaraları geniş yer tutar. Yazarlığının erken bir döneminde kaleme



aldığı bu hikâyede Halid Ziya, bir sahil köyünde inzivaya çekilen anlatıcının bakış açısından denizin fırtınalı havadaki hareketliliğini bir vahşet tablosu olarak sunar:

Rüzgâr –sanki âfâkın her noktasından birer fetha-i bürkân açılarak siyah nefesler püskürtüyordu- pürtehevvür, sürükleye sürükleye köyün üstüne bulutlar yığıyor; bahr-i sefidin bu küçük havza-i inziva-güzini güya bu dehşet-i gayr-ı muntazıradan müteaccib, gittikçe darlaşan şu bulutlardan mürekkebe daire-i siyahı yırtmak, parçalamak istiyormuşçasına kabarıp kabarıp bî-hâl düşüyordu. (Uşaklıgil, 2016, s. 120)

Betimlenen katastroofik manzarada doğanın azameti, dehşet ve hayranlığı tetikler ancak anlatıcının konumlandığı nokta; “havza-i inziva-güzin” (s.120) itibariyle güvenli mesafeden temaşa edilen bir korku unsuru olarak doğanın temsili yüce duygusunu üreten bir etkiye sahiptir. Hikâyede yüce duygusunun inşası doğadaki azametinin bir korku ve haz kaynağı olarak sunulmasıyla ilişkilidir. Vaktinin çoğunu sahilde geçiren anlatıcının denizin vahşi güzelliği üzerine söylemleri seyre daldığı manzaradan aldığı hazzı ifade etmektedir:

Deniz, oh! Bu tehevür içinde deniz ne güzel idi! Gözleri ebâd-ı siyah içinde massedecek bir imtidâdla uzanıp kaybolan bu deniz, yer yer kabarıp, fışkıran, kâh bir tehevür-i akûrâne ile köpürerek bir saniye sonra bir fütür-ı ihtizâr ile sönen dalgalarıyla bu deniz vahşi bir güzellik içinde güzeldi. (s.120-121)

Buradaki duygulanım ve doğa temsili, Kantçı terminolojide “dinamik yüce” kavramı ile tanımlanır. Kant’a göre doğanın alımlanmasında yüce duygusu “dinamik” ve “matematiksel” olmak üzere iki farklı biçimde tezahür eder. Seyredilen nesnenin sonsuz büyüklüğüne gönderim yapılıyorsa (Mısır piramitleri, yıldızlı gökyüzü vb.) “matematiksel”; nesnenin ezici gücü bağlamında bir duygulanımdan söz ediliyorsa (şiddetli bir fırtına, dalgaların yükseldiği deniz, şelaleler vb.) “dinamik” yüce deneyimlenmektedir (*The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2015, s. 1033). “Heyhat”ın fırtınayı güvenli alanından temaşa eden ve bu temaşadan haz alan anlatıcısı doğa parçası üzerinden dinamik yüceyi duyumsamaktadır. Hikâyede, tabiatı seyretme pratiği yüce duygusunu deneyim hâline getirir. Anlatıcı özne, çıktığı sahil gezintilerinden birinde bir gölgeye benzettiği için “Heyula” ismini verdiği bir yabancıyla diyalog kurar. Parçalı bir anlatı yapısına sahip olan hikâyede geriye dönüş tekniği kullanılarak yabancıya kendi anlatımıyla geçmişindeki hayal kırıklıkları ve hazin aşk hikâyesi sunulur. Diyaloglar ilerledikçe anlatıcı ile heyula arasında bir özdeşim gelişmektedir. “Heyula” isimlendirmesi, sözcüğün “ne olduğu belirsiz, ürkütücü hayal” anlamıyla birlikte düşünüldüğünde anlatıcının geçmiş yaşamına ait trajik deneyimleri hatırladığı yüzleşme sürecinde ürettiği, onun benliğine ait bir görü olarak yorumlanabilir. Hikâyede aydınlatılmayan bu nokta okura sezdirme yoluyla iletilerek muğlak bırakılır. Yücenin deneyimlenmesi bu yönüyle öznenin geride bırakmadığı pişmanlıklarını ve kayıplarını şifalandırıcı bir etki üstlenir. Bu etki dinamik yücedeki katharsis işleviyle ilintilendirilebilir. Kant’a göre öznenin güvenli konumdan temaşa etmesi şartıyla doğadaki azamet çekici niteliktedir. Sınırsız bir okyanus, bir şelale, fırtına gibi örneklerle açıklanan dinamik yücede özne, yüce nesne karşısında “kendi[sini] doğanın görünüşteki sınırsız gücü karşısında ölçebilme cesareti veren, tamamen başka çeşit bir direnme gücü keşfeder” (Altuğ, 2007, s.167). Yücenin bu deneyimi korku duygusunun ruhta ortadan kaldırılışını hazırlayarak öznenin bir çeşit katharsis yaşamasını sağlar (Altuğ, 2007, s.167). “Heyhat” hikâyesinde yüce, anlatıcının geçmiş yaşamındaki pişmanlık ve kırgınlıklarını, bu duyguları üreten hatıralarını, içselleştirdiği doğa manzarası bağlamında deneyimleyerek arınmasını sağlayan bir tür katharsis etkisine sahiptir. Hikâyesini tamamlayan Heyula’nın, anlatıcıya artık kendisini bir daha görmeye lüzum kalmadığını, bundan

sonra hayatını tabiata adayacağını söyleyerek veda etmesi yine bu bağlamda yüce duygusunun deneyimlenmesinin katharsisle sonuçlandığını gösteren bir anlatımdır.

Doğadaki azameti ve gücü seyreden öznenin güvenli noktası yine doğaya ait bir açıklık ola- bildiği gibi ev içlerinden, pencereden seyredilen manzara da yücenin deneyimlenmesinde gü- venli nokta işlevi görebilir. İçerisi ile dışarıyı arasındaki diyalektik gerilim Halid Ziya'nın hemen her döneminde görülen bir izlek olarak Servet-i Fünun'la özdeşleşen hissiyatın dışavurumunu belirler. *Sefile*'de, dışarıdan içeriye hücum eden rüzgâr ve rüzgârın savurduğu kar parçaları Mazlume'ye geçmişini, açlığı, yoksulluğu hatırlatır: "Penceresine şitab ederek bir kanadını açtı; keskin, müncemid bir rüzgâr birkaç parça kar atarak içeriye hücum etti, Mazlume ciğer-gâhına kadar titredi." (Uşaklıgil, 2006, s. 41). Yüce duygusunun doğa üzerinden üretildiği bu gibi anla- tımlarda beden, -titreme fiilinin de sezdirildiği anlamlar eşliğinde düşünülecek olursa- belirleyici bir gösterge hâline gelir. "Uğraş, ağrı, eziyet" şeklindeki acıyı ya da zorlanmayı çağırın beden- sel her tür temas yüce duygusuna yol açar (Burke, s.91). Korkunun beden üzerinden tarifi tesir ekonomisinin bir aşamasıdır. Ahmed'in (2014) ifadesiyle korku, "dışarıdan gelip içeriye doğru ilerliyormuş gibi, kendisini hisseden bedenleri içine hapseder; bu şekilde etrafı sarılmış, içi kor- kuyla dolmuş bedenler inşa eder." (s. 84). Tabiatın katı ve hırçın yüzüyle belirlediği *Mai ve Siyah* da benzer anlatıma sahne olur. Roman boyunca doğa Ahmet Cemil'e karşı acımasız ve baskın- dır. Ahmet Cemil doğadaki ezici gücü bedeni üzerinde hisseder. Söz gelimi, "Kışın tipilerle esen rüzgâr, paltosunun başlığından hücum ederek yüzünü tırmalar" (Uşaklıgil, 2014b, s. 100). Hayal- lerini ardında bırakarak İstanbul'dan ayrılırken de "saçlarının arasında üşüterek geçen rüzgârın, kanatlarını çırpa çırpa, bu siyahlıkları semalardan denizlere" (s. 398) döktüğünü duyumsar. Ah- met Cemil'in mizacını işaretleyen, onun korkularını, hayatın fırtınalarına karşı korunaksızlığını görünür kılan temas yüceyi üretir. Bu temasta doğadaki gücün yöneldiği nesne ise doğrudan bedendir.

Halid Ziya'nın tekinsiz doğa mekânlarında kendileriyle baş başa kalan karakterleri korkula- rıyla yüzleşirken içsel bir dönüşüme hazırlanırlar. Ürkütücü doğa imgelerinde fırtınalı ve yağ- murlu havalar, şiddetli rüzgâr gibi imajlar dikkat çeker; korkunun, endişenin hâkim olduğu bir atmosfer yaratımında tabiatın sert yönü kullanılır. *Bir Ölünün Defteri* romanının açılışında tasvir edilen kasvetli gecede doğa bütün azametiyle ana karakter Hüsam'ı hem ezer hem tedirgin eder:

Yağmur medîd teranesiyle sukut ediyordu. Etrafı istila eden zulmetler arasından birer gölge gibi geçiyorlardı. Şimdi Çamlıca'ya yakın bulunuyorlardı. Hüsam birdenbire tevakkuf etti; biraz yüksekte, ağaçların arkasında siyah bulutlardan bina edilmiş gibi muzlim bir heyette duran bu köşk nazarına müsadif olmuş. (Uşaklıgil, 2009, s. 19-20.)

Ölümü çağrıştıran gerilimli atmosfer Hüsam'ın benliğinde yüce duygusunu doruğa taşır. Kor- ku veya dehşet uyandıran her tür nesne yüce duygusunu üretir. Korku, acı veya ölüm endişesiyle ortaya çıkan bir histir. *Ferdi ve Şürekâsı* romanında korkuların özdeşleştirildiği doğa olarak bah- çe dikkat çeker. Saniha'nın çocukluk travmasının odağında yer alan bahçe tehlikeli ve korkutucu bir mekân olarak ölüm izleğiyle iç içedir. Küçük yaşta ailesini kaybeden Saniha, annesinin has- talığı sırasında yaşadığı ölüm korkusunu bahçenin karanlığı ile özdeşleştirir. Hasta yatağında öl- mek üzere olan annesinin ona son seslenişini duyduğunda sesin evin içinden değil de bahçeden geldiği hissine kapılır, "bu ses, bahçenin uzaktan gelen esvat-ı ifritânesinden gibi"dir (Uşaklıgil, 2014b, s. 84). Dışarıda şiddetli bir fırtına vardır ve rüzgârın uğultusu ile ölmekte olan annenin sesi birbirine karışmaktadır. Ölümün yaklaştığını bildiren seslerin duyulduğu bahçe korku nes- nesine dönüşerek yüceyi üretir: "Bu aralık, uzaktan, bahçenin içinden -zulmetler geniş bir nefes ile soluyormuş gibi -bir hışıltı çıktı; biraz sonra bu hışıltı, bir şelalenin sukutundan mütehasıl

gürültüler gibi gürleyerek etrafı istila etti...” (Uşaklıgil, 2014b, s. 87). Yücenin deneyimlenmesinde aktif bir rol üstlenen doğa, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in ideallerini, arzularını yansıtırken hülya ile hakikatin çakıştığı, karanlık noktaları, tekinsizlikleriyle düş kırıklığını çağrıştıran yerdir. Yüksek hayallerin gökyüzü imajlarıyla karşılandığı romanda Ahmet Cemil'in hayal dünyası ve duygulanma biçimi panoramik manzara tasvirleri üzerinden sunulur: “Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü bu şeyler; başının üzerine açılan bu semada, yazın şu sıcak gecesine mahsus bir buğu ile örtülü zannolunan bu mailikler içinde titriyormuş, dalgalanıyormuş kıyas edilen büyü bu yıldız alayları, bunlar bir bârân-ı elmas değil mi?” (Uşaklıgil, 2014b, s. 35). Bu temaçada dış dünyanın yatay ve dikey boyutları silikleşirken gökyüzü ve yeryüzü adeta birbirine karışarak birbiri içinde erimektedir: “bârân-ı elmas, fakat hayatta yüksek şeylere meftun gözler gibi aşağıdan yukarıya” (s. 37). Yıldız unsuru tek başına hayranlık uyandırıcı etkiye sahipken yıldızlarla kaplı gökyüzü bir ihtişam nesnesi olarak yücenin estetik temsilini verir. Fakat bu manzaradaki düzensizlik yücenin etkisini daha yoğun bir düzeye taşır. Burke'e (2008) göre yıldızların içerdiği bolluk ve karmaşa kavramları yücenin estetik temsilinde işlevselleşebilir: “Görünürdeki düzensizlik ihtişamı artırır, çünkü itina ve ihtimam görüntüsü bizim ihtişam kavramlarımıza çok aykırıdır.” (s. 81). Ahmet Cemil'in istikbaliyle özdeşleştiği edebiyat tutkusunu, kaygılarını, arzu ve umutlarını ona tekrar tekrar duyumsatan bu seyir deneyiminde duygunun temas hâlinde olduğu nesne içselleşen manzaranın kendisidir. Zeynep Uysal'ın (2017) vurguladığı üzere bu sahnede Ahmet Cemil “manzaradan uzaklaşıp kendi âlemini tarif etmekte”, dolayısıyla manzara öznenin bakışıyla biçimlendirdiği bir temas nesnesine dönüşmektedir. Tesir ekonomisi açısından bakıldığında duygu inşasında dış uyaranların toplamını ifade eden gökyüzü, imgesel bir niteliğe bürünerek fiziksel gerçeklikten soyut olanın alanına yönelmektedir. Çünkü duyguların dolaşımında temas nesnesi maddesel varoluşla sınırlı değildir; temas, hayalle ya da hatıralarla ilgili de olabilir (Ahmed, 2014, s.16-17). Bir hatıra veya hayal belli bir duyguyu tetikleyebilir. Bu bağlamda, yüce duygusu, yıldızların temsilinde sabitlenmiş değildir, Ahmet Cemil'in hayalleri ile bu hayaller tarafından tekrar tekrar biçimlendirilen imajlar arasında dolaşımındadır. Tabiatın, bir ihtişam unsuru olarak seyri *Aşk-ı Memnu*'da da yücenin deneyimlenmesine örnek teşkil eder. Nihal ve Behlül, adada gezintiye çıktıkları akşam renkli, ışıklı bir doğa manzara tarafından kuşatılmış gibidir. Renk ve ışık oyunlarının yoğun olarak kullanıldığı bu atmosferde yatay ve dikey düzlemler birbirine karışır:

Ve aydan dökülen ziya şelâlesi ile yaldızlanarak böyle serilip uzanan deniz o uzak ufuklarda semalarla birleşiyor gibiydi; onların bu visal noktasında beyaz bir fecr hattı inkişaf ederek, parıldayan bir toz galeyamı içinde, sanki orada tutuşup yanmış bir güneşin hâlâ şaşaalı kül-leri savrulurak, kaynaşıyordu. (Uşaklıgil, 2014c, s. 442)

Alıntılanan kısımda görüldüğü üzere, dikey boyutun egemen olduğu yatay boyutu kendi içinde erittiği bir manzara resmedilmektedir. Burke'ün (2008), “Dikey bir yüzeyin yüceyi oluşturma gücü yatık bir yüzeye göre daha fazla” (s.76) olduğu önermesi bağlamında düşünüldüğünde romanın akışında dolaşıma giren duygular yüceye bağlanabilmektedir: “Denizin o uçsuz bucaksız enginlere doğru imtidadlarına bakıp dalarken bir şey onu çekiyor, ta uzaklarda bir yere atmak için sürüklüyor zannediyordu.” (Uşaklıgil, 2014b, s. 443). Nihal'in duygularıyla şekillenen manzarada yüce, bir etkilenme biçimi olarak çaresizlikle hayranlık arasında gidip gelen ikircikli ruh hâlini imler; zorlayıcıdır ve uzlaşım olmalıdır.

Halid Ziya edebiyatında tabiatın gazabını yansıtan şiddetli manzaralar ve bu manzaraların oluşturduğu yüce algısı daha çok yazarın Servet-i Fünun dönemi öncesi eserlerinde yoğunluk gösterir. Servet-i Fünun'da ise yüce algısını kuran doğa temsillerinde fırtınalı deniz, şiddetli

rüzgâr gibi imajlardan ziyade yıldızlı gökyüzü ve karanlık deniz gibi ihtişam belirten imajlar dikkat çeker. Dehşet ve hayret gibi duygular yücenin sunumunda geri planda kalırken yücenin kendisinin de görece sınırlı bir temsil alanı bulduğu söylenebilir.

## **Tevfik Fikret: Haz ve Korkunun İttifakı**

Tabiatın korkutucu, tehlikeli yönleriyle anlatımı Fikret'in şiirlerinde sık sık değindiği varlık problemiyle ele alınması gereken bir husustur. Fikret'te şiir öznesi doğadaki yıkıcı kuvveti derinlemesine algılayan bir öznedir. "Sahayif-i Hayâtımdan" şiirinde doğa manzarasının uçsuz bucaksızlığıyla karşı karşıya kalan özne bu sınırsızlıktan dolayı korkuya kapılır:

Ben hakikatden ihtirâz ederim;  
Âsümân füşhat-i kebûduyla,  
Deniz emvâc-ı pür-sürûduyla,  
Gece esrâr-ı bî-hudûduyla  
Beni terhîb eder; o füşhatden

Sıkılır sanki rûh-ı pür-hazerim; (Tevfik Fikret, 2004, s.265)

Doğadaki akışın tetiklediği sonsuzluk hissi Kant'ın terminolojisine göre matematik yüceyi imler. Öznenin içselleştirdiği kaygı ve bunalım, yücenin negatif hoşlanma anlamında deneyimlendiğini düşündürür. Ancak yücelik deneyimine belli bir ölçüde hazzın da eşlik ettiğini hatırlatmakta fayda vardır. Kant'a göre bu hazzın kaynağında, "duyulara bağlı olmayan ama duyular üzerinde yasa koyan akıl güçlerine sahip olduğumuzun farkındalığı" bulunur (*The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 2015, s. 1033). Matematik yücede nesnenin biçimden yoksun olması nedeniyle, öznenin ölçme ve sayma yetileri onun kapladığı yeri belirlemekte yetersiz kalır. Nesneden duyulan haz ise nesne biçimden yoksun olduğu için değil, büyüklüğü ve sınırlanamazlığıyla hayal gücünü etkilediği için duyulur. Gelinek noktada, matematik yücenin deneyimlenmesinde hoşlanma olarak hissedilen, "genişlemeden"den, "yayılm"dan duyulan hazzın kendisidir (Altuğ, s. 244). "Sahayif-i Hayâtımdan" şiirinde de, doğanın genişliği ve uçsuz bucaksızlığına dair bir tasavvur üretemeyen özne kendi sınırlarını idrak etmektedir. Genişleme ve yayılımdan duyulan haz ve korkunun iç içeliği özনে yücenin deneyimlenmesini vermektedir.

Fikret'in "Balıkçılar" ve "Kahkaha-i Ye's" gibi fırtına izleğine yer verdiği şiirlerinde ise doğadaki şiddetli gücün seyredilmesiyle dinamik yüce açığa çıkmaktadır. "Kahkaha-i Ye's", pence-resinden fırtınalı deniz manzarasını seyreden öznenin denizin çırpınışlarından ve şiddetinden duyduğu heyecan üzerinedir:

Çarpın, ey bâd-ı hazân camlara, hırçın hırçın,  
Bir hakâretli sükût işte hep ıslıklarına;  
Kudur, ey lücce-i, zulmet mütehevvir, çılgın,  
Gülerim kahkaha-i ye's ile çılgınlıklarına!" (Tevfik Fikret, 2004, s. 433)

Şiirdeki coşkulu üslup, doğadaki yıkıcı gücü karşısına alan öznenin meydan okur tavrını yansıtmaktadır. "Denizin kabarmasını", "dalgaların kudurmuş gibi çırpınmasını" güvenli mesafeden seyreden özne manzaranın uyandırdığı duyguyu bir etkilenme olarak duyumsamakla kalmaz aynı zamanda bu yıkıcı güce tepki verir. Yücenin deneyimlenmesi açısından bu anlatım öznenin seyreden konumundan etkileşim kuran pozisyonuna geçmesine olanak sağlar. Şiirin bütününe hâkim olan coşkulu söyleme karamsarlık ve varlıktan duyulan korku eşlik etmektedir. Tabiat hırçın olduğu kadar karanlıktır, "Sanki dünya batacak, sanki kıyamet" (s. 433) kopacak gibidir. "Balıkçılar" şiirindeyse fırtınalı hava teması ekseninde denizin, tabiatın gazabı olarak tasavvur edildiği ihtişamlı olduğu kadar korku verici bir manzara resmedilir:

Dışarda fırtına gittikçe pür-gazab, cûşân  
 Bir ihtilâc ile etrafa ra'şeler vererek  
 Uğulduyordu” (Tevfik Fikret, 2004, s. 275)

Fikret, doğayı korku nesnesine dönüştürürken kimi zaman felaket sahneleri kurgulayarak yok oluş düşüncesini, hiçliği, sonluluğu dile getirir. Bunun belirgin bir örneği “Hande-i Bûm” şiirinde tasvir ettiği kıyametvari manzarada görülebilir. Şiirde Ay’ın gökyüzünden yeryüzüne inmesi ile yeryüzünün bir mahşer yerine dönüşmesi anlatılmaktadır.<sup>4</sup> Şiirin öznesi, Ay’ın yeryüzüne inmesiyle meydana gelen felaketi o an oradaymış gibi aktarmaktadır:

Nâgehân bir tarâka-i mûhiş  
 Sarsıyor hep kulûb-ı huzzârı;  
 Kamer'in safha-i ziyâ-bârı  
 Bir mukassî dumanla örtülüyor.  
 Tâ uzaklarda bir sadâ gülüyor;  
 Bir sadâ, bir sadâ ki ra'd-efşân,  
 Veriyor hâke lerziş-i heyecan;  
 Bunu dehşetle eyliyor ta'kîb  
 Bir hurûş-ı hamûş-ı dîv-i jiyân...  
 Sonra her yanda bir sükûn-ı mehîb;  
 O dumanlar, o cûyibâr-ı lehîb,  
 Hepsi bir ân içinde mahvoluyor;  
 O zamân sanki ortalık soluyor.  
 Bu teneffüsle parlayan gözler  
 Bakıyorlar ki, yok yerinde kamer. (Tevfik Fikret, 2004, s. 446)

Büyük sarsıntılar, dumanlar, çamur bataklıkları içinde anlatılan kıyamet ânı dehşet ve korku uyandırmakta, aklın sınırlarını aşan bu manzarayı anlamlandırmaya çalışan mahşer kalabalığı “Kimin bu iş, bu sihir?” (s. 446) diye birbirlerine sormaktadır. Şiirin son bölümünde ise bir üst kurmaca yaratılır; yakınlarda uçan bir baykuşun sesiyle daldığı hayalden uyanan özne gördüklerinin zihninde kurduğu birtakım olumsuz düşüncelere ait görüntüler olduğunu idrak eder. Nihayetinde, öznenin hayalî tanıklığına dayanan bu kıyamet sahnesinin yine özne tarafından bir hayal ürünü olduğunun farkına varılmasıyla şiir son bulur. Şiirde yüce duygusunun aktarımı öznenin tecrübe ettiği olağanüstü bir durum dolayımında gerçekleşir. Olağanüstü durum, yücenin tanımlanmasında önemli bir noktadır. “Güzel”in aksine yücelik idesi “doğanın en kaotik, en vahşi ve en düzensiz görünüşleri tarafından uyandırılır”ması bakımından rahatlatıcı bir seyir deneyimi sunmadığı gibi “zihinsel bir gerilim uyandırır.” (Altuğ, 2007, s.158). Özne, bu gerilim aracılığıyla “kendi tinsel varlığına yönelir” ve olağanüstüyü kavrama durumunu yaşar. Dehşet ve korku duygularına hayret duygusunun eklendiği şiirde bu olağanüstü tecrübenin bir yanılsama olduğu açığa çıkmakla birlikte, kıyametle ilgili inanç ve anlatılara gönderme yapılarak doğadaki kusursuz işleyişin sonsuz olmadığı hatırlatılır. Anlatılan kıyamet rüyasını kesintiye uğratan “meş’ûm çırpınışlarla yükselip” (Tevfik Fikret, 2004, s. 447) giden baykuşun uğursuz sesi; “bûm-ı bedlikâ” (Tevfik Fikret, 2004, s. 447), bir edebî sembol olarak şiirin odağına yerleşir. Şair-öznenin varlık karşısındaki korkularının sezdirme yoluyla aktarıldığı bu anlatımda, aniden yeryüzünde zuhur eden Ay bir korku ögesiye hayalin yerini hakikatin almasıyla felaket ânı

<sup>4</sup> “İslam toplumlarında dünyanın sonunun Ay’ın dünyaya düşmesi ile gerçekleşeceğine dair inanış ve anlatılara rastlanmaktadır. Kur’an’da yer alan “Kamer” suresinde “Kıyamet günü yaklaştı, Ay ikiye bölündü” denilmektedir. Yine bu algıya paralel olarak, Ay ve kıyamet arasındaki bağlantıyı belirten “Devr-i Kamer” tabiri bulunmaktadır.” (Aktaran Akdik, 2020, s. 115)

göz önünden silinir. Ancak hakikatin açığa çıkması öznedeki belirgin bir rahatlama sağlamadığı gibi baykuş sembolünün de gönderme yaptığı üzere öznenin aynı kaygılı ruh hâliyle dünyaya bakmasına sebep olur. Ahmed (2004), korku nesnesinin kaybının “tüm dünyayı potansiyel bir tehlike alanı (...) hâline getir”diğini söyler (s. 91). “Hande-i Bûm”, bu yönüyle yüzünü hakikate dönen öznenin varlıkla ilişkisindeki uyumsuzluğu ve ikircikliliği içten içe duyumsamaktan kendini alamadığı bir huzursuzluk ânı üzerinden anlatmaktadır. Yücelikte belirleyici olan uyumsuzluk sezgisi, burada da yücenin üretimine kaynaklık eder. Zira yüce, “zihin; hayal gücünün sentezleyici gücü aracılığıyla, sonlunun farkındalığıyla sonsuzu kavramaya çalışırken, zihin ve nesnenin etkileşiminden” içerik kazanmaktadır (Albrecht, 2010, s. 112).

Yüce üzerinden ortaya konulan doğa şiiri algısının daha erken örnekleri bire bir ortak bir bağlam sergilememekle birlikte Abdülhak Hâmid şiirinde görülür. Hamid’de de tabiatın gazabı önemli bir temadır, yücenin sunumunda yine fırtına tasvirleri dikkat çeker; yıkımla birlikte hayret duygusunun yükseldiği bir felaket atmosferi kendini hissettirir:

Bir ebr-i siyâh içinde hayret  
Hep sâika yağdırır çocuklar  
Mehtâb kılar gibiydi hicret  
Dolmuştu zalâm ile ufuklar

Gâhi değişip fakat bu suret (Tarhan, 2013, s. 229)

Hâmid’de yücenin sunumu fiziki varoluşun ötesine dair çağrışımların neşet ettiği bir tür tefekkür anlayışına dayanır. Belli bir mesafeden seyredilen manzara ile seyreden özne arasındaki etkileşim romantik bakışı üretir. Veysel Öztürk’e göre buradaki mesafelenme sayesinde “özne, materyal dünyayı aşkınlılaştırıp onu yüceyle ilintili hale getir”miştir (Öztürk, 2010, s. 211). Cenab Şahabeddin, Tevfik Fikret ve Halid Ziya gibi isimlerin övgüyle atıfta bulunduğu Hâmid’in şiiri Servet-i Fünun edebiyatında önemli bir etki alanına sahiptir. Ancak benzer doğa izleklerine yer vermelerine rağmen Hâmid’in doğa şiiri bağlamında ortaya koyduğu yüce algısı Servet-i Fünun’daki yüce algısını daha sınırlı biçimde etkilemiştir.<sup>5</sup>

## Sonuç

Servet-i Fünun’da müşterek edebî görüşün odağında görülen, duyulan, hissedilen gerçeklikle kurulan bağın göstergeleri doğa tarafından üstlenilmiştir. Edebî anlamda bir duygu hareketi niteliğindeki Servet-i Fünun’da haz ve korkuyu aynı anda içeren duygu örüntülerinden hareketle yüce kavramı özelinde okunabilecek bir temsil biçiminden söz etmek mümkün görünmektedir. Halid Ziya ve Tevfik Fikret’in eserlerinde örnekleri görüldüğü üzere, Servet-i Fünun edebiyatında duygu dinamiklerinin odaklarından biri olan yücelik, doğayla ilgili izlek ve motiflerin temerküz ettiği birtakım hatlar oluşturur. Halid Ziya’nın iç dünyalarında çatışan arzuları ve korkularıyla varlık amacı arayan karakterleri, Tevfik Fikret’in varlık-hiçlik, sonlu-sonsuz gibi ikilikler üzerinde tefekkür eden huzursuz öznesi yüceyi doğa üzerinden deneyimlemek noktasında birleşirler.

<sup>5</sup> Öztürk, bu farklılaşmayı Hâmid’de doğa algısını belirleyen unsurun yapay ve üstünlükçü bir seyir olmasıyla açıklıyor: “*Sahra*’da önce doğadaki basit gerçekliği, ardından bu gerçekliğin arkasındaki aşkın anlamı şiir ile yansıtmaya arzusunda olan şiirin doğayı görmeden görüyormuş gibi yazılış görsel algının da gerçek anlamda kapalı olduğunu gösterir. Soyutlukta, doğaya yönelen bakışın üstünlükçü oluşunun etkisi vardır. Üstünlükçü bakış, seyri yapay kılarak algıyı da pasifleştirir. Böylece romantik doğa şiirinde önemli yer tutan tahayyül de yapaylaşır veya imkânsızlaşır. Manzaranın şairin zihninde tahayyül ile estetik bir biçim alabilmesi için zihne yeterli görsel verinin birikmesi gerekir. Yeni şiirde merkeze doğrudan doğayı aramak yeni bakışı ortaya koyma iddiasını taşıyan ilk dönem şiirlerinde ise doğa ve doğaya ilişkin unsurlar gazelin gölgesinden kurtulup şairin başka gözle baktığı birer olgu, tam bir gerçeklik odağı olamaz. [...] Hâmid’in, doğaya bakışta kendisini örnek alacak Servet-i Fünun şairlerinden ayıran eksikliği de budur: Fiziksel bakışı soyutlama, şiiri düşünsel bir eylem olarak görme, şairin *Sahra* ve *Belde* şiirlerinde, sonraki şiirlerinden daha belirgindir. Hâmid’in ilk dönem şiirleriyle ilgili Gündüz Akıncı’nın şairin doğaya ‘şehirlerin penceresinden bak[tığı]’ yorumunu burada tekrar hatırlatmak gerekiyor.” (Öztürk, 2010, s. 159).

Doğa, Servet-i Fünun edebiyatında bir taraftan öznenin ideallerinin, arzularının yansıdığı; hül-ya ile hakikatin çakıştığı, diğer taraftan rahatsız edici deneyimlerin kendini hatırlattığı yerdir. Doğanın yıkıcılık ve dehşet gibi aşırılıklar ekseninde sunumu yücenin estetik temsili anlamına gelmektedir. Korku, dehşet, arzu ve tutku gibi sınırdaki deneyimlenen duygular her iki yazarın eserlerinde de ön plandadır. Bu türden duyguların yorumlanmasında ise yüce başat olmamakla birlikte dikkate alınması gereken bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Genellikle manzaranın temaşası sırasında duygulanımın doruk noktasında açığa çıkan bir duygulanım olarak sunulan yüce, Edebiyat-ı Cedide yazarlarının sanat ve estetik anlayışında kritik bir eşik olmasının yanında duyguların yeniden üretimini ve dolaşımını açıklayan özel bir bağlam yaratmaktadır.

## Kaynaklar

- Ahmed, S. (2014). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, Çev.). Sel.
- Akdik, H. M. (2020). Servet-i Fünun edebiyatının göğe yükselen düşleri: Ay ve Güneş imgelerinde mitolojik tahayyül. *Yeni Türk Edebiyatı*, (22), 103-127.
- Aktan Küçük, D. (2020). Asır sonu Osmanlı edebiyatını yeniden düşünmek: Servet-i Fünun şiir telakkisinde öznellik ve dünyevileşme. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, (Özel Sayı 1), 142-161.
- Albrecht, W. P. (2010). The tragic of sublime Hazlitt and Keats. H. Bloom (Ed.), *The sublime* içinde (ss. 109-129). Bloom's.
- Altuğ, T. (2007). *Kant estetiği*. Payel.
- Artun, A. (2021). *Modernizm kavramı ve Türkiye'de modernist sanatın doğuşu*. İletişim.
- Aytaç, G. (2003). *Genel edebiyat bilimi*. Say.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve güzel kavramlarımızın kaynağı hakkında felsefi bir soruşturma* (M. B. Gümüşbaş, Çev.). BilgeSu.
- Cenab Şehabeddin. (1897). *Musahabe-i edebiye tabiata karşı şair*. *Servet-i Fünun*, (340), 18-20.
- Sublime. (2015). Audi, R. (Ed.), *The Cambridge dictionary of philosophy* içinde (ss. 1033). Cambridge University.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin ideolojisi* (B. Gözkân vd., Çev.). Doruk.
- Enginün, İ. (2012). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Dergâh.
- Göker, C. (1982). *Fransa'da edebiyat akımları*. DTCF Basımevi.
- Huch, R. (2005). *Alman romantizmi*. (G. Aytaç, Çev.). Doğu Batı.
- Kaplan, M. (2013). *Tevfik Fikret devir şahsiyet eser*. Dergâh .
- Kaplan, M. (1987). Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde ses ve musiki. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 7(1-2), 45-60.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin keşfi: Modern Japon edebiyatının kökenleri* (Çev. D.Ç. Güven ve İ. Öner, Çev.). Metis.
- Öztürk, V. (2010). Türk şiirinin romantik kökleri: Abdülhak Hâmid'in şiirinde romantik öznellik (yayımlanmamış doktora tezi). Boğaziçi Üniversitesi.
- Paliçko, E. (2020). Bir deneyim olarak edebiyat. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4(1), 116-130.
- Rosenwein, H. B. ve Cristiani, R. (2019). *Duygular tarihi nedir?* (K. Özdl, Çev.). İshk.
- Tarhan, A. H. (2013). *Bütün şiirleri*. (İ. Enginün, haz.). Dergâh.
- Tevfik Fikret. (2004). *Bütün şiirleri*. (İ. Parlatır ve N. Çetin, haz.). TDK.
- Uşaklıgil, H. Z. (1998). *Hikâye*. (N. G. Arslan, haz.). YKY.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Sefile*. (Ö. F. Huyugüzel, haz.). Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2009). *Bir ölünün defteri*. (O. Oğuz, haz.). Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2014a). *Ferdi ve şürekâsı*. (S. Öz, haz.). Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2014b). *Mai ve siyah*. (E. Doğan, haz.). Özgür.

- Uşaklıgil, H. Z. (2014c). *Aşk-ı memnu*. (M. Kaya, haz.). Özgür.
- Uşaklıgil, H. Z. (2016). Heyhat. *İlk hikâyeler ve Tuhfe-i Letaif* içinde (ss. 120-121, N. Abir, haz.). Özgür.
- Uysal, Z. (2014). *Metruk ev: Halit Ziya romanında modern Osmanlı bireyi*. İletişim.
- Uysal, Z. (2017, 3 Ağustos). Siyahın koynundaki mavi: hayata yansıyan edebiyat. *K24*. <http://t24.com.tr/k24/yazi/siyahin-koynundaki-mavi,1317>.



## Özgün Makale

# Sakatlık, Duygular ve

# Toplumsal Karşılaşmalar<sup>1</sup>

## Disability, Emotions and Social Encounters

Nur ÖZER\*  
Nihan BOZOK\*\*

### Öz

Bu makale, yüzdeki sakatlıklara odaklanarak sakatlık çalışmaları ve duygular sosyolojisi alanlarının kesişim noktasında bir tartışma yürütmektedir. Makalenin ana argümanı, bir kişinin sakatlığı ile duyguları arasındaki ilişkinin yalnızca o kişinin psikobiyografik yapısından kaynaklanmadığı, aynı zamanda başkalarının sakatlığa ilişkin duygularından, algularından ve önyargularından etkilendiğidir. Makalenin ardında 2020-2023 yılları arasında niteliksel araştırma yöntemleri ile yürütülmüş bir alan araştırması bulunmaktadır. Araştırma, yüzünde sakatlık olan kişilerin duygularının toplumsallığı ile ilgili üç ana örüntüyü ortaya çıkarmıştır: Birincisi, sakatlığa ilişkin duygu dünyaları, toplumsal alanda sakatların içine çekildiği ve sağlamlılık ideolojisiyle belirlenmiş duygularla karşılaşmalarda biçimlenir. İkincisi, hastane ve okul gibi kurumlar sakatlığa dair önyargıların ve olumsuz duyguların yeniden üretildiği yerler olabilmektedir. Üçüncüsü, sakat kişiler kendilerine yönelen olumsuz duygularla başa çıkmak için dayanışma stratejileri geliştirirler ve birlikte katlanmaya, neşeye, arkadaşlığa başvururlar. Çalışmanın temel sonucuna göre toplumsal karşılaşmalar ve orada oluşan duygu atmosferi, benzer dışlanma deneyimi yaşayanların bir araya gelmesine, yardımlaşmasına, dayanışmasına ve sakatlıkları temelinde biyososyal ilişkiler geliştirmelerine zemin hazırlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sakatlık Çalışmaları, Duygular Sosyolojisi, Toplumsal Karşılaşmalar, Toplumsal Dışlanma, Biyososyallik..

### Abstract

This article focuses on disabilities in the face, conducting a discussion at the intersection of disability studies and the sociology of emotions. The article argues that the relationship between a person's disability and emotions is not only influenced by that person's psychobiographical makeup but also by the feelings, perceptions, and prejudices of others regarding disability. The article is based on a field study that was carried out between 2020 and 2023 using qualitative research techniques. The study found three main social patterns about disabled people's

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 06.02.2024. Makale kabul tarihi: 28.04.2024.

\* Ar. Gör, Beykent Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sosyoloji Bölümü, ORCID: 0000-0002-8927-6155, nurkucukdogan@beykent.edu.tr

\*\* Doç.Dr., Beykent Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji (İngilizce)Bölümü, ORCID: 0000-0002-8217-4711, nihanbozok@beykent.edu.tr

emotions: Firstly, emotional worlds related to disability are shaped by encounters with the emotions that disabled people are drawn into in the social sphere and determined by the ideology of ableism. Second, hospitals and schools may perpetuate disability prejudices. Third, disabled people use solidarity tactics to cope with unpleasant feelings and resort to co-bearing, joy, and friendship. The study's primary conclusion is that social interactions and the emotional climate they foster enable people who have experienced exclusion in comparable ways to unite, lend support, show solidarity, and form biosocial relationships based on their disability.

**Keywords:** Disability Studies, Sociology of Emotions, Social Encounters, Social Exclusion, Bio-sociality.

## Giriş: Duygunun İçine Doğru Çekilmek

Duygunun içinde olan biziz, duygu bizim içimizde değil.

Brian Massumi

Bu makale, sakatlık<sup>2</sup> çalışmaları ve duygular sosyolojisi alanlarının kesişim noktasında bir tartışma yürütmeyi amaçlamaktadır. Buradaki tartışmanın temel argümanı, sakat olan kişinin sakatlığıyla biçimlenen duygularının ne sadece bireysel olduğu ne sadece sakatlığıyla ne de sadece bedeninin koşullarıyla ilgili olduğudur. Sakat kişinin duyguları, onu kuşatan sosyo-kültürel atmosferin etkisinde ve kişinin kendi koşullarının içinde belirir. Erin Manning ve Brian Massumi duyguların politikası hakkında konuştukları bir röportajda, otizmi olan bir çocuğun deneyiminden söz açarlar. Çocuk yere düştüğünde dizini çarpar. Ebeveyni “neren acıdı?” diye sorar ve çocuk dizini değil çarptığı yeri işaret eder. Manning bu olayı şöyle yorumlar: Çocuk fiziki bedeninin mekânın neresini kapladığının farkında değildir. Bedeninin sınırlarını tam olarak bilemez ve dizinin acısını bedeni ile dünya arasında yankılanan bir yerde deneyimler (Massumi, 2018, s. 37). Bizim bu yazıdaki çerçevemiz bu örnekle aynıdır; biz örnekte bir mekânsal karşılaşma ile anlatılanı duygusal karşılaşmaya taşıdık. Sakatlığın duygu dünyası, kişinin bedeninin nerede başlayıp bittiğinin kaybolduğu bir yerdedir. Sakatlığa ilişkin toplumsal olarak öğrenilen, biçimlenen, kontrol edilen, dağılan duygular vardır. Bu durumda, başkalarının sözleri, düşünceleri, bakışları sakat kişinin üzüntüleri, hevesleri, bıkkınlıkları veya neşesiyle sürekli temas hâlinindedir. Başkalarıyla temas sonucunda kişinin kendisi, duygunun kaynağı olmaktan çok toplumsal alanda kurulan bir duygunun içine doğru hareket edendir. Duygunun içine doğru hareket yalnızca dışlanma ile sonuçlanmaz. Sakat kişinin kendisine benzerlerle buluşmasına, duygudaşlık bağı kurmasına, dayanışmasına, yardımlaşmasına, onların ıstırabını paylaşmasına imkân veren biyososyal<sup>3</sup> ilişkilerin kurulmasına da zemin hazırlar.

Sakatlık deneyimi olan kişilerin duygularının toplumsal olanla ilişki içinde ortaya çıktığını ve deneyimlendiğini tartışan bu makale “karşılaşmalar” teması etrafında kurulmuştur. Burada

<sup>2</sup> Bu metinde sakatlık kavramını kullanıyoruz. Çünkü günlük kullanımda engelli, sakat ya da özürülü kavramları kelime anlamı olarak aynı şeye işaret ediyor gibi görünse de kavramların detaylarını ve yüklerini düşündüğümüzde her birinin başka bir içeri alma ya da dışarıda bırakma pratiğini devreye soktuğunu görebiliriz. Sosyal bilimler alanında eleştirel çalışmalar yapan araştırmacılar özürülü kelimesinden uzak durma eğilimindedir, çünkü bu kavram sakatlığı bir özür ya da kabahat gibi kişinin var oluşuna yazar. Engellilik ise toplumsal yaşamın sakat kişinin karşısına çıkardığı engelleri kişinin kendi engelleriymiş gibi gösterir. Bunlar yerine sakatlık yaşamını kent plancılarının, sosyal hizmet uzmanlarının, politikacıların yani çoğul aktörlerin ve tüm toplumun sorumluluğuna dağıtan, bu bakımdan daha politik olan sakat kavramını kullanıyoruz (Bu konuda ayrıntılı bir tartışma için bkz. Yardımcı ve Bezmez, 2013). Sağlamlılığın hüküm sürdüğü ve herkesin normallığe zorlandığı günümüz toplumlarında sakatlık, tıpkı kimlik, toplumsal cinsiyet, sınıf kavramları gibi politik bir açıdan düşünülmelidir, çünkü bizzat bedeni odağında tutan iktidar ilişkileri içinde deneyimlenir (Davis, 1995).

<sup>3</sup> Biyososyallik kavramı Paul Rabinow tarafından geliştirilmiştir. Özellikle genetik bilimindeki gelişmeler ve DNA çözümlenmeleri ile birlikte ortak biyolojik özellikleri olan kişilerin kendi içinde gruplar kurarak toplumsal ilişkiler geliştirdiğini anlatır (Rabinow, 1996, s. 186). Bu kavram doğa ve kültür ikiliğini aşarak biyoloji ve toplumsallığı ayrılmaz bir ilişki ağı içinde düşünmemize yardım eder.

karşılaşma, başkasının bakışı, kurumsal bir söylem, gündelik yaşamda sakat kişinin dışlanması anlamına gelecek yüksek bir kaldırım, sessiz bir trafik ışığı, bir mimik gibi sakat kişinin etrafını kuşatan toplumsal atmosferin kristalize olmuş küçük fakat dışlayıcı, engelleyici, kısıtlayıcı dışavurumlarıdır. Nancy Chodorow, *Duyguların Gücü* (2007) kitabında, duyguların gücüyle yaratılan anlamın sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamın, kişisel psikodinamik ve psikobiyografik bağlamla girift bir karışımında belirlendiğini söyler. Ona göre bu belirlenim kendini belli karşılaşmalarda ortaya koyar (ss. 13-14). Bizim burada ele alacağımız karşılaşmalar da kişinin sakatlık deneyimiyle onu kuşatan toplumsallığın kesiştiği ve belli duyguları ortaya çıkardığı anlar, mekânlar, kurumlar ve söylemlerdir.

Anlattığımız karşılaşma örnekleri hem ikincil kaynaklardan derlediklerimize hem de yüzde görünür sakatlığı olan kişilerle gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerden oluşan sosyolojik saha araştırmasının verilerine dayanmaktadır. Bu araştırma yüzünde sakatlık olan kişilerin yaşam deneyimlerine odaklanmaktadır. Yüzünde sakatlık, David Le Breton'un *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme* (2018) kitabında tanımladığı üzere yüzün zarar görmüş olması, biçiminde veya yetilerinde bir kayba uğraması sonucu oluşan sakatlıktır. Bu sakatlıkta kişi çalışma, sevmeye, eğitime gibi yaşama yetilerinde kendi açısından kayıp yaşamaz ama yüzü böyle olmasa yararlanabileceği, dâhil olabileceği toplumsal ilişkilerin büyük bölümünden kopar (s. 314). Bu yazıda ilk olarak, sakatlığı ve duyguları birlikte tartışırken öncelikle sakatlık çalışmaları ve duygular sosyolojisi alanını nasıl birlikte düşündüğümüzü gösteren teorik arka planı sunacağız. Daha sonra yazıya konu sakatlık deneyimlerinin derlendiği araştırmanın yöntemini ve kapsamını anlatacağız. Takip eden üç bölümde ise sakatlığı olan kişilerin duygu dünyalarını toplumsal karşılaşmalara, okul ve hastane gibi kurumlara ve dayanışma biçimlerine odaklanarak tartışacağız.

## **Teorik Çerçeve: Sakatlığının Toplumsal Kuruluşu ve Duygular Sosyolojisi**

Sakatlık çalışmaları ve duygular sosyolojisi, sosyal bilimlerin son on yıllarında gelişen alanlarıdır. İkisi de beden sosyolojisi alanının tartışmaları ile yakından ilgilidir. 1980'lerden bu yana bilim, tıp ve teknolojideki gelişmeler bedeni giderek şekillendirilebilir hâle getirirken, aynı zamanda bedenlenmiş öznelerin fiziksel kimlikleri ve kapasiteleri hakkında neyin normal, arzu edilir ve hatta kutsal olduğunu da tartışmalara ve anlaşmazlıklara konu hâline getirdi (Shilling, 2016, s. 2). Sakatlık ve duygular gibi insanlık tarihinin başından bu yana var olmuş meseleler, toplumsal analizlerde bedenin önemli bir belirleyen hâline gelmesiyle ve toplumsal öneminin vurgulanmasıyla farklı açılardan tartışılmaya başlandı. Sakatlık çalışmaları ve duygular sosyolojisi, bir yandan sakatlık hareketi, feminist mücadeleler gibi toplumsal hareketlerin kazanımlarına, diğer yandan sosyal bilimlerde beden araştırmalarının çoğalmasına ve çağdaş toplumların yoğun somatik doğasının tanınmasına bağlı olarak gelişti (Hughes, 2020, s. 90). Bedene ilişkin teorik ilginin yanı sıra, sakatlık çalışmaları sakatlık hareketinin ve duygular sosyolojisi de feminist hareketin toplumsal tabandan yansıttığı kişilerin talepleri, ihtiyaçları ve itirazları ile beslenmiştir.

### **Duygu Sosyolojisi**

Duygu sosyolojisi ise toplumsal yapıların, kurumların, topluluklara özgü anlam dünyalarının duygularla ilişkisini çözümleyen bir alandır. Sosyolojinin bu alt disiplini, duyguların nasıl deneyimlendiğini, ifade edildiğini ve kontrol edildiğini, nelerden etkilendiğini inceleyen bir alan olarak ortaya çıkmıştır. 1970'lerin sonlarından bu yana yapılan duygu sosyolojisi çalışmaları

Eduardo Bericat'a (2015) göre dört ana konuda önemli açılım sağlamıştır: Öncelikle, sayısız mevcut duygunun ve duygusal süreçlerin karmaşıklığı içinde duygunun ne olduğunu anlamamıza yardımcı olmuştur. İkincisi, insan duygularının *toplumsal doğasını* ve toplumsal fenomenlerin *duygusal doğasını* ortaya çıkarmıştır. Üçüncüsü, duyguları anlamak üzere yeni teorik yaklaşımlar geliştirmiştir. Son olarak, korku, güven, utanç gibi spesifik duyguların ve cinsiyet, iş, örgütler, toplumsal hareketler gibi alanların duygularla ilişkilerinin analizini yapmıştır. Dolayısıyla duygu sosyolojisi, duygu kavramına sosyal etkileşimleri, kültürel normları ve değerleri, insanların duygulara ilişkin algılarını ve tepkilerini dahil etmiştir. Duyguları kurumsal ilişkiler, güç dinamikleri ve sosyal adaletsizliklerle birlikte düşünmemizi sağlamıştır. Böylece nasıl sosyal model sakatlığı, sakat kişinin bedensel durumu olmaktan çıkardıysa, duygular sosyolojisi de duyguları ilişkisel bir biçimde düşünme olanaklarını sunmuştur.

Duyguların toplumsallığı bağlamında, Brian Massumi'nin *Duygu Politikası* (2018) kitabında “duygu, doğrudan ilişkisel bir kavramdır, çünkü “etkilemeyi” ve “etkilenmeyi” aynı olayın iki yüzü gibi düşünmeniz gerekir” sözünü hatırlayabiliriz (s. 161). Duyguları bu ilişkisellikte düşündüğümüzde, sakat bir kişi kendisini yetersiz ya da çaresiz hissediyorsa bu aslında ilişkide olduğu bir kişinin ya da herhangi bir şeyin -topluluğun, kurumun, karşılaşmanın- etkisiyle ortaya çıkar diyebiliriz. Bir başka ifadeyle, ilişkisel düşündüğümüzde sakat kişinin duygularını artık sadece sakatlığının yol açtığı ya da sadece sakat oluşuyla ilgili hissedişler olarak ele almak yeterli değildir. Massumi, duygu araştırmalarında önemli feminist bir çerçeve sunan Sara Ahmed *Duyguların Kültürel Politikası* (2004) kitabında, “*emotion* (duygu) kelimesinin Latince hareket etmek, dışarı çıkmak” anlamındaki *emovere* kelimesinden türediğini unutmamalıyız” der (s. 21). Ahmed duygu sözcüğüne ilişkin etimolojik başlangıç noktasını şöyle yorumlar: Duygu hem hareketle hem de bağlılıkla ilgilidir. Hareket ve bağlılık ilişkisi hem bizi harekete sevk eden hem de hareketin kaynağı olarak barınacak bir yer fikrini içerir. Duygulanma bir etki ve hareket meselesidir ama aynı zamanda çıkış yeri olan bir beden vardır. Dolayısıyla duygu bedenleri diğer bedenlere bağlar (2004, s. 21). Bizim buradaki tartışmamızda hareketin yuvasındaki bedenlerde sakatlık bulunmaktadır ve onlar sağlık ideolojisiyle<sup>4</sup> biçimlenmiş toplumsal sınırlar, yüzeyler, temalar vasıtasıyla diğer bedenlere doğru hareketlenirler. Sakatlığı olanların duyguları hem yuvaları olan bedenle hem kendisine doğru hareket ettikleri sağlık ideolojisinin kurumlarıyla ilgilidir.

Sakatlığın duygularının toplumsallığı ve bu toplumsallık mekanizmasının nasıl işlediği tartışmasının yanında yürüyen ve yine duygu sosyolojisi alanına dahil olan bir mesele daha vardır. Bu da sakatlığın söylesel, psikolojik ve tıbbi olarak yönetilmesi ve duygu dünyasıyla beraber modern anlamdaki sakat kişinin icat edilmesidir. Sakat kişinin icadı yalnızca az önce anlattığımız kişilerarası duyguların birbirine hareketinde değil, insanın kişisel kapasitesinin, iktidarın ve kurumsal söylemlerin kapsama alanına girmesiyle gerçekleşir. Nikolas Rose, Michel Foucault'nun modern dünyada “kendilik teknolojileri” ve Gilles Deleuze'un “oluş” tartışmalarını yeniden okuyarak öznelğin yeni bir soy kütüğünü yapar. *Kendimizi İcat Etmek: Psikoloji, Güç ve Kişilik* (1998) ve *Ruhu Yönetmek: Kendini Biçimlendirmek* (1999) kitaplarında mevcut benlik rejimimizin özellikle psikoloji disiplini araçlarıyla belirlendiğini ileri sürer. Ona göre, moderniteden bu yana psikoloji disiplini kişilerin belirli özelliklerini, davranışlarını ve birbirleriyle ilişki-

<sup>4</sup> Sağlık ideolojisi sakatlığı olmayan kişilerin yeteneklerini yücelterek sakat ayrımcılığına neden olan davranış, düşünce, toplumsal örgütlenme ve öğreti bütünüdür. Sakatlığı olan kişilere yönelik önyargı ve ayrımcılık üretir. Sakatlıkların esasen “düzeltilmesi” gerektiği inancına dayanır. Tıpkı ırkçılık ya da cinsiyetçilikte olduğu gibi sakatlığı olan kişinin daha az insan olduğu fikrinden beslenir. Sakatlığı kişinin varoluşunun sanki tamamı gibi genelleştirir. Sakatlığı olan kişilere ilişkin kötü, zararlı, olumsuz stereotiplerin oluşmasına yol açar. Sakatlığı olanların yaşamını güçleştirir. (Ayrıntılı bir başlangıç okuması için bkz. Goodley, 2014).

lerini görünür ve uygulanabilir hâle getirmede rol oynamış, yeni uzmanlık biçimleri icat etmiştir. Otoriteyi terapötik bir yönde dönüştürmüş ve insanların kendi hakikatleri adına kendilerini anlayıp hareket etmelerini sağlayan etik teknikleri oluşturmuştur (Rose, 1998, ss. 1-21). Dolayısıyla, kişiliklerimiz, öznelliklerimiz ve ilişkilerimiz özel meseleler değildir; bilakis yoğun biçimde yönetilirler. Düşüncelerimiz, duygularımız ve eylemlerimiz mahrem benliğimizin dokusu ve yapısından geliyor gibi görünürler ama esasen toplumsal ve politik olarak en ince ayrıntısına kadar organize edilirler (Rose, 1999, s. 1). Foucault'yu takip eden Rose'a göre, insan yaşamının öznel özellikleri ekonomide, organizasyonda, fabrikada, okulda, klinikte, orduda, işgücü piyasasında eğitim, ceza, iyileştirme, ıslah etme yollarıyla iktidar tarafından kendi amacına göre yönetilir. Böylece insan ruhu (human psyche) insan bilimlerinin -özellikle psikoloji ve psikiyatrinin- kavramsal sistemleri, analizleri, açıklama çerçeveleri, tanımlamaları, teşhisleri aracılığıyla iktidarın konusu olur. Bu yönetim biçimi, insan ruhunu tıpkı bedeni gibi iktidarın hedefine koyar ve yaşlı, çocuk, hasta, öğrenci, suçlu, sakat, anormal gibi birey kategorilerini ruhsal ve bedensel özellikleriyle beraber üretir. Bu üretim müdahale etmeyi, yönetmeyi, kapatmayı, içeri almayı, dışlamayı mümkün kılar. Sara Ahmed ve Brian Massumi bize duyguların toplumsal işleyişini gösterirken, Nikolas Rose bu literatüre duyguların politik olarak nasıl yönetildiği tartışmasını getirerek, çağdaş dünyada belli başlı insan tipolojilerin oluşumunun ardındaki duygusal süreçlerin yönetimi mekanizmasını açık eder.

### ***Sakatlığı ve Duyguları Birlikte Düşünmek***

Sakatlığın ve duyguların tartışıldığı iki sosyal bilim alanı olarak hem sakatlık çalışmaları hem de duygular sosyolojisi benzer bir çıkış noktasından hareket etmektedir. İkisi de ana konularının bireylerle ilgili olduğu kadar toplumla, politikayla ve sosyo-kültürel yapıyla ilgili olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Birisi sakatlığın kişinin bedenine hapsedilemeyecek kadar toplumsal olduğunu, diğeri duyguların bireysel alanda olup biten yaşantılar olmadığını toplumsal ve politik belirlenimin de bir o kadar güçlü olduğunun altını çizer. Bu iki alanın kesiştiği bir diğer nokta da hem sakatlığın hem de duyguların tıp alanında ele alınmaları ve tıbbileştirme süreçleriyle fazlasıyla bireyselleştirilme riski altında olmalarıdır. Tıbbileştirme, yaşam içinde ortaya çıkabilecek insani deneyimlerin tıp alanına dahil edilmesidir. Tıbbileştirmenin ilk adımı ele alınan konuyu tıbbi bir dille tanımlamaktır. Sonrasında tıbbi müdahale ile tedavi edilebilir ilan etmektir. Tıbben açıklanan, tedavi edilip iyileştirilebilir durumlar olarak yeniden tanımlanan durumlar böylece ilaç, tedavi, hastane gibi ticari ve kurumsal alanların konusu hâline de gelir (Conrad, 2007, ss. 4-5). Bu çerçevede, sakatlık modern dönemde<sup>5</sup> toplum bilimlerinden çok, tıp biliminin konusu olagelmıştır. Tıbbi söylemde, bireysel bir trajedi olarak düşünülmüştür. Tıp uzmanları ve sağlık çalışanları da bu trajediyi sonlandırma yükümlülüğünde kişiler olarak görev almış ve sakatlık hakkında hegemonik söylemler tıp alanında üretilmiştir (Bezmez, vd., 2011, s. 18). Bu bakımdan hem sakatlık hareketinin hem de sakatlık çalışmalarının tarihi sakatlığın tıbbi söyleme sıkışıp kalmasıyla mücadele ile başlamıştır. Duyguların ise varlığı, yokluğu, çokluğu, azlığı

<sup>5</sup> Sakatlığın sebebine, yorumlanmasına ve açıklanmasına ilişkin düşüncelerin dönüşümü de sakatlık çalışmaları için önemlidir. Sakatlık elbette insanlık tarihinin her aşamasında vardır ancak Braddock ve Parish'in (2011) belirttiğine göre on dokuzuncu yüzyıldan önceki deneyimlerin yazılı anlatımına erişim zordur. Erişilse bile sakatlığı yalnızca kurumsal deneyimlerden ya da sakatlarla ilgilenen profesyonellerin anlattıklarından okuyabiliriz (s. 106). Bu durumda sakatlık türleri arasında bağlantı kurmak ya da kesintisiz bir tarihsel anlatıya ulaşmak mümkün değildir. Sıradan insanın deneyimine ulaşmak mümkün olmasa da toplumsal kabulleri biçimlendiren dini metinlerde sakatlık anlatılarına rastlanır. Modernite öncesi sakatlığın yorumları ile modern sakatlık anlayışı arasındaki fark kabaca şudur: Sakatlığın ahlaki bir kusur, bir ceza ya da bir lanet olduğu anlayışı terk edilmiş ve sakatlığın biyolojik bir kusur ve bireysel bir trajedi olduğu anlayışına geçilmiştir.

tibbileştirme yoluyla, özellikle eleştirilmesi güç olan psikiyatri eliyle, belli normlara bağlanmıştır. Normun dışında kalan kişi, sosyal bağlamından kopararak kendi iç dünyasına kapatılır ve baş etmek zorunda olduğu güçlükler, çevresinin ona destek olup olmaması düşünülmeksizin tanı ve tedavi ile baş başa kalır (User, 2020, ss. 82-83).

Belirttiğimiz üzere duygular sosyolojisi alanında, duyguların toplumsallığı ve politikliği ile ilgili birçok çalışma yapılmaktadır. Ancak bu çalışmalar içerisinde sakatlık ve duyguları beraber düşünen çalışmalar oldukça azdır. Aslında sakatlık deneyimi duygu çalışmaları için önemli bir konu olmalıdır. Çünkü sakat insanların belirli duygulanım alanlarına nasıl çekildiğini ve bu duyguların yaşamlarını nasıl etkilediğini anlamak (Goodley vd., 2018, s. 206) belli başlı yaşam deneyimlerine ilişkin duyguların toplumsallığını görünür hâle getirmeye katkı sağlayacaktır. Duygular sosyolojisi alanının sakatlık çalışmaları alanına getirdiği perspektif ise sakatlığı bedenle, tıbbi söylemle, sosyal hizmetlerle ve kurumsal politikalarla düşünmeyi bir adım öteye götürecektir. Sakat hareketi, sağlamlılık ideolojisiyle biçimlenen mekânların, işe almaların, hizmetlerin birçok alanının sakatlar için girilemez olduğunu göstermiş ve fiziksel mekânı politikleştirilmiştir (Hughes ve Paterson, 2011, s. 63). Eğer sakatlık çalışmaları duygu sosyolojisi ile buluşursa, bu mekânların, işyerlerinin, okulların, toplu taşımının, alışveriş merkezlerinin yalnızca fiziksel değil duygusal olarak da girilemez yerler olduğunu gösterebilir. Yani sakatlığın içine çekildiği duygular ortaya konursa sakatların erişimi engellenen yerler, deneyimler ve onların hayata geçmeyen potansiyelleri, kullanamadıkları, faydalanamadıkları imkânlar bir kez de duygular aracılığı ile politikleşir.

## Araştırmanın Yöntemi

Bu makalenin ardında 2020-2023 yılları arasında niteliksel yöntemle yürütülmüş bir alan araştırması bulunmaktadır.<sup>6</sup> Araştırmada yüzünde sakatlık<sup>7</sup> olan, genç yaşlarda, İstanbul'da yaşayan yirmi kişi ile yarı yapılandırılmış görüşmeler<sup>8</sup> yapılmıştır. Bu kişilere sosyal medya hesapları aracılığıyla ulaşılmıştır. Görüşülen kişiler 20 ila 47 yaş aralığındadır. On ikisi kadın ve sekizi erkektir. Bu yaş grubunun seçilme nedenleri şöyle sıralanabilir: Görüşülen kişiler aktif çalışma dönemindedirler, kamusal alanı yoğun kullanırlar, tedavi süreçleri devam etmektedir, bunlarla ilgili deneyimleri tazedir ve sosyal medyayı aktif kullanma çağındadırlar. Görüşülen kişilerden dokuzu Yüzümle Mutluyum Derneği'nin gönüllü üyelerinden oluşmaktadır. Geri kalan kişiler ise derneğin sayfasını takip eden ya da gönderileri altına yorum yazanlardan oluşmaktadır. Eğitim ve tedavi imkânlarına ulaşabilmiş ve bu bakımdan avantajlı sosyo-ekonomik düzeyde kişilerdir. Görüşmelere ek olarak, yüzünde sakatlık olanların benzer deneyimleri paylaştıkları kişilerle özellikle internet sayesinde nasıl biyososyal topluluk ilişkileri geliştirdiklerine ilişkin bilgi edinmek için Yüzümle Mutluyum Derneği'nin sosyal medya hesaplarının paylaşımları, bu hesabın takipçilerinin yorumları ve Face Equality International (Uluslararası Yüz Eşitliği) sivil

<sup>6</sup> Bu makalede yer alan tüm görüşmeleri Nur Özer gerçekleştirmiştir ve bu makalenin düşünce, yazım, tartışma süreçlerinde iki sosyolog birlikte emek harcamıştır. İlgili görüşmeler yine Doç Dr. Nihan Bozok danışmanlığında Nur Özer tarafından hazırlanan "Yüzünde Farklı Olmanın Sosyolojik Açısından Değerlendirilmesi: David Le Breton'un Yüz Teorisi Kapsamında Niteliksel Bir Çalışma" başlıklı doktora tezi ile bağlantılıdır.

<sup>7</sup> Burada yüzünde sakatlık kavramı ile kastedilen David Le Breton'un (2018; 2020) tanımlarının yanı sıra Facial Disability Index'te belirtilen şu durumlardan sıklıkla mustarip olmaktır: Yemek yerken zorlanmak, bir şey içerken zorlanmak, çeşitli sesleri çıkarmakta güçlük çekmek, gözde fazla yaşarma veya kurumaya sebep olan güçlükler yaşamak, diş fırçalamada ve ağızını açmada zorlanmak, kendini sakin ve iyi hissetmemek, diğer insanlardan izole olmak istemek, uyku sorunları yaşamak ve aile ve arkadaşlarla sosyal aktivitelere katılmak konusunda gönülsüz olmak (bkz. Facial Disability Index).

<sup>8</sup> Çalışmanın görüşmeleri 2023 yılında etik kurul onayı alındıktan sonra yapılmıştır. 2020-2022 yılları arasında biyososyal grup özelliği gösteren yüzünde sakatlık olan kişiler sosyal medyadan, web sitelerinden ve diğer dijital platformlardan izlenmiştir. Gözlemler yapılmış, notlar tutulmuş ve yüzde sakatlığın deneyim dünyası izlenmeye gayret edilmiştir.

toplum kuruluşunun internet sitesi incelenmiştir.<sup>9</sup> Biyososyal bir topluluk olarak değerlendirilebilecek yüzünde sakatlık olanların sosyal medya aracılığı ile yüzlerini göstermeleri, benzerlerine ulaşmaları, toplumda kabule, aşinalığa gidecek farkındalığı yaratılmaları kolektif karşılaşmalar olarak takip edilmiştir.

Araştırmanın amacı, genetik nedenlerle veya başka bedensel tıbbi sebeplerle yüzünde sakatlık olan ve buna bağlı olarak uzun tedavi süreçlerinden geçen kişilerin toplumsal yaşamlarında yaşadıkları zorlukları sosyolojik açıdan ortaya koymaktır. Araştırmada görüşülen kişilere hayat hikâyeleri, aile ve arkadaş ilişkileri, eğitim alma, tedavi görme, iş arama deneyimleri hakkında sorular sorulmuştur. Araştırma boyunca yüzünde farklı olmanın neden olduğu toplumsal dışlanma süreçlerine odaklanılmıştır. Toplumsal tutumların ve stereotiplerin katılımcıların yaşamı ve genel refahı üzerindeki etkisi, bireylerin günlük yaşamlarını sürdürmek için geliştirdikleri çeşitli başa çıkma mekanizmaları ve destek sistemleri, mustarip oldukları ayrımcılık ve damgalanmalar katılımcıların anlattıkları belli temalar olmuştur. Ayrıca yüzünde sakatlık bulunan bireylerin bu zorlukların üstesinden gelme ve toplumdaki yerlerini bulma konusunda sergilediği dayanıklılık ve güç de önemli bir tema olarak ortaya çıkmıştır.

Araştırma boyunca sakatlıkla biçimlenen yaşam deneyimini anlatan kişileri dinlemeye gayret ederken felsefedeki anlamlarıyla *pathos*larına (bkz. Kuşçu, 2010) yani durumlarına, başlarına gelen iyi ya da kötü şeylere, koşullarına, hislerine, etkilenmelerine, maruz kalmalarına dikkat etmeye çalışmak onların duygu dünyalarıyla bir karşılaşma getirmiştir. Katılımcılar, kendini kabul etme ve kabul edememe, toplumsal onaylar ve dışlanmalar, içine kapanma ve dünyaya karışmaya gayret etme gibi sürekli müzakerelerle ve mücadelelerle geçen günlerini anlatırken hem kendi duygularından hem de onlara yönelen duygulardan sık sık söz etmişlerdir. Katılımcıların kimisi sakatlığın eşlik ettiği yaşamına kendi neşesini kattığını, kimisi de çaresizlik duygusunu en derinden yaşadığını, bazıları yalnız hissettiğini, hâline üzüldüğünü, utandığını, içine kapandığını anlatmıştır. Neredeyse tamamı ise biyososyal topluluklarda rastlandığı üzere sakatlıkları benzeşenlerle, benzer tedavi süreçlerinden geçenlerle, bedenlerine ilişkin ortak duygular hissedilenlerle, benzer tıbbi müdahaleler için endişe duyanlarla (bkz. Meleo-Erwin, 2020) sosyal medya veya dernekler aracılığı ile karşılaştığını, dayanışmayla güçlendiğini ve umudunu koruyarak yaşamaya azmettiğini anlatmıştır. Sonuçta yüzünde sakatlık bulunan kişilerin çocukluktan yetişkinliğe, hastanelerden okullara, aileden arkadaşlıklara değin yaşam deneyimleri dinlenirken duygularına ilişkin bir kartografya ortaya çıkmıştır.

## Toplumsal Karşılaşmalar

Yüzünde sakatlık olan kişiler başkaları tarafından hemen görülebilir bir farkı tecrübe etmektedir. Çünkü yüz ilk karşılaşma mekânı, göz göze bakma yeri, sesin, jestin, mimiğin, bakışın yuvasıdır. Ayrıca günümüz dünyasında sosyal medyayla, “selfie”lerle, görüntülü konuşmalarla, vesikalık fotoğraflarla, güzellik standartlarıyla, plastik cerrahiyle birlikte neredeyse bedenin geri kalanını ve kişiliğin tümünü temsil edecek güçte bir gösterge değeri kazanmıştır; bu bakımdan günlük hayattaki iletişimin çok önemli kısmını içermektedir (Toksoy ve Bozok, 2022). Yüzün kendi başına bir karşılaşma mekânı ve duyguları yansıtan bir yüzey oluşu görüşmelerde öne çıkan temalardan birisiydi. Katılımcılar, yüzdeki sakatlığın bedenlerinin ve yaşamlarının bütününe genellendiğini ve arkadaşlık, iş arama, topluluk içine çıkma gibi toplumsal karşılaşmalarda hayatlarının yüzle-

<sup>9</sup> <https://www.instagram.com/yuzumlemutluyum/> 15 Ocak 2024 tarihinde erişildi.  
<https://faceequalityinternational.org/> 17 Ocak 2024 tarihinde erişildi.

rindeki sakatlığa indirgendığını anlattılar. Bu karşılaşmalarda, toplum tarafından, duygularının ve insani kapasitelerinin yalnızca yüzlerindeki sakatlıkla belirlendiği düşünülüyordu. Görüştüğümüz kişilerden Asya<sup>10</sup> arkadaşıyla yaşadığı anısını anlatırken nasıl tüm hayatının yalnızca yüzündeki sakatlıktan ibaret olarak düşünüldüğünü dile getirmişti. Dünyayla yalnızca yüzündeki fark aracılığı ile karşılaşmak onu üzüyor ve kırıyordu.

Daha öyle olumlu bakmaya çalışıyordum. Benim mesela çok yakın bir arkadaşım bana şey demişti. Ben ona çok üzülmuştum ya o da çok güzeldir maşallah hâlâ arkadaşlığımız devam eder. “İşte benim yüzümde bir tane sivilce çıksa ben dışarı çıkamıyorum ya ben sana hayranım dışarı çıkıyorsun, geziyorsun, tozuyorsun. Hani arkadaş ortamın var ama” dedi. O zaman onu çok gülere karşılaştım ama içimde çok kırılmışım dedim ki “niye bunu bana dedi ki keşke demeseydi” (Asya, 35 yaş, Satış Danışmanı).

Asya'nın paylaştığı anekdotta yüzünde sakatlık olan kişiden beklenen davranışlar ve hissetmesi gerektiği düşünülen duygular öne çıkıyor. Bu beklentiler sakatlığa dair toplumsal ön yargılardan besleniyor. Yani toplumun sakat kişilerin yapamayacağını düşündüğü şeyler var. Örneğin katılımcılardan Halil'in sözleri neşesinin garipsenmesi ile ilgiliydi. Halil (23, çalışmıyor) “çocukluğumdan beri neşeli olmam insanlara garip geliyor” demişti. Defne'nin (20, öğrenci) anlattıkları ise dayanıklı oluşu ve gelecek umudu taşımasının sanki yadırgandığını hissetmesi ile ilgiliydi. Sözleri şöyleydi: “O kadar zor cerrahi işlemlere rağmen hayatıma hızlıca dönebilmem yadırganıyor.” İyileşmeye çalışmak, neşelenmeye gayret etmek, olumlu duygulara sarılmak katılımcılar için hayata tutunmanın parçalarıdır. Diğer yandan, eğitim alabilmeleri, başarılı olmaları, başa çıkabiliyor gibi görünmeleri, dirayetli olmaları -belki kısaca başkalarının gözünde bedenine rağmen bunları yapabilmeleri- ise ilham kaynağı olarak ilan edilmelerine yol açıyordu. Halbuki, sakatlık deneyimi olanlar için ilham kaynağı olunca kabul görmek, yaşamda herkesten fazla çaba harcayarak var olabilmek, neşelenebilmek, umut edebilmek de kendi başına bir baskı yaratmaktadır (Bozok ve Küçükdoğan, 2022). Katılımcılardan Çiçek (26, eğitim danışmanı) bunu açıkça ifade etmişti: “Ben çok büyük başarılar istemiyorum. Sadece sakin, kendime yettiğim bir yaşam istiyorum”.

Gündelik yaşamda herkesin yapabileceği şeyleri sakat birinin yapabilmesine inanç yok demek kadar azdır. Dışarı çıkabilmek, gezebilmek ya da arkadaş ortamında yer alabiliyor olmak sakat kişilerin yapamayacağı şeyler gibi düşünülüyor. Katılımcı Duru da Asya ile benzer biçimde neşeli olmasının nasıl yadırgandığını anlattı. Onun anlatımında aynı zamanda sakat olmayan kişilere dair düşünceleri de vardı. Sakat olmayan birinin kendisinin yaşadığı şeyleri yaşadığında onun kadar neşeli olamayacağını söyledi.

Çünkü bir kere şey demişti hani bunu yapan kız “ay ne kadar neşelisin ya senin gibi olmak isterdim.” Farkında pozitif oluşumun ve neşeli oluşumun ve kendisinin olamayacağını da farkında, düşünün yani hayatın normal devam ederken bir gün benim gibi zorluk yaşasa demek ki tutunamayacak, silinecek, gidecek hayattan hani öyle çünkü bütün varlığa ve bütün anlamı. İşte güzelliğe şey, görsel görüntüye bağlayan insanlarla dolu çevremiz. Benim mesela bu kadar neşeli olmam onları çok şaşırtıyordu (Duru, 28, Çalışmıyor).

Katılımcıların anlattıklarında gördük ki sakatlık deneyimi olan kişilere ilişkin inançsızlık, güvenmeme, hak görmeme onların olumsuz duygularla çok sık karşılaşmalarına neden oluyor. Neşe gibi bir duygu ise onlara yakıştırılmıyor. Hayatlarının her anını sakatlıklarından kaynaklanan eksiklikler, üzüntüler ve kederlerle geçirecekleri düşünülüyor. Katılımcılardan Umut ve

<sup>10</sup> Görüşülen kişilerin hayatının mahremiyetinin korunması açısından bu metinde her birine takma isim verilmiştir.



Deniz, üniversiteye gidebildiklerini, meslek edinebildiklerini ve kendi ayakları üzerinde durabildikleri yaşam koşullarına erişebildiklerini anlatmışlardı. Umut, meslek edindiği için mutlu olduğunu, Deniz ise iş hayatında başarılı olmasının kendisine iyi duygular hissettirdiğini anlatmıştı. Ancak eğitim ve istihdama ulaşabilmiş bu iki katılımcı da okul ve çalışma hayatlarında karşılaştıkları önyargıların, çaresizmiş gibi muamele görmenin, kendilerine “vah yazık” der gibi bakılmasının çoğu zaman aşmayacaklarını, içine sıkıştıklarını hissettikleri olumsuz bir duygu çemberi yarattığını anlatmışlardı. Buradan anlıyoruz ki sakatlığından dolayı kendisine yakıştırılan potansiyelin, duyguların, başarıların dışına çıkmak yetmiyor. Kendini iyi hisseden, yaşama katılabildiğini düşünen, hayattaki çabasından memnun olan sakatlık deneyimi olan kişinin yine de başkalarının olumsuz söylemleriyle, bakışlarıyla ya dışlayıcı birçok başka pratikle mücadele etmesi gerekiyor.

Katılımcılar arasında mücadele etmenin ve utanma, korku, üzülmeye, kırgınlık gibi duyguların yanı sıra başkalarının sözlerine, davranışlarına, bakışlarına veya tavırlarına yönelik öfke duyarak da oldukça güçlü ve tekrar eden bir duygu olarak yaygındı. Öğrencilik deneyimlerini anlatan Ahmet, öfkesini başkalarının tavırları yüzünden nasıl edindiğini şöyle anlattı:

Benim okul hayatım tamamen bir keşmekeş yani neredeyse her günüm kavgaya. Okula hiç gitmediğim dönemler vardır. Anomalimden ötürü ben onu kendime çok dert ediyordum. Yani okula gittiğim zaman zorbalığa maruz kaldığımda mecburen kendimi rahatlatmak için o insana saldırmaya içgüdümsü hissediyordum. Yani çocuk akli yani şimdi de olsa tabii yapmam da ama işte çocuk akli olunca her günüm kavgayla geçiyordu (Ahmet, 30, Kasap).

Ahmet üzgün, sinirli ya da mutsuz olmak gibi olumsuz duyguları onun sakatlığına bağladıklarını söylemişti. Halbuki Ahmet’i sinirli yapan yüzündeki sakatlıktan dolayı oluşmuş izler değildi. Yani Ahmet’in öfkesinin sebebi yüzündeki izlerin ve görünümünün yarattığı bir semptom değildi. Başkalarının yüzündeki farktan dolayı ona yaptığı zorbalıktı. Wechuli (2023) sakat kişilerinin duygularının tıbbileştirilmesinde “sağlıklı” kişinin norm kabul edildiğini ve sakat olanın bu norma uymak için çaba göstermesi varsayımının söz konusu olduğunu belirtmişti. Ayrıca sakat kişilerde oluşan diyelim ki öfke gibi bir duygunun sanki sakatlığın sonucu olarak ele alındığını yazmıştı (s. 4). Halbuki ökenin altında toplumsal dışlanma da vardır ve sakatlığı bulunan kişiler norm addedilene uymak zorunda değildirler. Burada diyebiliriz ki katılımcıların neşesi, korkusu veya umutsuzluğu kendi özünde veya sakatlığında gömülü duygular değildir. Örneğin katılımcılar iş bulamadıklarında çok üzüldüklerini, her başvuruda reddedilmekten yorulduklarını anlattılar. Bu üzüntü katılımcıların deneyimiyken onları sakat olduğu için işe almamak ise yapısal bir sorundur (Toksoy vd., 2023). Ya da katılımcılar toplu taşımada, alışveriş merkezinde, yolda yüzlerine dikilen bakışlardan, fısıldaşmalardan bıktıklarını, usandıklarını, o anlarda yok olma, görünmez olma isteği taşıdıklarını anlattılar. Bu duygular da onların deneyimi ama başkalarının sözlerinden ve bakışlarından oluşan etkiyle ortaya çıkarlar. Dolayısıyla, katılımcılar kendilerinin bitip başkalarının yargılarının başladığı yerin neresi olduğunu anlayamadıkları ve kişilerarası sınırları istedikleri gibi koyamadıkları bir duygu dünyasının içinde yaşamaktalar.

Kobo Abe, yüzü tamamen yanan ve sonra çeşitli ameliyatlara tedavi edilen ve yenilenen birinin hayatını anlattığı *Başkasının Yüzü* (2018) romanın hemen başında kahramanının duygularına yer verir. Kahraman, insanların yüzüne bakmaktan kaçınmak için ona cana yakın davrandıklarını, bu cana yakınlığın aslında gereksiz sorulardan kurtulmasını sağlayan bir sınır oluşturduğunu, insanlarla arasındaki bu cana yakınlık duvarı yüzünden daima yapayalnız olduğunu söyler (s. 12). Cana yakınlığın insana kendini rahat ve güvende hissettiren bir sınır oluşturması ilk

bakışta çelişkili gibidir. Ama bu tam da Erving Goffman'ın "uygar kayıtsızlık" diye tanımladığı mesafeye benzer. Bu tür kayıtsızlık, farklı toplumsal statüye veya farklı fiziksel görünümüne sahip kişilere özellikle kamusal alanlarda gözlerini dikip bakmamak veya farkları hakkında konuşarak mahremiyetlerine saldırmamak anlamına gelen asgari toplumsal nezaket kuralları bütünüdür (Goffman, 2018, s. 96). Romandaki yüzü yanmış kahramanın veya Goffman'ın anlattığı grupların mesafe, sınır ve kayıtsızlık taleplerine benzeyen istekleri bizim görüştüğümüz grupta da vardı. Başkalarının olumsuz duygularının içine çekilmemek, zorbalığa, aşağılanmaya, ayrımcılığa maruz kalmamak için kimi zaman görünmez olmak, başkalarının gözüne batmamak, kimi zaman sıradan olmak, kalabalığın içinden herkes gibi geçip gitmek istiyorlardı.

## Hastane, Okul ve Duygular

Sağlamcılık ideolojisinin hayatın her yerine sızdığı bir toplumsal yapıda sakatlığı olanların talep ettiği sıradanlığı ve mesafeyi elde etmeleri çok da kolay değildir. Sakatlık, kişisel karşılaşmalar da olduğu gibi kurumsal müdahale ve söylemlerle de sürekli düzenlenir ve deyim yerindeyse yeniden yeniden icat edilir. Özellikle hastane, okul, klinik, aile gibi kurumların düzenleyici müdahaleleri, standarda uyma, topluma uyum sağlama hakkındaki toplumsal vurgu ve sağlamlık normlarının sürdürülmesi, sakatlığı olan kişilerin basitçe yaşama ve toplumsal beklentilerden uzak olma arayışlarını daha da karmaşık ve zor hâle getirir. Sakatlığı bulunanlar belki arkadaş karşılaşmalarından ya da yabancılarla göz göze gelmekten bir ölçüde uzak durabilirler ama hastane ve okul gibi yaşam içindeki belirleyici rolü hayati olan kurumlardan uzak durmaları mümkün değildir.

Cem Kamözüt, *Bedenin Tamiri* (2020) makalesinde tıbbın günümüzdeki olağanüstü başarısının ardında bedeni standart, belli işleyiş kurallarını takip eden ve ideal ölçülerde bir mekanizma olarak ele almasının yattığını söylüyor (s. 109). Hastanelerin dayandığı bu standardizasyon ilkelerini geride bırakıp koridorlarına indiğimizde, hastalara veya yakınlarına ne hissettiklerini sorduğumuzda tıbbın standardize eden dilinden farklı olarak buralarda insanların hastalıklarına, acılarına, sakatlıklarına bağlı birçok değişik duyguyu hissettiklerini görürüz. Bizim çalışmamızda hastaneler hem umut vadeden karşılaşmaları hem de hayal kırıklıklarını içeriyordu.

Katılımcıların anlatımlarına göre onların dünyasında da en önemli toplumsal karşılaşma mekânlarının başında hastaneler ve okullar gelmektedir. Katılımcılar için hem okul hem de hastane çok uzun zaman geçirdikleri yerlerdir. Okullarda belki herkes kadar zaman geçirirken, sakatlıkları dolayısıyla hastanelerde ameliyatlar, muayeneler, tedaviler, kontrollerle çok uzun zamanlar bulunmuşlardır. Hastaneler ve buralardaki tedavi süreçlerini anlatırken katılımcılar umut, beklenti ve takiben çaresizlik ve karamsarlık gibi seyreden bir duygu döngüsünden söz ettiler. Örneğin, Gökçe yaşamının önemli bir kısmını hastanelerde geçirdiğini söylemişti çünkü onun sakatlığının kesin bir tedavisi yoktu. Doktorlar ona hastalığının yüzüne olan etkisinin ise belirli periyotlarla düzeltilmesi gerektiğini söylemişti. Gökçe'nin anlattıklarında umut ve çaresizlik birbirini takip ediyordu.

Sarkmayı durduramıyorlar. Bu hastalıkta sonuç olarak engelleyemiyorlar. Yüzün biraz daha sarkmasını bekliyorlar. Daha sonra toparlama yapacaklar ya bu ameliyattan üç yılda bir ya da beş yılda bir yapılıyor. Her yıl yapılamıyor ya üç yıl bekleyeceksin ya beş yıl bekleyeceksin, ben bir buçuk sene tekrar bir bekleme sürem var bu şekilde. Yani sürekli beklemek zordayım hep sabretmem lazım. Umudumu hep taze tutmaya çalışıyorum ama işte yap yine sarksın sonra ister istemez artık çaresiz hissediyorsun (Gökçe, 27, Çağrı Merkezi Personeli).

Gökçe'nin anlatısındaki belirli periyotlar ile takip ve sonundaki çözümsüzlük duygusu başka bir katılımcı olan Fulya'nın anlattıklarında da vardı. Fulya yaşamını “karanlık bir ormanda kaybolmak” olarak tarif etmişti. Onun anlattıklarında çaresizlik ve geleceğe dair korku mevcuttu.

Açıkçası hiç iyi hissettirmiyor. Yani bir ormanda kaybolduğunuzu düşünün, yönünüz bulamıyorsunuz. Soracak kimse yok. Mesela orman, karanlık bir ormandasınız. Yani sürekli ilerliyorsunuz, hani gidiyorsunuz ama hiçbir şey yok pusula yok. Şu an mesela kendimi öyle hissediyorum, yaşım git gide ilerliyor mesela hani daha küçüğüm ama illa zaman ilerliyor, büyüyorum bilmiyorum belki ileride bana sıkıntılar açar mı? Hangi sorunlara neden olur bilmiyorum. Tedavisi olmaması açıkçası beni kaybolmuş gibi hissettiriyor (Fulya, 23, Öğrenci).

Görüşmelerde hastaneyle ilgili olarak umut duygusunun öne çıktığını gördük. Daha sonra başka duygulara yerini bıraksa da umut bu kuruma başvuruda, ondan çözüm beklemede, iyileşme veya daha rahat fiziksel koşullara kavuşma isteğinde önemli bir itici güç gibi iş görüyordu. Bu durum hastanede geleceğe dönük “ya daha iyi olursam” beklentisiyle biçimlenmekteydi. David Le Breton, *Acının Antropolojisi* (2010) kitabında kronik ağrılar, uzun süreli hastalıklar çekenlerin özellikle gençler tedaviyle sağlıklarına kavuşma umudu beslediklerini söyler; bu onlar için acıyı yönetmenin bir parçasıdır (s. 136). Benzer şekilde Cheryl Mattingly, yoksul, siyah ve ağır hastalıklardan, sakatlıklardan mustarip çocukların yattığı bir klinikte yürüttüğü etnografisini *Umut Paradoksu* (2010) kitabında anlatır. Klinikte paradoksal olarak umudun umutsuzlukla çok yakın ilişki içinde olduğunu ortaya koyar. İnsanlar ağır hastalıklar ve sakatlıklar karşısında hayatın vadettiğinden daha fazlasını isterken aslında hayal kırıklığına da hazırlanırlar. Mattingly'e göre hastanede umut gece görülen bir kabusu rağmen ayakta kalmaya çalışan kişinin gündüz düşü gibidir. Eğer hastalık veya sakatlık ağır seyrediyorsa onu deneyimleyenler içinde nasıl yol bulacaklarını öğrenmek için onu umutla yeniden kurulmuş bir deneyime dönüştürmeye çalışırlar. Umut zorlu koşullarda bile daha iyi bir yaşam olanağını ima eder (2010, ss. 3-5). Umut bizim araştırmamızda da böyle işliyordu. Geleceğin daha iyi olacağı ve acı çekmenin son bulacağına dair bir dayanma gücü veriyordu. Hastaneler, tedavi süreçleri ve tıbbi dilleriyle “normali” “anormalden”, “sağlıklıyı” “hastadan” veya “sakatı” “sağlamdan” ayıran normların çıkış noktasıydı, fakat aynı zamanda daha rahat, daha sağlıklı, acıları daha az bir bedene ulaşmanın da yolu burarlardan geçiyordu. Bizimle hastanedeki duygularını paylaşan Kübra için de hastane hem umutlu bekleyişlerin hem de zorlu ve acı dolu tedavi süreçlerinin yeriydi. Kübra dayanıklı olabilmek ve umutlu kalabilmek için mücadele ettiğini şöyle anlatmıştı:

Hastanede yaşadıklarımı ve hissettiklerimi aslında ameliyatlarımı düşünerek anlatsam daha iyi olacak. Yani çok fazla ameliyat oldum öncesi ve sonrası var. Yani öncesindeki o korkulu ama bir yandan da umut dolu bekleyişimi hatırlıyorum. Hepsinde iyi olacak diye umut ettim ama korku hep vardı. Sonrasında da ise aslında değişen yüzümle işte morluklar şişkinlikler hep başka biri gibiydim. Yani aslında nasıl hissettiniz diye soruyorsunuz ya bütün duygular var gibiydi. Çok seviniyordum bir şey daha düzelecek diye ama çok korkuyordum da. Ama toplamında dayanıklı olmayı ve umudumu korumayı öğrenmek zorunda kaldım (Gözde, 26, Öğretmen).

Hastaneye benzer biçimde hem karmaşık duyguları hem de düzenleme, düzeltme, kategorize etme eylemlerini içeren bir diğer kurum okuldur. Okul da tıpkı diğer toplumsal yaşamı düzenleyen kurumlar gibi farka toleransı düşük bir yerdir. Okulda farklılık gösteren çocuk başarısızlık, dikkat dağınıklığı, uyumsuzluk, disleksi gibi geniş yelpazede yer alan pek çok tanıyla ve tıbbileştirmeye karşılaşır (Cevizci, 2020). Böyle bir normalleştirme ve standardizasyon kurumunda

yüzünde sakatlık olan çocukların yaşamı oldukça güçtür. Ama bir yandan da okul arkadaşlar edinme ve sosyalleşme imkânını barındırır.

Görüşmelerimizde hastane gibi sık ziyaret edilen bir diğer kurum olarak okul deneyimleri bizimle paylaşıldı ve buraya dair hem olumlu hem de olumsuz duygular anlatıldı. Okul hastaneden farklı bir karşılaşma mekânıydı. Önemli farklardan birisi okullarda sakatlığı olmayan kişilerin çoğunlukta olmasıydı. Görüştüğümüz kişiler eğitim hayatına doğrudan karma eğitim verilen sınıflarda başlamıştı. Sınıfın geri kalanına, öğretmene ve yöneticilere yüzünde sakatlık olan bir öğrenciye dair nasıl davranışlar daha iyi olacağı gibi bilgiler verilmiyordu. Bu bakımdan okul akran zorbalığının, yalnız kalmanın ve içine kapanmanın yeri olabiliyordu. Ancak okul, arkadaş edinilen bir yer, insanı cesaretlendiren bir yer, arkadaşlarla aktiviteler yapılan bir yer olarak da olumlu vurgularla anlatıldı.

Araştırmamıza katılan kişiler ilk defa okula başladıkları zaman hissettiklerini hâlâ çok canlı şekilde hatırlıyorlardı. Okula başladıkları dönemde aynı yaştaki diğer çocuklar ile benzer korkuları vardı. Ailelerinden uzun saatler ayrı kalmak ve hiç bilmedikleri, tanımadıkları bir yerde durmak gibi duyguları akranları ile ortaktı. Ancak onlar bir de okula başladıklarında görüntülerinin farklı olduğunu ve bu farkın başkaları tarafından olumsuz yorumlandığını görüyorlardı. Katılımcılar, kendilerinden korkmadıklarını ama başkalarının onlar ile dalga geçecek olmasından, onlara acımasından, arkadaşlarının olmamasından korktuklarını anlattılar. Okul yalnız kalma korkusu ve arkadaşlardan, öğretmenlerden utanma duygularıyla anlatılıyordu. Örneğin katılımcı Halil okula başlarken korkuları ve heyecanı nasıl birlikte yaşadığını hatırlıyordu.

Şeyi hatırlıyorum okula kayıt için gittiğimiz günü. İşte okul müdürünün odasına gidiyordunuz kayıt yapılıyor. Müdürün bakışlarını hatırlıyorum. Sokakta gören amcalar gibi bakmıştı ama bir yandan da acıyordu işte bana. Sonra işte sınıfımı öğrendik. Okul başlamadan önceki gün gerçekten uyuyamadım. Hem çok heyecanlıydım hem de korkuyordum. Hiç kimseyi tanımıyorum falan diye. Mahalledeki çocuklar gibi benimle dalga geçerler mi arkadaşlarım beni acaba sever mi diye baya korkuyla düşündüğümü hatırlıyorum küçücükken bile (Halil, 23, Çalışmıyor).

Halil gibi Ezgi de öğretmeninin davranışlarındaki acımayı ve üzülmeyi gördüğünü anlatmıştı. Okuldaki karşılaşmalarda öğrendiği duyguları bugün artık kanıksamıştı. Ama o zamanlar bu duygular onun için yeniymiş.

Öğretmenimin davranışlarındaki farklılığı ilk günden itibaren hissedirdim. Bana acır gibiydi. Ama işte bu onun bana diğerlerinden daha iyi davranmasını sağlamadı. Anlattığım gibi onun lafları yüzünden gördüğüm hâlde göz ameliyatı oldum. O zamanlar gerçekten çok üzüldüm (Ezgi, 23, Çalışmıyor).

Hastane normalliğin ve anormalliğin tıbbi sınırlarını inşa eden bir kurumken okullar ise zorunlu sosyalliğin yaşandığı yerlerdir. Görüştüğümüz kişilerden bazıları bu zorunlu sosyallikten ömür boyu süren arkadaşlıklar çıkabildiğini söylediler. Ama okul ile ilgili tekrar eden tema, yüzünde sakatlık olan çocuklar için okulun bir mücadele alanı olmasıydı. David Le Breton yüz üzerine antropolojik bir tartışma yürütürken yüzü *axis mundi*'ye benzetir. Onu ille her an düşünmeyiz ama yokluğunda, zarar gördüğünde, sakat olduğunda, çok farklı olduğunda çok büyük eksiliriz, der (2018, s. 314). Yüzün böyle insanın dünyasının merkezinde oluşu yüzünde sakatlık olan kişilerin okuldaki akranlarıyla karşılaşmalarında çoğu durumda bir şiddete dönüşmüş. Görüştüğümüz kişiler, yüzlerinin farklı oluşunun farkına akranlarının ısrarlı, acıyan, beğenmeyen, sıkıntılı, kınayan, dışlayan bakışları, sözleri, davranışlarıyla varmış. Dolayısıyla yüzü farklı ço-

cuklar okulda kendi fiziksel gerçeklikleriyle değil ama yüzlerinin toplumsal anlamlandırılmasıyla, değerlendirilmesiyle, yorumlanmasıyla ve yargılanmasıyla karşılaşmışlar.

## **Olumsuz Duygularla Başa Çıkmaya Çalışmak**

Sara Ahmed'in (2004) duyguları hem hareketle hem de bağlılıkla ilgili olarak ele almasının bizi duygular ve bedenin kaçınılmaz ilişkisine yönlendirdiğinden ve duyguların yuvası olarak bedeni işaret ettiğinden bahsetmiştik. Bu açıdan, duygu bir bakıma bedenler aracılığıyla dağılır ve bu dağılımda bedenin sakat olması -okul bahsinde de anlattığımız üzere- fark yaratacaktır. Goodley ve arkadaşları sakat bedene ilişkin duyguların ve tutumların tarihi hakkında yazarken, sakat bedenlerin insanlık tarihi boyunca iğrenme, acıma ve korku gibi birçok olumsuz duygu ile ilişkilendirildiğini söylemişlerdir. Bu duygular, sakat olmayan kişilerin sakat bedenlere yönelik hisleri olarak hâlâ yaygındır ve sakat insanları ontolojik olarak geçersiz kılma istemini taşır (2018, s. 208). Kişinin varlığının yok sayılması, geçersiz kılınması ve bedeninden dolayı olumsuz duyguların hedefi hâline gelmesi yıpratıcı ve zorlayıcı bir deneyimdir. Yüzünde sakatlık olanların akran zorbalığına uğramaları, işe alınmaması, sosyal etkileşimde muhatap kabul edilmemesi bu zorluklar arasında sayılabilir (Toksoy vd., 2023). Hâl böyle olunca sakat kişiler hem bu ontolojik geçersiz kılınma tehdidi karşısında hem de kendilerine yönelen olumsuz duygularla başa çıkmak için birtakım taktikler<sup>11</sup> geliştirmek durumunda kalırlar.

Bizim görüşmeler yaptığımız kişiler de hayata tutunmak ve kendilerine yönelen olumsuz duyguların etkisinden uzak kalabilmek için çeşitli taktikler geliştirmişti. Kimi katılımcılar zorunda olmadıkları yerlere gitmekten kaçınma, bir kişiyle iletişim kurmayı reddetme gibi uzakta kalma eğilimi içindeydi. Bazıları ise tam tersine aşına oldukları duygularla karşılaşma isteği ile aynı grupla, tanıdık kişilerle, aileleriyle veya mahalleden tanıdıklarıyla bir arada olmayı tercih ediyordu. Yabancılarla karşılaşmama çabası onlardan gelecek olumsuz duygu, davranış ve bakışları bertaraf etme motivasyonu ile gösteriliyordu. Tanıdıklarla beraber olmak da tanıdık grubun yüzünde sakatlığı olan kişiye merakla yaklaşmayacağı, onu yalnızca yüzüyle değerlendirmeyeceği bir ortam arayışının sonucuydu. Yani görüştüğümüz kişiler dayanışma içinde olabilecekleri ve kendilerine şefkat, sevgi, özen gösterebilecek kişileri arıyorlardı. Onlarla arkadaş oluyor ve onlarla görüşmek istiyorlardı.

Çalışmamız sakatlık deneyiminin sadece öfke, üzüntü, korku ya da benzer duyguları değil, dayanışma, umut ve bir arada olma, güçlü hissetme, birlikte gülerek rahatlama gibi daha neşeli duyguları da içerdiğini göstermiştir. Görüştüğümüz kişiler belli biyososyal ilişkiler içinde rahat ediyor ve buna göre gruplar kurma eğiliminde oluyorlardı. Biyososyallik, benzer tıbbi koşullara (Bradley, 2021), benzer genetik sendromlara (Dimond vd., 2015) sahip kişilerin sosyal medyada, danışma gruplarında, tedavi süreçlerinde, gündelik yaşamda bir araya gelmelerine işaret eder. Benzer biyolojik deneyimleri olanların yalıtılmışlık hissinden kurtulmalarına, grup aidiyetine kavuşmalarına, dayanışmalarına, iyi hissetmelerine imkân verir. Örneğin katılımcılardan Eylül yüzünde kendisi ile benzer sakatlığı olan bir kişiyle karşılaştığında yalnız olmadığını gördüğünü anlatmıştı. Sonrasında ise kendisinin biricikliğinin farkına vararak kendisini sevmeyi öğrendiğini söylemişti. "Ben gerçekten çocukken sonra lisedeyken de çok üzülürdüm. Ama sonra kendim gibi olan ya da dernekte çok başka farklılıkları olan insanları gördüm. Sonra dedim ki belki biz

<sup>11</sup> Burada taktik kavramını De Certeau'nun (2008) tanımıyla, insanların kendilerine dayatılan ve içinden çıkamadıkları sistemi gündelik hayatta yeniden yorumlayarak kendilerine uygun hâle getirmeleri, çıkış yolu bulmaları, kendilerince yeniden üretmeleri anlamında kullanıyoruz.

ayrıcılıklınız. Yani herkesten başkaysınız. Bununla övünmeye gerçekten başladım artık.” (Eylül, 48, Çevirmen) Katılımcı Ece de kendisiyle aynı duygusal süreci paylaşan birinden deneyimlerini dinlemenin onun için yaşamı daha başa çıkılabilir hâle getirdiğini anlatmıştı.

Sunu diyebiliyorum “artık yalnız değilim”. Mesela dudağım için bedenimin başka bir yerinden parça alınıp eklenmesi gibi diyeyim bir tedavi olacaktım. Benimle aynı sendromu olan ablayla konuşana kadar da hem korkuyordum hem de açıkçası düzelmez zaten neden yaptırmasam diye de karamsardım. Sonra işte bak benim de böyle böyle yaptılar diye kendisinden örnekle anlattı ve çok güzelce anlattı neden çünkü biliyor süreci (Ece, 23, Esnaf).

Eylül ve Ece için kendilerinin dertlerine benzer dertlerden mustarip kişilerle tanışınca yalnızlık duygusu yerini dayanışmaya ve sonra zamanla kendini sevme kabiliyetine bırakmıştı. bell hooks (2020) kendimizi sevebilme becerileri geliştirmemizin ya da kendimizi sevmemizin önündeki engelleri tespit edip aşmaya çalışma çabamızın, hayatlarımız için çok onarıcı olduğunu yazmıştı. Görüştüğümüz kişilerden Hilal de tıpkı Eylül ve Ece gibi ve hooks’un sözlerindeki gibi kendini sevmeye, onaylamaya, kabul etmeye dönük onarıcı bir çaba harcıyordu. Bu gayreti kendisine benzeyen kişilerle tanışınca olumlu sonuç vermişti. Hilal, kendisiyle aynı şeyleri yaşayan arkadaşlar edindikten sonra birbirlerine destek olduklarını, birlikte güldüklerini ve mutlu hissettiklerini anlattı.

Sosyal medya özellikle benim için çok önemli. Ben Instagramdan benimle aynı hastalığı taşıyan insanlarla tanıştım, onlarla konuşuyoruz, birbirimize yaşadıklarımızı anlatıyoruz. Kimi zaman hastalıklarımızdan tamamen bağımsız şeyler de konuşuyoruz yani. Sadece bu da değil. Ama gerçekten birbirimizin derdini dinlemek çok iyi geliyor (Hilal, 27, Halkla İlişkiler Personeli).

Benzer deneyimleri olan kişilerle birlikte güçlenmenin yanında kimi mekânların güven veren ortamına sığınmak çalışmamızda ortaya çıkan bir diğer başa çıkma taktiği ve biyososyallik pratiği idi. Mekânların toplumsal, politik, duygusal ilişkileri kuran, içeren, dönüştüren yerler olduğunu biliyoruz (bkz. Lefebvre, 2014). Bizim görüşmelerimizde de kimi mekânlar hissedilmekten keyif alınan veya mutlu olunan onaylanmak, tanınmak, önyargısız kabul edilmek gibi duyguların yerleriydi. Bazen bir dernek etkinliği bazen de alışmış mahallede bir köşe bu toplumsal olarak içerilme ve mutlu olma duygusunu verebiliyordu. Burada bize anlatılan, bu mekânların yüzünde sakatlığı olanlar için güvenli alanlar oluşturduydu. Yani görüştüğümüz kişiler dışlayıcılıktan ve her türlü olumsuz duygudan ve yaklaşımdan korunabildikleri yerlerde bulunmayı tercih ettiklerini anlattılar. Örneğin Mert dernek etkinliklerine katıldığında ve kendisiyle benzer durumda olan tanıdığı kişilerle bir arada olduğunda iyi hissettiğini ve olumsuz duyguları kapının dışında bırakabildiğini anlattı.

Böyle doğmak benim için çok başka deneyimler anlamına geliyor ben bunu şimdi bakınca görebiliyorum. Benim gibi insanların bir arada bulunduğu faaliyetlere gitmek oralarda olmak gösteriyor. Şeyin tadına vardım aslında insanlara yardım edebilmenin güzelliğine. Çünkü tek başımayken çok umutsuzdum yaşama dair ama artık bir nedenim de var gibi. Benzer şeyleri yaşayacağını gördüğüm insanlara bak bunu böyle yapalım böyle çözeriz merak etme diyebiliyorum bu hem bana hem de karşımdakine çok iyi geliyor bence. Bir de gerçekten benimle aynı durumda insanların bulunduğu yerlerde olmak birçok şeyi dışarıda bırakmak gibi (Mert, 24, Çalışmıyor).

Araştırmamızın katılımcıları dayanışma, aşinalık, neşe, arkadaşlık, dostluk, güçlenme imkânı buldukları bu yerleri “güvenli yerler” olarak anlatıyorlardı. Bir tekerlekli sandalye kul-

lanıcısı için rampa olmayan bir kaldırım, kişinin o mekâna fiziksel olarak erişememesi anlamına gelmektedir. Toplumsal karşılaşmalardaki küçük gören bakışlar, fısıldaşmalar, sakatlığı olan yüzle ilgili sorular da aynı tekerli sandalyedeki kişinin fiziksel olarak erişemediği mekân gibi duygusal olarak erişilemeyen -erişilmek de istenmeyen- mekânlar yaratır. Bu duygusal olarak rahat hissedilmeyen mekânlardan uzak durmak, yüzünde sakatlık olan bireyler için önemli bir taktikti. Bu uzak durmanın diğer yüzü umutsuzluğun umuda ya da karamsarlığın neşeye dönüşmesine imkân tanıyan güvenli limanlara sığınmaktı. Bizim görüştüğümüz kişiler bir hedefe ulaşmak ya da tıbbi olarak normal olana benzemeye çalışmak için değil, kendilerine yaşam alanı açmak, benzerleriyle, rahat hissettikleriyle olmak için çaba harcıyor ve taktikler uyguluyorlardı. Görüşmelerimizde katılımcılar kendileri hakkındaki sözleri kendileri söyleyebilmek, hayatla başa çıkabilmek, gündelik yaşamda kendilerine alanlar açabilmek için olumlu duyguları sözcülimi neşeyi, ümidi, dayanışmayı, güçlenmeyi elde edebilmek için çaba harcadıklarını anlattılar.

## **Sonuç**

Bu makalede, yüzdeki sakatlık ve duygular arasındaki ilişkiyi toplumsal karşılaşmalara odaklanarak tartıştık. Bu ilişki yalnızca bireysel deneyimlerle şekillenmez. Daha geniş toplumsal bağlam sakatlıkta duyguların ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Araştırmamız yüzünde sakatlık olan bireylerle yapılan derinlemesine görüşmeler yoluyla, onların duygusal dünyalarında etkili üç toplumsal karşılaşma örüntüsünü ortaya çıkarmıştır. İlk olarak, yüzünde sakatlığı tecrübe eden katılımcıların anlattıkları, onların duygularının çoğu zaman başkalarının tepkilerinden, bakışlarından, ön yargılarından, olumsuz duygularından etkilendiğini ortaya koyar. Olumsuz tavırlarla örtük ya da açık olarak karşılaşmalar, damgalanmak, önyargı ve küçük görülme, aşağılanmaya maruz kalmak sakatlığı tecrübe eden kişileri olumsuz duygulara doğru çeker. İkinci olarak araştırma, kurumların engelli bireylerin duygusal deneyimlerini şekillendirmedeki rolünü ortaya çıkarmıştır. Hastaneler, okullar ve diğer kurumlar bazen olumsuz stereotiplerin sürdürülmesine yol açar çünkü buralar normalin ve kabul edilebilir olanın inşa edildiği yerlerdir. Araştırmamızda hastane her şeye rağmen tedaviye, daha iyi bir yaşama ve daha rahat fiziksel koşullara kavuşmanın yeri olarak hep umutla birlikte anlatılmıştır. Okul ise akran zorbalığı ve öğretmenlerin, yöneticilerin yeterince duyarlı olmamasıyla beraber izolasyon ve dışlanma duygularıyla tarif edilmiştir. Son olarak makale, yüzünde sakatlık olan bireylerin kendilerine yönelen olumsuz duygu ve davranışlara karşı güçlü bir dayanıklılık ve dayanışma sergilemeye gayret ettiklerini ve biyososyal ilişkiler içinde güçlendiklerini göstermiştir. Yüzünde sakatlık olan bireyler kendilerine yöneltilen olumsuz duygularla karşı karşıya kaldıklarında sıklıkla başa çıkma mekanizmaları geliştirmişlerdir. Birbirleriyle paylaştıkları deneyimlerden güç bulmuşlardır. Araştırmamızda dinlediklerimiz yüzünde sakatlık olan bireylerin yargılanma korkusu olmadan kendileri olabildikleri, neşe, dostluk ve kabul görebilecekleri destek toplulukları yaratmaya çalıştıkları ve bu topluluklara ihtiyaç duydukları yönündedir. Bu araştırmada görüyoruz ki tıbbi teknolojilerin bu denli ilerlediği ve insan sağlığının, kapasitesinin olabildiğince geliştiği hatta teorik olarak gelişen biyoteknolojilerle bir transhümanist devrim yaşadığımızın tartışıldığı (bkz. Ferry, 2023) bir çağda sakatlık hâlâ bir acıma, hor görme, aşağılama ve dışlama konusu olabiliyor. Sakatlığı bulunan kişilerin de duyguları bu olumsuz koşullar altında belirlenir. Bu durumda, bir tarafta sakatlığın kişinin bireysel deneyimlerini şekillendirmesi vardır. Diğer tarafta, bu deneyimlerin başkalarının olumsuz duyguları, sosyal destek(sizlik) mekanizmaları ve eğitimin, iş ve tedavi imkânlarının erişilebilirliği gibi kişinin dışındaki sınıfsal ve toplumsal faktörlerle etkileşime

girmesi var. Sonuçta ortaya sakat kişiye özgü ve içinde üzüntünün, neşenin, yalnız ve çaresiz hissetmenin, güçlenmenin dâhil olduğu karmaşık bir duygu dokusu çıkar. Bu dokuda sakatlığı olan kişilerin bireysel dayanıklılığına, neşesine ve başa çıkma gücüne değer vermeliyiz. Fakat toplumsal dışlamalar, önyargılar ve sağlamlık ideolojisinin yarattığı zorlukları da görmeliyiz ve hep birlikte onlarla mücadele etmeliyiz. Ancak böylece daha kapsayıcı sosyal politikaları olan, daha empatik, sakat kişilerin de duygusal refahının arttığı bir toplumsal anlayışı geliştirebiliriz.\*

## Kaynaklar

- Abe, K. (2021). *Başkasının yüzü* (B. Bayıksel, Çev.). Monokl.
- Ahmed, S. (2004). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, Çev.). Sel.
- Aydın, E. (2023, Ekim). Feminist sakatlık kuramı. 02 Ocak 2024 tarihinde *feministbellek*. <https://feministbellek.org/feminist-sakatlik-kurami/> erişildi.
- Bericat, E. (2016). The Sociology of emotions: Four decades of progress. *Current Sociology*, 64 (3), 491-513.
- Bezmez, D., Yardımcı, S., ve Şentürk, Y. (2011). Giriş. D. Bezmez, S. Yardımcı ve Y. Şentürk (Ed.), *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak* (F. B. Aydar, Çev.) içinde (ss. 17-25). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bozok, N., ve Küçükdoğan N. (2022). Fark, bakış ve sığamama meselesi olarak Şişmanlık: Kadınların şişmanlığına ilişik duygu ve deneyim dünyaları üzerine feminist bir tartışma. *Fe Dergi*, 14 (1), 64-77.
- Braddock, D. L., ve Parish, S. L. (2011). Sakatlığın kurumsal tarihi. D. Bezmez, S. Yardımcı, ve Y. Şentürk (Ed.), *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak* (F. B. Aydar, Çev.) içinde (s. 101-186). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bradley, B. (2021). From biosociality to biosolidarity: The Looping effects of finding and forming social networks for body-focused repetitive behaviours. *Anthropology & Medicine*, 28 (4), 543-557.
- Campbell, J. ve Oliver, M. (1996). *Disability politics: Understanding our past, changing our future*. Routledge.
- Cevizci, M. (2020). Okul ve asi bedenler: Bir yönetme sanatı olarak tıbbileştirmenin pratik inşası. G. Demez, M. Timurturkan, ve C. Ertan (Ed.), *Bedenin sosyolojisi: Gündelik hayatın cisimleşme deneyimleri, tıbbileştirme ve dijital gözlem içinde* (s. 74-102). Bağlam.
- Chodorow, N. J. (2007). *Duyguların gücü: psikanalizde, cinsiyette ve kültürde kişisel anlam* (J. Özata Dirlikyapan, Çev.). Metis.
- Conrad, P. (2007). *The Medicalization of society: On the transformation of human conditions into treatable disorders*. Johns Hopkins University Press.
- Davis, L. J. (1995). *Enforcing normalcy: Disability, deafness and the body*. Verso.
- De Certeau, M. (2008). *Gündelik hayatın keşfi-I: Eylem, uygulama, üretim sanatları* (L. Arslan Özcan, Çev.). Dost.
- Diamond, R., Barlett, A., ve Lewis, J. (2015). What binds biosociality? The collective effervescence of the parentled conference. *Social Science & Medicine*, (126), 1-8.
- Facial Disability Index. *Physiopedia*: [https://www.physio-pedia.com/Facial\\_Disability\\_Index](https://www.physio-pedia.com/Facial_Disability_Index)
- Ferry, L. (2023). *Transhümanist devrim: Tekno-tıp ve dünyanın überleşmesi hayatlarımızı nasıl altüst edecek?* (K. Kahveci, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

\* Bu makale doktora adayı Nur Özer'in Doç. Dr. Nihan Bozok danışmanlığında yazmakta olduğu "Yüzünde Farklı Olmanın Sosyolojik Açıdan Değerlendirilmesi: David Le Breton'un Yüz Teorisi Kapsamında Niteliksel Bir Çalışma" adlı doktora tezinin bir ürünüdür.



- Goodley, D. (2014). *Dis/ability studies: Theorising disablism and ableism*. Routledge.
- Goodley, D., Liddiard, K., ve Runswick-Cole, K. (2018). Feeling disability: Theories of affect and critical disability studies. *Disability & Society*, 33 (2), 197-217.
- Goffman, E. (2018). *Toplum içinde davranmak: Etkileşimlerin sosyal düzenine dair açıklamalar* (A. Bölükbaşı, Çev.). Heretik.
- hooks, b. (2020). *Duygu yoldaşlığı: Kadınların sevgi arayışı* (Ö. Karakaş, Çev.). BGST.
- Hughes, B. (2020). Invalidating Emotions in The Non-disabled Imaginary: Fear, Pity and Disgust. N. Watson, ve S. Vehmas (Ed.), *Routledge Handbook of Disability Studies* içinde (s. 89-101). Routledge.
- Hughes, B., ve Paterson, K. (2011). Sakatlık sosyal modeli ve kaybolan beden: Bir yeti yitimi sosyolojisine doğru. D. Bezmez, S. Yardımcı, ve Y. Şentürk (Ed.), *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak* (F. B. Aydar, Çev.) içinde (s. 63-80). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Kamaözüt, C. (2020). Bedenin tamiri. G. Demez, M. Timurturkan, ve C. Ertan (Ed.), *Bedenin sosyolojisi: Gündelik hayatın cisimleşme deneyimleri, tıbbileştirme ve dijital gözlem*, içinde (s. 103-115). Bağlam.
- Kuşçu, E. (2010). Pathos (Etkilenim) kavramının Aristoteles'in felsefesindeki yeri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi.
- Le Breton, D. (2010). *Acının antropolojisi* (İ. Yerguz, Çev.). Sel.
- Le Breton, D. (2018). *Yüz üzerine antropolojik bir deneme* (O. Türkay, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Le Breton, D. (2020). Şekil bozukluğundan yüz nakline: Kimlik iç görüleri. G. Demez, M. Timurturkan, ve C. Ertan (Ed.), *Bedenin sosyolojisi: Gündelik hayatın cisimleşme deneyimleri, tıbbileştirme ve dijital gözlemi* (D. Tanar Tatar, Çev.) içinde (ss. 116-134). Bağlam Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi* (I. Ergüden, Çev.). Sel.
- Massumi, B. (2018). *Duygu politikası* (H. Erdoğan, Çev.). Otonom.
- Mattingly, C. (2010). *The Paradox of hope: Journeys through a clinical borderland*. University of California Press.
- Meleo-Erwin, Z. C. (2020). Bariatric biosociality: Pushed together, pulled apart. *SAGE Open*, 10 (1), 1-14.
- Mullaney, C. (2019, Nisan). Disability studies: Foundations and key concepts. *Jstor Daily*. <https://daily.jstor.org/reading-list-disability-studies/>
- Rabinow, P. (1996). *Essays on the anthropology of reason*. Princeton University Press.
- Rose, N. (1990). *Governing the soul: The shaping of the private self*. Routledge.
- Rose, N. (1998). *Inventing our selves: Psychology, power, and personhood*. Cambridge University Press.
- Shakespeare, T., ve Watson, N. (2011). Farkı yaratmak: Sakatlık, siyaset ve tanınma. D. Bezmez, S. Yardımcı, ve Y. Şentürk (Ed.), *Sakatlık çalışmaları: Sosyal bilimlerden bakmak* (F. B. Aydar, Çev.) içinde (s. 387-414). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Shilling, C. (2016). The Rise of body studies and the embodiment of society: A review of the field. *Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal*, 2 (1), 1-14.
- Toksoy, N. G., Ayma, D., Akoğul, P., ve Eyigün, R. Y. (2023). Farkı yüzünde taşımak: İş yaşamı, sınırlar ve engeller. *ViraVerita E-Dergi*, (17), 170-195.
- Toksoy, N. G., ve Bozok, N. (2022). Yüzünde farklı olmak ve farkın görsel temsili üzerine bir tartışma. *Moment Dergi*, 9 (1), 235-250.
- User, İ. (2020). Duyguların tıbbileştirilmesi. G. Demez, M. Timurturkan, ve C. Ertan (Ed.), *Bedenin sosyolojisi: Gündelik hayatın cisimleşme deneyimleri, tıbbileştirme ve dijital gözlem* içinde (s. 74-102). Bağlam.

Yardımcı, S., ve Bezmez, D. (2013). “Muhtaç” ile “Vatandaş” arasında: Türkiye’de sakat öznelliği üzerine bir tartışma. *Toplum ve Bilim*, (126), 98-120.

Wechuli, Y. (2023). Medicalizing disabled people’s emotions-symptom of a dis/ableist society. *Frontiers in Sociology*, (8), 1-12.

Özgün Makale

# Mektup Aşkları'nın Duygu Dünyası: Kadınların ve Erkeklerin Mektuplarında Aşk<sup>1</sup>

The Realm of Emotion in Mektup Aşkları:  
Love in the Letters of Female and  
Male Characters

Semiha ŞENTÜRK  
Seda YÜCEKURT ÜNLÜ

## Öz

Bu çalışma, Leylâ Erbil'in 1988 yılında yayımlanan *Mektup Aşkları* romanında "aşk" duygusunun faillerini odağa almaktadır. Çalışmanın temel amacı, mektuplar üzerinden kurgulanan aşkın toplumsal cinsiyet rollerinin performansında belirleyici olup olmadığını çözümlemektir. Bu doğrultuda, aşkın, hangi duygu, davranış ve düşünce biçimleriyle birlikte deneyimlendiği tartışılmaktadır. Romanda yazdıkları ya da onlara yazılan mektuplar üzerinden tanıdığımız kadın ve erkek karakterlerin aşk deneyimleri ve bunu dile getiriş biçimleri arasında farklılık olduğu tespit edilmiştir. Aydınlanmacı görüşün yarattığı ikilik olan kadınların duygularla erkeklerin akılla özdeşleştirilmesi *Mektup Aşkları*'nda ters yüz edilir. Kadınlarda akıl-duygu ikiliğinin/karşıtlığının kırıldığı, bunların birbirinin içine geçtiği, dolayısıyla karakterlerin düşünce ve davranışlarında çelişkiler ve çatışmalar yarattığı görülür. Erkek karakterler ise hegemonik erkeklik ve bu kavramın duygularla ilişkisi bağlamında çözümlenmiştir. Erkeklerin birçoğu hegemonik erkeklik normları dışında söylemler geliştirmiş gibi görünse de bu söylemler üzerinden erkeklik kalıplarını yeniden üretirler.

**Anahtar Kelimeler:** Leylâ Erbil, *Mektup Aşkları*, Duygu Çalışmaları, Toplumsal Cinsiyet, Hegemonik Erkeklik.

## Abstract

This paper focuses on the subjects of love in the novel *Mektup Aşkları* (1988), written by Leylâ Erbil. The main purpose of this paper is to examine whether the love constructed through letters is a determinant of gender performance. In this regard, this study discusses with which emotions,

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 15.03.2024. Makale kabul tarihi: 27.04.2024.

\* Dr. Öğretim Görevlisi, Boğaziçi Üniversitesi, Türkçe Koordinatörlüğü, semiha.senturk@bogazici.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7202-0241.

\*\* Dr. Öğretim Görevlisi, Özyeğin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, seda.yucekurt@ozyegin.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9063-2797.

behaviours, and thoughts love is experienced. It is determined that there are differences between the love experiences of the male and female characters in the novel. The duality created by the Enlightenment view, namely the identification of women with emotions and men with reason, is reversed in *Mektup Aşkları*. Female characters not only falsify this emotion-reason opposition but also show that emotion and reason are interweaved in their thinking and behaviour. However, male characters are examined in the context of hegemonic masculinity and the relation of this notion with emotions. Although many male characters in the novel seem to develop a discourse out of hegemonic masculinity, it is seen that they reproduce the stereotypes of masculinity.

**Keywords:** Leylâ Erbil, *Mektup Aşkları*, Emotion Studies, Gender, Hegemonic Masculinity.

## Giriş

Orhan Koçak (2002), Leylâ Erbil ile yaptığı söyleşide “kadın olma hâli”nin Erbil’in anlatılarının “izleksel noktalarından biri” olduğunu belirtir (s. 12). Koçak’ın bu sözlerinin, Leylâ Erbil külliyyatı üzerine yapılan çalışmaların odağına bakıldığında ikna edici olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte, Leylâ Erbil’in 1988 yılında yayımlanan *Mektup Aşkları* romanı sadece kadınların değil, erkeklerin dünyasına da eğilen bir roman olarak Leylâ Erbil külliyyatı içerisinde ayrıksı bir özelliğe sahiptir. Hatta Leylâ Erbil (2020), bu romanın Tezer Özlü ile “evlilik kurumunu, kocaları, daha çok eşlerimizi anlatacak birer roman yazmak” konusunda verdikleri bir söz üzerine ortaya çıktığından bahseder (s. 7). *Mektup Aşkları* özellikle aşkın şekillendirdiği düşünce, davranış ve diğer duygular konusunda verimli bir romandır. Bu çalışma, *Mektup Aşkları* romanında “aşk” duygusunun faillerini odağa almaktadır. Çalışmanın temel amacı, mektuplar üzerinden kurgulanan aşkın toplumsal cinsiyet rollerinin performansında belirleyici olup olmadığını çözümlenmektedir.<sup>2</sup> Bu doğrultuda aşkın, hangi davranış ve düşünce biçimleriyle birlikte kurgulandığı tartışılmaktadır. Romanda yazdıkları ya da onlara yazılan mektuplar üzerinden tanıdığımız kadın ve erkek karakterlerin aşk deneyimleri ve bunu dile getiriş biçimleri arasında farklılık olduğu tespit edilmiştir. Bu farklılıkları belirginleştirmek için romanda mektuplarıyla yer alan kadın ve erkek karakterler ayrı başlıklar altında ele alınmıştır.

Sara Ahmed, *Duyguların Kültürel Politikası* (2015) başlıklı kitabının “Giriş: Hislerle Yolunu Bulmak” bölümünde “[d]uygular, doğaya ‘daha yakın’ oldukları, arzularıyla yönetildikleri ve akıl, irade, yargı yoluyla bedeninin ötesine geçmeyi çok da başaramadıkları ima edilen kadınlarla ilişkilendirilir” demektedir (s. 11). Duygu çalışmalarının önemli bir parçasını oluşturan yaklaşıma göre duygular bir özden kaynaklanmaz ve tarihselleştirildiklerinde anlam kazanırlar. Bir başka deyişle duygu çalışmalarının yaklaşımına göre, esas olan duyguların ne olduğu değil, tarih içinde onların nasıl tanımlandıklarıdır (Afacan, 2022, s. 15). Duygulara tarihsel olarak bakan bu yaklaşıma göre, 19. yüzyılın beden-zihin, fizyoloji-psikoloji, düşünce-duygu gibi hiyerarşileri ve ikilikleri yaratılmıştır, bir başka deyişle belli bir tarihsel dönemin ürünüdürler (s. 17). Duygu-düşünce ikiliğini ve hiyerarşisini en keskin olarak gördüğümüz örnek kadınların duygularla ve ev içi alanla, erkeklerin ise akılla ve kültürle özdeşleştirilmesidir. Aydınlanmacı görüşün yarattığı ikilik olan kadınların duygularla, erkeklerin akılla özdeşleştirilmesi *Mektup Aşkları*’nda ters yüz edilir. Bu açıdan, kadınlarda akıl-duygu ikiliğinin/karşıtlığının kırıldığı, bunların birbirinin içine geçtiği, dolayısıyla karakterlerin düşünce ve davranışlarında çelişkiler ve çatışmalar yarattığı görülür. Erkek karakterler ise hegemonik erkeklik ve bu kavramın duygularla ilişkisi bağla-

<sup>2</sup> Mektup Aşkları romanı üzerine yapılan diğer çalışmalar için bakınız: Mumcu (2000), Sözer (2007), Kunduz (2012).

mında çözümlenmiştir. Bu erkeklerin birçoğu hegemonik erkeklik normları dışında söylemler geliştirmiş gibi görünse de erkeklik kalıplarını aşk söylemi bağlamında yeniden üretirler.

### **Mektup Aşkları'nın Kadınları ve Aşkları**

*Mektup Aşkları* romanında Jale'ye "âşık" olan ya da ilgi duyan erkeklerin ona yazdığı mektupların yanında Jale'nin yakın arkadaşları Sacide ve Ferhunde'nin ona gönderdiği mektuplar da yer alır. Bunlarla birlikte, romanın sonunda Jale'nin Sacide'ye yazdığı iki mektup bulunur. Kadınlar arasında gerçekleştirilen bu mektuplaşmalar, Jale'nin aşkın yanında arkadaşlığın da merkezinde olduğunu gösterir. Bu mektuplar aracılığıyla, sadece Jale'ye âşık olan erkeklerin nasıl bir deneyime sahip oldukları değil; aynı zamanda kadınların da aşka bakışlarını görmek mümkün olur. Bu mektuplarda kadınlar sadece yaşadıkları ilişkilerden değil; aşk ile ilgili sorgulamalarından, aşka dair beklentilerinden, evliliğe dair yaklaşımlarından söz ederler. Kadınlar hayatlarındaki değişimleri, yaşadıklarına dair duygu ve düşüncelerini bu mektuplar aracılığıyla birbirlerine aktarırlar. Mektuplarda aynı zamanda geçen vakitte bu kadınların nasıl dönüştüğü ve bakış açılarının ne yönde değiştiği resmedilir. Romanda mektuplarını okuduğumuz bu üç kadın da edebiyatla ilgilenmekte, yazar ya da şair olmak istemekte ve kendilerini "vaktiyle sınıfın solcularından" saymaktadır (Erbil, 2012, s. 94). Daha da önemlisi, Ferhunde'nin bir mektubunda belirttiği gibi, onlar "koyun kızlardan" (s. 94) değildirler. Sadece Ferhunde değil, Sacide de "koyun" olmak ve olmamak bağlamında toplum içinde bir ikilik kurar. Sacide, Ankara'ya doğru yaptığı tren yolculuğunda bir "koyun ana"dan söz eder:

Karşımdaki koyun ana çok kötü bakmaya başladı. Mektubu kesip azıcık hanım hanımcık dilleşeyim onunla; oğulcuğu benim gibi aşifteye kurban giderse diye ödü patlamak üzere; güzel Allahım, neden beni de bunlar gibi ya da onları da benim gibi yaratmadın da rahatımı kaçırdın şu dünyada! (s. 10)

Sacide bu sözlerinde koyun olmanın ya da olmamanın, toplumda "hanımlık" ya da "aşiftelik" olarak görüldüğünü ima eder. "Koyun kızlar"dan olmak, daha genel anlamıyla "karar ve davranışlarında başkasına bağımlı" olmayı (TDK Güncel Sözlük), kendisinden istenenleri sorgulamadan yapmayı, toplumsal yönlendirmelerin ya da beklentilerin dışına çıkmamayı, dolayısıyla bireysel kararlar vermek yerine "sürü"yü takip etmeyi anlatan mecazi bir kullanım olarak belirir. Bu kadınların "koyun kızlardan" olmamaları aşka bakışlarını ve aşk deneyimlerini nasıl etkiler? Aşk, bu kadınları değiştirir mi? Yazının bu bölümünde bu soruların cevapları aranacaktır.

### **Ferhunde'de Hayal ve Hakikat**

Romanın özellikle ilk yarısında Ferhunde, Jale'ye çok sayıda mektup gönderir. Bu mektuplarda Ferhunde'nin kişilik özelliklerine dair bilgiler sunulur. Ferhunde, "saadetin kıymetini" anlayabildiği için acı çekmeyi sevdiğinden söz eder (s. 14). İstirap çekmesinin temel sebebini de "şair ruhlu" bir insan olarak doğmasına bağlar (s. 23). Bu nedenlerle Ferhunde'nin hayatında duygularını merkeze aldığı söylenebilir. Nitekim acı çekmeyi yaşamın bir parçası sayan Ferhunde hemen her mektubunda hastalığından bahseder. Ateşinin yükseldiğini, sık sık dinlenme ihtiyacı hissettiğini anlatır. Fiziksel bir zaafı yaratılan Ferhunde'nin, Jale'nin değindiği gibi, kendisini teverrüm edebiyatına ve Servet-i Fünun edebiyatına kaptırması şaşkıncı olmaz. Ferhunde "ruh ve duygu hayatını Servet-i Fünuncular sarıyor" der (s. 64). Kendisini "hayalperest ve romantik" biri olarak tanımlayan Ferhunde, ilgi duyduğu bu edebiyatların onun acı çekmeyi arzulayan, çilekeş,

alil hâlini de beslediğini dile getirir (s. 65). Ferhunde için hayat ile edebiyat arasında çok ince bir çizgi vardır.

Ferhunde'nin "hayalperest ve romantik" bir kadın olması, onun aşka bakışını da aşk hayatını da şekillendirir. Romanda Ferhunde, Kemal'den ayrıldıktan sonra Bekir ile görüşmeye başlar. Ferhunde, Bekir'e duyduğu aşkı Jale'ye şöyle anlatır: "Bekir! Düşündükçe evet aynen böyle bir tufan; nefesimi kesen, zihnimi allak bullak edip, saadetten ayaklarımı yerden kesip beni uçuran bir tufan bu aşk denen şey" (s. 42). Ferhunde "çocukluk hayalleri[nde] özlemine çektiği" o mutlak aşkı bulduğu için kendini çok şanslı hissetmekte; bu aşkın bütün ruhunu ve bedenini dönüştürdüğünü, her şeyi unutturduğunu anlatmaktadır (s. 42). Bekir ile çok iyi anlaşmış, birbirlerine karşı güçlü hisler beslediklerini dile getirerek romantik bir aşka sahip olarak yaşadığını aktarır. Hayalindeki aşkı bulduğunu düşünen Ferhunde, bu aşkın bitmesinin tek yolunun hastalık ya da ölüm olduğunu düşünür. Ferhunde, kendini kaptırdığı teverrüm edebiyatından devşirdiği aşk fikrine kapılmıştır. Sadece cismani bir arzuya dayanmayan bu ilişkide "aşk var[dır] ve her şeyi iyi ediyor aşk, dünyayı güzelleştiriyor"dur (s. 44). Ferhunde bu sözlerinde âdeta romantik aşkın tarifini verir. Sevilen kişiyi idealize etme, onu arzulama ve bu ilişkinin sonsuza kadar sürme beklentisiyle tanımlanan bu duygu (Gotshall ve Nordlund, 2006, s. 454), Ferhunde'nin dünyasında Bekir ile karşılığını bulmuştur. Hâlbuki bir süre sonra Bekir, Ferhunde'yi Sacide ile aldatıp terk eder: "Bekir, bana delice âşık olan ve benim delice âşık olduğum Bekir beni birden terk etti canım. Hâlâ bazı geceler ateşlendiğimi fark ediyor, ama ablama söylemiyorum" (Erbil, 2012, s. 94). Bu aşk azabını ve hastalığını, yine Cenap Şahabettin'den alıntılarla anlatmaya çalışır. Sonuç olarak, Ferhunde'nin inandığı mutlak ve romantik aşkın sahicilikten uzak olduğu anlaşılır. Bu deneyim, Ferhunde'yi aşkın kadın ve erkek tarafından ne denli farklı algılandığını düşündürür ve aşkın ne olduğunu sorgulamasına sebep olur:

Nasıl oldu da bir kadınla bir erkek arasında temiz ve ebedi bir aşkın mevcut olduğuna inandık biz? Neden ve nasıl inandırıldık dostum? (...) Yoksa sadece bize, kadınlığa mahsus bir duygu mudur aşk? (...) Yoksa bu durum hepimizin, bütün kadınlığın mı kaderi? (...) Şu hâlde erkeğin bilmediği ve hiç bilemeyeceği bir farklı duyguyu, AŞK'ı, kadın tek başına mı yaşayıp gitmekte? (ss. 96-7)

Ferhunde'nin bu sözlerinde aşka dair iki sonuca vardığı anlaşılır: Birincisi ebedi bir aşk yoktur ve bu aşk söylemi bir yanılısamadan/kurgudan ibarettir. Cora Fox (2022) "Gender, Emotion, Literature: 'No Woman's Heart' in Shakespeare's Twelfth Night" ("Toplumsal Cinsiyet, Duygu, Edebiyat: 'Shakespeare'in *On İkinci Gece*'sinde 'Hiçbir Kadının Yüreği'") başlıklı makalesinde, kadınların ve erkeklerin farklı hissettiği düşüncesinin toplumsal cinsiyeti tanımlamanın merkezinde yer aldığını hatırlatır. Edebî metinlerde de cinsiyetlendirilmiş bedenler birbirinden farklılaşan ya da farklılaştırılan duygularla inşa edilir (s. 216). Bu da bizi Ferhunde'nin vardığı ikinci sonuca ulaştırır. Ferhunde alıntılanan cümlelerinde "kadın"dan ve "kadınlık"tan söz ederek biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrıma dikkat çekmekle birlikte, aşkın ne olduğu ve kadınlara ne yaptığı üzerinde durur. Sonuç olarak, Ferhunde mektubundaki bu cümlelerde evrensel bir duygu olarak konumlandığı romantik aşkın ne olduğunu sorgular.

Her ne kadar Ferhunde kendilerinin "koyun kızlardan" olmadığını belirtse de o da bu romantik aşk fikrine kendini kaptırmıştır. Fakat Bekir'in ihanetiyle birlikte gerçekleştirdiği sorgulamalar, Ferhunde'nin aşkın politik olarak kurgulandığı sonucuna ulaşmasını sağlar. Öyle ki Ferhunde, Bekir'in onu terk etmesinden bir süre sonra Jale'ye, kendisine talip olan Sunuhi adlı bir doktorla evlenmeye karar verdiğini yazar. Ferhunde'den 16 yaş büyük olan bu doktorla evliliğine

şiddetle karşı çıkan Jale, yine de Ferhunde'nin fikrini değiştiremez. Ferhunde, bu doktora âşık değildir; fakat onu seven ve onun hastalığıyla ilgilenecek birisini bulduğu için bu evliliğe ikna olur. Bekir ile yaşadığı aşk, ardından gelen ihanet ve ayrılık Ferhunde'yi değiştirir. Romanın başından itibaren, hayatını duygularıyla yön veren, duygusallığıyla ön planda olan Ferhunde'nin aşkın bir yanılısına olduğunu fark ettiği noktada mantığı öne geçer. Kendisinden 16 yaş büyük doktorla evlilik kararı, duygularından ziyade mantığıyla, aklıyla verdiği bir karar olarak sunulur. Böylelikle Ferhunde'nin aşka dair düşünceleri ve davranışları, romanda akıl-duygu ikiliğinin toplumsal cinsiyet odaklı bir karşıtlık olarak kurulmadığını gösterir.

Bekir'in ihaneti Ferhunde'nin aşk evliliğine eleştirel bir gözle bakmasını sağlasa da bu deneyim onu kendi arzularını gerçekleştirmekten de alıkoyar. Jale de Ferhunde'ye bu kararından ötürü "dünyada neler olduğuna gözlerini kapatıyorsun, en ufak bir sarsıntıda pılıyı pırtıyı toplayıp herifin birinin kucağına atlamaya hazırsın" (Erbil, 2012, s. 134) der. Ferhunde, hemencecik hayalini kurduğu ilişkiye sahip olma arzusundan vazgeçer. Kendi isteklerini geri plana atar, sadece evli bir kadın olmanın yeterli olacağına karar verir. Romanın başında Ferhunde her ne kadar "koyun kızlardan" olmadığını söylese de ablasının önerdiği, eniştesinin çok takdir ettiği doktor Sunuhi ile evlenmeyi tercih ederek toplumsal beklentileri tatmin etmeyi seçer. Peki, Ferhunde gibi "koyun" insanlardan olmadığını söyleyen Sacide için aşk nedir? Aşk ona ne yapar, ne yaptırır?

## Sacide'de "Çıkar İlişkisi" Olarak Aşk

Sacide Jale'ye yazdığı mektuplarda edebiyattan aşka, memleket insanından erkeklere kadar çeşitli konulardan söz eder. Sacide'nin aşk hayatı da bu mektupların önemli bir kısmını oluşturur. Romanın başında Sacide, Jale'ye gönderdiği bir mektupta Selim'den hoşlandığını belirtir: "Selim'den sana sonra çok söz edeceğim. Sevişiyoruz, çok başka bir insan. Ne çabuk deme, bilirsin ben duramam" (s. 16). Sacide'nin bu sözleri, onun özellikle bedensel arzularının farkında olduğunu gösterir. Öyle ki sonraki mektubunda bunu daha açık bir biçimde dile getirir:

Burada Selim'le olan birlikteliğim dışında kendimi eğlencenin kucağına attım. İlk iş, zengin olduğunu daha önce yazdığım ağabeyimin o arkadaşından ayrılmak olsun diye, bir günlüğüne buralara gelmiş olan Galatasaraylı Abdülrezzak ile seviştim. (...) Abdülrezzak'tan sonra, Faruk Fenli, ardından Turgut Cenk ve Nusret Bahadır ile yaşadım. (ss. 52-53).

Ferhunde'den farklı olarak, Sacide çok sayıda âşiğe sahip bir kadındır. Kendi ifadesiyle "çabuk değişen ve sürekli elde edemediği şeylerin peşinden koşan" (s. 38) Sacide, sahip olma arzusuyla sürekli farklı erkeklerle ilişki kurar. Bununla birlikte, o, çok sayıda kişiyle sevişse de, çok âşığı olsa da insanların bir çıkarı olmadan birbirini sevdiğine inanmaz: "Ben insanların birbirini sevdiklerine falan da inanmam! Kimse kimseyi sevmemiştir! Sevmez de! Çıkar ilişkileri var dünyada Jale. Bazen de gene bir çıkar olan sevilme ve kabul edilmenin getirdiği birliktelikler vardır" der (s. 154). Zira Sacide de yaşadığı aşkları ve sevgileri karşılıklı bir çıkar ilişkisi olarak görür. Sacide'nin bu birlikteliklerini açıklayan iki temel neden/çıkar vardır. Bunlardan biri, Sacide'nin kendi sevilme arzusunu tatmin etmek istemesidir. Erkekler tarafından beğenilmeyi, sevilmeyi, kabul edilmeyi arzular ve karşılaştığı her erkek, onun isteğini gidermek için bir araca dönüşür. Bu nedenlerden diğeri ve daha önemlisiyse, Sacide'nin kendi ekonomik koşullarını iyileştirmesi ve hayalini kurduğu hayat için para biriktirmesidir. Ergin'den sonra aşk yaşadığı kişinin "yaşlıca bir bey ama çok zengin" olduğunu özellikle belirtir (s. 38). Sacide, bütün bunları arkadaşları arasında en açık fikirli bulunduğu Jale ile paylaşırsa da o, Sacide'nin farklı erkeklerle birlikte olmasını

etini satmak olarak görür (s. 134) ve onu yargılar. Sacide'ye göre, ekonomik olarak eşitliğin olmadığı toplumda kadınlar daha da dezavantajlı bir konuma gelmektedir. İçinde yaşadığı topluma uyum sağlayamadığını ima eden Sacide, memleketten gitmek ve annesiyle Amerika'da bir hayat kurmak ister. Sonuç olarak, romanda toplumsal yapı ve ekonomik koşullar bu kadınların heteronormatif düzen içerisinde erkeklere hangi duygularla yaklaştıklarını ve onlarla nasıl bir ilişki içerisinde olduklarını belirlemektedir. Bu anlamda Sacide'nin de çıkar ilişkisi olduğunu söylediği birliktelikleri, onun duygularından ziyade mantığıyla verdiği kararlara dayanır. Romanda Sacide'nin farklı duygular içinde savrulduğu görülse de yaşadığı aşklarda akıl ön plandadır.

Sacide'nin aşka bakışı da onun "koyun kızlardan" olmadığını işaret eder. O, toplumun beklentilerini tatmin etmek için çaba sarf etmez. Kendisini en iyi anlayacak insanlardan biri olarak düşündüğü Jale bile onun aşk hayatını, aşka bakışını eleştirir. Fakat Sacide onun olumsuz eleştirilerine de ahlaki değer yargılarına da kulak asmaz. O, toplumsal normlardan ziyade bireysel arzularını önceler. Hâlbuki Jale toplumsal bir ideale inanmaktadır. Aşk romanının en akılselimi kişisi olarak konumlandırılan Jale'yi değiştirir mi?

## Jale'de Merhamet ve İntikam

Jale sadece romandaki mektupların muhatabı olarak değil, aynı zamanda romana adını veren mektup aşklarını da yaşayan kadın olarak romanın odağındaki karakterdir. Jale'yi çoğunlukla hem ona âşık erkeklerin hem de kadın arkadaşlarının yazdıkları mektuplar üzerinden tanımak mümkün olur. Bunun yanında, romanın sonunda Jale'nin Sacide'ye yazdığı iki mektup bulunur.

Jale'ye yazılan mektuplar, onun oldukça akılcı ve gerçekçi bir kadın olduğunu tekrar eder. Etrafındaki birçok kişi, yaşadıklarını ona anlatarak ondan "akıl" almak ister. Jale hem âşıklarının hem de arkadaşlarının "mantıklı" bulmadığı düşünce ve davranışlarını eleştirir. Bu eleştirilerinde Jale'nin kendini solcu olarak tanımlaması da belirleyici olur. Mücadele ve devrim arzusunda olan Jale aynı yönelimi, istek ve çabayı görmediğinde yargılayıcı davranır. Bu mektuplarda Jale'nin dolaylı olarak büyülenmeci bir tavır takındığı anlaşılır. Romanın sonunda Jale, Sacide'ye yazdığı bir mektupta kendisinin kibirli olduğunu ve üstünlük duygusuyla hareket ettiğini açıkça söyler (s. 228). Ferhunde'yi okuduğu metinler için bile tenkit eder. Ahmet Haşim ve Cenap Şahabettin okuyup kendisini aşka meşke kaptırdığı için ondan bir komünist çıkmayacağını dile getirir (s. 63). Ferhunde'nin şu sözleri hem Jale'nin bu yorumuna bir cevap olur hem de akıl ve duygu ikiliğinde Jale'nin nasıl konumlandırıldığını gösterir:

Sen sevgili dostum adeta duygularını saklıyor, aklını duyguların önüne ağdan bir duvar gibi  
geriyorsun, sen sanki gururunu duygularının önüne bir dağ gibi yığıyorsun, (...) Evet belki de  
senin solculuğunun özü, cevheri burada dostum!..... belki de Cenap'ı olsun, Haşim'i olsun,  
insanın zayıf, âciz yanlarını dile getirdikleri için daha çok Nâzım'a kayıyorsun! (ss. 64-65).

Ferhunde'nin bu kişilik çözümlemesi Jale'nin aklını ve gerçekçiliğini duygularının önüne, Nâzım Hikmet'i de Haşim ile Cenap'ın önüne koyduğunu işaret eder. Bütün bunlar yine Ferhunde için Jale'nin "solculuğuyla" ilişkilidir (s. 65).

Jale'nin aşka dair düşüncelerinde de çoğunlukla bu akılcı ve gerçekçi tarafı baskın gelmektedir. Ferhunde'nin Bekir ile yaşadığı aşk o sırada devam ederken Jale mutlak bir aşkın mümkün olup olmayacağını mantık süzgecinden geçirir. Bu sırada sıklıkla İhsan ile mektuplaşan Jale "aşkın ne olduğunu ne olmadığını hâlâ anlayabilmiş değilim" der. İnsanların birbirine bir alışveriş gibi "seni seviyorum" demesini "sıradan bir olgu" kabul eder (s. 81). "Ben mutlak olanı, kalıcı ve sürekli olanı isteyebilirim ancak ama mutlak olan diye bir şey var mı dostum?" (s. 81) diye sorar.



Aşka dair bu sorgulamalarının temelinde Jale'nin taban tabana zıt olsalar da İhsan'ın mutlak aşk söylemine kapılması yatar. İhsan'ın "siyasi düşüncelerini, dindarlığını" komik bulduğunu söylese de onu "sol çevre"siyle tanıştırmaya utansa da (s. 82) İhsan'ı sevdiğini inkâr edemez. Fakat aynı zamanda İhsan ve duygularıyla alay ederek onları değersizleştirmeye çalışır. Jale hayatında mantığı, akli öncelemeye çalışsa da İhsan ile ilişkisinde kendisinde trajedi kahramanı "gizli bir Desdemona" keşfettiğini dile getirir (s. 83). Bir başka deyişle, Jale kendisiyle de alay ederek gerçekçi bakıştan uzaklaştığını göstermiş olur.

Jale'nin âşıkları arasında yazdığı çok sayıda mektupla Ahmet ön planda olan karakterlerden biridir. Ahmet de İhsan gibi Jale ile evlenmek ister. Jale'nin İhsan'dan uzaklaştığı bir zamanda Ahmet ile Jale'nin mektuplaşmaları sıklaşır. Ahmet, mektuplarında âdeta patetik bir âşık olarak belirir. O, daha ayrıntılı olarak gösterileceği gibi Jale olmadan yaşayamayacağını, onsuz hayatın anlamı olmadığını belirterek Jale'nin üzerinde duygusal bir baskı oluşturur ve ona psikolojik şiddet uygular. Jale'nin bu ilişkisinin sorunlu olduğunu göstermeye çalışan Sacide de "allahaşkına kendine sevgili mi buldun yoksa dilenci mi?" diyerek Jale'nin merhamet duygusuna dikkat çeker (s. 155). Sacide Jale'ye yazdığı bir başka mektupta Ahmet ile Jale'nin birbirinden oldukça farklı olduğunu anlatmaya çalışır: "Şu romantik Ahmet dilinden düşmüyor gene; sen de bir hoşsun yani, onca vakit akılcılık, gerçekçilik derken romantik Ahmet de neyin nesi?" diye sorar (s. 165). Roman boyunca akıselim, rasyonel ve gerçekçi olarak anlatılan Jale'nin "romantik" Ahmet'e kapılması, onun düşünce ve davranışlarında bir çelişkiyi ortaya koyar. Aklını duygularının önüne koyduğu söylenen, "kalpsiz" (s. 64) olarak bilinen Jale, Ahmet ile ilişkisinde duygularını göz ardı edemez. Fakat burada baskın olan duygu aşk değil, merhamettir. Jale Ahmet'e acıdığı için onunla evlenmeyi kabul eder. Zaten Reha'ya yazdığı mektupta Jale "beni en çok sevdiğini sandığım ve en muhtaç olanı seçmek istiyorum" (s. 203) demiştir. Jale, aşk ile acımayı birbirine karıştırır. Sonuç olarak, Jale'nin "aşkları" onun rasyonelliğini sekteye uğratar.

Evlendikten sonra insan ilişkilerinin her adımında "solculuğunu" ön planda tutan Jale de değişmiştir. Sacide'ye yazdığı ilk mektupta küçük burjuva ahlâkını ve yaşam tarzını benimsediğini gösteren detaylardan söz eder. "İzmir Körfezi'ni ayaklar altına seren balkonlu, geniş salonundan" kuyruklu piyanosuna, "büyük yapıtları" yazacağı yazı masasından aşklarının sembolü Chopin 13 no'lu Noktürn'üne kadar küçük bir burjuva hayatı yaşadığını anlatır (s. 213). Bu mektupta aynı zamanda Ahmet ile ne kadar mutlu olduklarını, birbirlerini ne kadar çok sevdiğini dile getirir. Fakat Jale'nin evliliğine dair bu bilgileri aktarmasının temelinde bu evliliğin sahte bir aşka dayandığını anlatma arzusu yatar. Ahmet patetik bir sevgili ve ikiyüzlü bir eştir. Jale Ahmet'in kendisine yazdığı mektupların aynısının Handan adlı kadına da gönderildiğini keşfeder ve aldatıldığını anlar. Ahmet Jale'ye onu çok sevdiğini söylerken Handan'a da Jale ile sevişirken ondan ne kadar öğrendiğini yazar (s. 215). Bu ihaneti öğrendikten sonra Jale yine de aşk diye bir şey olmadığını düşünmez; "yoktur demeye dilimizin varmadığı; kıyamadığımız için yok olmasına, elbirliğiyle yalandan var ettiğimiz bir sözcük, olmasını hep istediğimiz ve isteyeceğimiz bir umuttur aşk" (s. 223) diye tanımlar aşkı mektubunda.

Jale'nin Sacide'ye yazdığı ilk mektup ihanetin haberini, ikinci mektup ise intikamın haberini verir. Jale bu mektupta intikam arzusuyla duygularına kapılarak Ahmet'i, onun yakın arkadaşı İsmet ile aldattığını dile getirir. Lesel Dawson (2018) toplumsal cinsiyet ve intikam arasında kurulan karşılıklı ilişkinin klişeler ve çelişkiler barındırdığını dile getirir. İntikamın sıklıkla bir erkeğin göreviymiş gibi resmedildiğini öne sürer (s. 1). *Mektup Aşklar*'nda Jale üzerinden bir kadının intikam alma hikâyesinin aktarılması, daha da önemlisi Jale'nin intikamını başka bir erkekle

cinsel birliktelik yaşayarak gerçekleştirmesi, bu klişelerin tekrarından imtina edildiğini gösterir. Dawson'un iddiasına göre, intikam kişiyi güçsüzlük ve suçluluk hissinden kurtararak kişinin geçmişe yönelik kaybını bertaraf etmiş gibi görmesine imkân verir (s. 4). Jale "Ahmet"le doğruluk yeminleri içtiğimiz evlilik yatağımızda, bana ihanet edene ihanetle yanıt vermek başka bir türlü bir zevk, bir doyum sağlıyor" (Erbil, 2012, s. 226) diyerek Ahmet ile ödeştiğini, böylelikle bir bakıma adaleti sağladığını düşünerek kendisini rahatlatmaya çalışır. Hâlbuki bu intikam konusunda "tuhaf" duygulara sahiptir. İsmet ile sevişmeleri onun için "hem şükran hem şehvet dolu"dur (s. 226). Diğer taraftan bu intikamı "azgın kin" ve "böbürlenme" olarak tanımlar (s. 229). Deneyime sahip olmadığı durumlara dair yargılayıcı yorumlarıyla kibirli davranan Jale, romanın sonunda Sacide'ye gönderdiği mektupta bir bakıma kendisiyle hesaplaşır. Jale kendi devrimciliğiyle de özellikle Sacide ile ilişkisinde hissettiği üstünlük duygusuyla da alay eder. Jale duygularla aklın çatıştığı, düşüncelerle davranışların çeliştiği durumları tecrübe etmek durumunda kalmıştır.

Ahmet Oktay (2001) Leylâ Erbil'in *Mektup Aşkları* romanını ele aldığı "Bir Ahlak Öğretisinin Peşinde" adlı yazısında Leylâ Erbil'in ilk kitabı *Hallaç*'la birlikte başladığı toplumsal ahlakla bireysel ahlakın nasıl örtüşebileceği sorununu *Mektup Aşkları*'nda da sorgulamaya devam ettiği saptamasını yapar ve Leylâ Erbil'in roman kahramanlarının "Tek ilkesi ikiyüzlülük olan bir toplumda birey ahlaklı kalabilir ve mutlu olabilir mi?" sorusunun cevabını aradığını belirtir (s. 150). Ahmet Oktay her ne kadar bu sorunun bütün roman kahramanlarına ait olduğunu söylese de Jale, Ahmet'le yaptığı evlilikten sonra bu soruyla yüzleşmek ve hem bireyin hem de toplumun ikiyüzlülüğü ile hesaplaşmak zorunda kalan tek karakterdir. Jale'nin karakterinde toplumsal bir soruyla, bireysel bir sorun, bir araya getirilerek aşk, evlilik ve ahlak sorunu değil. Böylelikle Leyla Erbil, Jale karakteriyle edebiyatını başından beri şekillendiren içle dışın, toplumsal olanla bireysel olanın örtüştüğü bir alanı ve bu örtüşmeden doğan çatışmaları gösterir (Şentürk, 2012).

Romanda Ferhunde ve Jale'nin yaşadıkları "romantik aşk" söyleminin boşa düştüğünü gösterir. Hâlihazırda aşkın ne olduğu üzerine düşünen bu kadınlardan farklı olarak, Sacide çoktan aşkın/sevginin bir çıkar ilişkisinden başka bir şey olmadığını dile getirmiştir. Kadınları duygusallıkla erkekleri akılla özdeşleştiren aydınlanmacı bakış da *Mektup Aşkları*'nda geçersiz kılınır. Duygularına kapılmış, romantik aşka inanan Ferhunde mantık evliliği yaparken rasyonelliğiyle öne çıkan Jale, Ahmet ile ilişkisinde aşk dışındaki duygulara kendisini kaptırır. Bütün bunlar, romanda kadınların yaşamlarındaki çelişkiler ve çatışmalarla görünürlük kazanırken söz konusu akıl ve duygu ikiliğinin iç içe geçtiğini de göstermiş olur.

### ***Mektup Aşkları*'nın Erkekleri ve Aşkları**

*Mektup Aşkları* kadın karakterlerin aşkı yaşayışları konusunda verimli bir yapıt olmanın yanı sıra erkek karakterlerin erkeklik konuları ve bu konuların duygularıyla ilişkileri konusunda da düşündürücüdür. Bu bölümde erkek karakterlerin duygularına eleştirel erkeklik çalışmalarının gündeme getirdiği kavramlardan yararlanılarak bakılacaktır. *Mektup Aşkları* kadın karakterlerin mektupları üzerinden akılla duygunun iç içe geçtiğini gösterirken erkekleri ve erkeklik durumlarını erkeklerle özdeşleştirilen akıl ve akılcılık çerçevesinin sınırlarını aşan bir boyutta sergiler. Erkekler seven, acı çeken, korkan, kaygı ve hınç duyan karakterler olarak işlenir.

### **Ahmet, İhsan, Reha'da Aşk: Sevgi mi, Baskı ve Sömürü mü?**

Çimen Günay-Erkol (2018) "İllet, Zillet, Erkeklik: Türkiye'de Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Seyri" adlı makalesinde erkeklik çalışmalarının şu soruları gündeme getirdiğini söyler:

Erkeklik konumlarının imtiyazları nelerdir ve hangi koşullardan türer? (...) Neden bazı erkekler şiddete eğilim gösterirken bazıları göstermez? (...) Güçlü, acı çekmeyen, ağlamayan, daima rasyonel, duyguları hakkında sessiz, fizikî şiddete direnebilene ve bedensel sertliğe sahip erkeklik nasıl bir norm haline geldi ve benimsendi? (ss. 11-12)

Bu sorular doğrultusunda eleştirel erkeklik çalışmaları hegemonik erkeklik kavramını ortaya koyar. Hegemonik erkeklik saldırganlık, öfke gibi duyguların ve iktidar konumunda olmanın erkeklik konusunda bir norm hâline gelmesiyle ve bunun zor kullanarak değil, kabulle gerçekleşmesiyle tanımlanır (Günay-Erkol, 2018, s.18).

*Mektup Aşkları*'nın erkek karakterlerinden Ahmet hegemonik erkekliğin dışında bir karakter portresi sergiler. Ahmet mektuplarında Jale'ye duyduğu aşkı dile getirir. Bu açıdan Jale'ye duyulan aşk Ahmet'in diğer duygularını da şekillendirir. O, acı çeken, kaygılanan, belirsizliğe tahammülü olmayan, ağlayan, zayıf bir âşıktır. Duygularını dile getirmekten çekinmez hatta duygularını dramatik bir boyutta kaleme alır. Peki bu durum onu erkeklik kalıplarının dışına ne kadar çıkarır? *Mektup Aşkları*, kadın-erkek mektuplaşmaları üzerinden aşkı ve duyguları göstermesi açısından erkekliğin ilişkiler içinde nasıl bir görünüm sergilendiğini de gösterir.

Ahmet askerliğini yaptığı için Jale'den uzaktadır. O, Jale'den ayrı olmanın yarattığı büyük bir kaygı içindedir. Ankara Palas'ta kaldığı ilk gecede Jale'yi bir kâbusta kendisinden kaçarken görür. Bu kâbusun da gösterdiği gibi Jale'yi sürekli bir kaybetme korkusu içindedir. Bu açıdan güçlü, iktidar konumunda olan değil, Jale'ye bağımlı biri konumundadır. Jale'yi kaybetme korkusunu mektuplarında sık sık dile getirir.

Ahmet'in kaygılarını, korkularını dile getiren, Jale'ye bağımlı bir karakter olması onu her ne kadar güçlü ve iktidar konumunda olmayan bir "erkek" yapsa da evlilik konusundaki rekabetçi tutumu onu egemen erkeklik kalıplarıyla özdeşleştirmeyi olanaklı kılar. Zeki hariç tüm erkek karakterler Jale'yi evliliğe ikna etmeye çalışırlar. Bu açıdan evlilik konusunda birbirleriyle rekabet içindedirler. Jale ile Ahmet ideolojileri, hayata bakışları birbirinden farklı olan karakterlerdir. Jale sol görüşlüdür ve eşitlikçi bir topluma inanır. Jale ona ait iki mektuptan ve diğer kadın karakterlerle mektuplaşmalarından anlaşılacağı gibi kendini arar, varoluşunu toplumsal kimlik ve normların dışında da anlamlandırmaya çalışır. Ahmet ise bu eşitlikçi toplumun hiçbir zaman gerçek olamayacağını düşünür, insanların değişimlerinin daima kötüye doğru olacağına inanır (Erbil, 2012, s. 21). Jale ile beraberliklerinin evlilik dışında bir ilişki biçiminde düşünmeyen Ahmet toplumsal olarak normatif olanın yanında konumlanır. Ancak bu sadece Ahmet'in toplumsal normları sorgulamadan benimseyen bir karakter olmasından çok daha fazlasını gösterir. Ahmet Jale'nin Zeki, Reha, Çetin'le görüştüğünü bilir ve onlarla görüşmemesini diler (s. 30). Jale ile evlenmek istemesinin önemli bir nedeni de bu erkekler arasından Jale'nin kendisini seçmesini istemesi ve kendini daha güçlü hissetmektir. Jale'yi elde etme çabası içindedir. Nitekim çeşitli mektuplarında Jale'yi diğer erkeklerden kıskandığını da söyler. Bu kıskançlık onda büyük bir kriz biçiminde gerçekleşir:

Telefonun işte, öldüm ben, öldüm. Ama olsun git, git sevgilim, başkalarıyla Reha'yla dolaş git! Ben ölsem de git! Hangi menhus duygu dedirtiyor bunları bana bilmiyorum, sana o kadar güvendiğim halde istemiyorum gitmeni, tiyatrosu batsın o Fransızların. Sana telefonda söylemedim ama asıl duygularım bunlar işte, beni hoş gör ayıplama basitleşiyorum diye. Sade bir şey görüyor gözüm: sen! İnsan sevince duygularına egemen olamıyor. (s. 182)

Bu örnekte olduğu gibi Ahmet duygularını abartılı bir biçimde yaşar ve ifade eder. Kıskançlık ve sahip olma duyguları iç içedir. Sevgiyi ise bu duyguların bir bahanesi kılar. Aynı zamanda Jale'nin başka bir erkekle tiyatroya gitmesinin onda ölümler eş duygular uyandırdığını söyleyerek

Jale'yi yönlendirmeyi amaçlar. Sadece burada değil, romanın pek çok mektubunda Ahmet duygularını, geçmişini, düşüncelerini Jale'yi sömürme, zaman zaman tehdit, şiddet ve yönlendirme aracı olarak kullanır. Böylelikle duygularını dışa vuran bir erkek gibi görünürken erkeklik kalıplarını yeniden üretir. Evlilik isteği de bu sömürme ve yönlendirmenin bir parçası hâline gelir. Bu yönüyle Ahmet'in evlilik ısrarı Jale üzerinde hakimiyet ve baskı kurmanın aracı olur ve erkekliğin "hegemonik" yönü bir kez daha devreye girer.

Ahmet, çocukluğu üzerinden de Jale'nin duygularını sömürmeye çalışır. Bu sömürünün muhtemel nedeni yüzleşip aşamadığı çocukluk travmalarını aklamaktır. Romanda geçmişini öğrendiğimiz tek karakter Ahmet'tir. Babası tarafından sevgi görmemiştir, aralarında hep bir uzaklık ve iletişimsizlik bulunur, ailesi sosyalleşmesine izin vermemiştir. Annesine göre diğer çocuklar alt sınıftan oldukları için onlardan uzak durulmalıdır, bu nedenle diğer çocuklar oynarken o, pencereden onları izler. Bütün bu yaşadıklarının onda yaralara yol açtığını ve kendini bu nedenle ifade etmekte zorluk çektiğini söyler: "Ben senin gibi yazmayı bilemiyorum, kafamın içindikleri kâğıda dökmek istediğimde parmaklarımın ucundan eriyip akıyorlar. Bilsen; seni nasıl sevdiğimi yazabilsem şaşardım, anlatamıyorum ki. Beni böyle yaptılar işte Jalem! Suç ailemde" (s. 19). Bunları Jale'ye anlatmasının nedeni ise kendisini "olduğu gibi göstermek ve tanıtmak"tır. Ahmet'e göre Jale'nin aradıklarıyla onun aradıkları aynı şeylerdir ve bu nedenle de evlenmelidirler (s. 21). İç dünyasını Jale'ye açması, duygularını, geçmişini, yaralı taraflarını Jale'ye göstermesi açısından Ahmet kırılğan ve yaralı bir erkek gibi görünür, ancak tüm bunlar Ahmet için Jale'yi evlenmeye ve ona olan sevgisine ikna edecek birer araçtır. Ahmet kendisini kurban rolünde bir kişi olarak sunar, dolayısıyla duygularını ve geçmişini açması Ahmet tarafından Jale'nin duygularını sömüren ve yönlendiren dayatıcı bir araca dönüşür:

Seni seviyorum ve her sevenin hakkı olan sevilme ihtiyacıyla kıvraniyorum, sense sürekli engeller koyuyorsun araya, sanki sevmek bir zül oluyor sana! Bence zorla sevmemeye çalışıyorsun beni. Bir kadın bu kadar sevildi mi mutlaka sever; sen de beni seveceksin ama seveceksin! (s. 40)

Ahmet kendi sevgisini burada olduğu gibi bir dayatmaya dönüştürür. Jale'nin kişiliğini belli kadınlık kalıplarına indirgeyerek beklentilerini, duygularını görmezden gelir, kendisi onu sevdiği için "mutlaka" sevilme bekler. Ahmet'in zihnindeki kadınlık kalıbı kadınların romantik bir âşığı ve aşkı reddedemeyeceği üzerine kuruludur. Bu açıdan Ahmet aynı zamanda romantik bir âşıkıdır. Jale'nin mektuplarını aldığı anlar Ahmet için büyük mutluluk anlarıdır, İzmir Jale'siz Ahmet için bir çöl gibidir. Ne şehir ne insanlar onu Jale'nin yokluğunda ilgilendirir (s. 11). Ahmet burada da romantik bir âşık olarak erkeklik kalıplarını sürdürür, zira romantik aşk üzerinden kendisinin mutlaka sevilme beklentisi hem bir zorlamadır hem de bir rıza üretmeyi amaçlar. Bütün mektupları boyunca hem kaygılarını, korkularını dile getirerek hem de romantik aşk söylemiyle Jale'yi evlenmeye ikna etmeye çalışır.

Tüm bunlar düşünüldüğünde Ahmet'in erkeklik konumu ve bu erkeklik konumunun ona sağladıklarıyla duygu, düşünce ve Jale ile ilişkisi konusunda neler söylenebilir? Ahmet mektuplarında sevilme ihtiyacını, Jale'yi kaybetme korkusunu, acılarını dile getirir. Bu açıdan hegemonik erkekliğin öfke, saldırganlık, duygularını gizleme ve sertlik gibi özelliklerine sahip değil gibi görünür. Ancak Ahmet kendi ihtiyaçlarını, isteklerini Jale'ninkinin önünde tutar. Bu açıdan yaraları, duyguları, geçmişi ve kırılğanlığı iki eşit insan arasındaki paylaşımından çok, bir yönlendirme ve baskı aracıdır. Ayrıca daha önce belirtildiği gibi bu mektupların aynılarını başka bir kadına -Handan'a- da göndermesi bu duyguların dışavurumunun bir paylaşımından çok birer baskı ve

kandırma aracı olduğunu destekler. Bu sömürü ve baskı öyle bir hâl alır ki Ahmet, Jale kendisine karşılık vermezse kendini öldüreceğini söyler (s. 183). Nitekim daha önce belirtildiği gibi Jale de Reha'ya yazdığı mektupta onu sevenler arasında en âcizini ve kendisine en ihtiyaç duyan erkeği seçtiğini dile getirir.

Jale'nin Sacide'ye yazdığı mektupta "modern deli" olarak nitelendirdiği Ahmet karakteriyle Leylâ Erbil toplum tarafından idealleştirilen, romantik aşk söyleminin altında yatabilecek marazılığı, sakatlıkları açığa çıkarır. Aşkın ve romantik dilin "yalanını" kurguladığı bir karakter aracılığıyla gösterir. Bu sözde romantik kişiyle evlenmeyi seçen Jale'nin durumunda ise aşk ve romantizmin "mektuplarda kaldığı" ve toplumsal bir kurgunun ürünü oldukları toplumsal olanla bireysel olanın bir araya getirilmesi ve ahlak kavramının sorunsallaştırılmasıyla gösterilir (Şentürk, 2012).

*Mektup Aşkları* sadece Ahmet üzerinden baskıcı, dayatmacı bir duygusal sömürünün belirginleştiği bir erkekliği değil, romanın diğer karakterleri olan İhsan, Reha ve Zeki üzerinden de farklı erkeklik konumlarını gösterir. İhsan da tıpkı Ahmet gibi Jale'yi kaybetme korkusu taşır ve Jale'yle ilişkisi olan diğer erkeklerle bir rekabet içindedir. Muhafazakâr bir kimliği olan İhsan Jale'yi yüceltir ve onların Tanrı tarafından birbirleri için seçildiklerini söyler. Aşkı bir otoriteye olan inancı ve bağlılığı dolayısıyla dile getirir:

Bizi, bizim aşkımızı inkâr eden, Allah'ı inkâr diyor demektir. Kötülüktür bu. Allah hak ve batıl için der ki: 'İnkâr eden; doğruyu inkâr eden beni eder, onlar köpük gibidir, uçup gider, doğru olan yerde kalır. Hesapları kötü olanın varacakları yer cehennemdir ve ne kötü konaktır.' Rabbim seni bana bağışlasın. (s. 70)

İhsan için Jale ile aralarındaki bağ Tanrı tarafından da onaylanmıştır ve mutlaktır. İhsan Jale'ye karşı duyduğu cinsel isteği ve arzuyu da eril bir dille ve yine Tanrı'yla ilişkilendirerek dile getirir. Cinsel arzularını Jale'ye ifade eden tek karakter İhsan'dır:

Aşkımızı ikimiz için de ben koruyacağım. Benim sert göğsümün, esmer dudaklarımın, gece mavis derimin, hoyrat ellerimin ve gazaplı erkekliğimin sahibi güzeller güzeli ben'im! Bu dünyada birbirimizden ölesiye zevkler alacağımızı, tohumumdan hazla çocuklar doğuracağımızı, onları birbirimizi sevdiğimiz kadar seveceğimizi, birbirimize ikiyüzlülük etmeyip ortak koşmayacağımızı müjdeleyen Allah'ıma bin şükür! Sen de et! (s. 56)

Burada görüldüğü gibi Jale'nin varlığı İhsan'ın erkekliğinin bir onaylayıcısı konumuna indirgenmiştir. Jale İhsan'ın gazaplı erkekliğinin sahibidir ve bu gazaplı erkekliği hayata geçirebileceği bir bedendir. Benim tohumumdan diyerek kendini -bir başka deyişle erkeği- etken ve üretici konumuna koyarken Jale'yi/kadını sadece onun aracılığıyla/sayesinde doğuran bir bedene dönüştürür. Her ne kadar burada iki tarafından da alacağı zevklerden, hazlardan bahsedilse de aşkın koruyucusu olarak gösterilen tarafın İhsan'ın kendisi olduğu açıktır ve İhsan Jale'den sahip olduğu bir nesneymişçesine söz eder.

İhsan her ne kadar cinsel tutkularından ve isteklerinden söz eden bir karakter olsa da rekabetçi tavrı ve muhafazakarlığı kadın-erkek ilişkileri konusunda tutucu bir tavır göstermesine neden olur. Ve tıpkı Ahmet gibi İhsan da Jale ile evlenmek ister, evliliğin ilişkinin mutlak bir sonucu olmasını bekler. Ona göre kadın ve erkek ancak sevgililik ve evlilik ilişkisi içinde birlikte olabilirler, örneğin dost olamazlar bu, ancak bir kandırmaca olur. Bu açıdan o ve Jale ancak bir sevgililik ya da evlilik ilişkisi içinde birlikte olmalıdırlar. Zaten İhsan ikisinin birlikte olmasına çoktan karar vermiştir ve Jale'den de bu karara uymasını bekler. Ahmet'in ötekinin benliğini tanımayan sadece kendi duygu ve düşüncelerini tanıyan tavrının benzerini İhsan'da da görmek

mümkündür. Bu durum duygusal boyutun yanı sıra fiziksel bir tacize dönüşür. İhsan bir mektubunda Jale'yi öptüğünü söyler ancak bu İhsan'ın zorlamasıyla gerçekleşir: “Dün gece uykumdan uyanıp, seni kamaramda ilk öptüğüm o günü hatırladım. Karşı koymalarını savıp seni âdeta zorla öptüm; gerçi sen de beni istiyordun ve o gün ikimiz de birbirimizin kaderi olduğumuzu anladık; sen benden, ben senden kopamadık” (s. 57). Burada İhsan açık olarak Jale'yi taciz eder ve bu tacizi meşru görür. Daha da ileriye giderek bunun Jale'nin de isteği olduğunu söyler ve bir kez daha onun adına karar verir. İhsan da Jale'siz yapamayacağını, Jale'den karşılık görememesinin onda büyük bir acıya yol açtığını dile getirir; ancak bunlar ben-merkezci, bencil, ötekinin üzerinde hakimiyet kurmayı amaçlayan duyguların ötesine gitmez. bell hooks (2004) baskı ve zorlamaya dayanan ilişkilerde sevgiden söz edilemeyeceğini söyler (s. 108). Ahmet'in de İhsan'ın da sevgisi zorlama ve baskı içerir.

Reha, Jale'nin Ahmet'le evlenmesinden sonra onunla mektuplaşır ve Ahmet'le Jale'nin evlenmesini, onun Ahmet'i seçme nedenini sorgular. Reha, Ahmet'le Jale'nin düğününe gitmiştir; ancak Jale'ye kendisinin de âşık olduğunu, ne kadar acı çektiğini ve düğünlerinde onları birlikte görmeye dayanmadığını söyleyerek göstermeye, ispat etmeye çalışır. Ahmet'i küçümser ve “erkeklik” savaşı üzerinden Jale'nin gözünde de onu küçültmeyi amaçlar. Ahmet'in askerlikten korktuğunu söyleyerek ondan üstün olduğunu ima edip rekabete girer. Tıpkı Ahmet ve İhsan'da olduğu gibi Jale'nin kendi kararlarını veremeyeceğini düşünür, Reha'ya göre Jale başkalarının etkisiyle Ahmet'i seçmiştir. Ayrıca Reha Jale'nin Ahmet'le evlenmesine rağmen kendisine âşık olduğuna emindir. Ona göre ikisi birbirlerini tamamlar: “niye bırakayım seni Jale, niye bırakayım seni – bende senin devamın var – benim de sende devamım var” (Erbil, 2012, s. 195). Tüm bunlara karşılık Jale Reha'nın duygu ve düşüncelerinin birer takıntı olduğunu dile getirerek ona olan duygularını *idefiks* (sabit fikir) olarak nitelendirir. Reha ise büyük bir hınçla dolu olduğunu söyler. Aslında bu hınç onun Jale'nin belirttiği gibi sabit bir fikre saplanıp kaldığını gösterir. O tıpkı Ahmet ve İhsan gibi Jale'nin Ahmet'le evlenmesinden sonra kendisini neden seçmediği fikrine takılıp kalmıştır. Bu nedenle zaman zaman Ahmet'i küçümser zaman zaman da Jale'nin etrafındakilerden etkilendiğini söyleyerek onları suçlar. Nitekim yazdığı mektuplardan birinde bütün ısrarlarına rağmen sonunda Solmaz'la evlenmesi bunu kanıtlar niteliktedir. Reha'nın âşık bir erkek olarak Jale'den beklediği iradesini hiçe sayıp ona dönmesidir. Jale'ye sahip olmak ister; hem Jale'ye sahip olamaması hem Ahmet'le girdiği rekabet hissettiği hıncın nedenidir. Mona Chollet (2023) aşk kültürünün ataerkil toplumsal yapıda kadına itaat, erkeğe ise tahakküm eden rollerini biçtiğini ve mutlu bir birlikteliğin sırlarının bu uyuma bağlandığını dile getirir (s. 60). Reha da ısrarlarıyla Jale'nin üzerinde bir tahakküm oluşturmaya çalışır ve onu ikna etmeye çalışarak itaat etmesini bekler. Reha'nın hıncı kadın itaat etmeyince oluşan bir “erkeklik hıncı”dır. Bu açıdan her üç erkek karakter de duygularını dışa vursalar da hegemonik erkekliği bu sefer duygularını dile getirerek yeniden üretirler. Zira duygularını dile getirmeyi baskının, dayatmanın, sömürünün, yönlendirmenin bir aracı hâline getirirler.

## **Zeki'de Kendini Arayışın Bir Yüzü Olarak Aşk**

Zeki, Jale ile aynı dünya görüşüne ve ortak ideallere sahiptir. Diğer erkek karakterlerin mektuplarından farklı olarak Zeki Jale ile düşünce ve duygu dünyasını paylaşır. Amacı iç dünyasını göstererek Jale'nin duygularını sömürmek, onu yönlendirmek ya da onun üzerinde hakimiyet kurmak değildir. O, Jale'yi bir sevgili olduğu kadar bir dost, bir arkadaş ve bir yoldaş olarak da görür. Yaşama, aşka, tarihin ilerleyişine, insanın bilincine, ölüme, sonsuzluğa dair sorular sorar. Bu

soruların yanıtlarını Jale ile birlikte arar, duygularından ve düşüncelerinden emin olmaktan çok onlardan kuşku duyar:

TOPRAK BİR İLİĞİN ÇÖMLEĞİDİR; KENDİ İÇİNDE UYUMLUDUR, SANA GÜLERDİM. İNCE RUHLU GÜZEL DIŞVARLIK, NEDEN HİÇKİMSEYİ SEVMİYOR DERDİM. ŞİMDİ İSE HER GÜN DOSTLUK, SEVDA, SONSUZLUK, YANİ DÜŞÜNCELERLE SENİ KENDİMDEN ÜSTÜN BULUYORUM. İNSAN SEVMELİDİR. AMA NEYİ SEVMELİDİR? KİMİ SEVMELİDİR? (Erbil, 2012, s. 33)

Reha, Ahmet ve İhsan kendilerinin Jale'ye duyduğu sevgiden hiçbir kuşku duymadan, bu seviyeyi bir dayatma aracına dönüştürüyorlardı. Zeki ise dostluk, aşk, arkadaşlık konusunda sorular sorar ve bu soruları Jale ile paylaşır.

Zeki için evlilik bir ilişkinin sonucunda ulaşılması gereken bir hedef değildir. Ahmet ve İhsan'ın aksine o mektuplarında evlilikten hiç bahsetmez. Bununla koşut olarak Zeki'nin mektuplarındaki aşk daha çok soyut bir boyuttadır, cismani değildir. O âşık olmayı ben-öteki, mutluluk-mutsuzluk gibi meselelerle birlikte anlamaya çalışır. Aşk ve yaşamak Zeki için acı verici deneyimlerdir, aşkı ve yaşamayı bu acı içinden anlamlandırmaya çalışır. Bu anlamlandırma çabası giderek benini arama ve keşfetme çabasına dönüşür. Ahmet bireysel geçmişi, İhsan inanç ve din içinde kendilerini anlamlandırırken Zeki toplumsal baskıyı aile içinde özellikle tutucu, baskıcı babası üzerinden görmüş biri olarak benliğini toplumsal normların dışında biri olarak kurmaya çalışır. Bu açıdan Zeki'nin mektuplardaki dilinin de düzyazının kurallı, çizgisel cümleleriyle kurulmamış olması anlamlıdır. O, mektuplarında şiirsel bir dil kullanır ve yaşama dair bu arayışın tek bir cevabının ya da tek bir anlamlandırma biçiminin olmadığını doğrulayacak biçimde dili çok anlamlılığa açtır.

Aydınlanmadan beri erkekler akıl ve akılcılıkla özdeşleştirilmişlerdir. *Mektup Aşkları*'nda ise duygularını yaşayan ve bunları yazan erkek karakterler görürüz. Ahmet, İhsan ve Reha her ne kadar duygularını açık eden; acılarını, kaygılarını, korkularını Jale'ye ifade eden karakterler olsalar da karşısındaki kişinin "ben"ini tanımadan, onunla paylaşımaya dayalı bir ilişkiye girmeden duygularını ve düşüncelerini birer dayatmaya dönüştürürler. Bu açıdan erkeklik kodlarının dışında görünseler de duygularını ifade ediş nedenleri onları baskıcı birer kişi yapar. Zeki ise bunların dışında kalan bir karakterdir. Zeki Jale ile paylaşımaya açık ve eşit bir ilişki kurmaya çalışan tek karakterdir. Böylelikle *Mektup Aşkları* hem farklı erkekliklerin olduğunu hem de toplumsal cinsiyet rolleriyle özdeşleştirilen akıl-duygu ikiliğinin karmaşıklığını sergiler. Ahmet, İhsan ve Reha'nın duygularını belli eden, duygularına kapılan karakterler olmasının onları her zaman egemen erkeklik kodlarının dışında değerlendirmemize yol açmadığını açık eder.

## Sonuç

Leylâ Erbil, *Mektup Aşkları*'nda aşkı merkeze alarak kadın ve erkek karakterlerin düşünce, eylem, duygu ve davranışlarının toplumsal cinsiyet rolleriyle özdeşleştirilmiş belli kalıpların dışında nasıl konumlandığını gösterir. Bu kalıplara göre kadınlar kendilerini duygularına kaptıran varlıklardır. *Mektup Aşkları*'nda ise romantik aşk söylemine en çok kendini kaptırmış olan karakterlerden olan Ferhunde sonunda akla başvurur ve mantık evliliği yapar, duygularını sözde geriplanda tutan Jale merhamet duygusuyla Ahmet'le evlenir. Sacide ise ilişkilerini en baştan çıkara dayalı olarak kurduğunu her fırsatta dile getirir. Böylelikle kadınlıkla özdeşleştirilen duygusal olmak ve kendini duygularına kaptırmak kalıbı ters yüz edilir. Duygularla aklın iç içe geçtiği, deneyimin kişinin eylemlerini, düşünüşünü ve duygularını da etkilediği görünür kılınır. Duygularla düşünce ve akıl arasındaki geçişkenlik ve karmaşa erkek karakterlerin duygu dünyasının

aktarımında da görülür. Erkek karakterlerin çoğu egemen erkek kalıplarının dışında görünürler. Onlar duygularını açan; kendilerini “zayıf” gösterebilecek korku, kaygı, sevilme ihtiyacı gibi duygularını dile getirmekten sakınmayan karakterlerdir. Bu açıdan hegemonik erkeğin işaretleri olan saldırganlık, öfke gibi duygularla ve iktidar konumunda olma isteğinden uzakta görünürler. Ancak çalışmada ele alınan üç karakter (Ahmet, İhsan, Reha) bu duyguları birer baskı, sömürü ve yönlendirme aracına dönüştürerek eşitlikten ve paylaşımdan uzak bir ilişki kurarlar ve erkekle özdeşleştirilen kodları yeniden üretirler. Zeki ise bu kodların ve kalıpların dışındaki karakterdir. O, duygularını eşit bir ilişki içinde paylaşır. Bu açıdan *Mektup Aşklar* hem kadın karakterler üzerinden hem de erkek karakterler üzerinden toplumsal cinsiyet rollerine iliştilmiş kalıpları, akıl-duygu ikiliğini ters yüz eder, duygu durumlarının karmaşıklığını açık eder. Böylelikle Leylâ Erbil’in edebiyatının kadın yazınında karşılaşılan erkeklik ve kadınlık kalıplarına dair sorgulamayı sürdürdüğü görülmektedir.

## Kaynaklar

- Afacan, Ş. (2022). Duygular tarihi: Bir ezber bozma alanı. E. Dicle (Haz.), *Edebiyatın duygu haritası* içinde (ss. 13-40). Dergâh.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, Çev.). Sel.
- Chollet, M. (2023). *Aşkı yeniden icat etmek: Patriyarka heteroseksüel ilişkileri nasıl sabote ediyor?* (Z. H. Louze, Çev.). İletişim.
- Dawson, L. (2018). Introduction: Female fury and the masculine spirit of vengeance. L. Dawson ve F. McHard (Ed.), *Revenge and gender in classical, medieval and renaissance literature* içinde. (ss1-30). Edinburg University Press.
- Erbil, L. (Aralık 2002). Hayat her yerde dolaşır, sanat da (O. Koçak, söyleşi yapan). *Virgül*, (57), 8-13.
- Erbil, L. (2012). *Mektup aşklar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, L. (2020). *Tezer Özlü’den Leylâ Erbil’e mektuplar*. YKY.
- Fox, C. (2022). Gender, emotion, literature: ‘No woman’s heart’ in Shakespeare’s Twelfth Night. *The Routledge companion to literature and emotion* içinde (ss. 214-224). Routledge.
- Gotshall, J. ve Marcus Nordlund. (Ekim 2006). Romantic love: A Literary universal? *Philosophy, Literature*, (30), 450-470.
- Günay-Erkol, Ç. (2018). İlet, zillet, erkeklik: Türkiye’de eleştirel erkeklik çalışmaları ve seyri. *Toplum ve Bilim*, (145), 6-32.
- hooks, b. (2004). *The Will to change: Men, masculinity, and love*. Atria Books.
- Kunduz, N. (2012). Leylâ Erbil’in *Mektup Aşklar* romanında kişiler dünyası. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (5/20), 68-80.
- Mumcu, C. (Eylül-Ekim 2000). Yaratıcılık, varoluş ve Leylâ Erbil. *kitaplık*, (43), 114-18.
- Oktay, A. (2001). Bir ahlak öğretisinin peşinde. *Anlatıların aynası: Yazınsal eleştiriler 2* içinde (ss. 150-154). YKY.
- Sözer, Ö. (2007). Aşk mektubu kime yazılır? *Mektup Aşklar* üzerine. S. Oğuzertem (Haz.), *Leylâ Erbil’de etik ve estetik* (ss. 209-2016) içinde. Kanat.
- Şentürk, S. (2012, 7-8 Mayıs). Deneysel bir mektup-roman: *Mektup Aşklar* [Yayımlanmamış bildiri metni] *Edebiyatta buluşma III: Edebiyatımızda mektup*. Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.



Özgün Makale

# Mutluluk, Pozitif Psikoloji ve Akış: Sara Ahmed Üzerinden Pozitif Dergisi Analizi<sup>1</sup>

Happiness, Positive Psychology and Flow:  
*Pozitif Magazine Analysis on Sara Ahmed*

Selda TUNÇ SUBAŞI\*

## Öz

Mutluluk, Batı'da savaşlar, açlık, salgın ve kıtlık gibi yaşamın felaketleri ve belirsizliklerinden kurtulanların Tanrılar tarafından kutsanmasıyla sonuçlanan bir şans ve ödül anlamına gelmekteyken, Aydınlanma sonrası bireysel irade ve eylem sonucu bir performans olarak görülmeye başlanmıştır. Mutluluğun klasik psikolojinin araştırma konuları içinde önemli bir yer işgal ettiği söylenemez. Ancak 1990'ların sonuna doğru psikoloji disiplininin yeni bir alanı olarak ortaya çıkan pozitif psikoloji, mutluluk kavramına olan ilgiyi arttırmıştır. Pozitif psikoloji, odağı olumsuz duygulardan olumlu duygulara çevirmiştir. Bu yeni disiplin oldukça ilgi görmüş hem akademik hem de popüler yazında karşılık bulmuştur. Küresel çapta yaygınlaşmasının yanı sıra Türkiye'de de popüler kültürel ürünleri etkilemiştir. Bu kültürel çıktılardan biri olan *Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisinde (2013-) mutluluk, pozitif psikoloji ve kişisel gelişim temalarıyla ilgili çok sayıda yazı yayınlanmıştır. Ne var ki pozitif psikolojinin mutluluk kavramına yaklaşımı önemli birtakım sorunlar içermektedir. Bu sorunlar, Britanyalı-Avustralyalı feminist düşünür Sara Ahmed'in toplumsal bağlamın önemini vurgulayan mutluluk nesnelere kavramı aracılığıyla gösterilebilir. Bu çalışmadaki amaç *Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisindeki mutluluk kavramını akış metaforu üzerinden ele almaktır. Çalışmada yöntem olarak eleştirel söylem analizi kullanılmıştır. Çalışmanın sonucuna göre, akışın ürettiği, mutluluğa yönlendirdiği nesnelere, gelişkin bir bireysellik vurgusuyla toplumsal olanı feda etmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Mutluluk, Sara Ahmed, Akış, Pozitif Psikoloji, Nesne.

## Abstract

While happiness in the West had meant luck and reward resulting in the blessing of the Gods for those who survived the disasters and uncertainties of life such as wars, hunger, epidemics and famine, after the Enlightenment, it was seen as a performance which is a consequence of individual will and action. It can not be said that happiness has an important role among the

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 19.02.2024. Makale kabul tarihi: 28.04.2024.

\* Dr. Öğr. Üyesi. İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, setunc@gelisim.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7009-4848.

research topics of classical psychology. However, positive psychology, which emerged as a new field of psychology towards the end of the 1990s, increased interest in the concept of happiness.. The positive psychology has focused on positive emotions rather than negative ones. This new discipline has started to draw a lot of attention in academic and popular literature. In addition to its spread globally, it has also influenced popular cultural products in Türkiye. In the magazine *Pozitif: Your Personal Development Guide* (2013-), which is one of popular cultural outputs, many articles about happiness, positive psychology, and personal development have been published. But there are considerable problems related to positive psychology's approach to the concept of happiness. These can be clarified by British-Australian feminist thinker Sara Ahmed's concept of happy objects, which emphasizes the importance of social context. The aim of this study is to analyze the concept of happiness with flow metaphor in the magazine *Pozitif*. The study uses discourse analysis in order to gain insights into the role of flow approach in the texts. According to the results of the study, the objects produced by the flow and directed towards happiness have sacrificed the social with an emphasis on a developed individuality.

**Keywords:** Happiness, Sara Ahmed, Flow, Positive Psychology, Object.

## Giriş

Mutluluk (*happiness*) kelimesinin Orta Çağ İngilizcesinde ve eski İskandinav dillerinde, şans ifade eden hap kelimesinden türediği görülmektedir. Mutlu anlamındaki *happy* kelimesi “iyi şans, iyi talih” anlamına gelir (Ahmed, 2023, s. 38). Bir rastlantısallığı ima eden bu sözcük, Darrin M. McMahan’a (2006) göre bir nevi kutsanma anlamına gelmektedir (s. 11). Batı tarihinin başlangıcından itibaren mutluluk bir şans, bir ödül olarak algılanmaktadır. Erken dönem Yunan yaşamından örnek veren Darrin, Yunan yaşamını bir efsane olarak düşünme şeklimizin daha ziyadesiyle güneşli, parlak ve şehvetli bir yaşamı ima eden hayalleri kapsadığını belirtir. Oysa ki Yunanlıların gerçek yaşamı salgın hastalıklar, açlık ve savaşlarla iç içe geçmiştir. Mutluluk, hayatın bu dehşet verici felaketlerinden kurtulanlar için Tanrıların onları kutsamasıyla sonuçlanan bir ödülüdür (McMahon, 2006, ss. 3-7). Çünkü yaşam belirsizliklerle yönetilmekte, kontrolümüz dışındaki güçler sürekli olarak insanların amaçlarını altüst etmekte ve belirsizlik, gündelik deneyimin bütün dokusuna işlemektedir. Burada görülmektedir ki mutluluk yalnızca ölümlle hesaplanabilecek bütün bir yaşamı nitelemekte ve ölene kadar kimse mutlu sayılmamaktadır (McMahon, 2006, s. 5).

Mutluluk hissiyatının zamanla aklın kontrolüne geçerek maddi bir temele kavuşması bireyin nasıl mutlu olacağına dair geliştirdiği pratikleri yeniden yapılandırmıştır. Kapitalist mülkiyet ve üretim ilişkilerinin ve buna bağlı olarak bireyci liberalizmin gelişmesi, Aydınlanma, Amerikan ve Fransız Devrimleri’nin etkisiyle insanın kendi kaderinin belirleyicisi olduğu fikri yerleşikleşmeye başlamıştır. Örneğin Kant, “Aydınlanma Nedir? Sorusuna Yanıt” (2000) makalesinde özgür olmama durumunu bireyin kendi suçuyla düşmüş olduğu bir ergin olmama hâli olarak tanımlar. Burada “kendi suçu” ifadesi, bireyin rasyonelliğine, faillik kapasitesine ve sorumluluğuna vurgu yaptığı ölçüde paradigmatiktir. Aydınlanma ile doğan rasyonel-birey kategorisi ile birlikte mutluluk da bireye özgülenmiş bir şekilde yeniden içeriklendirilir. Artık mutluluk, dışsal etkenlerin belirleyiciliği bağlamında felaketlerden kurtulma olarak değil; rasyonel birey-failin kendi irade, yetenek ve arzuları sonucu elde edebileceği bir erek olarak görülmeye başlanmıştır. Aydınlanma düşünürleri, mutsuzluğun kaynağının gelenek ve inanç gibi bireyi kısıtlayan şeylerle ilişkili olduğunu savunmuşlardır. Bu kısıtlar da ancak bireyin kendini değiştirmesi, mutluluğu kova-

laması ve mutluluğu elde etmesi sonucunda ortadan kaldırılabılır (McMahon, 2006, ss. 12-13). Örneğin Kant'a (2002) göre mutluluk kavramı, kesinlik ve tutarlılıktan uzak olduğu için davranışsal boyutta ahlaki bir temele oturmalıdır. Ancak böylesi bir temelde kişi kendi mutluluğunu korumakla yükümlü kılınmış olur (s. 14). Kant (2002), mutluluğu ödev ahlakı ile ilişkilendirirken Locke (2010) ise mutluluk arzusunun bireysel isteklerle bağlantılı olarak düşünmekte, mutluluğu arzulamanın onu pratik eylemlerle ilişkilendirdiğini belirtmektedir (s. 11). Her iki düşünür de mutluluğu elde etmenin kişinin iradesinin ve eylemlerinin birer sonucu olduğunu vurgular. Burada iyiyi isteme ve iyiyeye yönelmenin izleri, aramak fiilinden geçmektedir. Mutluluk ödülü biz onun için bir eylemde bulunmazsak uzakta bir hayal olarak kalacaktır. İnsanın mutluluğu anlık hazlarla değil, uğruna çabaladığı şeylerden nasıl etkilendiği ve bu ilişkilerin onu nasıl şekillendirdiği ile belirlenmektedir (aktaran Read, 2023, ss. 369-373). Jeremy Bentham'a bakıldığında ise mutluluğu, tekil bir arzu isteğiyle sınırlandırmadığı görülür. Bentham'a göre, yöneticiler de vatandaşları için mutluluğu hedeflemeli, bu hedefe yönelik fikirleri desteklemelidir (aktaran Rojas & Veenhoven, 2013, s. 415). Böylece, mutluluk duygusunun felsefi konumlanması bireyden yola çıkarak toplumsal bir hedef hâline gelmesiyle olumlu duyguları daha çok sahiplenen bir yolu açmış olmaktadır. Daha sonraları pozitif psikolojiyle adı sıkça anılacak olan mutluluk kavramı, olumlu duygular temelinde kendi nesnesini tarif etmekte; bu nesnenin etrafında oluşan güçlü çekim ise yeni yöntemler, iç huzura dönük tavsiyeler ve kurullarla çevrelenen duygu yapıları önermektedir.

Her ne kadar pozitif psikoloji kavramının kullanımının kökleri 1950'lere uzansa da kavramın, psikolojinin bir alt dalı olarak özerkleşmesi 1990'ların sonunu bulur. Psikofizyoloji ve ekonomi gibi farklı disiplinlere de eklenilebilen pozitif psikoloji, bireydeki olumlu özellikleri ortaya çıkarma ya da var olan bu özellikleri üst noktalara taşıma anlayışıyla hareket etmiştir. Pozitif psikolojiyle kişisel gelişim, sağlık, beslenme, meditasyon, astroloji, farkındalık (*mindfulness*) ve koçluk gibi alanlarda yeni sektörler ve okültizmi (örgütlü dinler dışındaki doğaüstü güçlere yönelik inanç ve pratikler bütünü) güçlendiren anlamlar yayılmaya başlamıştır. İçsel alana yolculuk yapmak ve anda kalmaya odaklanmak endişe ve korkulardan uzaklaşarak dayanıklı tutumlara sahip olmayı başarmak, bu sektörlerin genel vaatlerini oluşturmaktadır (Cabanas & Illouz, 2023, s. 91). Bu olumlu duyguları ortaya çıkarmak için pozitif psikoloji yaklaşımı içerisinde yer bulan akış teorisiyle birey sosyal, ekonomik ve sınıfsal konumu ne olursa olsun içinde bulunduğu koşullar ve zamanda olumlu duygularını en üst seviyeye çıkarmayı hedeflemelidir. Birey, bu öğretiyi içselleştirdiği takdirde mutlu olmanın zenginlik, para ya da üstün başarılarla bir ilgisinin olmadığını öğrenmiş olacaktır.

Bu çalışmada, akış metaforu, Sara Ahmed'in (2023) *mutluluğa yaklaşımı ve mutluluk nesnesi* kavramsallaştırmasıyla birlikte yazılı metinler üzerinden incelenmiştir. Çalışmanın amacı, *Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisindeki metinlerde yer alan akış yaklaşımının uygulama alanlarının (Aile dizimi, Akrofonoloji [isim analizi], Mindfulness [farkındalık], Numeroloji [sayı analizi]) eleştirel bir analizini ortaya koymaktır. Bu doğrultuda *Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisinin 2022-2023 yılları arasında yayınlanan altı sayısı analize dahil edilmiştir. Buna ek olarak 2013 yılında mutluluk özel temasıyla çıkan dergi sayısı da örnekleme dahil edilmiştir. Çalışmada, yöntem olarak eleştirel söylem analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Söylem çalışmalarında toplumsal dil aracılığıyla üretilen değerler ve fikirler toplumsal yaşamın yeniden üretimine katkıda bulunur. Dünya hakkında nasıl konuşulduğu, yaratılan toplumsal bilgi ve kurumların inşasını etkilemektedir (Machin & Mayr, 2012, s. 21). Söylem analizi, toplumsal yapıdaki iktidar,

tahakküm ve eşitsizliği daha özgür bir biçimde tartışmak için kullanılmaktadır (Dijk, 2015, s. 468). Dergideki metinler de toplumsal bir sürecin izole edilmiş parçalarını metaforlar aracılığıyla incelemek için elverişlidir. Pozitif duygu biçimlerini açıklamaya çalışan bu metinler, anlatım biçimlerini birer analiz unsuruna dönüştürür (Fairclough, 2005, s. 919). Literatürde iktisadi politikalara yönelik mutluluk araştırmalarının yaygınlığı göz önüne alındığında, bu çalışma toplumsal mutluluk nesnelere eleştirmekte, mutluluk kavramını duygu alanı içinden sorgulayıcı bir zeminde tartışmayı hedeflemektedir. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde pozitif psikolojinin mutluluk duygusuyla ilişkisinin toplumsal bağlamı, ikinci bölümde Sarah Ahmed'in mutluluk duygusu analizi yer alırken, üçüncü ve son bölümde ise *Pozitif* dergisinde yer alan metinlerdeki akış yaklaşımının Ahmed'in mutluluk kavramsallaştırmasından hareketle eleştirel bir analizi sunulmaktadır.

## Mutluluk Duygusu ve Pozitif Psikoloji

Pozitif psikoloji, insanların gelişmesine veya optimal işleyişine katkıda bulunan koşulların ve süreçlerin incelenmesi olarak tanımlanabilir (Gable & Haidt, 2005, s. 103). Ancak pozitif psikoloji, madalyonun diğer yüzünü (insanların neşe duyma, fedakârlık gösterme ve sağlıklı aileler ve kurumlar yaratma yolları) incelemek ve böylece insanların yaşadıkları deneyimlerin tüm yelpazesi üzerine bir yorumda bulunmak niyetindedir. Üstelik bu alan, olumlu araştırma konularının yalnızca yaşamdaki sorunlara, strese neden olan etkenlere ve bozukluklara karşı bir tampon olmadığını, kendi başlarına anlaşılmasının da önemli olduğunu ileri sürer (Gable & Haidt, 2005, s. 105). Dolayısıyla öznel iyi oluş, hoş duyguların yaşanmasını, düşük düzeyde olumsuz ruh hâlini ve yüksek yaşam doyumunu içeren geniş bir kavramdır. Öznel iyi oluşta somutlaşan olumlu deneyimler, pozitif psikolojinin temel ilgi alanlarını oluşturmakta ve yaşamı ödüllendirici kılmaktadır (Diener, Lucas & Oishi, 2002, s.63).

Pozitif psikoloji tarihi, 1950'ler ve 1960'lar hümanist psikoloji, 1980 ve 1990'lar uyumluluk psikolojisi ve özsaygı hareketleri ve 20. yüzyıl boyunca artan kişisel gelişim ve zihinsel iyileşme hareketlerine kadar izlenebilir (Cabanas & Illouz, 2023, s. 30). 1998 yılında Amerikan Psikoloji Derneği Başkanı Martin Seligman'ın "pozitif" olarak nitelediği ve insanın güçlü yanlarını ortaya çıkarmaya dönük pozitif psikoloji alanındaki çalışmaların artışı, bilim insanları arasında dikkat çekici bir gelişme olarak yorumlanmıştır (Frawley, 2015, s. 63). 2000 yılında Martin Seligman ve Mihaly Csikszentmihalyi, *American Psychologist* dergisinin özel sayısında, yeni yüzyıl için bir manifesto yayınlamışlardır. Bu manifestoda, pozitif psikoloji alanının yeniden tanımlanması yer almaktadır. Bu tanımlama çabaları sonrasında alandaki araştırma ve yayınlar da hızla artmaya başlamıştır. Örneğin, Ocak 2006'da *Time* dergisi "mutluluğun bilimi" konusuna kırk sayfa ayırarak konuya yönelik öncü bir hamle gerçekleştirmiştir (aktaran Becker & Marecek, 2008, ss. 1767-1768). Bununla birlikte pozitif psikolojinin üniversite düzeyindeki ilk ve tek ders kitabı Christopher Peterson'un *A Primer in Positive Psychology* (2006) kitabıdır. 1990'lı yılların sonundan başlayarak 2000'li yıllarda artan bir oranda pozitif psikolojiye ilişkin farklı disiplinleri de kapsayan bir yazın oluşmaya başlamıştır. Oluşmaya başlayan bu akademik birikimle beraber Amerika Birleşik Devletleri'nin orta sınıf kültürüne sıkı sıkıya bağlı olan pozitif psikoloji hareketinin, pozitif düşünme ve bireysel çaba yoluyla kendini geliştirme dogmalarını hayata geçirdiği söylenebilir. Yaşamın hedefleri içinde kendini geliştirme ve kişisel tatminin önemi büyümekte ve bu uygulamalar sıklıkla teşvik edilmektedir (Becker & Marecek, 2008, ss. 1767-1768).

Pozitif psikoloji alanının başarısından ilk olarak kişisel gelişim yazarları, koçlar, motivasyon konuşmacıları, yönetim eğitmenleri ve eğitim danışmanları yararlanmışlardır. İkinci olarak gelecekte Doğru bilgeliği, okültizm gibi heterojen kaynakları eklektik bir tarzda pozitif psikolojiye uyarlamaya çalışan yeni hibrit alanlar ortaya çıkmaya başlamıştır (Cabanas, & Illouz, 2023, s. 38). Martin Seligman (2002), pozitif psikolojinin üç temel arzuya karşılık geldiğini belirtir. Bunlardan birincisi *keyifli yaşam*, ikincisi *iyi yaşam* ve üçüncüsü *anlamlı yaşamdır*. *Keyifli yaşam*, olumlu duygularla ilgili olmakta; *iyi yaşam* erdemlerin yanında zekâ ve atletizm gibi yetenekleri kapsamakta; *anlamlı yaşam* ise demokrasi ve güçlü aileler gibi olumsal özellikler atfedilmiş kurumlara ilgili olmaktadır. Sayılan özelliklere bakıldığında pozitif psikolojinin kapsamının psikolojinin zihinsel bozukluklar, şiddet, suçluluk, öfke, travma, depresyon ve terapi gibi genel konularından belirgin bir farklılaşma içinde olduğu gözlenmektedir (Seligman, 2007, s. 77). Bunun temel nedeni pozitif psikolojinin kendini klasik psikolojinin patoloji ile ilgilenen kısmından ayırmış olmasıdır (Cabanas & Illouz, 2023, s. 32). Shelly Gable ve Jonathan Haidt'e (2005) göre, yirminci yüzyılda bireyler psikoloji, depresyon, ırkçılık, şiddet ve özsaygı yönetimi gibi zorluklar altında büyümenin ne demek olduğu hakkında çok şey deneyimlediler; ancak güçlü karakter, erdemler ve yüksek başarı elde etmeye dönük koşullar hakkında çok az şey biliyorlardı ve klasik psikolojinin bu konuda söylediği çok az şeyi vardı. Klasik psikolojide mutluluk seviyeleri ve bunda sivil katılımın rolü tartışılmamaktaydı (s. 103). Disiplinler içindeki bu farklılığa getirilen temel eleştiri, pozitif psikolojinin gerçekliğin açık bir şekilde anlaşılmasını engelleyerek, olumsuz duygularla ilgili önyargılar oluşturmasıydı (Sheldon & King, 2001, s. 216). Kültür teorisyenlerinin pozitif psikolojiye yönelttiği bir diğer eleştiri de duyguların pozitif yaklaşımın önerdiği şekliyle evrensel ve biyolojik olarak belirlenmiş olmadığıdır. Duygular nörolojik veya fizyolojik mekanizmaların doğrudan sonucu değil, aksine belirli kültürel bağlamlara yerleşik ve gömülüdürler (Ekman, 1992'den aktaran Uchida, Norasakkunkit & Kitayama, 2004, s. 224). Örneğin, birbirinden farklı kültürler, farklı türden olumlu olay ve deneyimi, mutluluk örnekleri olarak sınıflandırabilirler. Bu sınıflandırma, kültürel yapının kendi simgelerine, kodlarına ve anlam haritalarına bağlı olarak değişmektedir. Kültürel sosyal gerçekliği oluşturan günlük rutinler, söylemler ve toplumsal kurumlar mutluluk tanımlarına etki etmektedir.

Becker & Marecek'a (2008) göre, pozitif psikoloji hareketi insanın gelişimi, kendini gerçekleştirme ve değerlerini gözden geçirmesinin yanı sıra, birey ve toplumsal kurumlar arasındaki ilişkiye dair bir vizyonu da şekillendirmektedir. Pozitif psikologlar toplumda eşitsizlik yaratan sınıf sistemleri ve cinsiyet gibi faktörleri değerlere indirgeyen öznel tercihler olarak görmektedir (ss. 1770-71). Bu konumlandırma, örneğin, ailenin sosyal bir kurum olarak kültürel biçimi, normatif cinsiyet düzenlemeleri ve kuşaksal hiyerarşilerini görmezden gelmeye sebep olmaktadır. Kurumların silikleşmesi, bir işyerinde çalışmanın aynı zamanda toplumun sınıfsal karakteri, bireyin sınıf kimliği, patron-çalışan ilişkisi ve toplumsal değerler dizisiyle iç içe olduğunu da yadsımaktadır (Becker & Marecek, 2008, s. 1773). Seligman (2002), pozitif psikolojinin kurumlardan ziyade yaşamın gerçekten ulaşılabilir alanlarına, yani bireyin güçlü yanlarına odaklanması için yol gösterici olduğunu belirtirken, "ilerleme" kaydetmek için zayıf yönler odaklanmaktansa güçlü yönleri geliştirme için daha faydalı olacağını önerir (s. 197). Toplumsal mücadele yerine, bireyin tercihleri ve kendi iyiliği için öznel hedeflere yönelmek çok daha iyi bir seçim olarak değerlendirilmektedir. Ashley Frawley'e (2015) göre, pozitif psikolojinin cazibesi belirsizlik çağında "iyiye" işaret etmenin görünürde bilimsel bir yanını sunmasıdır (s. 68). Örneğin, olumlu ve olumsuz duygular setinden olumlu olanların seçilmesi, olumsuz duyguları tanımayı engellerken, çalı-

şanlar üzerinde *kişisel gelişim ve kendini gerçekleştirilmeye* yönelik belirli tutum ve davranışları benimsemeyi kolaylaştırmaktadır (Frawley, 2015, s. 70). Pozitif psikolojide, eğer “kendinizdeki önemli yaşam hedeflerinizi ihmal ederseniz mutsuz olursunuz” yönünde bir yaşam felsefesi hayata geçirilmektedir (Jacobsen, 2007).

Pozitif psikoloji farklı disiplinlerle ortak çalışabilmektedir ve bunlardan biri de ekonomi disiplini. Ekonomi disiplini içindeki temel varsayım, mutluluğun ekonomik bir değer olarak ölçülebilir hâle geldikçe ulusların zenginliğinin artacağı yönündedir. Hem ülke içindeki vatandaşlar arasında hem de yurtdışı ile yapılan ekonomik refah seviyesine dair karşılaştırmalar, ülkelerin mutluluk seviyelerini belirleyecektir. Ekonomi alanıyla yapılan bu iş birliğiyle pozitif psikoloji, 1980’lerde büyümüş etki ve kapsam uyarınca yayılımı, 2000’li yılların başında Sir Richard Layard’la birlikte olmuştur (Cabanas & Illouz, 2023, s. 46). Layard (2005), ekonomi ile mutluluk arasındaki ilişkiyi açıklarken mutlulukların karşılaştırılabilir bir yanının olduğunu, insanların tarih boyunca birbirlerinin sevinç ve üzüntülerine sempati duygularıyla tanık olup karşılık verdiklerini belirtmiştir (s. 12). Layard, mutluluğu iyi hissetmeyle, hayattan keyif almakla ve en önemlisi bu duygunun devam etmesini istemekle eş tutmaktadır. Mutsuzluğu da kendini kötü hissetme, her şeyin farklı olmasını dileme olarak açıklamakta, sayısız mutluluk kaynağı olduğu gibi sayısız sefalet ve acı kaynağı olduğunu da belirtmektedir (2005, s. 12). Geleneksel psikolojiyi eleştiren Seligman gibi Layard da klasik ekonominin fayda teorisine çok fazla odaklanmasını eleştirmekte, mutluluğun ekonominin bir ölçüsü durumuna gelmesi gerektiğini belirtmektedir. 1990’lar boyunca mutluluk bilimi; öznel refah, olumlu ve olumsuz duygulanım, haz dengesi gibi kavramların nesnel olarak ölçümünü olanaklı hâle getirmiştir. Örneğin, Oxford Mutluluk Ölçeği (OHI), Yaşam Memnuniyeti Ölçeği (SWLS), PANAS (Olumlu ve Olumsuz Duygulanım Program), Deneyim Örneklem Yöntemi (ESM) ve Yapılandırma Yöntemi (DRM) gibi ölçek ve yöntemler, ekonomi ve mutluluk arasındaki ilişkiye odaklanmıştır (Cabanas & Illouz, 2023, ss. 46-50; Frawley, 2015, s. 63). Hem psikoloji hem de ekonomi alanında önemi giderek artan pozitif psikolojinin duyguları somut bir nedensellik ilişkisiyle açıklama çabası, geliştirilen endeks ve ölçümlerle daha da görünürlük kazanmıştır. Bu nedensellik ilişkisi toplumsal kategorilerin tek bir yanına odaklanmakta, kişisel gelişimi önceleyen bir açıklama çabasını içermektedir.

## Mutluluk Nesneleri

Postyapısalcılık, yapı-söküm ve inşacı yaklaşımların etkisiyle kültürel eleştiriler, öznellik, kimlik ve bedene dair tartışmaları genişletmiştir. Bu doğrultuda duygulara (emotion)<sup>2</sup> yönelik düşüncüsel izlekler, Baruch Spinoza, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Felix Guattari’ye uzanan bir çizgiye yerleşir. 1990’lı yıllar, eleştirel teorisyen ve kültür eleştirmenlerinin duygulara dönüş çağrılarının işitildiği zamanlardır (Clough, 2010, s. 206). “Duygulara dönüş” (*affective turn*) çağrısındaki en kışkırtıcı yanlardan biri Patricia Clough’a (2010) göre, maddeye içkin bir dinamizm ve maddenin “bilgilendirici olma konusunda kendi kendini organize etme kapasitesine işaret etmesiyle” yaşanır (ss. 206-207). Clough (2010), öznenin bilinçli deneyim ve duyguları arasında yaşanan ilişkinin kasıtlı olmayan bir süreksizlik içinde olduğunu vurgular. Duyguların anlık, atmosfere bağlı ve “yapışkan” doğası bu süreksizliğin kaynağı olarak okunabilir. Örneğin Deleuze’e (2017) göre, bir beden bireyselliğini tanımlayan şey onun etkileme ve etkilenme kapasitesidir;

<sup>2</sup> *Duygulanım*, psikolojiden ödünç alınan bir kavram olarak ilk kullanımıyla acıkma gibi insan dürtülerini karşılamaya dönük bir hissi ifade etmektedir. *Duygulanım* kavramı siyasi teori içinde yer edindikçe Spinoza kavramı sezgiler, güdüler ve duyguların toplamı, Deleuze ve Guattari’de ise duygulanım, bedenler arasında anlam yaratma aracı olarak işlev görmeye başlar (Akalın, 2007). Erdoğan, *duygulam* kavramını hâletiruhiye kavramı ile açıklar. Bu kavram, etkileşimlerden azade olmayan kolektif ve sosyal olarak inşa edilmiş süreklilik kazanmış bir duygu durumunu ifade eder (Erdoğan, 2022, s. 23).

bedende, aynı cisimlerdeki parçacıklarda olduğu gibi hareket, durgunluk, hız ve yavaşlık vardır. Bu donanımlarla beden onu “iyi hissettirecek” “iyi duygularla” çevreleyecek ve yönlendirecek nesnesini aramaktadır (s. 817).

Batı düşünce sisteminde duygusallığın/duyguların yaygın kullanımı rasyonellik ve düşünce karşıtlığında konumlanır. Batı psikoloji bilimi zihin-beden, davranış-niyet, bireysel-sosyal, bilinç-bilinçdışı gibi zıtlıklarla deneyim ve söylemleri yapılandırmaktadır (Lutz, 2008, s. 21). Bu zıt kümeler içinden Avrupa-Amerikan kültürlerine bakıldığında mutluluk, çoğu zaman kişisel çabayla kovalanacak ve elde edilecek içsel niteliklerden biri olarak yorumlanır. Başka bir deyişle mutluluğun kişisel başarı olarak inşa edilmesi oldukça muhtemeldir (Uchida, Norasakkunkit & Kitayama, 2004, s. 225). Örneğin, psikoloji disiplini içinde yer alan bilişsel teori, mutluluğu “hedonik duygulanım düzeyi” olarak adlandırır. Mutluluk, bireyin bütün yaşamının “genel kalitesini” değerlendirme derecesidir. Bu mutluluk tanımıyla elde edilen memnuniyet duygusu, kişinin kendi bilgi kaynaklarını iyi yaşam standartları için ne kadar ve nasıl kullandığıyla ortaya çıkmaktadır (Rojas & Veenhoven, 2013, ss. 417-420; Jacobsen, 2007, s.39). Burada, mutlulukla ilgili modern varsayımlara bakıldığında mutluluğu bulmanın elimizde olduğu görüşünün baskın bir söylem hâline geldiği görülür. Mutluluk “başarısızlıkta” kişi büyük bir “başarısızlık” hissiyle baş başa kalır (McMahon, 2006, s. 12). Wilhelm Schmid (2023) ise insanın mutluluğu bulmak için savaştığını modern mutluluğun özündeki trajedi olarak açıklar: “modern hayatın sunduğu imkânların çokluğu da mutsuz eder, çünkü hayat şimdikiye dek hiç olmadığı kadar uzadıysa bile, bunların hepsini gerçekleştiremeyecek kadar kısadır” (s. 61). Modern mutluluk kavramı, insanları mutluluktan ziyade mutsuzluk duygusuyla baş başa bırakmaktadır.

Modern mutluluk nesnelere bakıldığında ise bu nesnelere, bireyde beklenti yaratan ya da hayal kırıklığına sebep olan, toplumsallıkla örülü oluşumlar olduğu görülür. Ahmed’e (2023) göre “nesnelere hem maddi şeyler hem de bizi mutluluğa götüreceğini hayal ettiğimiz şeyler, değerler, adetler, tarzlar, özelemler biçiminde olabilir...Şuna veya buna sahipseniz, şunu veya bunu yaparsanız peşinden mutluluk gelir...” (s. 45). Ahmed’e (2023) göre mutluluk nesnelere tanımayla başladıktan sonra bu nesnelere ilişkin bir “duygusal yatırıma” dönüşmeye başlar. Örneğin mutlu aile fotoğrafları, ailenin *mutlu bir nesne* olarak üretilmesini sağlamaktadır (s. 63). Mutlu bir ailenin parçası olmak, bir başka deyişle, doğru şeyi, doğru şekilde yapmaya, belirli nesne türlerine, seçimlere ve yönelimlere bağlı olmaktadır. Ahmed’in görüşüne göre aile, “mutlu bir nesne” olabilir; ancak “bu yönelimi paylaşırsak.” Mutluluğu “doğru şeylerde aramayı reddeden” insanlar ise toplumsal yaşamda “sorun çıkaranlar” olarak bu damgayla mücadele etmek zorunda bırakılır (Lloyd, 2013, s. 3).

Mutluluk arayışını duygulanımlar üzerinden ele alan Ahmed (2023) mutluluk kavramını belli gereksinimlere yönelmelerimiz sonucu ortaya çıkan bir ilişkilendirme biçimi olarak tarif eder. Ahmed’e göre, “mutluluk bir istenç ve gereksinim olarak bir ilişkilendirme tarzıdır” (s. 12). Bir nesnenin iyi yönde etkilendiğimizde o nesnenin iyi olduğuna dair bir yönelime sahip oluruz (Ahmed, 2017, s. 894). Örneğin, yöneldiğimiz, bize zevk veren nesnelere, beğeniler içine yerleşerek bir çekim gücüne kavuşurlar ve bedene tesir eden bu nesnelere bir ilişkisellik kazanmış olur (Ahmed, 2023, s. 40). Nesnelere, mutluluğun bir aracılığıysa bizden o nesneyi takip etmemiz ve ona yönelmemiz beklenir. Mutluluk şu anda var olmasa dahi işaret edilen nesneye ulaşıldığında mutluluk elde edilmiş sayılacaktır (Ahmed, 2023, s. 43). Ahmed’in (2023) bu yönelimde vurguladığı temel nokta, mutluluğun nesnelere henüz tanışmadan onlarla karşılaşmadan önce oluştuğu ve toplumsal ürünler olarak yayıldığıdır. Bu yayılma sonrası nesneyle elde edilen duygulanım, alışkanlıklarla korunmaya çalışılır (s. 45).

Mutluluk duygusu, kişiler arasında nasıl dolaşıma girer? Bedenler arasında dolaşan duyguların duygulanıma etkisini Ahmed (2014), “yapışkanlık” olarak tarif eder. “Yapışkanlık” denen şey, duygulanımın kalıcı olması için fikirler, değerler ve nesnelere arasındaki bağlantıyı sürdürür ve onları korur. Böylece etrafımızda şekillenen dünya daha tanıdık bir dünya olur ve bize keyif veren bu nesnelere, bedensel ufkumuza usulca yerleşmeye başlar. Ahmed’e (2010) göre, bir nesnenin duygusal olarak etkilenmek aynı zamanda o nesnenin etrafındaki her ne ise ona yönelmek, onu deneyimlemek anlamına gelir (ss. 29-33). Örneğin sevilen birinden bir şey almak ya da bir nesnenin sevilen birini hatırlatması o nesnenin duygusal bir değer kazanması ve mutlu bir nesneyle ilişkilene anlamına gelir. Nesnelere mutluluk ya da mutsuzluk nedenleri atfetmek onları yapışkan kılmakta; nesnelere iyilik, kötülük, mutluluk ve mutsuzluk kaynağına dönüştürmektedir. Bütün bu sürecin sonunda ise mutlu nesnelere elden ele dolaşan sosyal nesnelere pozitif duygusal değer biriktirmeye başlar (Ahmed, 2010, s.36). Ahmed’e (2010) göre, iyi duygular yukarı çıkararak, kötü duygular ise geçmişe dönük mırıldanmalarla öznenin geleceği kucaklamasını engelleyen, onu aşağı çeken duygular olmaktadır. İyi duygular açıklıkla, kötü duyguların ise kapalılıkla ilişkili olduğu varsayımıyla duygular, toplumsal olarak inşa edilir (s. 50). Eğer kötü duygular bir bedeni yanlış yola sokarsa, yanlış nesnelere yönelme, beden mutsuzluğunun nedeni hâline gelebilir. Ahmed’e göre, böylesi bir tehdit, mutluluk için “doğru yolda” kalma arzusu ayakta tutmaktadır (Ahmed, 2008, s. 13).

Mutlulukla bitişik, sürekli pozitif olmaya dair beklentiler bedeni mutluluğun ve mutsuzluğun kaynağı olarak ikiye ayırır. Toplumsal yaşamda bedenlerin etrafında birleşen bu duygular, bedenlerin sosyal hayatta nasıl şekilleneceğini belirler (Bora, 2017, s. 272). Örneğin, evlilik bir göstergesi olarak yaygın bir şekilde birincil “mutluluk” kaynaklarından biri olarak kabul edilir. Ahmed’e (2017) göre, evlilik gibi kasıtlı ve “amaca yönelik” bir niyetliliği ve “iyiliği” içerir (s. 895). Ancak evlilik örneğinde olduğu gibi bir başkasından etkilenmek bir duygulanımın basitçe bir bedenden diğerine geçmesi, bir başka deyişle “sıçraması” anlamına gelmez. Duygulanım yalnızca nasıl etkilendiğimizin “olumsallığı” göz önüne alındığında bir nesne hâline gelir. Bu yönelme, mutluluğun hedeflenmesinde önemli bir aşamadır ve belli nesnelere yakınlık, mutluluğa ulaşacak bir duygulanım sağlar (Ahmed, 2017, ss. 895-896). Toplumsal belirlenimli nesnelere amaca yönelik gerçekleşen bir ilişkilene, Ahmed’e (2017) göre, bir kişinin kendi geleceğini, arzu ettiği noktaya ulaşmak için hayal etmesi anlamına gelmektedir (s. 901). Buradaki niyetlilik iyi bir yaşam için gerekli olanın, henüz var olmayanın takip edilmesidir (Ahmed, 2010, s. 35). Örneğin, tüketim kalıpları belli bir tarz ve stil ortaya koymanın cazibesine kapılmamızı isterken, nelerle ilgilenmemiz gerektiğini de işaret etmektedir (Thrift, 2010, s. 297). Aynı şekilde alışveriş yapmak da önemlidir; çünkü alışveriş bir sevginin tesiri ettiği ve yeniden üretildiği bir alandır (Campbell, 2008, s. 300; Miller, 2008, s. 309).

Mutluluk duygusu, birey-toplum, özel-kamusal, zihin-beden aynı zamanda normlar, kurallar ve idealler arasında aracı bir rol üstlenmiştir (Ahmed, 2017, s. 893). Nesnelere kaynaklanan mutluluk, yalnızca maddi olana ait değil, aynı zamanda değerler, özelemler ve tarzlar olarak ifade bulan, somutluk kazanan kurumsal yapılarla da bağlantı kurmaktadır (Ahmed, 2023, s. 45). Duygu yapıları kavramını hislerin süresizliği ve içsel çelişkilerine odaklanarak tartışan Raymond Williams (1990), bu çelişkilerin sistemli düşünce setleri hâline gelmesi için yapılara ihtiyaç duyduğunu belirtir (s. 105). Williams’ın duygu yapılarını Derek McCormack (2023) meteorolojik atmosfere benzetir. Duyguların değişen yoğunluğuyla oluşan duygulanımın ontolojisi atmosferik bir yapıyı çağırır (s. 67). Bu yapı içindeki duygulara bakmak yerine yapıdaki duygu-



lar üzerinde durulması gerektiğini belirten Sara Ahmed'e (2023) göre yapılar, hisler yoluyla bizi etkilemektedir. Duyguların anlaşılmasında, öznenen nesneye doğru olan geçişliliği sorgulayan Ahmed, yapıların durağan olmayan ve duyguları harekete geçirirken süreksizliğini sonuna kadar koruyan formlar olduğunu belirtir (s. 284). Örneğin, acıyı ortadan kaldırmak için bir arzu duyulduğunda, bu durum aynı zamanda sosyal ilişkiye dayalı bir güç yapısına da işaret etmektedir. Bu yapının bireyden beklentisi, duyguların sorgulandığı noktada, acıların üzerini örtüp iyileşmeye dönük adımlar atmaktır. Oysaki Ahmed'e (2023) göre, kötü hisler onları aşmak için değil, yapıların bizi nasıl etkisi altında bıraktığını öğrenmek için vardır. Ahmed'e (2023) göre, mutsuzluk aşılması gereken bir histen daha fazlasıdır ve mutluluk nesnelere dışında bir deneyim sunar. Yapıdaki mutluluk ise nesnelere renkleri, kokusu, dokusu kadar mekânlara, tasarımlara ve tatlara yansıyan etkisiyle bedende bir hisse dönüşürken, aynı zamanda bu geçişken sürecin adı olur (ss. 284-285).

### **Pozitif Dergisinde “Akış”ta Kalmak ve Mutluluk**

Kişisel gelişim kitaplarının yaygınlaşması 1970'lerden başlayarak özellikle ABD'de, 1980'li yıllarda, kadınların iş hayatında daha çok yer almasıyla birlikte kariyer gelişimi, egzersiz, diyet ve dış görünüş gibi konularla alt kategorilere ayrılarak çoğalmıştır (Şengül ve Acar, 2021, s. 222). Türkiye'de de paralel biçimde kişisel gelişime yönelik kapsamlı yazılar, 1980'li yıllarda iş insanı ve yöneticilerin başarı hikâyelerini anlatan günlük gazetelerin ekonomi sayfaları içinde kendine yer bulmaya başlamıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde kişisel gelişim dergileri, haftalık dergiler olarak ciddi oranda büyüme göstermiştir. 1980'li yıllarda çeşitlenen magazin dergilerine 1990'lı yıllarda hobi ve yaşam kalitesi gibi konular eklenerek dergiler, kişisel gelişim söylemi içinde eriyen konulara özel bir ihtimam göstermişlerdir (Özdemir, 2007, s. 165).

Pozitif psikoloji biliminin bireysel gelişime etkisiyle kişisel gelişim alanı içerisinde mutlu olma yollarına dönük birçok teknik geliştirilmiştir. *Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisi, 2013 yılında yayın hayatına başlamış, iki ayda bir *Formsante Özel* dergisi Doğan Burda Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş. tarafından yayınlanan bir kişisel gelişim dergisidir. Bu derginin seçilmesindeki ana etken, 2013'ten bugüne dek *kişisel gelişime* yönelik konuların çeşitliliğini artırarak spiritüel bir alan yaratması ve istikrarlı bir biçimde sözde bilim içeriklerini üreten, yayılmasını sağlayan bir popüler kültür ürünü olmasıdır. Dergide astroloji, beslenme, meditasyon, yoga, başarı, kariyer, sağlık ve para vb. konulara yönelik yazılar yayımlanmaktadır. Konu fark etmeksizin dergiye bir fon oluşturan ve pozitif psikoloji içerisinde kendine yer bulan *akış* yaklaşımı, inceleme dergi sayılarındaki tüm yazılarda göze çarpmaktadır. Akış kavramının temel öğretisi, olumlu deneyimi teşvik etmenin önemini kişiye benimsetmektir. Akış kavramı, 1980 ve 90'lı yıllarda içsel motivasyonun gerekli olduğu boş zaman, oyun, spor ve sanat gibi deneyim odaklı alanlara da gönderme yapmaktadır. Bu kavram, akademi dışında popüler kültür, profesyonel spor, iş dünyası ve politika alanlarında da artan bir ilgiyle karşılanmıştır. “Akış” içinde kalmak; yönetilebilir zorluklarla mücadele etmede öznel bir deneyimin gerekliliğini vurgulamaktadır (Nakamura & Csikszentmihalyi, 2002, s. 90).

Mihaly Csikszentmihalyi'nin (1991) akış yaklaşımı ile Ahmed'in (2023) mutluluk eleştirisi arasındaki ilişkiye bakıldığında iki yaklaşımda kısmen benzer taraflar yakalamak mümkündür. Mutluluk nesnelere büyüsünü bozan Ahmed, bu büyünün üretilmesinde rol oynayan ve pozitifliğin aurasını sağlamaştıran duyguları açığa çıkarır. Akış yaklaşımı ise bu süreksiz duygu yapılarını döneme, koşullara ve durumlara uygulayan anlamları üretir. Ahmed (2023), mutlulu-

ğun nesnelere yönelim için duyguların tesirinin bir bütünlük ve uyum içinde olması gerektiğinden söz eder. Bu uyum, *akış teorisi* yoluyla geliştirilen pratik, analiz ve tekniklerle mutluluk kavramına uyarlanabilecek bir esnekliktedir. Akış yaklaşımı, ulaşılmaması güç bir hedefin sonunda varılacak bir mutluluk portresi çizmez; aksine kişi hangi sosyal statü ya da sınıfsal konumda olursa olsun akış teorisiyle mutluluk duygusuna erişebilir ve yaşamındaki hedeflerini adım adım gerçekleştirebilir. Buradaki araçsal yaklaşımda, mutluluğun olumsuz duyguların yok edilmesi anlamına gelmediği, aslında bu duyguların görmezden gelinmesinin kişinin yararına olacağı savunulmaktadır. Bu olumsuzlukların nedenlerini sorgulamaya ya da eleştirmeye gerek duyulmaz. Kişi, akış teorisini benimsemeye başladığında şimdiki zamanın “an”ında kalmayı öğrenmeli ve buna teşvik edilmelidir. Şimdiki zamanda yaşanan her ne ise akış teorisi, bu belirsizlik ve bilinmezlikleri kucaklamayı öğretir.

Akış teorisi, sosyal gerçekliği bireysel bir iyi olma hâlinin iç faktörlerinde aramaktadır. Geçmişe dair üzülmeye geleceğe dair ise endişelenmenin mutluluk için iyi bir seçenek olmadığı vurgulanmaktadır. Bunun yerine yaşam kalitesini yükseltmek, belirlenen hedeflere ulaşmak için kat edilen yolda acı da olsa zevk duyabilmeyi başarmaktır. Mihaly Csikszentmihalyi'ye (1991) göre mutluluk iddiasındaki asıl sorun, insanlar başarmak istedikleri şey için kendilerini fazlasıyla kapırdıklarında ve bu yoldan zevk almayı bıraktıklarında başlamaktadır. Maddi koşullardan bağımsız olarak yaşam kalitelerini yükseltmeyi başarmış, doyuma ulaşmış ve kendi yöntemlerini kullanarak çevresindeki insanlara mutluluk veren kişiler “akışta” kalmayı başarmışlardır (s. 14). Csikszentmihalyi (1991) akış teorisinde genetiğin önemini de vurgular; fakat bunun bilincimizi devre dışı bırakmak için bir bahane olmaması gerektiğinin de altını çizer. Psikolojideki öğrenme, dikkat dağınıklığı ve içgüdü gibi kavramları genetiğin birer özelliği olarak değerlendiren Csikszentmihalyi'nin akış teorisi, deneyimin yarattığı duyguların hareket etmesini kolaylaştıracak bir fon sağlar (1991, s. 100).



Görsel 1: Mutluluk sayısı kapağı (2022)



Görsel 2: Mutluluk sayısı kapağı (2013)

İncelenen ilk teknik, *Pozitif* dergisinde oldukça geniş bir yer kaplayan *aile dizimi* tekniğidir. Bu teknik, bir kurum olarak aileyi incelemesiyle ve ailedeki bir üyenin kaybolan mutluluk nesnesini bulma çabası üzerinedir. Aile dizimi tekniği, nesillerden aktarılan travmaları incelerken

bilinçaltında kalmış, söylenmeyen ama hissedilen duyguları açığa çıkarıp bunları yok etmeyi amaçlayan bir tekniktir (Gürsoy, 2022, s. 71). Bu uygulamada kişi, bilinç düzeyine yükselttiği, ona engel teşkil eden duyguyu öğrenmiş ve hayat akışı içinde kalmayı yeniden başarır hâle gelmiştir. Bu teknikle, kişi negatif duygusunun sebebinin aile köklerinde, önceki kuşaklarda bulmuştur. Hayat akışını engelleyen, kişiye musallat olan olumsuz duygu yakalanmış ve aslında olumlu duygulara sahip olması beklenen kişiyi rahat bırakmıştır. Kişinin böyle bir duygu yüzünden yaşadığı ilişkilerin ve yaşamdaki hedeflerinin gerçekleşmediğine olan inancı yani mutsuzluğunun nedeni, kişinin soy ağacında, önceki kuşaklardan birinin omuzlarına yüklenmiştir:

Aile dizimi yaptığımızda, bilinçaltında bizi yönlendiren dinamikler ne kadar bilince çıkarsa, bunların ne kadar farkına varırsak sinir sistemimiz de bunun beden duyumsamaları ve beden hissettiği duygular bilince çıkan hikâyelerle birlikte hissedilirse, o zaman kişide köklü bir dönüşüm oluyor. Hem sinir sistemi rahatlıyor hem kafasında yaratmış olduğu hikâye daha fazla gerçeği ve sevgiyi kapsayabileceği şekilde genişliyor; kapsama alanı artıyor. Aile dizimi yaptıkça, bu dizim çalışmalarına katıldıkça duygularla nasıl başa çıkacağımızı anlıyoruz da öğreniyoruz da...Duygulardan korkup, büzüşüp, taşlaşmak ve yüreğimizi kapatmak yerine, o duyguları gerek bir başkası gerekse biz yaşarken nasıl daha esnek olabiliriz, yüreğimiz açık olabilir ve o duyguları bir beton kapak altına bastırmak yerine, içimizden geçip gitmesine nasıl izin verebiliriz? (Gürsoy, 2022, s. 62).

Yaşadığımız hayatta tekrar eden birçok acı, bilinçsiz olarak devam ettirilen bağılıktan kaynaklanır. Bu bağılık kör sevgiyle yaşamımızda devam eden dolanıklıklara sebep olur. Tekrar eden döngülerden ayrılmak, kendi yolumuza gidip, yolculuğumuzu özgürce yapabilmek için katkı sağlar. Sana ait olan ile geçmişe ait olanı ayırt edebilmeye hizmet eder. Köklerini gücünü hissedebilmenize ve aidiyet hissini yaşayabilmenize yarar. Kişilerin devam eden, onları ve etrafını rahatsız eden davranışlarının temelinde yatan anlamlandıramadıkları duygu ve düşünceleri çözmelerine yardımcı olur (Uzun, 2022, s.70).



**Görsel 3:** *Pozitif Dergi*, Ekim-Kasım 2022, s.63.



**Görsel 4:** *Pozitif Dergi*, Ekim-Kasım 2022, s.60.

İncelenen ikinci teknik ise Akrofonolojidir (isim analizi). Bu teknik bir isimdeki “bağımsız enerji şekillerinin” tespiti olarak tanımlanmaktadır (Cebe, 2013, s. 9). İsimleri inceleyerek ve harfler arasındaki titreşimleri tespit ederek isimlerin karakter özelliklerini ortaya koymaya çalışır. Bu teknikte aile soy ağacındaki bazı isimlerin hayat akışındaki olumlu duyguları engellediğine yönelik bir görüş hâkimdir. Eğer bu isimlerin neler olduğu bilinirse kişi, başarı ve mutluluk gibi duygulara kapılarını açarken yaşama dair kötü gidişatlar ve enerji düşüklüklerini de kişisel hikâyesinden çıkarabilecektir. Akrofonoloji ile hayat akışında kişiye iyi gelmiş ya da kişiye zarar

verecek isimlerin tespitiyle geleceğe dair çıkarımlar yapılmaktadır. Bu teknikte, akışı bozan temel özellikler dışsal faktörlerden gelmemekte, tersine içsel ve psikolojik bağlantı noktaları üzerinde durulmaktadır. Bu noktada hayatın akışını bozan yegâne etmen, harflerin titreşimi ve kişinin o titreşimdeki enerjiye uygun olup olmadığını tespit etmektir. Her iki teknikte de mutluluk nesnelere etrafında kümelenen grubun pozitifliğin büyüğünden vazgeçmemesi önerilir.

Lüks bir yerde oturan Ahmet ile Anadolu'nun ücra köşesinde oturan Ahmet arasında fark oluyor çünkü hitap şekli değişiyor (Cebe, 2013, s.9).

...Ölüme müdahale edemezsiniz ama farkındalığınızı geliştirebilirsiniz. Negatif analize asla yer vermiyoruz, ama çıkan sonuca göre hangi sağlık sorunları yaşayacağını tahmin edebiliriz (Cebe, 2013, s.9).

Pozitif harfler ile negatif harflerin dengesine bakabilirler. Örneğin A'nın frekansı çok yüksek. İsmine içine serpiştirmek ama en fazla iki tane olmasına dikkat etmek gerekiyor. Eğer ismin baş harfi A ise yukarı çeken olumlu bir etki ancak fazla A varsa kan tablosunu bozuyor (Cebe, 2013, s.9).

Akrofonoloji'nin ardından okült inanç ve uygulamalardan üçüncüsü de Numerolojidir (sayı analizi). Bu teknikte sayılar ve olumlu duygular arasındaki ilişki analiz edilmektedir. Sayılar ve renklere yönelik duygu analizlerinde titreşim, enerji ve frekans boyutlarının varlığından söz edilir. Dergide yer alan yazısında Şebnem Ekşib renkleri, sayılar ve kader arasındaki ilişkiyi şu şekilde tarif etmektedir:

Renkler kendimizi rahatlatma adına muazzam enerjilerdir. Sayılar ise evrenin her alanında var olan çok önemli etkiler...Önümüze sürekli çıkan renkler de bir hikâyeye anlatır. Israrla kaçtığımız renkler, içimizde bir şekilde muhatap olmak ya da yüzleşmek istemediğimiz noktaları gösterir. Bu rengin ne olduğunu iyi anlamamız gerekir. Renkler ve sayılar aslında birbiriyle son derece bağlantılı çalışır. Evrende her şeyin holistik biçimde birbiriyle bağlantılı çalışması gibi...Her sayının nasıl ki bir rengi varsa kader sayımızın da bir rengi var. Bu sayı ana frekansımızı gösterir ve son derece önemlidir. O renk bizi rahatlatır. İçsel alanımızı dengelememizi sağlar. Dolayısıyla da o sayıyı veya rengi bilmek, kader sayımızla birlikte o rengi hayatımızda biraz daha öne çıkartmak açısından son derece önemlidir (Ekşib, 2023a, s. 48-49).

Bu kısımda analizi yapan kişi, renkler ve sayıları insanın yaşam akışındaki rastlantısallığa dair bir nedensellik içinden yorumlamaya çalışmaktadır. Kişilerin kendi renk ve sayılarının olduğu iddiası, kişiyi, Ahmed'in (2023) deyişiyle "doğru yola" yöneltecek ve onun "doğru yolda" kalmasını sağlayacak duyguları oluşturacak ve bireyi *hayat akışı* içinde daha mutlu kılacaktır. Yazar, sayı ve renk arasında varsaydığı bütünlüğü kişinin önceden belirlenmiş yazgısı içinde sabit noktalar olarak belirler. Rastgele bir renk seçimi, kişinin duygusal dengesinin bozulmasına, akıştan dışlanmasına sebep olabilir. Bu nedenle birey kendi yaşamında bütünlük ve ahenge yönelik olumlu duyguları bulabilmek için renk ve sayıların söylediklerine kulak vermeli, oluşan akışı sahiplenmelidir.

Mutluluk duygusuna yönelik dergide yer alan baskın anlatılardan bir diğeri de akışı kolaylaştıran "küçük şeylerle yetinme" duygusu üzerinedir. Bilinmektedir ki kişisel beklentiler ve gerçekler arasında kesintisiz bir uyum söz konusu olamaz. Bu nedenle, pozitif psikoloji içinden kişide öz-yıkıma, depresyona sebep olacak olumsuz duyguların bedenler arası "yapışkan" doğası az şeylerle yetinmeye dönük bir zen felsefesiyle engellenebilir. Beklentiler ve gerçekler arasındaki mesafe açılırsa kişide olumsuz duygular artacak bu da toplumsal "uyum"u zorlaştıracak hisle-

rin yayılımına sebep olacaktır. Tijen Mergen (2022) ve Erkan Sarıyıldız (2022), beklentileri düşük tutma sonucu oluşacak hissiyatlar yoluyla kişinin hayat akışına katacağı olumlu özellikleri şu şekilde aktarır:

Başarı mutluluğu değil, mutluluk başarıyı getirir. Eğer beklentileriniz yüksekse ve bunlar gerçekleşmiyorsa mutsuz oluyorsunuz. Mutlu olmanın formülü en basit şekilde beklentilerle gerçekleşenler arasındaki mesafenin ne kadar az ve bu durum ne kadar çok tekrarlanıyorsa kendinizi o kadar iyi, mutlu hissediyorsunuz. Bunun en basit örneği para, pek çoğumuz daha çok para kazanırsak daha mutlu olacağımızı düşünüyor. Ama mutluluk formülünü düşünürsek daha çok para beklentileri arttırıyor ve yine gerçekleşmesi mümkün olmayabiliyor (Mergen, 2022, s. 21).

Mutlu olmak her an yanı başımızda olan bir kapının ardındadır. Her şey bu kapıyı görmeyi seçmekle başlar. Kapıyı açan şeyler ise beklentisizlik, anın içinde kalabilmek ve elindekilerin farkında olmaktır (Sarıyıldız, 2022, s. 11).

Beklentisizlik içinde oluşması beklenen olumlu duygular etrafında birleşmek, beklentilerdeki öfkeyi dindirmek, içe dönmek ve içsel alana yolculuk gibi nasihatler, *akış* yaklaşımında, mutluluğun temel bileşenleri olarak ortaya çıkmaktadır. Alıntılanan metinlerde mutlu olmak, zamanın koşullarına bakmaksızın elimizdekilerle yetinmeyi bilmektir. Bu duyguyu tanımak ve yetinme duygusunu bilinç düzeyine yükseltmek, mutluluğu er ya da geç getirecek olandır. Burada küçük şeylerle yetinme duygusu organize bir şekilde mutluluk duygusunu harekete geçirmektedir. Bu duygu belirttiği zaman bu duyguyu tanımının ve kabul etmenin yolları işaret edilir. Nesnedeki duyguya genel bir yabancılaşmanın yaşandığı durumlarda ise mutluluk nesnelere yönelme ve bu nesnelere etkilenme biçimleri değişmeye başlayacaktır (Ahmed, 2023, s.72). Peki, eğer ortamda olumsuz duygular mevcutsa *akış teorisi* ne/neler önermektedir? İncelenen metinlerdeki temel önerilerden biri şudur:

Yaşadığımız yerin özelliklerine göre dişil ve eril enerjileri kullanabiliriz. Örneğin evimizde kendimize ait sıcak ortamlar yaratmak, sıcak renkler, bitkiler, çeşitli taşlar, kokular kullanarak okuma, dinlenme, meditasyon köşeleri yaratabiliriz...İş yerinizde sadece dişil enerjiyle odaklanmanız, üretime geçmenizi ve hareket sağlamanızı kolaylaştırmaz. Eril enerjiyle dengelemek yaratım, bolluk ve bereket için gerekli akışı sağlayabilir. Keskin hatlar, dikey ve minimalist çizgiler iş ortamına eril enerji katarken; çiçekler, akan su gibi objelerle dişil enerji dengesini sağlayabilir böylece hem maddi hem manevi akışı dengeleyebiliriz (Güvel, 2022, s. 28).

Pembe rengin yarattığı olumlu duyguların kadınları simgeleyen olumlu nesnelere etrafında kümelenmiş olması gibi bu alıntıda da cinsiyetlendirilmiş bir akışta dengenin sağlanması için doğaya ait nesnelere yararlanılır. Tasarıma özgü mutluluk nesnelere kişinin iç dünyasındaki akışın dengelenmesi için kullanılmaktadır. Tijen Mergen (2022), bu dengeyi sağlamak için; “olumsuz duygular maalesef olumlu duygulara göre beş kat daha bulaşıcı...ortamda bir olumsuzluk varsa bunu yok etmek için beş tane olumlu duygu gerekiyor.” der (s. 21). Olumsuz duygular, ancak olumlu duygularla bir denge içerisindeyse mutluluğa kapı açılacağı belirtilir. Akış teorisinde kaos değil denge oldukça önemli bir bileşendir. Örneğin, Pınar Ercan, İslam dinindeki tefekkür geleneğinde, duygular arasındaki dengenin önemine değinerek bu dengeyi *akış teorisi* içinden yorumlamıştır: “...Yolcu ‘kendini bilen rabbini bilir sözünü’ kalbine koyar; kendinden kendine hicretine doğru yola çıkar. Yoluna odaklanır artık araftan çıkmıştır. Çünkü bilir ki hayat sürekli akan bir enerjidir. Karar vermez ve seçim yapmazsa o akan dinamiği durduracaktır.” (2023b, s. 79)

Akış yaklaşımında, yukarıda alıntılarda görüldüğü üzere benliğin yıkıcı potansiyelini ortaya çıkarabilecek kıskançlık duygusu yerine sempati duygusu tercih edilmiştir. Shinobu Kitayama, Hazel R. Markus ve Masaru Kurokawa'ya (2000) göre, mutluluk çoğu zaman sosyal ilişkilere zarar vermektedir. Bunun nedeni benliğin sadece başarısını vurgulamanın diğer insanlar arasında "kıskançlığa" neden olacağıdır. Bu yüzden mutluluğun aslında karşılıklı sempatiye dayanan özneler arası şefkat ve destek duygularına ihtiyaç duyduğunu belirtirler (s. 97). Hindistanlı mistik guru ve spiritüel Osho, derginin 2013 yılında çıkan mutluluk sayısında mutluluk ile ilgili fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir: "Hakiki mutluluk gerçekten mümkün müdür, yoksa sadece anlık bir şey midir? Mutluluk anlık olanın içinde hep telaşlı kalacaktır; bir an için oradadır ve diğer anda ise gitmiştir. Mutsuzluğa dönüşen mutluluk bu ikisinin ayrı olmadığını gösterir; belki aynı madalyonun iki yüzüdürler." (Osho, 2013, s. 38).

Osho, mutluluğun akışta gerçekleştiğini, mutsuzluğun da mutluluk kadar temel bir duygu olduğunu dile getirmektedir. Mutsuzluk akış içinde anlık ve geçicidir. Olumsuz duygunun geçici olduğunu bilmek pozitif duygulara kanalize olmayı kolaylaştırmaktadır. Akışın taşıdığı mutluluk, anda gerçekleşmekte, anın gücüne odaklanan pozitif psikoloji, insanların güçlü yönlerini ve erdemlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır (Sheldon & King, 2001, s. 216). Kişisel gelişim danışmanı ve Thetahealing eğitmeni Reyhan İldaş mutlulukla ilgili Osho ile benzer bir akış metaforu kullanır: "Bizi durmadan yargılayan, eleştiren iç sesimizi tam anlamıyla susturamayız; çünkü zihnimiz her zaman konuşur. Fakat bu duygu ve düşüncelerin etkisinde kalmadan, onların akıp gitmesine izin verebiliriz." (İldaş, 2023a, s. 28). Kişilerin iç dünyasında *akış* içinde nasıl davrandıkları, başlarına gelen acı ya da sevinçleri nasıl karşıladıkları, seçimlerini nasıl yaptıkları mutluluk nesnelere tanınmasına yardımcı olmaktadır:

Kendi ihtiyaçlarımıza öncelik vermek, kendi yollarımızı oluşturmak, etrafımızdaki insanların bizi neyin mutlu etmesi konusunda çekiştirmelerini umursamamız için alan yaratır. Önceden belirlenmiş mutluluk rotalarından çıktığımızda çok daha fazlasına erişiriz. Hepsini deneyimleriz. Neşe ile acı, rahatlık ile rahatsızlık, büyüme ile durgunluk, hayatın dalgalarında sörf yapabilir ve mutluluğun bu yarışın içinde olmadığını deneyimlersiniz. Sahip olduğumuz budur aslında. Tüm duygular, inişler, çıkışlar, değişiklikler ve kaos kesinlikle sürüşü çok daha zevkli kılıyor (Toker, 2023a, s. 60).

Her neye odaklanırsak, hayatımızda onu daha çok büyütürüz. Sorunlara, negatiflere odaklıyken nasıl içinden çıkılmazmış gibi geliyorsa, çözüme odaklandıkça da çözüm yolları artmaya başlar (Keleş, 2023c, s. 57).

"Şimdide" yaşamının tek yolu kalbimizi açmaktır. Açılmış bir kalp, sorumluluk, sevgi, neşe, yaşam gücü, merhamet ve özveriye temsil eder...olaylara asla izleyici perspektifinden bakmamalıyız. Daima kendimizi ana figür olarak görmeliyiz. Kendimizi, nasıl davrandığımızı, bu durumu nasıl yaşadığımızı görselleştiriyoruz, kendimizi bunları yaparken nasıl izlediğimizi değil...Görselleştirme sadece 'şimdide' çalışır. Yani, 'günün birinde...olmak istiyorum yerine, ben aslında ...yım fikrini canlandırmamız gerekir (Batu, 2013, s.17).

Alıntılanan metinlerde kişisel gelişim alanındaki *akış* yaklaşımının mutluluk nesnelere olumlu özelliklerini korumaya dönük, içsel olanı önceleyen teknikler geliştirdiği görülmektedir. Akış yaklaşımı, toplumsal olanı içsel bir yolculuk öğretisiyle ortadan kaldırmaktadır. Mihaly Csikszentmihalyi (1991) kurumların ve değerlerin işlevini yitirmesinden ötürü bunların artık gündelik hayat içinde destekleyici bir çerçeve sunmadığını belirtir. Buhran ve kargaşa dönemlerinde bireylerden beklenen toplumsal ve siyasal taleplerde bulunması yerine, bireyci bir içe dö-

nüfle kendine odaklanması gereğidir. Örneğin pozitif psikolojiye dayalı bu araçsal yaklaşımların bilhassa 1980'li yıllarda ABD'de Keynesçi refah devlet modelinin krizi sonrası ortaya çıkması, duygular yoluyla toplumsal krizi aşmaya dönük bir okumayı da olanaklı kılar (Harvey, 2015, s. 18). Pozitif psikolojide asıl olan ekonomik krizin nedenlerini, sosyo-kültürel sonuçlarını sorgulamaktan ziyade, sosyal kurumların içine girdiği krizlerden duygular yoluyla nasıl çıkılacağına dair yolları aramaktır. Akış teorisinde, bireyden beklenen çağdaş yaşamın kaygı ve üzüntülerinden kurtulması, kendi sınırları çerçevesinde zevk ve amaç bulma yeteneğini geliştirmesidir (Csikszentmihalyi, 1991, ss. 20-21).

Yukarıda aktarılan ifadelerde şükran duygusu, iyimserlik, aşırı düşünmekten kaçınmak, anı yaşamak ve yaşamın küçük zevklerini tatmak gibi yaşam koşullarının ağırlığından kaçmakla mutluluk arasında güçlü bir ilişkinin varlığı gözlenmektedir. Yaşamın içinde her an karşı karşıya kalınan belirsizlik, güçsüzlük ve sosyal kargaşa dönemlerinde içe dönerek huzuru bulma çabası, pozitif psikologlar tarafından savunulan bir görüştür (Cabanas & Illouz, 2023, ss. 81-85). Akış yaklaşımıyla sosyal ve ekonomik eşitsizliklerin üzeri örtülmekte, yaşanan gerçekliğin faturası akışta kalamayan bireye kesilmektedir. Bu yaklaşım ekseninde ele alınıp incelenen metinlerde olaylar ve durumlar karşısında gelişen anlık duyguların geçiciliği hatırlatılmaktadır. Olumsuz hislerin olduğu gibi kabul edilmesi akışı kolaylaştıracak bir teknik olarak sunulur. Mutluluk duygusunun yarışta kazanılacak bir ödül değil, *akışta*, süreç içinde ortaya çıkacak bir duygu olduğu üzerinde durulmaktadır. İncelenen metinlerde kişinin dünyasının iç ve dış olarak ayrıldığı gözükmekte, iç dünyanın dış dünya üzerinde bir iktidar kurduğu görülmektedir. Mutluluk iç dünyaya atfedilen bir kabullenme süreciyken, dış dünyada yaşanan çatışmaların kişinin duygularında yarattığı etkilerin yıkıcılığından bahsedilmediği görülmektedir. Bunun yerine akıştaki olumsuz duyguları yatıştırmak için Aile Dizimi, Akrofonoloji ve Numeroloji gibi sözde bilim (*pseudo-scientific*), irrasyonel ve tartışmalı tekniklere başvurulmaktadır.

## Sonuç Yerine

*Pozitif: Kişisel Gelişim Rehberiniz* dergisinde Sara Ahmed'in mutluluk nesnelere tanımaya yönelik analiz ettiği kurumlar, bu çalışmada kişisel gelişim eğitimlerinden Aile dizimi, Numeroloji ve Akrofonoloji gibi tekniklere dönüşmüştür. Bu teknikler sevgi, şefkat, sempati, haz, azla yetinme ve yüksek enerji gibi olumlu motivasyonlarla içsel dünyanın katmanlı yapılarını oluşturmaya başlamıştır. Oluşan bu yapılar, Sara Ahmed'in mutluluk nesnelere karşılık gelmektedir. Dergi-deki metinlerde Ahmed'in mutluluk yaklaşımındaki nesnelere tanımayı kolaylaştıran teorilerden en güçlüsü *akış*'tir. Akış teorisi, anda mutlu kalmanın yollarını göstermektedir. Bu teorinin temel savı, geçmişini düşünüp üzülmemek ve gelecek için kaygılanmamaktır. Bu düşünce, bir kesit olarak zamanı sadece akıp gidecek sayısal bir unsura dönüştürmüştür. Duygular, zaman üzerine düşünme ve bu duyguları anlamaya dönük çabalar, pozitif psikoloji içinde ortaya çıkan kişisel gelişim öğretilerinde yer almamaktadır. Dergideki metinler, akış teorisi ile kişiyi bulunduğu koldan yukarıya çekecek içsel bir enerji oluşturmaya çalışır. İncelenen metinlerde ilk olarak âna odaklanmanın, mutluluğun varılacak bir hedef değil süreç olduğuna inanmanın önemi ortaya konulur.

Ahmed (2023) öznenin bir nesneden etkilenmesinin o nesneye yönelmek için harekete geçmek olduğunu belirtmiştir. Nesnenin duygular yoluyla çekim gücüne kavuşması, bedenler arasında duygulanım yaratması, bedenlere "yapışması", duyguların toplumsal olarak yayılmasını gerektirmektedir. Ayrıca, bireyin duygularını harekete geçirecek iyi duyguların nesnesini ara-

mak, bu nesneden etkilenmek, duyguları olumluya kanaliz edecek bir etkileme/etkilenme atmosferinin de yaratılması demektir. Dergideki metinlerde bu atmosferi yaratanlar, kişisel gelişim tekniklerini uygulayan eğitimciler olmaktadır. Verilen danışmanlık hizmetleri okuyucuya tanıtıldıktan sonra, eğer istenirse eğitimcilerle iletişime geçilerek çoklu seanslarla bu hissiyatların daha da kuvvetlendirileceği sözü verilir ve mutluluk nesnelere okuyucu tanıtılır. Söz konusu nesnelere (renk, sayı, dizim, enerji vb.) belli gereksinimlere (şans, bolluk, bereket, zenginlik vb.) ulaşmanın kişiyi mutlu edeceği savını ortaya koymaktadır. Bu nesnelere ulaşamadığında ise mutsuzluk belirtmekte, mutluluk ve mutsuzluk duyguları arasında keskin bir bölünme yaratılmaktadır. Mutluluk duygusu, mutsuz eden duygular üzerinde bir tahakküm kurmakta, pozitif olmaya yönelik sürekli bir çabanın olumsuz duyguları tanımayı, üzerine düşünmeyi ve anlamayı yok saydığı görülmektedir. Oysaki Ahmed, olumsuz duyguları yok saymadan tanınmanın ve öfkeyi hak ettiği yere koymanın peşindedir. Keder, üzüntü, öfke, acı gibi duyguları yok saymak, üzerini örtmek ya da ötelemek kurumların duygu yapıları hâline gelmiştir. Dergide kişisel gelişim teknikleri olarak kendini gösteren duygu yapıları, mutluluğu koşullu iyi hislerle eşitlemeye çalışmıştır. Böylece, incelenen metinlerde üzerinde durulan ve mutluluğu temellendiren akış metaforunun toplumsal bir edimden ziyade bireysel tercih ve arayışların gücünü vurgulayan güçlü bir yapıya dönüştüğü görülmektedir.

## Kaynaklar

- Ahmed, S. (2008). Sociable happiness. *Emotion, Space and Society*, 1 (1), 10-13.
- Ahmed, S. (2010). Happy objects. M. Gregg and G. J. Seigworth (Ed.), *The affect theory reader* içinde (ss. 29-52). Duke University Press.
- Ahmed, S. (2014). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel.
- Ahmed, S. (2017). Multiculturalism and the promise of happiness. C. R. McCann and S.-K. Kim (Ed.), *Feminist theory reader* içinde (ss. 889-915). Routledge.
- Ahmed, S. (2023). *Mutluluk vaadi* (D. Mayadağ, Çev.). Sel Yayınları.
- Akalın, A. (2007). Duygulanım ve duygulanımsal emek üzerine notlar. *Birikim*, (217), 114-121.
- Batu, N. A. (2013). Görün hayal edin yaratın. *Pozitif*, (1), 17.
- Becker, D., & Marecek, J. (2008). Positive psychology: History in the remaking? *Theory & Psychology*, 18 (5), 591-604.
- Bora, A. (2017). Oyunbozan feminist: Sara Ahmed. [A Killjoy Feminist: Sara Ahmed]. *Moment Dergi*, 4(1), 271-278.
- Cabanas, E., & Illouz, E. (2023). *Mutlu yurttaş imalatı: Mutluluk endüstrisi hayatımızı nasıl kontrol ediyor?* (T. Göbekçin, Çev.). İletişim.
- Campbell, C. (2008). The romantic ethic and the spirit of modern consumerism. M. Greco and P. Stenner (Eds.), *Emotions* içinde (ss. 301-307). Routledge.
- Cebe, K. H. (2013). Akrofonoloji. *Pozitif*, (1), 9.
- Clough, P. T. (2010). The Affective turn: Political economy, biomedicine, and bodies. M. Gregg and G. J. Seigworth (Ed.), *The affect theory reader* içinde (ss. 206-229). Duke University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1991). *Akış: Mutluluk bilimi* (S. K. Akbaş, Çev.). HYB.
- Deleuze, G. (2017). Bodies and affects. C. R. McCann and S.-K. Kim (Eds.), *Feminist theory reader* içinde (ss. 817-824). Routledge.
- Diener, E., Lucas, R. E., & Oishi, S. (2002). Subjective well-being: The science of happiness and life satisfaction. *Handbook of positive psychology*, (2), 63-73.



Dijk, T. A. v. (2015). Critical discourse analysis D. Tannen, H. E. Hamilton, and D. Schiffrin (Ed.), *The handbook of discourse analysis*. Wiley Blackwell.

Ekşib, Ş. (2023a). Renklerin ve sayıların hayatımıza ne tür etkileri var? *Pozitif*, 47, 48-50.

Ercan, P. P. (2023b). Kader, yaşam, karar vs... *Pozitif*, (48), 79.

Erdoğan, E. (2022). Anadolu'da akademisyen olarak çalışmanın haletiruhiyesi: Başka türlü bir dünyaya inanma isteği. *Fe Dergi*, 14 (1), 21-34.

Fairclough, N. (2005). Discourse analysis in organizational studies: the case for critical realism. *Organization Studies*, 26 (6), 915-939.

Frawley, A. (2015). Happiness research: A review of critiques. *Sociology Compass*, 9 (1), 62-77.

Gable, S. L., & Haidt, J. (2005). What (and why) is positive psychology? *Review of general psychology*, 9(2), 103-110.

Gürsoy, F. (2022). Nesiller arası şifanın kapısı. *Pozitif*, (46), 56-68.

Güvel, İ. N. (2022). İlişkilerdeki denge yaşamı temelden etkiliyor. *Pozitif*, (46), 28.

Güzel, F. (2023a). Paranın ve bolluğun sırrı sende saklı. *Pozitif*, (47), 94.

Harvey, D. (2015). *Neoliberalizmin kısa tarihi* (A. Onacak, Çev.). Sel.

İltaş, R. (2023a). İçselleştirme üzerine notlar. *Pozitif*, (47), 27.

Jacobsen, B. (2007). What is happiness? *Existential Analysis: Journal of the Society for Existential Analysis*, 18 (1).

Kant, I. (2000). Aydınlanma nedir? sorusuna yanıt. *Toplumbilim*, (11), 18.

Kant, I. (2002). *Ahlak metafiziğinin temellendirilmesi* (İ. Kuçuradi, Çev.). Türkiye Felsefe Kurumu.

Keleş, S. (2023c). Dönüştükçe mi değişiriz? Değiştikçe mi dönüşürüz? *Pozitif*, (49), 57.

Kitayama, S., Markus, H. R., and Kurokawa, M. (2000). Culture, emotion, and well-being: Good feelings in Japan and the United States. *Cognition & Emotion*, 14 (1), 93-124.

Layard, R. (2005). *Happiness*. The Penguin.

Lloyd, M. (2013). Sara Ahmed, The Promise of happiness. *Redescriptions. Yearbook of political thought, conceptual history and feminist theory*, 16 (1), 200-207.

Locke, J. (2010). An essay concerning human understanding book I: Innate notions. *Early Modern Texts*.

Lutz, C. (2008). Engendered emotions. M. Greco and P. Stenner (Ed.), *Emotions içinde* (ss. 63-72). Routledge.

Machin, D., & Mayr, A. (2012). *How to do critical discourse analysis: a Multimodal introduction*: Sage.

McCormack, D. P. (2023). The elements of affect theories. G. J. Seigworth and C. Pedwell (Eds.), *The Affect Theory Reader 2* (ss. 63-85) içinde. Duke University Press.

McMahon, D. M. (2006). *Happiness: A history*. Atlantic Monthly Press.

Mergen, T. (2022). Bir yolculuktur mutluluk. *Pozitif*, (46), 21.

Miller, D. (2008). A theory of shopping. M. Greco and P. Stenner (Ed.), *Emotions içinde* (ss. 307-311). Routledge.

Nakamura, J., & Csikszentmihalyi, M. (2002). The concept of flow. C. R. Snyder & S. J. Lopez (Ed.), *Handbook of positive psychology içinde* (ss. 89-106). Oxford University Press.

Osho. (2013). Mutluluğun peşine düşmek. *Pozitif*, (1), 38.

Özdemir, İ. (2010). Kişisel gelişim kitaplarının eleştirel bir değerlendirmesi. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 63-95.

Özdemir, İ. (2007). İletişimin stratejikleştirilmesi: Kılavuz kitaplar, kişisel gelişim kursları ve iletişim eğitimi seminerlerinin eleştirel bir değerlendirilmesi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi.

- Read, J. (2023). The affective reproduction of capital: Two returns to Spinoza. G. J. Seigworth and C. Pedwell (Ed.), *The Affect Theory Reader 2* içinde (ss. 367-384). Duke University Press.
- Rojas, M., & Veenhoven, R. (2013). Contentment and affect in the estimation of happiness. *Social Indicators Research*, (110), 415-431.
- Sarıyıldız, E. (2022). Beklentisizliğin gücü. *Pozitif*, (46), 11.
- Schmid, W. (2023). *Mutsuz olmak: Bir yüreklendirme* (T. Bora, Çev.). İletişim.
- Seligman, M. (2002). *Authentic happiness*. Random House.
- Seligman, M. (2007). Can happiness be taught? H. Wulff (Ed.), *The Emotions* içinde (ss. 77-83). Berg.
- Sheldon, K. M., & King, L. (2001). Why positive psychology is necessary. *American psychologist*, 56 (3), 216.
- Şengül, S., & Acar, O. K. (2021). Türkiye’de kişisel gelişim alanının tarihçesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(1), 219-235.
- Thrift, N. (2010). Understanding the material practices of glamour. M. Gregg and G. J. Seigworth (Ed.), *The affect theory reader* içinde (ss. 289-309). Duke University Press.
- Toker, Ş. (2023a). Mutluluk arayışından vazgeçmek. *Pozitif*, (47), 60.
- Uchida, Y., Norasakkunkit, V., & Kitayama, S. (2004). Cultural constructions of happiness: theory and empirical evidence. *Journal of Happiness Studies*, 5(3), 223-239.
- Uzun, S. D. (2022). Yaşadığımız hayatta tekrar eden birçok acı, bilinçsiz olarak devam ettirilen bağılıktan kaynaklanır. *Pozitif*, (46), 70.
- Williams, R. (1990). *Marksizm ve edebiyat* (E. Tarım, Çev.). Adam.

## Özgün Makale

# “Kendine Ait Bir Mutfak”ın Anlatısal İşlevi: Nezihe Meriç Öykülerinde Duymak, Düşünmek, Yemek ve Duygular<sup>1</sup>

The Narrative Function of “A Kitchen of One's Own”: Exploring Hearing, Thinking, Eating, and Emotions in Nezihe Meriç's Stories

Olcay AKYILDIZ\*

## Öz

İlk öyküsünden itibaren bakışını kadın karakterler üzerinden mutfığa, yemeğe, duyu ve duygulara yönelten Nezihe Meriç edebiyatını bu kavramlar ekseninde okumak, onun hem karakterlerine hem okuruna hem de kendisine nasıl bir özgürlük alanı yarattığını görmemize imkân tanır. Bu doğrultuda bu yazı, merkezine *Bir Kara Derin Kuyu*'daki (1989) öyküleri alır ve yazarın yayımlanan ilk öyküsü olan “Bir Şey”den (1950) başlayarak Nezihe Meriç edebiyatında duyuların nasıl uyandırıldığı ve çoğu zaman hızla değişebilen duyguların neden bu kadar irdelendiği sorularını, her ikisini birleştiren yemeğe ve mutfığa daha yakından bakarak cevaplamaya çalışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *Bir Kara Derin Kuyu*, Duygu, Duygulanım Kuramları, Duyu, Yemek ve Edebiyat.

## Abstract

Analyzing Nezihe Meriç's stories through the lens of concepts such as the domestic sphere, culinary arts, sensory experiences, and emotional dynamics reveals her strategy of focusing on female characters and their interactions with everyday environments. This analysis elucidates how Meriç creates a space of autonomy for her characters, her readers, and herself, beginning with her first published short story. This article examines the stories in *Bir Kara Derin Kuyu* (1989), tracing back to her first published story, “Bir Şey” (“Something”) (1950). It aims to explore how Meriç awakens the senses through her literary depictions and to investigate why she meticulously examines emotions, which are prone to rapid fluctuations, within the contexts of food and the kitchen, elements that frequently bridge senses and emotions.

**Keywords:** *Bir Kara Derin Kuyu*, Emotions, Affect Theory, Senses, Food in Literature.

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 25.03.2024. Makalenin kabul tarihi: 27.04.2024.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, olcayak@boun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0892-2419.

## Giris

Nezihe Meriç ilk yayımlanan öyküsünden itibaren dikkatini kadın karakterler üzerinden mutfığa, yemeğe, duyu ve duygulara yöneltir. Yaşamı idame ettirmek için temel bir unsur olan yiyeceğin edebiyatta yer alması, Nezihe Meriç'in metinlerinde bu kadar merkezî ve çok yer kaplayan bir hal alması, dikkat çekici bir izlek olmazdı. Aynı şekilde kendi içinde tarihsel olarak hiyerarşik bir sınıflandırmaya tabi tutulmuş duyular ve duygular da bir edebî metnin ayrıcalıklı özelliklerinden sayılmayabilir; ancak tüm bunların birlikteliğinde, farklı toplumsal konumlardan ve kimliklerden kadın karakterlerin hayatla kurduğu ilişkiyi ve toplumsal rolü sorunsallaştırılıyorsa, hem duygu(lanım) çalışmaları hem edebiyatta yemek çalışmaları hem de feminist eleştiri açısından dikkat çekici bir kesişim söz konusudur. Terry Eagleton (1997) "Edible Ecriture" yazısında yiyeceğin asla sadece yiyecek olmadığını, sonsuza dek yorumlanabilir, somut bir duyguyla birlikte düşünülmesi gerektiğini söyler. Gözle görülmeyen, elle tutulmayan hatta tanımlanamayan soyut duygular yiyeceklerle cisimleşir. Nezihe Meriç edebiyatında ise bu hem geçerlidir hem de bundan fazlası vardır. Bu öykülerde yiyecek, kimi zaman sadece yiyecek olarak da yeni bir imkândır.

Nezihe Meriç edebiyatında mutfağın, gündelik işlerin ve küçük şeylerin merkeziliği kimi zaman eleştirilerek de olsa (Fethi Naci, 2002) farklı bağlamlarda ele alındı, incelendi (Aksoy, 2019; Cangöz, 2021; İnce, 2023; Özer, 2022). Ancak yukarıda bahsedilen unsurların birleşiminden, edebiyat macerasının başından sonuna rastlantısal olmadığını düşündüğüm bir hayat ve anlatı stratejisi kotaran Nezihe Meriç'in edebiyatı bu kavramlarla okunmaya davete devam ediyor. Ben Highmore (2024) "Damakta Kalan Buruk Tat: Duygulanım, Yemek ve Toplumsal Estetik" başlıklı yazısının başında "tözlerin ve hislerin maddenin ve duygulanımın yapışkan hercümerçlerinin dünyayla temasımızda merkezî bir yere sahip olduğu[nu]" (s. 156) söyler. Bu yazıda da duyular, duygular ve yiyecekler birlikte düşünülerek, daha doğrusu bunları iç içe geçmiş yap boz parçaları gibi kullanan Nezihe Meriç'in izinden gidilerek, bu unsurların kesişiminden kadınlara –kadın karakterlere, anlatıcı seslere ve hatta Nezihe Meriç'e– bir öznel(lik) ve özgürlük ânı yaratıldığı iddia edilmektedir. Bahsi geçen öznellik ya da kendilik hâli çoğu zaman ev içlerinde, "mutfağın hendesinde" hazırlanan ya da yenen bir yiyecek ya da içeceklerle temas halinde gerçekleşir gibi görünse de, özellikle *Bir Kara Derin Kuyu*'da Nezihe Meriç (1989) kadın karakterleri de yiyecekleri de sokağa, pazara, lokantaya, sayfiye yerlerine çıkarır, hem onlara hem de metne hava aldırır.

Kendine ait bir mutfak, kendine ait bir demlik, kendine ait iki kilo elma, kendine ait bir sabah, kendine ait bir akşamüzeri, kendine ait bir gündeğümü ya da belki sadece kendine ait bir an. Listenin uzunluğu Nezihe Meriç'in her birine yer vermesinden kaynaklanır. "Kendine ait" derken doğrudan Virginia Woolf'un (2002) *Kendine Ait Bir Oda* kitabına gönderme yapıldığı açıktır. Patriarkal toplumlarda kadın yazarın pozisyonunu ve önündeki engelleri tartışan bu feminist eser, bir kadının yazabilmesi, yazar olabilmesi için öncelikle kendisine ait bir mekâna, odaya ihtiyacı olduğunu söyler. Bu fiziksel gerçekliğin yanı sıra –ki bu odaya sahip olmak ekonomik özgürlük de demektir– odayı bir mecaz olarak düşündüğümüzde bu aynı zamanda entelektüel özgürlük ve özerkliğe de işaret eder. Ancak bu yazıda kendine ait bir mutfakla ilk imlenen cinsiyetlendirilmiş fizikî mekândır ama bu fiziksel mekânı yaratıcı bir biçimde yazan kadın yazarın da entelektüel ve edebî özgünlüğünden ve özgürlüğünden söz edilebilir. Ardından sıralanan anlatılar, nesnelere ya da yiyeceklerle bu yazıda tartışılan kendine ait kısa ya da küçük de olsa aidiyet alanları yaratmak hakkındadır. Bir kadının tüm bu listelenenlere izin vermesinin<sup>2</sup>, içselleştiril-

<sup>2</sup> Örneğin "Deli Deli Deli" başlıklı öyküde anlatıcı "et yemediğime göre kendime yeni çıkmış Amasya elmalarından alabilirim" derken ya da "Suskun Ezgi" öyküsündeki anlatıcı karakter doğuma giderken masraf olmasın diye taksiye binmezken, kadın karakterin kocası lüks pipo tütününden hiçbir zaman vazgeçmez.

miş ve yapısal kaynaklı bir toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin içinde, mutfak ve yemek bir eziyet ya da yük olmanın ötesinde bir nefes alma, bir haz hatta bir karşı çıkış alanı olabilir mi? Nezihe Meriç öykülerinde özellikle de *Bir Kara Derin Kuyu*'daki hemen hemen tüm öykülerde duygular ve yemek hep yan yanadır. Bu kimi zaman pişmiş bir yemeğin lezzeti, kimi zaman pazardaki taze yeşilliklerin canlı renkleri, kimi zaman kızaran biberlerin cızırtısı, kimi zaman da tazecik Amasya elmalarının şekli ya da çayın sıcaklığı, kahvenin kokusu olarak beş duyuya da hitap eden bir şekilde aktarılır. Yiyeceklerin duylulara, duyluların duygulara dokunduğu bu sistem her iki yönde de işler. Yani yalnızca yenecek olandan (duyusal olandan) duyguya, duygulanıma gidilmez; ani duygu patlamaları ya da geçişleri (özellikle de karanlık ve karamsar olanlar, hırçınlıklar, korkular) yemekle dağıtılır ve kimi zaman da yiyecekler adeta duyguları ikame eder. Bu anlatılan, duygusal yeme bozukluğundan çok farklı ve sağaltıcı bir modeldir. Kimse tıkmaz, zaten genelde dar gelirli alışveriş ve sofralardır sözü edilen; ama her bir otun, her çeşninin saygıyla, özenle ele alındığı ve yazıldığı bir dünyadır bu. Böylece çarşı pazar, her tenekesi ayrı lezzetli peynirleri, ev yapımı turşuları, turfanda meyveleri ve ille de tazecik ve rengarenk sebzeleri ile hem ülkeye hem de anlatıcı karakterlere çöken karanlığı dağıtmanın, seyreltmenin aracı haline gelir. İç sıkıntısından kaçarak sığınılan yerler, manav tablaları ya da –hikâyelerden birindeki anlatıcının güneş altında pırıldayan bir boncuk kutusu olarak tasvir ettiği– pazar yerleridir. Kadınların katılımının meşru görüldüğü bir kamusal alan olan pazar yerleri türlü karşılaşmalara, diyaloglara, gündüz düşlerine, bilinç akışına hatta hızlıca bir hikâye taslağı oluşmasına imkân sağlar.

Yukarıdaki girizgah doğrultusunda *Bir Kara Derin Kuyu*'daki öyküleri merkezine alan bu yazı, yazarın ilk öyküsü olan “Bir Şey”den (1950) başlayarak Nezihe Meriç edebiyatında duyluların nasıl uyandırıldığı ve çoğu zaman hızla değişebilen duyguların neden bu kadar irdelendiği sorularını, her ikisini birleştiren yemeğe ve mutfağa daha yakından bakarak cevaplamaya çalışmaktadır. Temizlik, yemek gibi türlü ev işlerini yapmaktan mutlu kadın karakterler yarattığı iddia edilen –kimi zaman da bu nedenle eleştirilen– Nezihe Meriç'in özellikle *Bir Kara Derin Kuyu*'daki anlatı stratejisi, aslında bu kadar düz değildir. Üstelik önceki kitaplarındaki kadınlar da yemek ya da temizlik yaptıkları için değil, libidinal enerjilerini kendilerine sunulan dar alanda da olsa yaratıcı bir biçimde kullanabildikleri için “mutlu”durlar. Nezihe Meriç çoğu zaman kendi gündelik hayatından notlar gibi de okunabilecek olan *Bir Kara Derin Kuyu*'daki öykülerde kadının farklı üretim alanları –ev işi yapmak ve yazmak– arasındaki geçişkenliğini, kendisine alan açışını ve “mutluluk” kararını bir faillik olarak anlatır. Bu yazıda Nezihe Meriç kadınlarının duylu durumları Sara Ahmed'in (2012) *Mutluluk Vaadi* kitabında tartıştığı gibi mutluluğa yüklenen anlamlar ve özellikle kadınlara dayatılan mutlu olma/görünme zorunluluğu ile birlikte düşünerek ele alınmaktadır.

## Mutfakın Anlamı

“Canı mutbaktan çıkmak, düşüncelerini kapıp koyverdiği yalnızlığından ayrılmak istemiyordu.”

*Dumanaltı* kitabında yer alan Nezihe Meriç'in Gülten Akin'a ithaf ettiği “Dedi ‘Ölüm Aklımda’” öyküsünden. (Meriç, 1998, s. 19)

Nezihe Meriç öykülerinde mutfak sadece evi kaplayan, eve can veren, kimi zaman da kötülüklerin üzerini geçici de olsa örten kokuların kaynağı yemeklerin pişirildiği bir yer değil; evin sarmaladığı, “Ev çevremi sarıyor. Beni rahatlatıyor.” (Meriç, 1998, s. 312) diye düşünen kadınların tek başlarına kalabildikleri, kendi sözlerinin geçtiği, belki kendi özerk alanlarını yarattıkları

bir mekân olarak da çıkar karşımıza. Bu anlamda mutfak karmaşık ve birbiri ile çelişen anlamlar taşır. Çoğu evde –ister çekirdek aile evi olsun ister kalabalık ve kuşakların bir arada olduğu bir hane– diğer tüm ev işleri gibi yemek yapmanın ve her türlü mutfak işinin kadının sorumluluğunda olduğu düşünüldüğünde mutfak kadınlar için bir tuzak, adeta hapsolunan bir alandır. Ancak bu dayatmayı tersine çevirebilmek de türlü direnme pratikleriyle mümkün olur. Çiçekli kâğıttan raf örtülerinden, rüzgâra uçuşan perdenin ferahlığına, soğan doğrarken tutturulan hareketli bir türküye uzanan bu yelpaze, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve ev içi emek sömürüsü sistemini değiştiremez;<sup>3</sup> ama yine de dayatılanı gerçekleştirirken kendine ait bir haz, düşünme ve duygulanma alanı yaratır. Mutfak kadınların yalnızca düşündükleri değil aynı zamanda hissettikleri bir yerdir. Bu yazı odağına doğrudan mutfağı değil, bir anlatısal strateji olarak yiyeceklerin duygularla ilişkisini alır. Bu nedenle, kadınların hapsoldüğü düşünülen bu mekândan dış dünyaya bakışın nasıl kurgulandığı (Akyıldız, 2023) burada yürütülen tartışmanın kapsamı dışında bırakıldı. Fakat mutfağın libidinal bir mekân olarak daha kapsamlı bir incelemesi Nezihe Meriç edebiyatı için hâlâ yeni okuma imkânları sunabilir. Nezihe Meriç’in yazdığı ilk öykü olan “Bir Şey” de mutfakta geçer. Bu öyküde duyguların nasıl anlatıldığına bakarak ilerlemek yerinde olacaktır.

## Dilinin Ucunda “Bir Şey”

“Hava iyice karardı. Eve gitmem gerek. İçimde sadece yoğun olduğunu bildiğim, ne olduğunu bilmediğim *bir şey*<sup>4</sup> var.”

Nezihe Meriç, *Biz Hiç Değişmedik Gönül: Gönül Hürkuş Şarman’a Mektuplar 1953-1991*,  
13 Mayıs 1958 tarihli mektup

Nezihe Meriç’in yayımlanan ilk öyküsü, *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin 1950 yılında, “Yeni İmzalar” sayısında yer alan “Bir Şey”dir. Daha bu ilk öyküden itibaren bakışını mutfağa çevirmiştir Nezihe Meriç. Dikkatini yönelttiği yer, mutfak ve o mutfaktaki genç kadının duygularıdır. “Bilge hayretler içinde.” (Meriç, 2011, s. 13) diye başlayan öykü, Bilge’nin hissettiğinin hayret mi, sevinç mi, şaşkınlık mı olduğu üzerine düşünceleriyle devam eder. Yanakları ateşli, gözleri pırl pırl olan bu genç kadın, Nezihe Meriç’in daha sonra pek çoğunu yazacağı libidinal enerjisi yüksek kadınların ilk örneğidir. On beş günlük evli olan ve bu yeni durumu esasen bir şaşkınlıkla idrak etmeye çalışan Bilge,<sup>5</sup> bir yandan daha önceleri hayal etmiş olduğu yemeğin maltızda piştiği ve bahçeye açılan mutfağı, o bahçenin uzanacağı kırları düşünürken bir yandan da bu hayaline uygun olmayan bir apartman dairesinin “Ta... dördüncü katta...” (Meriç, 2011, s. 14) bulunan mutfağında adeta haz ve hayranlıkla köftelerin kızarmasını izler. Yağmur kokulu Nisan havası, tavadaki yağın cızırtısı, köftelerin yuvarlak yassı şekli ve kızarınca küçülmesi adeta bir duyuşsal detaylar şöleni olarak anlatılır. Daha sonraki öykülerinde farklı örneklerini yazacağı, zihne ve bedene aynı anda etki eden, farklı duyuların okuma aracılığıyla harekete geçirildiği sinestezik anlatıların da ilkidir bu.<sup>6</sup> Sinestezi, yazarların çağrışımı ve duyumsamayı daha etkili hale

<sup>3</sup> Ev içi emek eşitsizliği ve sömürüsünün, cinsiyetçi işbölümünün detaylı bir betimlemesi ardından da analizi ve eleştirisi için bkz. Gülnur Acar-Savran’ın *Beden Emek Tarihi: Diyalektik Bir Feminizm* için kitabının “Ev Emeği: Karşılıksız Emek” bölümü. Kadınların emeğini öncelikle görünür kılmamın bile ne büyük bir mücadele ile gerçekleştirilmeye çalışıldığını anlatan Acar-Savran ev emeğinin görünmez kılışında Marx’ın teorisinin payını da tartışır. (Acar-Savran, 2009), ss. 15-94.

<sup>4</sup> Aksi belirtilmedikçe yazıdaki tüm italik vurgular makalenin yazarına aittir.

<sup>5</sup> “Evlenmek herkesin başına gelen tabii bir şey. Hiç bir fevkaladeliği var mı? Gel gelelim Bilge hayretler içinde işte. Daha yeni, on beş gün oldu da ondandır herhalde.” (Meriç, 2011, s. 14).

<sup>6</sup> Carolyn Daniel (2006) *Voracious Children: Who Eats whom in Children’s Literature* kitabında restoranlardaki menüler ve televizyondaki yemek programlarında olduğu gibi, kurmacalardaki yiyecek anlatılarının da, hem zihnin hem de bedeninin sinestetik birliktelik içinde çalışmasını tetikleyen içgüdüsel ve uzlaşımalsal bir zevk ürettiğini iddia eder. (s. 27)

getirmek için birden fazla duyuyu anlatıya dahil ederek oluşturdukları bir edebî araçtır. Nezihe Meriç bunu sıklıkla ve farklı kombinasyonlarla kullanır.

Bilge kızarttığı köfteleri döndürdüğü maşayı tutan eline bakarken ses, koku ve görme duyuları aynı anda tetiklenir. Tırnaklarındaki ojeye bakar, yeşil elbisenin üzerindeki kırmızı önlüğün çok güzel olduğunu düşünür, kocasının fotoğrafına dönüp onu da beğenir ve büyük bir tutku ile bir şeyleri kucaklamak, *tencereleri öpmek* ister. Her şeyin yeni olmasına –raflardaki çiçekli kağıt örtüler sararmamış, henüz iki kalıp sabun kullanılmıştır– sevinir. Şık yeşil keten elbisesi, kendini beğenişi, mutfağın intizamı ve cebinden çıkartıp dudaklarına sürdüğü ruju, pencereden uzaklara bakışı ile 1950’lerin mutlu ev kadını imajını pompalayan bir Amerikan reklamı gibidir.<sup>7</sup> Ya da evcilik oynayan bir çocuğunki kadardır coşkusu; zira az sonra ağlayacaktır.

Et kokusu, dışarıdaki ışık, uçuşan perdeler, yağın nasıl kızdığı, köfteden sonra patateslerin kızartılması ayrıntılı bir biçimde Bilge’nin gözünden aktarılır. Tüm bunların arasında *tencereleri öpecek bir duygu* içindeki Bilge “Saadetten bayılıverecek gibi olur. (...) Kalbi çarpar, yanakları ateş gibi yanar.” (Meriç, 2011, s. 14). İçinden yükselen enerji ve saadet güçlü sıfatlarla anlatılır. Anlatıcı tarafından, Bilge’nin de ısrarla içinden geçirdiği mutluluğa bu denli vurgu yapılması ilginçtir. Bir mutluluk sahnesi anlatılır; ancak anlatı bunun öğrenilmiş/vadedilmiş bir mutluluk olma ihtimalini hatırlatan bir belirsizliği, adeta tekinsizliği de sezdirir. Zaten Bilge de hızla bu mutluluktan onu ağlatacak kadar melankolik bir ruh haline geçer. Apartmanın bir başka balkonunda türkü söyleyen bir askerin sesi ve o sesin çağrıştırdıkları Bilge’yi ağlatır, bir gariplik duygusudur bu defa içindeki. O an hissettiklerini bir yıl önceki bir duygulanımına benzeterek geçirir içinden. Duygularına yönelmiş dikkati de ilginçtir Bilge’nin. Şimdiki duygusunu benzettiği, o bir yıl önceki hissettiklerini harekete geçirence, o zaman dedesinin pazardan aldığı turpun çamurlarını yıkarken aldığı bostan kokusudur. Bir tür kayıp duygusudur onu ağlatan. Taşrada geçen çocukluğunu, tuza batırıp yediği otları, hatta toprağın nemini, yumuşaklığını geçirir aklından. Nezihe Meriç yine birbirinin peşi sıra duyumsanacak şeyler sıralar. Duyular duyguları harekete geçirir ve duyuları harekete geçiren yine bir yiyecektir. Hafızadan bu duyusal hatıraları çağırın ve duygunun ortaya çıkmasına neden olan, dokunduğu ve kokusunu aldığı turptur. Diğer balkonda türkü söyleyen Hüseyin’le kurdukları iletişim, “anlatılamayan şey” olarak beliren duygu da yine peynir, ekmek, taze soğan üçlüsü ile dile dökülür. Kırların, köyün *hasreti* kah bir turp aracılığı ile kah soğan ekmekle *şekle* bürünür.

Tencereleri öpecek denli heyecanlı Bilge gitmiş, “içinde kırık dökük sıkıntılı bir hal ile” (Meriç, 2011, s. 16) önlüğünü çıkartıp koltuğa büzülen bir küçük kız çocuğu gelmiştir. Etrafındaki eşyalara bakan, dışarıdan gelen kentin seslerini dinleyen Bilge ağlamak üzeredir. Tam o anda arkadaşı Şükran uğrar ve onun üzgün olduğunu anlar. Hikâyenin başında güçlü sıfatlarla anlatılmış olan şaşkınlık, heyecan ve saadet dağılır. Bilge’nin içine sinmeyen bir şey vardır, Şükran’a tarif etmeye çalışır. Yeni evlenen çiftin evi için harcanan paraları, yeni eşyaları ama en çok da “ekmek elden su gölden” diye tabir ettiği yaşamayı, dudaklarını ve tırnaklarını boyayıp ipek çoraplar almayı kabullenemez gibidir. Mutluluk-tüketim ilişkisi/yanılsaması da cilaları parlayan mobilyalar, yepyeni bir radyo gibi eşyalar aracılığı ile anımsatılır. Bilge, kocasından “şık bir avukat” diye bahseder, “şık kravatlar”ını anımsar. Metnin muhatabına yalnızca “yakışıklı”, “avukat”, “zengin” ve “şık” olduğu bildirilen koca, Bilge’nin dolayısıyla, onun beğeniyle baktığı bir fotoğrafa ilişkin gözü ve zihninden geçenlerle kısıtlanarak aktarılır.

Yukarıdaki paragrafta sayılan nesnelere ve içinde bulunduğu ev, öykünün başında Bilge’yi mutlu etmiş gibi görünür. Ardından çaresiz ve bir çıkış bulamaz hale gelir; *kahve* yapmak

<sup>7</sup> Mutlu ev kadını imgesi tartışması için bkz. Ahmed, 2012, ss. 77-86.

üzere uzaklaşır ya da *mutfağa* kaçar. Öykü boyunca sadece Bilge'nin ruh hali değişmekle kalmaz, adeta evin renkleri de solar. Bilge'nin dilinin ucunda *bir şey*; tam tarif edemediği bir hasret, bir içine sinmeme duygusu vardır. Burada dolaylı da olsa ima edilen bir diğer şey, belki de evlenen Bilge'nin artık çalışmıyor olmasıdır. O evde yemek hazırlarken arkadaşı dışarıdan, çalışmakta olduğu bankadan çıkıp gelmiştir. Okur Bilge'nin duygu geçişlerini onun mutfaktaki yalnızlığında takip etseydi ve öykü orada bitseydi, Bilge'nin duygulanımlarını sadece içsel dinamiklerle anlamaya çalışabilirdik; ancak Şükran'ın bekâr ve çalışan bir arkadaş olarak dış dünyadan gelişi, kahkahalarla olan biteni anlatışı, onu her gün takip eden bir adam ile flörtünü aktarması, dalga geçerek de olsa kocanın kara borsada olduğunu ima etmesi, Bilge'nin amcasının oğlunun düğününde bir koca bulduğunu, kendisinin nasıl bulacağını kahkahalarla sorgulaması, az evvel derin bir mutsuzluğa gark olmuş Bilge ile ikisinin arasında bir zıtlık yaratır: On beş gün önce evlenerek yepyeni eşyalarla dolu bu evde yemek yapan Bilge ile vapuru kaçırıp kaçırmamanın telaşı içinde kamusal alanda bir erkekle flört eden ve çalışan Şükran. Şimdi neşe ve mutluluk Şükran'da cisimleşmiştir. Oysa Şükran'a öğretilen hayat planı da bir koca bulma gerekliliği üzerine kurulmuştur ama o bu durumla dalga geçer.

Görünüşteki ve Bilge'nin de en başta kendisini kaptırdığı mutluluk tablosu ile tarif edilemeyen o duygu arasındaki boşluk, mutfağı dolduran köfte patates kokusu, bir turpun uzak hatırası ya da arkadaşına yapılan bir fincan kahve ile doldurulur. Bu öykü, Nezihe Meriç edebiyatının mutfak, yemek, duyu, duygu hattını kuran ilk öyküsüdür. Hem duygu geçişleri hem mutfakta kurulan ilk sahnedeki duyu ve duygu yoğunluğu ile yemeğin iç içe geçişi hem de kadının mutfaktaki konumundan kaynaklanan duygunun ikircimi açısından da bu öykü, Nezihe Meriç edebiyatının adeta yoğun bir özeti/modeli gibidir.

İlk öyküsünden *Bir Kara Derin Kuyu*'ya kadar Nezihe Meriç, *Bozbulanık* (1953), *Topal Koşma* (1956), *Korsan Çıkmazı* (1961), *Menekşeli Bilinç* (1965) ve *Dumanaltı* (1979) kitaplarını yazar. Bu yazının kapsamı dışında kaldığı için bu kitaplardan söz edilmeyecekse de Meriç'in değişen oranlarda da olsa tüm bu kitaplarda bakışını mutfaktan, yemekten ve duygulardan uzaklaştırdığı söylenemez. "Nezihe Meriç'in Öykülerinde Mutluluğa ve Umuda Açılan Yollar: İlişkiler, Gündelik İlişkiler, Bedensel Sağlık" başlıklı yazısında Meriç'in ilk kitabı *Bozbulanık*'ı duygular açısından ele alan Elif Süreyya Aksoy (2019) bu kitapta mutluluğun ve umudun öne çıktığını ve karakterlerin mutluluğa ilişkiler, gündelik işler ve sağlık aracılığı ile ulaştıklarını söyler. *Bozbulanık*'ın yaşama sevinci olan mutluluk ve umut dolu karakterler yaratmasına vurgu yaparken; ilk kitabından *Bir Kara Derin Kuyu*'ya doğru ilerleyen Meriç'in öykülerinin *Topal Koşma* ile birlikte daha fazla iç sıkıntısı ve huzursuzluk barındırdığını belirtir. Aksoy, Meriç öykülerinin zengin duygu panoramasını ele aldığı bu yazıda "Neşeli bir komşu veya uzak arkadaş, mutluluğunu yanındakine de bulaştırır. Yeni yıkanmış bir taşlık, yaz sıcağında insanı serinleten taş evleriyle bir eski zaman yokuşu, mutfakta yemek hazırlığı ve yağda kızaran puf börekleri, en koyu karamsarlığı bile dağıtır." (Aksoy, 2019, s. 74) derken bu yazıda da yapıldığı gibi yemek ve duygular arasındaki ilişkiye değinir. Bu bağlamda Nezihe Meriç anlatılarında bir tür Türkiye tarihi ve değişen duygu durumu paralelliği takip etmek mümkündür. Buradan geçmişin hep daha mutlu olduğu anlamı çıkmasa da Meriç'in öyküleri gittikçe daha karanlık bir hâl alır. Bu duygu değişimine *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*'nin Nezihe Meriç maddesine referansla Aksoy (2019) da yer verir ve *Bir Kara Derin Kuyu*'daki karamsarlığa vurgu yapar. Kitaptaki "Bugenvilli Başlangıç" öyküsünü yine de küçük mutluluk anlarını yakalayan bir istisna olarak anar. Ancak *Bir Kara Derin Kuyu* kitabı *Bozbulanık*'a oranla çok daha karanlık bir atmosfer ve endişe barındır-



rır. Hemen her öyküde yiyeceklerle geçici de olsa bir tür ferahlama ânı yaratıldığı için bu tespit doğru olsa da duygu değişimi açısından eksik kaldığı söylenebilir. Bu ferahlama anları sadece yemekle açıklanmaz, çoğu zaman tazecik sebzelerin varlığı bile bir mutluluk kaynağıdır. Ancak *Bir Kara Derin Kuyu*'yu dikkat çekici yapan asıl strateji, bu küçük mutluluk anlarının ya da duygusal hazzın –lezzetten estetiğe uzanan bir yelpazede– anlatılışıyla bir sıkıntı, bir yük olabilecek gündelik işlerin edebî bir malzeme olarak sanata dönüştürülmesidir. Bu hamle, karakteri, yazarı ve okuru aynı anda güçlendirir. Öyküleri inceledikten sonra sonuç kısmında vurgulanacağı üzere, bu hiç tartışmasız feminist bir hamledir ve Nezihe Meriç edebiyatının feminist olup olmadığını sorgulayan yaklaşımlara da bir cevap niteliğindedir.

## ***Bir Kara Derin Kuyu'dan Sızan Işık***

“Bir dolu duygu, çarpıp çarpıp geçiyor”

“Güzbeyi” öyküsü (Meriç, 1998, s. 313)

1989 yılında yayımlanan *Bir Kara Derin Kuyu*, adı ile hem uyumlu hem de zıt ama bolca *duygu* barındıran, on beş öyküden oluşan bir kitaptır. Öyküleri birleştiren temalar, sözcükler, sayfeye yeri olarak imlenen mekânlar söz konusudur ama bu öyküler tüm bu ortaklıklardan ziyade, renklerin, duyguların ve lezzetlerin hikâye edilme biçiminde ortaklaşırlar. Aç karnına okunması gereken bir kitap olmasının yanı sıra, “duygu” kelimesinin kullanımı da, muhtelif duyguların özenle tanımlanışı da dikkat çekecek çokluktur. Fethi Naci'nin bir eleştiri yazısında, Nezihe Meriç'in hep mutfağı anlatışını yermek üzere *Bir Kara Derin Kuyu*'daki “mutbak” kelimelerini saydığını anımsayarak (Fethi Naci, 2002, s. 29), *Bir Kara Derin Kuyu*'da tekrar eden “duygu” kelimesinin bir dökümünü yaparsak metindeki on beş öyküde toplamda yirmi beş defa yinelenen, yoğun bir kullanımını olduğunu söyleyebiliriz. Üstelik bu sayıya çeşitli duyguların sıralanması dahil edilmemiş; doğrudan “duygu” kelimesinin kullanımı sayılmıştır. Duyguların hissedilmesi, tarif edilmesi ve zaman zaman analiz edilmesi, kitapta tekrar eden bir örüntüdür. Ama yalnızca duyguların analiz edildiği anlarda değil; metnin tümüne sirayet eden bir düşünce sistematiğinden söz etmek de mümkündür. Tüm öykülerde anlatıcı kadınların<sup>8</sup> ya da anlatıcının bakışını yönelttiği kadınların neyi ve nasıl düşündükleri detaylı bir biçimde aktarılır. Düşüncenin ötelenmesi ya da karakterin neyi düşünmekten, neden uzaklaştığına dair tespitlerle oluşturulan bir farkındalık metne hâkimdir. Pek çok öyküde gündelik hayat, alışveriş ve yemek yapma fikri, yazma eylemi ile yan yana anlatılır. Tıpkı Nezihe Meriç'in hayatı ya da kadın yazarların hayatları gibi. Burada “kadın yazar” vurgusu yapmayı gerekli ve meşru kılan hakikat, Nezihe Meriç'in kuşağındaki çoğu erkek yazarın, mutfağın yolunu bilmediği gibi evin bütçesine de kafa yormayı, turfanda meyvelerin takibini yapmayıdır.<sup>9</sup>

Nezihe Meriç'in “Öykülerden Önce” başlığıyla kitaba eklediği önsöz de temel olarak duygularla açılır. Bu ön yazının tamamına sinen duygular, gerginlik ve hırçınlıktır. Bir yandan bu duygular

<sup>8</sup> *Bir Kara Derin Kuyu*'daki öykülerde, anlatıcı seslerin hepsi kadınlardır. Kitap boyunca yalnızca bir öykünün (“Uydurukçu” öyküsü) çerçeve hikâyesinde, kadın anlatıcının yazdığı hayal ettiği bir öykünün anlatıcı sesi erkek olarak kurgulanır; fakat aslında bu öyküde de erkek anlatıcının kendine ait bir sesi yoktur, çünkü öykü boyunca çerçeve hikâyedeki kadın anlatıcının zihninde ürettiği öyküdeki anlatıcı sesin, bir kadın yazar-anlatıcı tarafından nasıl kurulduğunu okuruz (Meriç, 1998, s. 303-310). Bu öyküde de yazar henüz gömülü hikâyenin ayrıntılarına girmeden lokantada karşılaşmış olan anlatıcı kadın yazar ile aynı lokantada oturan ve az sonra hikâyesi uydurulacak olan adamın ne yiyip içtiklerini özenle anlatır. Zaten yiyecek ve içecekler de özenle seçilmiş sade bir lezzet çağrışıdır. “İçkilerden, onunki rakı,... mezelerden, beyazpeynir, söğüş salatalık, kavun. Benimki, beyaz şarap, sigara böreği, karpuz.” (Meriç, 1998, s. 303)

<sup>9</sup> Buna benzer durumların yanı sıra Salim Şengil'in eve dair ilgisizliği ve sorumsuzluğunun Nezihe Meriç'te yarattığı bıkkınlık ve zaman zaman öfke için Gönül Hürkuş'a yazdığı mektuplara bakılabilir. Acar-Savran (2009) bu meseleyi daha genel bir perspektifte “Ne var ki, erkekleri, basitçe ev işleri diye adlandırılan uçsuz bucaksız görevler dizisini eşit biçimde paylaşmaya zorlamanın pek bir yolu da yok gibi görünüyor.” der (s. 15).

analiz edilir, bir yandan da birbirini takip eden cümleler bir düşünce sarmalı oluşturur. Nezihe Meriç hem kendine hem de kitaptaki öykülerin ortaya çıkış sürecine dair bir farkındalığı anlatır ama aynı zamanda kendi duygu durumunun analizi de yapar. “Bungun, coşkuz, incinmiş” (Meriç, 1998, s. 217) olarak kalakalanın yalnızca kendisi olmadığını, 1980’ler Türkiye’sinin siyasi ortamına bir gönderme olarak anlatır. Kendisinin bu süreçte susup kaldığını söylerken yazma ya da yazamama meselesini tartışır. 1979’da yayımlanan *Dumanaltı* kitabının ardından, on yıl kitapsız geçmiştir ve Nezihe Meriç’in *Bir Kara Derin Kuyu*’nun önsözüne eklediği satırlarda bir üretkenlik endişesi de sezilir. Yazamama korkusu ya da yazdıklarının yeterince iyi olup olmadığı şüphesiyle birleşen bir karamsarlıkla örülüdür bu önsöz. Önsözde açıkça ifade bulmasa da, hem Nezihe Meriç’in kaçak yaşadığı dönem hem 1980 öncesinin çatışmalı yılları hem de 1980 sonrası politik baskı ve suskunluk ortamı, satır aralarında okunabilir. Yazmaya dair endişe yalnızca bu önsözde değil, pek çok hikâyede de karşımıza çıkar. Yazmak üzerine düşünen, yazmaya çalışan bir yazar-anlatıcı karakter, zihninde öyküler yazmakla meşgul karakterler ya da yazmak için oturuş da bir türlü yazamayan, pek çok öyküye dağıtılmış Nezihe Meriç personaları bir anlamda yazamamanın yükünü öykülere yansıtır. Nezihe Meriç suskunluğunu, zorlanışını itiraf ederek okurla hiyerarşik olmayan bir düzlemde buluşur. Kitapta bir çatlak, bir ışık ya da iyilik ihtimali varsa, o da yaz kenti öykülerindedir. Yazar zaten bu önsözde bu öykülerden daha çok yazmak istediğini de belirtir. Yaz kenti öykülerinin yanı sıra tüm öykülerde ışığın sızdığı yer, hep bir biçimde ya doğayla ya da yemekle ilgilidir. Bu pişmiş bir yemek de olabilir, bir yemeğin hazırlanışı da, bir manav tablasında ya da pazar tezgahındaki tazecik yeşillikler de. İyice seyrelmiş olan yaşama sevinci adeta sebze ve meyvede, kaynayan tencerede ya da çayın ve kahvenin kokusunda, tadında yakalanmaya çalışılır.

Fethi Naci, Nezihe Meriç’i yeterince politik olmamakla, dış dünyanın eylemleri yerine durağan ev içi yaşamlarını anlatmakla eleştirmiştir. Hatta kadını mutfağa kapatan diktatör rejimlerin sorumluluğunu da Nezihe Meriç’e yüklemiştir (Fethi Naci, 2002, s. 29). Oysa bu yazısıyla Fethi Naci’nin düştüğü büyük gafletin aksine, Nezihe Meriç’in önsözden başlayarak tüm kitaba dokumuş olduğu karamsarlık ve kesif duygu, edebiyat tarihine düşülmüş bir dipnot gibi işler. 1979 sonrası ülkenin üzerine çöken baskıcı ortam ve aydınının yılgınlığı, yenilmişlik duygusu, endişesi ve bir yandan hiçbir sorun yokmuş gibi akıp giden gündelik hayat arasındaki gerilimi neredeyse her öyküde hissederiz. Kitabın her satırına işlemiş olan tereddüt duygusu dahi bu ruh halinin bir yansımasıdır. Dolayısıyla Fethi Naci’nin değerlendirdiği gibi toplumsal dinamikler yalnızca politik olayları adlı adınca tarif ederek değil, onun gündelik hayatın üzerini nasıl kapladığını, kişileri nasıl suskunlaştırdığını anlatarak da sorunsallaştırılabilir. Üstelik tüm karanlığa rağmen iştahtan kesilmediğini düşününce karakterlere göre “bu kara derin kuyu”dan çıkma ümidini imleme ihtimalini de bir artık değer olarak not etmek mümkündür.

*Bir Kara Derin Kuyu*’da öykülerdeki oranları farklı olsa da duygu-duygu-yemek-yazmak hatının tekrarını görebilmek açısından kitaptaki sıra ile –yazılış tarihlerine göre dizmiştir Nezihe Meriç– kimi öykülere yakından bakmak ve sonrasında bu yazıda detaylı incelenmemiş olan öykülerde de yer alan ortaklıkların, Nezihe Meriç’in yazının başında belirtilmiş olan hayat ve anlatı stratejilerine dair bize ne söylediğini açarak ilerlemek kitabın genel hattını kuşatacaktır. Öyküler çoğu zaman ya bir yiyeceğe dair bir bilgi ile ya da çevrenin rengi, kokusu gibi duyuşsal özellikleriyle tasvir edilmesi ya da bir duygu tanımıyla başlar. Kitabın ilk öyküsü olan “Zor Yokuşu”nun ve dolayısıyla tüm kitabın açılış cümlesi, merkezinde duygu olan bir cümledir: “Uzun zamandır örtbas etmeye çalıştığım bir duygu artık bana direnecek duruma geldi. Güçlendi.” (Meriç, 1998, s.

219). Böylece bir farkındalık hali içinde bastırılan duygunun kendisini açığa çıkarışı tespit edilir ve anlatıcının kocasına yazdığı bir mektupla yazıya geçer. Bu mektup-öykü, kocası büyük bir ihtimal ile hapiste veya yurtdışında kaçak olan bir kadın anlatıcının ya da kendisi kaçak olduğu için bir yazlık evde saklanan –tıpkı Nezihe Meriç’in kendisi gibi–<sup>10</sup> bir kadının orada geçirdiği günlerde düşündüklerinden oluşur. Sonuna, 1979 yılında Çeşme’de yazıldığı not düşülen öykü, yiyeceklerden ekonomik sıkıntıların bir uzantısı olarak söz eder. Yiyeceklere erişimi engelleyen maddi kısıtlamalardan fakat buna rağmen çocuğun temel ihtiyacı olan belirli gıdalardan dert yazar. Mektubun muhatabı olan kocanın bu endişelerin hiç farkında olmayışını sorgular. Öyküyü açan bu mektup başlangıcının ardından kadın anlatıcı, yaşadığı sayfiye yerinde deneyimlediği bir sabahı tasvir ederek mektubu yazmayı sürdürür. Bir duygu farkındalığıyla başlayan, yazamayıp süreçlerini sorgulayan kadın anlatıcı, kafasının dağınıklığından, okuyup yazarak kurduğu hayatından ve kimliğini kaybetme endişesinden söz ederek devam eder ve “yazma” eylemine yüklenen anlamlar da anlatıya dahil olur:

Şimdi iyi dinle. Senin yazdığım oradaki sabaha karşılık -çoğu geceler karabasanla karışık, kara düş olarak yaşıyorum o sabahları- ben de, buradaki bir sabahı yazmak istiyorum sana. O sabahı yaşadığımda, -bak açıkça söylüyorum- içim sevinçle doluydu her şeye karşın. Çünkü o sabahı yazmak, yazıya dökmek istedim ilk kez. Bunu yapabileceğimi sezdim. O zaman alınma gün doğdu sandım. Bunu sana anlatamam, ama artık yazarak yaşamak istiyorum kendimi, gibi bir şey söyleyebilirim. Bizim oralarda dendiği gibi, ancak o zaman kara günümü tarayabileceğim. Ağrılarım bile geçebilir. İşte ilk denemem. Seni, arkadaşları öperim. (Meriç, 1998, s. 222)

Yukarıda alıntılanan pasajda, yazmak, yaşamak ve iyi hissetmek arasındaki bağlantı açıktır. “Şimdi iyi dinle,” derken alttan alta ona daha önce benzer bir şekilde bir sabahı metinselleştirmiş olan kocasına da meydan okumaktadır. Nezihe Meriç’in önsözde tartıştıklarının kurmaca düzlemdeki yansıması gibi alımlanabilecek bu öykü, bahsi geçen Ege sabahının tasvirinin “Sabah” başlığıyla mektuba eklenmesiyle tamamlanır. Yazma blokajı kırılmış, ilk Nezihe Meriç personası, bir tür sürgünde, sıkıntı içindeki kadın karakter nihayet yazmıştır ve her şeye rağmen sevinçli olabilmesi, bu yazma eyleminden kaynaklanır.

Kitaba adını veren “Bir Kara Derin Kuyu” öyküsü de duygu ve duygulara hitap eden bir biçimde başlar. Renkler, kokular, sesler anlatılır. Tat yok gibi gözükse de tarif edilen ızgara balık kokusunun damakta bir tada dönüşmesi de an meselesidir. Manav tablalarının renkleri, canlılığı aktarılırken birden karanlığın renkli çarşının üzerine inmesi, o renkleri soldurması ve akşamın hüznü anlatılır. Akşamın bu vakti anlatıcı sese dokunmaktadır. Zaten değişimin de bir tek o farkındadır, o sezer ve acıyla iç geçirir. Oysa anlatıcıya göre, kent kendini bu karanlıktan ve hüzünden korur çünkü yapay bir yolla da olsa karanlık, elektrikle, bertaraf edilir. Tüm kitabı kat eden karanlık mecazı ile örtüşen bu vurgunun ardından çarşının, pazarın, mahallenin gündelik dinamikleri aktarılır. “Etin, yeşilliğin, peynirin iyisi, turşunun evde yapılmış, rakının dinlenmiş”, bir de balığın bulunduğu çarşı özenle anlatılır. (Meriç, 1998, s. 225). Boğaz hattındaki bu semtin yukarılarındaki evini ya da arsasını müteahhite vermiş olan ve her gün rakısını almak için bakkala giden Uğur Bey’le bakkal arasındaki diyalog ve Boğaz’ın doğası, İstanbul’un değişmesi, göç ve artan inşaatlar konu edilir. Sanki semti ayakta tutan tek şey bakkalın, çarşının varlığı ve özenin, lezzetin, güzelliğin sürekliliğidir. Rakıyı toptan almak yerine her gün gidip almak da

<sup>10</sup> Nezihe Meriç yayınevindeki sorumlu pozisyonundan ötürü Nâzım Hikmet yayınladıkları için hem kısa bir süre hapse girmiş hem de bir süre kızı ile birlikte kaçak olarak farklı adreslerde yaşamıştır. Bununla ilgili olarak Asım Bezirci’nin (1999) Nezihe Meriç Monografisine bakılabilir (ss. 40-44).

bir iletişim meselesidir Uğur Bey için. Böylece rakı da yalnızca rakı olmaktan çıkar. İstanbul'a göçmüş olan koca Lazlara laf edilirken bir yandan hızla rokanın, turpun iyisi konur alışveriş torbasına.

“Suskun Ezgisi” başlıklı öykü ise devinen bir duygu/düşünce sarmalı olarak başlar. Çok sınırlı ve içinden de “Çok sinirliyim” (Meriç, 1998, s. 238) diye geçiren anlatıcı kadın karakter bir yandan da etraftakilerin sınırlı olduğunu anlamaması gerektiğini düşünüp kendisini kontrol etmektedir. Bir “yazlık site”de evdeki misafiri uğurlamış, ardından olan biteni düşünmektedir. Bu sinirine derman olarak çay gelir aklına. Hemen mutfağa gidecek, “*Kendi için aldığı* küçük kırmızı demlikte bir kişilik çay demleyecek”tir; ancak çayın yetmeyeceğini akşam mutlaka konyak da içmesi gerektiğini düşünür.<sup>11</sup> Düşüncenin sürekli çatallanması ve kadın karakterin bilinçakışının anlatıya yansması; “düşünceleri sıraya koyup öyle düşünme[yi]” gerekli kılar ve böylece anlatıcı, içinden geçen düşünceleri sistematik bir biçimde maddeler halinde tasnif eder. Düşünceler bir yandan numaralandırılarak aktarılırken bir yandan bilinçakışı çatallandıkça her madde kendi içerisinde de rakamlarla bentlere ayrılır: 2a, 2b, 2c, 2d gibi. Örneğin “2a”daki seçenek, misafirin ardından ortalığı toplamamak ve yalnız kendisine ait bir akşamüzeri geçirmektir. Ama sinirinin de nedeni olan durumu –kocası Ekrem’in flört ettiği genç kadını az önce nezaketle, çaktırmadan evden yolladığını– Ekrem’in anlamasını, ortalığı toplamayışından anlam çıkarmasını istemez. “Savaşılacaksa çaktırmadan savaşılacak,” diyerek ortalığı toplamaya girişir. Birden bire on yıl önce etrafın ne kadar تنها olduğunu düşünür. Şimdiki kalabalıktan çok da memnun değildir. Etrafa yapılmış olan yazlıklar ve bu kalabalık, Ekrem’in de çalıştığı şirketin marifetidir. Bunları ve kocasının nasıl koşarak beyaz şarap almaya gittiğini –misafir kadın beyaz şarap sever çünkü– bilinç akışı ve sıçramalarla düşünür. 5. maddede kendine bir kez daha çayını alıp oturmayı hatırlatır. Fakat Ekrem’le birbirlerine nasıl âşık olduklarını anımsamaya dalar, Ekrem’in bencillikleri geçer aklından ve hızla geçmişi desme diye uyarır kendisini. Eve gelen genç kadınla kendisini karşılaştırır, kişisel bakım planı yapar. Mutfak pırl pırlıdır ama elleri perişandır. “Ekrem için eskimiş biri miyim?” diye endişeye kapılır. Gençlik elden gidiyor diye tasalanır. Olan bitenin bir biçimde hafıfladığı andaysa, anlatı yine bir yeme içme eylemine bağlanır. Çayın yanında taze ekmek kabuğu ile yenen otlu peyniri düşünür iştahla. “Her şeye karşın otlu peynirle taze kabuk ekmek yemeye bayılıyorsun, çayın yanında. Bak ekmeği geliyor işte!” (Meriç, 1998, s. 248) diye biter öykü. Bu kısacık ortalık toplama süresine tüm bir evlilik hikâyesini sığdırmıştır Nezihe Meriç. Bu defa öfkenin ilacı yalnızca kendisi için demlenen bir çay ve konyakken, otlu peynir ve ekmeğin bir tür direnme gücü sağlar. Daha da önemlisi bunu edebiyatına malzeme eden Nezihe Meriç, kadınların kendine ait anlarını adeta yücelterek anlatmış olur. Ekmekle peynirin tadı kadar o anın ferahlatıcılığı da yansır okura.

“Büyük Liman İçinde de Pazar Kurulur Pazar” türküsünden alınmış bir başlık taşıyan öykü de detaylı ses, renk ve koku betimlemeleri ile açılır: “Onunla karşılaştığımızda, rıhtım, balık tutanlar, sesler, gülüşmeler, bir düş dünyasının ışıklı, turuncumsu koyu pembesi içindeydi. Güneş, çevresinde menekşeye dönüşen renklerle denize değdi degecek.” (Meriç, 1998, s. 249). Yalnızca fonu oluşturan bir betimleme değildir bu sözler. Adeta o anı duyumsamanın, o anda orada olabilmenin yoludur bunları *duymak*, fark etmek. Ve sonrasında bu fonda karşılaşılan iki kadının siyasi ortama dair konuştuklarıyla devam eder öykü. Birinin öğrencileri götürülmüş-tür, artık dayanmadığını söyler. Fakat bu konuşmadan önce anlatıcı ses, diğer kadının pazar

<sup>11</sup> “Hemen mutbağa. Kendi için aldığı, küçük kırmızı demlikte, çabucak bir kişilik çay demleyecek. Başına vurdu tiryakiliği. Kalabalıkla içilen çay, çaya benzemiyor. Bu akşam ayrıca (çayı çok koyu içiyor, doğru değil bu) dolu dolu bir konyak! Bu siniri yatıştırmak gerek.” (Meriç, 1998, s. 238).

torbalarındaki maydanoz, elma ve portakalı fark eder. Öykülerdeki kadın anlatıcılar, bu detayları asla görmezden gelemesler. Metnin kadın anlatıcısı pazara gidiyorken, karşılaştığı kadın karakter de pazardan dönmektedir. Ortak bir paydaya dönüşen pazar yeri, anlatıya yalnızca bir mekân kurgulamak için girmez; “iyice doldurulmuş naylon torbalar”dan “taşan” sebzelerin, meyvelerin tazeliği, pazar yerinin “bereket”i, “güzel”liği, “gülüşmeler”i anlatılır. Anlatıcı karakterle diyaloga girdiği kadın karakter arasındaki kadınlık deneyimleriyle kurulan ortaklık, kadın olarak yazma deneyimi üzerinden de pekişir. Kadın karakter, yine bir kadın olarak imlenen anlatıcıya “[B]izim Pazar yerlerini anlatan bir yazı yazmam gerekiyor. ... Olmuyor biliyor musun, olmuyor... Sana akıl danışacağım. Ya da, bak ne diyeceğim, sen, n’olursun Türkçesini yaz, ben İngilizceye çevireyim. Ha? Olur mu? Söz mü? Hay yaşa!” (Meriç, 1998, s. 250) diyerek birlikte yazmayı teklif eder ve metnin bir kadın olarak yazma eylemiyle kurulan ilişkiyi sorunsallaştıran anlatısı, kadın anlatıcının pazar yerindeki alışveriş eylemiyle birlikte, anlatı zamanında iç içe geçerek aktarılır. Bir “yazar” olduğunu öğrendiğimiz anlatıcı, pazar dönüşü eve gelir, özenle yiyecekleri yerleştirir, poşetleri düzenler, kesekâğıtlarını katlayarak atar. Yazı masasını toparlar, kendisine kahve yapar ve yeni aldığı fındıklı kurabiyeleri güzel bir kase içinde masanın üzerine koyar. Tüm bunlar adeta yazmayı öteleyen eylemlerdir ve uzun uzun anlatılır. Masaya oturup yazmaya çalıştığında ise içi huysuzlukla dolar, bir sigara yakar, örgüsünü eline alır ama huzursuzluğuna ve yazamamanın mutsuzluğuna o da çare olmaz. Kadın anlatıcının aklında dolaşan imgeler, cümleler, başlangıç denemeleri, hepsi bir taslak halinde, zihninden geçirdiği şekilde aktarılır okura. Pazar yerini neye benzeteceğini düşünür uzun uzun:

Pazar dönüşü, her zaman yaptıklarımı yineledim. Aldıklarımı buzdolabına yerleştirdim. Boş kesekâğıtlarımı dürüp büküp çöp kutusuna attım. Yerlere dökülenleri küçük süpürgeyle faraşa aldım. Naylon torbaları katlayıp kaldırdım. Çevreyi düzenledim. İşim bitince, gene her zaman yaptığım gibi, işte masamın başına oturdum. Kalemlerimi, kâğıtlarımı yerleştirdim. Makinenin şeridini yeniliyorum. Parmak uçlarım mosmor. Kalkıp kolonyalı pamukla siliyorum. Kahvem pişirmiştım. Hem, iki kişilik cezvede yapıp büyük fincana koyarak. Aldığım fındıklı küçük kurabiyeleri, yeni tahta çerezlikle baş köşeye oturttum. Çalışmak, yazmak için her şey hazır. Pazarı yazmak kolay geliyor da, öyküye gelince kafamı karıştıran bir sorun var. Yaşanmış olan olayı anlatan oydu. Algılayıp yazacak olan benim. “O, ben değilim. Ama O’nu anlıyorum. Tanıyorum. Pek çok kişi tanıyorum. Tanıdıklarımın edindiklerimi bölüm bölüm, sınıf sınıf ayırabiliyorum. Böylece, belki onu anlatıyorum, ama bu arada, kendimi de bir yanımdan tutuyorum.” Şimdi iş okurda. O da, öyküyü okurken, bu açıklamayı göz önünde tutmalı. Bence hiçbir karışıklık yok. Önce söz verdiğim pazar yerlerini anlatan yazıyı yazmalıyım. Makineyi önüme çekiyorum. Haydi! (Aklımda hep onun yazamayışı.) (Meriç, 1998, s. 251)

“Bugenvilli Başlangıç” öyküsü anlatıcının yaza ve sıcağa kavuşmasının erinci ile başlar. Ortamın karanlığı ve kötü duyguların uzun uzun tasvir edilmesinin ardından sıkıntılardan kurtulmak için sokağa pazara, manava gidişini anlatır. “Yeşillik bolluğu, sevinç şaşkınlığı yapıyor beni” (Meriç, 1998, s. 279) sözleri, pazarcularla şakalaşmalar, gözlerin pırıl pırıl olduğunun anlatılması, yeşillik isimleri, tanımları, tarifleri hepsi o karanlığın içinde bir aydınlık ânı inşa eder. Aksoy’un (2019) da alıntılıdığı aşağıdaki yemek tarifi, Türk edebiyatındaki yemek anlatılarının doruklarından birisidir:

Önce iyice yıkıyoruz otları. İyice yıkıyoruz. Sonra tencereye koyup haşlıyoruz. Kısık ateşte, kendi suyuna. Öte yandan, az yağ koyuyoruz tavaya, ince doğranmış soğanı katıp, bir iki

çeviriyoruz. Pembeleşinceye dek. Haşladığımız otların suyunu sıkıp, onları da ekliyoruz bu soğanlara. Biraz acı kırmızı biber koyup, iki yumurta kırıyoruz. Yanında da domatesi, soğanı bol, sirkeli bir bahar salatası! “De gari. Durma çal gaşığı.” Ne demek bu be! Karakuş bile iner tüm görkemiyle yükseklerden bu yemeğin kokusuna. Bir kanadında, bir tutam ekşi mavi, öbür kanadında güneş balı. (Meriç, 1998, s. 280)

Pazarcının anlattığı bu ot tarifini aktardıktan sonra “Ah bi yazmaya başlasam. İşte korku! Yüreğimi dişliyor sanki.” (Meriç, 1998, s. 280) der anlatıcı karakter. İroni odur ki bunları yazabilecek miyim diye endişelenen bir karakter yaratırken Nezihe Meriç, kendisi bu tarifi mükemmelen yazmıştır. Yazabilme, anlatabilme kaygısı, öykünün kapanışında da şöyle belirir:

Çevreme sessizce bakıyorum. İnsan sözcüğü beni heyecanlandırıyor. Doğadan, yaşamdan, insanlardan, sanat yapıtlarından çıkıp gelen anlatılması güç (korkum boşuna değil) bir giz, bir güç, bir yazma isteği, yazmadan yaşayamamanın yürek üzücü ezikliği! (...)

Yaz boyunca, neler neler göreceğiz. Neler yaşayacağız. Bir başlasam yazmaya bu yaz kentini kendimce. Bu yazdıklarımı okuyunca seviniyorum. “Gayret!” diyorum. Mor bugenviller gibi taşmalıyım beyaz duvarlardan, damlardan, çardaklardan. (Meriç, 1998, s. 282-283)

Bu kapanış yalnızca yazmadan yaşamının karanlığını, yazma arzusunu değil aynı zamanda bir ümidi ve coşkuyu da barındırır. Yazarak var olacaktır bir diğer Nezihe Meriç personası.

Kitabın son öyküsü “Güzbevi” ise, ev halkı uyanmadan kendi kendine kalabilmek için yorgun da olsa gün henüz ağarmadan kalkıp kendisine torpilli, çift kişilik bir kahve yapan ellili yaşlarında bir kadın anlatıcının, o kahve eşliğinde zihninden geçenleri aktarır. Etrafını dinleyen, evi inceleyen kadın bir yandan evin bu boş halinin onu sarıp sarmaladığını, yukarıda uyuyan kocası, oğlu, gelini ve torunlarının onu nasıl tutsak ettiklerini düşünürken “onlar beni hem tutsak ediyorlar, hem yaşamımın...” (Meriç, 1998, s. 312) der ama zihninde bu cümleyi bir yere bağlayamaz. Durur; kim olduklarını, neler yaptıklarını, o evde ve hayatında nasıl bir yer kapladıklarını aklından geçirir ve onlarla yalnızca yaşamının dolduğu; oysa hep yalnız olduğu sonucuna varır. O yalnızlıkta nasıl daha çok sigara içtiğini düşünürken bir yandan da alışık ellerle bahçedeki masa örtüsünü silkeler, hortumu açar, gülleri gürültü çıkartmadan sular -çünkü kadın özenli ve dikkatli bir biçimde gerçekleştirir ev içi işlerini-. Suyun sesini, kahvenin damağında bıraktığı tadı, henüz uyanmamış yaz kasabasının sessizliğini dikkatle duyar ve üzerine düşünür. İçinde “ne olduğunu bilmediğim” diyerek kendisini bile kandırdığı bir his, bir tedirginlik vardır. Aslında bu hissini ne olduğunu sezer, tahlil eder ama henüz yüzleşmeye hazır değildir. Yüreğinin çok uzak bir yerindeki bir çırpıntıyı duymazdan gelişini kendisine dillendirir, içinden ve sessizce: “(Yüreğimin çok uzak bir yerinde bir çırpıntı. Hep atlıyorum. Duymazdan geliyorum.)” (Meriç, 1998, s. 313). Bilerek erteler ve evin dışında gündelik rutini olan sabah alışverişini yaparken yalnız kalınca şimdi dün sabahı anımsayabilirim diye kendisine izin verir. İzin verdiği anda da bir gün önce sokakta eskiden tanıdığı, belli ki aralarında duygusal bir yakınlaşma olan bir erkeğe rastlayışını zihninde yeniden kurar. Karşılaşma anının epey güçlü duygusal ve duygusal etkileri olmuştur anlatıcıda. “Kalakaldım. Soluk alamadım. Yürüyemedim de. Çok uzak bir gökyüzünde, alıcı bir kuş kanat çırpıtı çığlık çığlığa. İnce bir ter boşandı saçlarımdan dibinden başlayarak tüm vücudumdan. Çok eskiden değil, yirmi beş, otuz yıl önce değil, işte şimdi Gene (ona âşık/m 1) ben, burada, böyle” (Meriç, 1998, s. 316). Çılgınlıkla tarif edilen kuş kanadı, nefes alamayıp ve boşanan terle cisimleştirilen duyguları/duygusu belli ki çok güçlüdür ama anlatıcı zihninden geçenleri hızla oğlu hakkında düşünerek kesintiye uğratar ve duygularını sansürler. Sonrasında da eve gittiğinde iştahla yağlı ve reçelli üç dilim ekmek yiyerek taçlandırır heyecanını, mutluluğunu. Yemeğin duyguyu ikame edışı Nezihe Meriç öyküleri için tekrar eden bir hamledir dene-

bilir. Öykü yine kadına ait olduğu varsayılan görevlerle biter. Bunlarla mutlu olmalıdır adeta. Çünkü kocası, oğlu, gelini ve torunlarından oluşan ailesi onu, o da onları sevmektedir. Bu sevgiyi göstermenin yollarından birisi de onlar için emek vermektir. Acar-Savran'ın da belirttiği gibi kadınlar tüm bu işleri sevdikleri, yakın oldukları insanlar için belki de sevginin, aşkın dışavurumu olarak yaparlar daha doğrusu yaptıkları varsayılr (Acar-Savran, 2009, s. 19). Ansızın çılgınca mutluyum diye düşündükten sonra: "Şimdi yürümeliyim (uygun adım). Sıcak büsbütün. Sofraya ekmek. Oğlana simit, Bülent'e gazete." (Meriç, 1998, s. 319) diye sonlanır öykü. İçinde fırtınalar kopsa, eski bir aşk için heyecanlansa da görünen torunu için simit alan mutlu bir babaannedir.

## Sonuç: Yemek Yapmak, Yemek Yazmak ve Yazmaya Alan Açarak Özgürleşmek

"Aşk, ayrılık, yaşamak, ölmek, evlilik, toplum, kader, özgürlük, birey, evrim, devrim, insan hakları, boşluk, saçma, Allah, dünya, insanlar vb. çeşitli sözcükler yazıp ünlemler çekiyorum. Bir yazıp bir karalıyorum."

"Zor Yokuşu" öyküsü (Meriç, 1998, s. 219)

Birbirinden tamamen farklı alanlara ait iki eylem olsa da yemek yapmak ve yazmak arasında benzerlikler kurulabilir. Sandra Gilbert (2014) *The Culinary Imagination: From Myth to Modernity* kitabında "yiyecekleri ekle ve karıştır" formülünü metne eklenen yiyeceklerle okuru karıştırmak olarak değiştirir. Edebî metindeki yiyeceklerle okura neler yapılabileceğini anlamının da peşindedir Gilbert. Bir yemeğin muhtevası gibi edebiyat metninin muhtevası da bir araya gelir, birleşir ve metni oluşturur derken, yemek ve edebî metin mecazının peşini bırakmaz. Tıpkı yemek pişirmenin ham maddelerin dönüşümü olması gibi, yazmak da ham konuşmanın işlenmesidir, tespiti de Gilbert'a aittir. Buradan hareketle, Nezihe Meriç'in bu yazıda ele alınan öykülerinde gerçekleştirdiğini, karakterlerin duyuları aracılığı ile duygularını ve zihinlerini karıştırmak olarak tanımlamak mümkündür. Nezihe Meriç *Bir Kara Derin Kuyu* kitabındaki pek çok öyküsünde bu süreci, yani hayatın her alanına dair her şey olabilecek hammaddelerin metne nasıl dönüştüğünü ya da bazen dönüştürmediğini adeta ifşa eder. Meriç, yazar olan anlatıcı karakterlerin yalnızca yazamama endişelerini değil, onlara anlatılan bir olayı nasıl kurguya dönüştürdüğünü ya da sokakta, lokantada rastladığı birinin bakış açısı ile nasıl bir öykü kurabileceğini hayal edişini ve böylece ortaya çıkan gömülü hikâye denemesinin yazılışını da anlatır.

Nezihe Meriç'in metinleri, patriarkal yapıda kadının görevi olduğu varsayılan, tekrar eden gündelik ev işlerini, alışverişi, yemek yapmak gibi eylemleri, esasen kadınların her gün taşımak zorunda kaldığı bu tüketici yükleri, edebiyatın meselesi ve konusu haline dönüştürür. Eve işaret eden ve üretken olmayan emeği (sürekli yeniden yapılması gereken ev işlerini, ev içi emeği) üretken ve dışarıklı bir emeğe dönüştürür. Yaratıcı bir malzemeye dönüştürülen ev işlerinin anlatımındaki hüner, okura verilen hazı da bir artı değer olarak üretir. Bu metinlerde kadın anlatıcıların, toplumsal cinsiyet eşitsizliğiyle omuzlarına yüklenen eylemleri eğip bükerek başka "bir şey"e dönüştürmeleri, okuru da güçlendiren bir hamle içerir. Nezihe Meriç bu anlatsallaştırma yöntemiyle, yalnızca pazardaki kıvrıcığın estetik değerini edebî metne taşımakla kalmaz, kadın karakterlerine ve kadın anlatıcılarına, bu estetik malzemeyle yaratılacak bir duygunun failliğini, kendine ait bir zamanda deneyimlenecek hazı da verir. Yiyecekler yalnızca mutfakta temsil bulmaz; çarşıda, pazarda, lokantada dolaşım halindedir. Dolayısıyla bu öykülerin kadın anlatıcıları da yiyeceklerin hem özel alandaki hem de kamusal alandaki hikâyesini anlatsallaştırır, edebiyatın malzemesine dönüştürür.

Nezihe Meriç hakkında yakın zamanda yayınlanan kitabında Ülker İnce (2023) Meriç'i feminist olarak okumanın yanıltıcı olduğunu söyler. "Nezihe Meriç'in kahramanlarının büyük çoğunluğunun kadın olmasına bakarak onu 'feminist' bir yazar olarak tanımlayamayız" (İnce, 2023, s.113) tespitinin ardından, kadın ve erkek arasındaki güç, egemenlik ve iktidar savaşının, Meriç edebiyatında ancak uzak bir gölge olarak var olduğunu iddia eder. İnce için turnak içinde kullandığı "feminist" bir yazar olmak doğru anahtar kelime değilken Nezihe Meriç'i yeterince feminist bulmayan, kadın meselesinde radikal çıkışlar yapmadığı için eleştiren çalışmalara da rastlarız; ancak hem tüm Nezihe Meriç edebiyatı için hem de özellikle *Bir Kara Derin Kuyu* için bu tespitin sadece yanlış değil, indirgemeci bir bakış olduğunu belirtmek, Meriç edebiyatının bu açıdan yeni okumalarının yapılmasının yolunu açmak için de önemlidir. Feminist edebiyatı oluşturan edebî malzeme, radikal çıkışlar veya açıktan erkek egemenliğini resmeden anlatılar değil, patriarkal sistemi fark ettiren, bu güç dinamiğini sorgulatan, erkek egemen algıyı bozan, kadınlara yüklenen yaşamlara farklı kapılar açan metinlerin toplamıdır. Yalnızca kadın karakterlerin yazmakla olan mücadelesine verilen yer ile değil, kendilerine dayatılan dar alanlarda yarattıkları özgürlük alanlarıyla da Nezihe Meriç'in karakterleri feminist açıdan ele alınmalı ve Meriç'in duyu-duyguyemek hattında kurduğu anlatı sistemi, bir edebî üretim alanı ve kadın yazınına özgü bir özgürleşme hamlesi olarak değerlendirilmelidir.

## Kaynaklar

- Acar-Savran, G. (2009). *Beden emek tarih: Diyalektik bir feminizm için*. Kanat Kitap.
- Ahmed, S. (2012). *Mutluluk vaadi* (D. Mayadağ, Çev.). Sel.
- Aksoy, S. E. (2019). Nezihe Meriç'in öykülerinde mutluluğa ve umuda açılan yollar: İlişkiler, gündelik işler, bedensel sağlık. Monograf, (12), 70-109.
- Akyıldız, O. (2023). Towards a gynocritical study of Turkish fiction: Contemporary Turkish women's literature (1950-1970). D. Havlioğlu ve Z. Uysal (Ed.) *Routledge Handbook on Turkish Literature* içinde (ss. 169-184). Routledge.
- Bezirci, A. (1999). *Nezihe Meriç: Monografi*. Evrensel.
- Daniel, C. (2006). *Voracious children: Who eats whom in children's literature*. Routledge.
- Eagleton, T. (1998). Edible Ecriture. S. Griffiths ve J. Wallace (Ed.), *Consuming passions: Food in the age of anxiety* içinde (ss. 203-208). Mandolin.
- Fethi Naci. (2002). *Roman ve yaşam: Eleştiri günlüğü III (1991-1992)*. YKY.
- Gilbert, S. (2014). *The Culinary imagination: From myth to modernity*. W. W. Norton & Company.
- Highmore, B. (2024). Damakta kalan buruk tat: Duygulanım, yemek ve toplumsal estetik. M. Gregg ve G. Seigworth (Ed.) *Duygulanım kuramları* (Z. Cunillera Çev.) içinde (ss. 155-178). Alef.
- İnce, Ü. (2023). *Gül kokusunun sesini duyan Nezihe Meriç*. Eksik Parça.
- Meriç, N. (2011a). *Toplu öyküleri I*. YKY.
- Meriç, N. (2011b). *Püf noktası: İlk öyküleri ve yazılanı* (S. Soydan, haz.). YKY.
- Meriç, N. (1998). *Toplu öyküleri II*. YKY.
- Meriç, N. (2023). *Biz hiç değişmedik gönül: Gönül Şarman Hürkuş'a mektuplar: 1953-1991*. YKY.
- Özer, S. (2022). Nezihe Meriç edebiyatında komşuluk: Kadın karakterlerin mücadelesi ve kimlik İnşası. E. Dicle (Ed.), *Edebiyatın duyu haritası* içinde (ss. 301-334). Dergâh.
- Rigotti, F. (2011). *Mutfaktaki felsefe: Mutfaktaki usun kısa eleştirisi* (C. Çokuslu Çev.). Çiya.
- Rigotti, F. (2021). *Küçük şeylerin felsefesi* (M. M. Çilingirlioğlu, çev.). Notos.
- Woolf, V. (2002). *Kendine ait bir oda*. (S. Öncü, çev.). İletişim.



## Özgün Makale

# Nesillerarası Aktarılan Travmanın Kıbrıs Sanatındaki Yansımaları<sup>1</sup> Reflections of Intergenerational Trauma on Cypriot Art

Derya ULUBATLI\*

## Öz

Kişisel ve toplumsal hikâyelerden beslenen bir unsur olarak sanat, nesiller boyunca hem kolektif belleğin bir yansıması olarak öne çıkmış, hem de bu belleğin oluşmasına yardımcı olmuştur. Bu bağlamda sanat, toplumların geçirdiği politik ve sosyal süreçlerle ilişki içerisinde olmanın ötesinde, bu süreçlere farklı perspektiflerden bakmanın da bir aracıdır. Bu da, nesiller arası bağın kurulumunu belirlemekte ve bu bağın yansımaları, başka birçok alanda olduğu gibi, sanatta da kendini göstermektedir. Kıbrıs'ta 1963-1974 yılları arasında yaşanan çatışma ve bunun ardından gelen bölünme ve göç de bellek temelinde adadaki sanatın üretimine yön veren bir dönüşüm alanı açmıştır. Hâlen bölünmüş olan adanın kuzeyinde yaşayan, farklı nesillerden üç sanatçının çalışmalarını konu alan bu makale, savaş ve bölünmenin yarattığı travmanın bu sanatçıların çalışmalarındaki etkisini incelemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kolektif Bellek, Kıbrıs, Travma, Yas, Çağdaş Sanat.

## Abstract

As an element nourished by personal and social stories, art has stood out as a reflection of collective memory throughout generations and has helped create this memory. Beyond being in relationship with the political and social processes that societies go through, it is also a tool for looking at these processes from different perspectives. This determines the establishment of the bond between generations, and the reflections of this bond manifest themselves in art. The conflict in Cyprus between 1963 and 1974, and the subsequent division opened an area of transformation that guided the production of art on the island based on memory. This article, which includes the artworks of three artists from different generations living in the northern part of the island, examines the impact of the trauma caused by war and division on the works of these artists.

**Keywords:** Collective Memory, Cyprus, Trauma, Mourning, Contemporary Art.

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 10.03. 2024. Makale kabul tarihi: 29.04. 2024.

\* Dr.Öğretim Üyesi, Kıbrıs Arkın Yaratıcı Sanatlar ve Tasarım Üniversitesi, Sanat Fakültesi, Plastik Sanatlar Bölümü. derya.ulubatli@gmail.com, ORCID: 0009-0005-3387-9837.

## Giriş

Travma hem bireysel hem de toplumsal boyutlarıyla var olan ve gerek fiziksel, gerekse psikolojik anlamda izler bırakan bir “yaralanma” hâli olarak tanımlanmaktadır. Psikanalizin önemli kuramcılarında Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis travmayı, “bir öznenin yaşamında meydana gelen ve yoğunluğu, öznenin buna yeterince yanıt verebileceğinin üzerine çıkan, meydana getirdiği karışıklık ve uzun süreli etkiler yüzünden ruhsal mekanizmayı etkileyen olaylar” olarak betimlemektedir (akt. House, 2017-18). Yine Laplanche ve Pontalis’e göre psikanaliz, fiziksel değişimler için kullanılan bu terimi benimsemiş ve içinde saklı olan üç fikri ruhsal seviyeye getirmiştir: “Şiddetli bir şok yaratması fikri, bir yara oluşturması fikri ve tüm ruhsal mekanizmayı etkileyen sonuçlar doğurması fikri.” (akt. House, 2017-18)

Sigmund Freud ise *Haz İlkesinin Ötesinde* (2011) kitabında, zihnin yarasının, vücudun yarası gibi basit ve iyileştirilebilir bir olay olmadığını, daha ziyade tam olarak bilinemeyecek kadar erken, çok beklenmedik bir şekilde deneyimlenen ve bu nedenle hayatta kalanın kabuslarında ve tekrarlayan eylemlerinde kendini tekrar tekrar empoze edene kadar bilince açık olmayan bir olay olduğunu öne sürmektedir. Öte yandan Cathy Caruth’a göre travma, ani veya yıkıcı olayların ezici bir deneyimini tanımlamaktadır. Bu travmalar aynı zamanda tarihi de yeniden okumanın yolunu açan araçlardır. Travma aracılığıyla, resmî tarihin referans aldığı noktaların yeniden düşünülebileceğini belirten Caruth (1996), “buradaki amaç tarihi ortadan kaldırmak değil, onu kendi anlayışımıza yeniden yerleştirmektir.” (s. 11) demektedir.

Hangi sebepten olursa olsun, travmaların boyutu kişilere göre farklılık göstermektedir. Her bireyin karşılayabileceği travma ağırlığı, geçmişten getirdiği travmalar ve günümüz koşullarında yaşadıkları kendine özgüdür. Ne var ki bu travmalar bireysel etkiler oluşturmanın ötesinde, toplumsal bir yapı içerisinde şekillenmekte ve bazen yansımaları da aktarımla yoluyla toplumun genelini etkileyebilecek noktalara ulaşabilmektedir.

Bu makalede savaş ve göç gibi toplumsal dönüşümler sonucu oluşan ve nesiller boyu devam eden bir olgu olarak ele alınacak olan travma kavramı, yas ve melankoli ile de sıkı sıkıya bağlantılıdır. Herhangi bir olayın sonucunda yaşanan travma bazen bireyin peşini yıllarca bırakmayan bir ruhsal bunalıma dönüşebilmektedir. 1917’de, Birinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından, kayba karşı psikolojik tepkiler üzerine sorgulamalar yaptığı *Yas ve Melankoli* (2020) başlıklı makalesinde Freud, iki farklı tepki tanımlamaktadır. Bunlardan biri yas, öteki ise melankolidir. Bu iki tepki, keder hâli içermeleri açısından benzerlik gösterse de bazı farklılıklar da bulunmaktadır. Yas durumu, sonlu ve dönüştürücü bir süreçken, melankoli ise kalıcı bir durumdur ve kişinin bilinçli davranışlarının dışında gelişmektedir (s. 10). Bu bağlamda aslında travmalar yası oluşturan anlık kayıplar sonucu ortaya çıkmakta ve çeşitli hatırlama/hatırlatma unsurlarıyla kalıcı hâle gelebilmektedir. Bunlar, Kıbrıs özelinde çoğunlukla millî törenler, müzeler ve başlı başına hâlen var olan fiziksel sınır gibi “dışsal” unsurlardır.

Bir diğer teorisyen Darian Leader ise bir kaybın ardından ortaya çıkan yasin aynı zamanda bir düşünme ve analiz etme sürecini de beraberinde getirdiğini yazmaktadır (Leader, 2018, s. 13). Yasin toplumsal bir sürece de dönüştüğünü ve mutlaka başka insanları gerektirdiğini öne süren Leader şu çıkarımlarda bulunmaktadır: “Yaşanan kayıp giyinme ve yeme içme alışkanlıklarında görülen değişikliklerden oldukça stilize anma seremonilerine kadar uzanan törenler, gelenekler ve kodlar sistemi aracılığıyla topluluğun bünyesine işlenir. Bu sistem sadece ölen kişiyi ve onun ailesini değil, daha büyük sosyal grupları da ilgilendirir.” (Leader, 2018, s. 13)

Özellikle Leader'in çıkarımından yola çıkarak, yas ve travmanın hatırlanmasında bir "grup" olma hâlinin önemi yadsınamaz. Grup ise, kolektif bir hareketle hem yas hem de travmanın toplumsal bir sürece dönüşmesine yol açmaktadır. Bu süreçte hatırlama, unutma ve bunlarla bağlantılı olarak "kültürel bellek" de önemli bir çıkış noktasıdır. Kültürel bellek, nesiller arası etkileşim yoluyla topluluk oluşturma ve o topluluğu ayakta tutmanın önemli araçlarından biridir. Diğer birçok şeyin yanında, savaşlar, felaketler, şiddet, adaletsizlikler gibi kolektif travmaların hatırlanmasını da kapsamaktadır. Topluluklar bu tür deneyimleri hatırlamak için çoğunlukla, çeşitli ritüellere, anma törenlerine ve hikâye anlatıcılığına katılım göstermektedir. Dahası, bu ritüeller travmaları da içeren bir kültürel miras olarak nesilden nesle de aktarılmaktadır. Assmann (2015), bu tarz ritüellerin grup kimliğinin korunması ve aktarılmasındaki görevini şu şekilde açıklamaktadır:

Bayramlar ve ritüeller, düzenli tekrarları ile kimliği koruyan bilginin iletilmesi ve devredilmesi, böylece kültürel kimliğin yeniden üretimini üstlenirler. Ritüel tekrar, grubun zaman ve mekânsal birlikteliğini garanti eder. Ritüeller ve efsaneler gerçeğin anlamını açıklarlar. Onlara saygı gösterilmesi, korunması ve gelecek kuşaklara devredilmesi dünyanın düzenini -aynı zamanda grubun kimliğini- korur. (s. 65)

Ne var ki, grup kimliğini bir arada tutmaya yardımcı olan bu "hatırlatma" faaliyetleri, aynı zamanda travmaları canlı tutarak grup kimliğinin dışında nefes almayı da zorlaştırmaktadır. Kolektif travmalar ile kişisel travmalar arasındaki ilişkiler ve bu olgunun adanın kuzeyindeki izdüşümleri, bu araştırmanın merkezî konusudur. Kolektif travma çoğunlukla toplumun geneli için aynı anda ve benzer derecede etkileyen bir felaketin sonucunda yaşanıyor gibi görülmektedir ancak hem herkesi etkileyen hem de toplumsal bellek yoluyla aktarılan travmanın kişisel etkileri üzerinde durmak ve bunların çözümü için çaba sarf etmek de önemlidir. Joseph Triest "Travmanın Bireysel ve Kolektif Boyutları: Bilinçdışı Kâbus Gerçeğe Dönüştüğünde" (Triest, 2017) başlıklı yazısında her kişisel travmanın kolektif bir boyutu, her kolektif travmanın ise kişisel bir boyutu olduğunu aktarmaktadır (s. 60). Bu bağlamda kültürel bellek aracılığıyla yapılan nesillerarası aktarım, her iki travma biçimini de tetiklemekte ve iyileşmenin yolunu tıkamaktadır.

Yukarıdaki literatür ışığında, bu makalede ele alınacak üç sanatçı da Kıbrıs'ın kuzeyinde yaşayan farklı nesillerden bireyler olarak adanın çatışma gemisi ve mevcut bölünmüşlüğüne yarattığı travmaları gün yüzüne çıkaracak, gönürür kılarken de bir nevi 'iyileşmenin' yolunu arayacak sanatçılardır. Sanatçılardan ilki olan Hüseyin Özinal, savaşı bire bir deneyimleyen bir sanatçı olarak ölüm fikriyle yüzleşme ve bu düşünceden sıyrılma üzerine yoğunlaşırken, savaş sonrası doğan iki sanatçı Rahme Veziroğlu ve Nurtane Karagil ise çalışmalarında, savaşı aktif tutan imgelerle olan iletişimlerini ve bunların travmanın aktarılmasındaki rolünü ele almaktadır. Bu sanatçıların incelenmesindeki amaç, benzer travmaların farklı dönemlerdeki etkisini farklı yıllarda doğan üç sanatçı temelinde incelemek ve adanın içinde bulunduğu politik kısır döngüyle, sanata yansımaları aracılığıyla yüzleşmektir.

## **Acıya "Direnme" Çabasıyla Yaratım**

Sanat, tarihsel olarak değerlendirildiğinde, yaşanan travmaların birçok sanatçı tarafından "yaratıcı bir süreç" olarak dışa vurulduğu görülmektedir. Ghyslain Levy, sanatçı Alberto Giacometti'nin yaşamından bahsettiği "Travmatığın Gölgesinde Estetik Nesne" isimli yazısında bunları aktarmaktadır:

Sanatçı yaşamında ilk kez bir ceset görmüştür. Kafası arkasına düşmüş ve ağzı açık bu ölü beden ona çok zavallı ve sefil görünür... Yıllar öncesine dayanan bu tuhaf, tedirgin edici, tekinsiz yaşantı Giacometti için hem bir kaygı kaynağı olmuştur, -o olaydan sonra hep ışık açık olarak uyuyabilmiştir- hem de verimli bir başlangıç olmuştur. (Levy, 2004'ten aktaran Parman 2017, s. 76)

Yaşanan birtakım travmalardan çıkma çabası, sanatçılar için çoğunlukla yaratıcı bir zemin oluşturmakta, üretken bir sürecin tetikleyicisi olmaktadır. Sanatçı Hüseyin Özinal'ın son birkaç yıldır üzerinde çalıştığı fotoğraf dizisi de toplumsal travmadan yola çıkarak kişisel travmayla birleşen bir "direnme çabası" olarak okunabilmektedir.

Bu makalede ele alınacak çalışmaların çıkış noktası, sanatçının çocuk yaşlarda gördüğü bir cesetle tetiklenen ölüm fikridir. Neredeyse her gün tekrar eden bu "anı saklama" girişimi geçmişin izlerinden sıyrılma ve bir sonraki günü görme hevesiyle yapılmış gibidir. Bu çalışmaların öznesi bazen, her an tuzla buz olabilecek bir yaprak, bazen kabuğuna çekilmiş bir salyangoz, bazen kırık bir bardak, bazense çürük bir elmadır. Ölümü çağrıştıran bu "kuru" ya da "çürümüş" nesnelere sanatçının seçimiyle eşlik eden bazı edebî alıntılar, ölüme karşı yeni bir çıkış yolu, yeni bir kurgu ve başka bir dünya ihtimali olarak fotoğraflara eşlik etmektedir. Bu görseller sanat tarihi kapsamında incelendiğinde ölü doğa temsilleriyle bağdaştırılabilmektedir. Bir şekilde kusurlu nesnelere izleyici karşısına çıkarıldığı bu sanat türünde aslında sanatçı, izleyicinin görmekten ve hatırlamaktan kaçındığı şeylere işaret etmektedir. Ölüdoğa resimlerin tarihçesi ve temsil ettikleri üzerine yazan Richard Leppert bu türün, insanların görmek istediği şeyleri sorgulattığını ve tam da bu yüzden çok önemli olduğunu söylemiştir (Leppert, 2002, s. 71). Mülkiyet üzerinde yoğunlaşan ve bu mülkiyetin görünür kılınmasıyla ölümden kurtulma isteği üzerine kurulan ölüdoğa tasvirleri, aslında ölümlülüğü de hatırlatan kurukafa öğeleri de barındırmaktadır. Özinal'ın resimleri de bu anlamda sadece ölümü değil, ölümün sürekli aktif olduğu bu coğrafyada onun da görmezden gelinmesini de öne çıkarmaktadır. Bu görmezden gelme hâli adanın geneline yayılmış bir ruh durumudur. Savaşın izlerini taşıyan kurşun delikleri, askerin varlığını hissettiren variller ve sınırı belirleyen dikenli teller sürekli göz önünde durmasına rağmen görmezden gelinmekte, ya da tam bu yüzden normalleştirilmektedir. Ölüdoğa resimler ise tam aksine bu görmezden gelmeyi ortadan kaldırmak ve bakışı tek bir alana yönlendirerek kontrol etmek üzerine kurulmuş, tam bu yüzden iktidarla bağlantılı olarak görülmüştür. Leppert (2002) bu janr için şunları yazmıştır:

Tüm resimler bakılmak içindir ama natürmort bakılmayı beklemez, bakışı uyandırır. Natürmort, fiziksel ve duyumlu varlıklar olarak bizimle maddi dünya arasında özellikle bir ilişki kurması ölçüsünde, bize kendi cisimleşmiş varlığımızı, tüm öbür resim türlerinden çok daha güçlü bir tarzda anımsatır. Gerçekten de kurban muntazaman tam da öldürmeyi sokar resme. Görsel olarak güzel ve muhtemelen arzulanır bir şey hâline dönüştürülen ölüme bakmaktan haz duymaya davet ediliriz. Bakma hakkındaki bir yargıyı programına yerleştiren bir sanat, siyasal bir sanattır: haz ve arzunun bilgi ve iktidarla bağlantısı etrafında dönen eski tartışmalara katılan bir sanattır. (s. 72)

Özinal'ın çalışmaları da hem coğrafya hem de iktidarın yarattığı güvenlik eksikliği ve ölüm korkusunu çocukluktan getirdiği travmalarla birleştirmekte ve bakışı, birçokları tarafından "normalleştirilen" ölüm fikrine yöneltmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki ölümü hatırlatan bu fotoğraflar yaşam çabasıyla da bağlantılıdır. Tıpkı ölü doğaların yaşamın geçiciliğini hatırlatırken, ölümlle birlikte yaşamı da içinde barındırması gibi pandemi dönemindeki karantina sürecinde başlayan fotoğraf çalışmaları da sanatçının ölmemek, hayatını sürdürebilmek için bulduğu bir çözüm, her gün yeniden uyanabilmek için ürettiği bir sebeptir.



*Her sabah gündeğümüyle birlikte yaşadığım ülkeye baktığımda gördüğümdür...*

**Şekil 1:** Hüseyin Özinal, “Fotoğraf Denemeleri” serisi, 2020’den itibaren.

rulmakta, ölümün varlığının bilinmesine rağmen ölümü erteleme üzerine bir mücadele olarak temsile dönüşmektedir.

İlk kez 13 yaşındayken, savaş esnasında bir insan cesediyle karşılaştığını anlatan sanatçı, ardından annesinin de hastalık sürecine tanıklık ettiğini ve ölümün farklı anlarıyla yüzleşmek durumunda kaldığını söylemektedir.<sup>2</sup> Bu anlamda çalışmalar, aslında bitmemiş bir yas durumunun da yansıması gibidir. Vamık Volkan ve Elizabeth Zintl *Gidenin Ardından* (2010) isimli kitaplarında yas tutmanın sadece ölüme karşı verilen bir yanıt değil, insanların herhangi bir yitim ya da değişikliğe verdiği psikolojik yanıt ve iç dünyaları ile gerçeklik arasında uyum sağlayabilmeleri için yaptıkları uzlaşmalar olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir: “Ölüm kayıpların en somut ve en acı olanıdır. Ölüme karşı verdiğimiz tepkilerimizde farkında olmaksızın, geçmişimizdeki yarım kalmış, dayatılmış ya da aceleye gelmiş ayrılıklarımızın bilinçaltımızdaki kalcıntılarını da bir arada yaşarız.” (ss. 8-9) Bu bağlamda Özinal’ın ölümle ilgili çekincesi ve sanat aracılığıyla yaptığı ölüme direnme çabasının da geçmişten gelen birtakım yıkımlar ve sonrasında yaşadığı kayıplarla bağlantılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu kaybın yarattığı hissini “temsiliyet” biçimi de önemlidir. Bu noktada, yasın bir duygu durumu olarak, sanat aracılığıyla temsil edilebilir olup olmaması üzerinde durmakta da fayda vardır. Jacques Ranciere (2012), “temsil rejimi” olarak adlandırdığı “sanatın temsil etme şekli”ni şu şekilde açıklamaktadır:

Güzel sanatlara güzel sanatlar denmesinin nedeni, mimesis yasalarının bir yapma tarzı -bir poiesis- ile ondan etkilenen bir var olma tarzı -bir aisthesis- arasında kurallı bir ilişki tanımlamasıdır. Bu üçlü ilişki -“insan doğası”nın garantörlüğü altında- temsilî rejim adını vermeyi önerdiğim bir sanat tanımlama rejimini belirler. (s. 13)

Bu bağlamda aslında temsil biçimi olarak adlandırılan unsur, yaratılan çalışmanın sonuçlarının önceden belirlenmiş olmasıyla bağlantılıdır. Bu da, politik ve estetik uzlaşmalarla belirlenen bazı yasalar dahilinde var olan “mimesis”in izleyiciye, üretilen çalışmayla “iletişime girme” anlamında çok da fırsat vermemesi anlamına gelmektedir. Zira estetik ve politik kaygının

Öyle ya da böyle birçok uygarlık ölüm hakkında düşünmüş, ölüme farklı bakış açıları getirmiş, ölümle ilgili farklı inanışlar geliştirmiştir ancak bunun temelinde çoğunlukla “bu dünyadaki son” ve “bilinmezlik” vardır. Bu anlamda onu ertelemek ve bir yandan üretmenin bedenen olmasa da kültürel olarak bir “ölümsüzlüğü” sağlayacağını hissetmek önemlidir. Bu yüzden insanlar, ölümün gelmesi tehlikesine karşı önlemler almak durumunda hissetmektedir. Ölümün tamamen yok edilemeyeceği bilinse de, hiç değilse ertelenmesi için çaba sarf edilmektedir. Ölüdoğa temsilleri de tam olarak bu ikileme üzerine kurulmaktadır.

<sup>2</sup> Hüseyin Özinal ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 23 Kasım 2021, Kıbrıs.

kuralları, belli bir mesafeyi zorunlu kılmaktadır. Temsil rejiminin bu açıklaması karşısına, temsil edilemez olanın tanımını da koyan Ranciere (2012), “temsil edilemezliğin” iki unsurla bağlantılı olduğunu söylemektedir. Bunlardan ilki “yasak” diğeri de “olanaksızlık”tır (s. 122). Bu durumlardan ilki, temsil edilmesi zor durumların sanatın alanına girmesindeki “sınır aşımından” dolayı yasağa, diğeri ise sanatın, mevcut kuralları çerçevesinde bunu temsil etmesindeki yetersizliğe gönderme yapmaktadır.

Bu noktada iki belirgin örnek üzerinden giderek Yahudi soykırımı üzerine yapılan *Holocaust* isimli diziyile, Lanzmann’ın *Shoah* filmini karşılaştıran Ranciere, soykırım konusundaki esas temsil sorunun, aslında yukarıda yazılanların aksine her şeyin temsil edilebilir olmasından ve kurgusal temsil ile gerçeği bire bir sunma arasında herhangi bir fark olmayışından kaynaklandığını savunmaktadır. Ranciere’e göre esas soru, temsiliyetin mümkün olup olmadığından çok, neyin, hangi temsil tarzıyla verilmek istendiği olmalıdır (ss.123-124). Tam burada Shoah ile Holocaust arasındaki farka temsil noktasından değinen Ranciere (2012) şunları yazmaktadır:

Shoah ile Holocaust arasında, temsil edilemeyen sanatı ile temsil sanatı arasındaki gibi bir karşıtlık yoktur. Temsilin klasik düzeninden kopuş, temsil edilemeyen sanatının ortaya çıkışı değildir. Tersine, Laocoon’un acısını ya da Lucifer’in yüceliğini temsil etmeyi yasaklayan normlardan özgürleşmedir. Temsil edilemeyeni tanımlayan, yine bu temsil normlarıydı; bazı sahnelerin temsilini yasaklar, şu konu için şu formun seçilmesini buyururdu... Oysa bu kuralların hiçbiri Shoah’nın ait olduğu sanatta geçerli değildir. Eski temsil mantığının karşısında olan şey, temsil edilemeyen değildir. Tersine, temsil edilebilir konular ile onları temsil etme araçları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır. Temsil-karşıtı bir sanat, temsil etmeyi bırakmış bir sanat değildir. Ne temsil edilebilecek olanlar bakımından ne de temsil etme araçları bakımından sınırlı olmayan sanattır. (ss.124-125)

Özinal’ın çalışmalarında da kişisel yasin temsiline kullanılan malzemenin öznelliği, bu sınırın ortadan kalktığı bir duruma gönderme yapmaktadır. Bu, genel anlamda toplumun ve iktidarın normlarının karşısında duran ölmeye yüz tutmuş meyvelerin, sanatın “temsil rejimi” dışına çıkararak, temsil edilmesi zor bir kişisel duygu durumunu tüm çıplaklığıyla temsil edebiliyor olmasına dönüşmektedir. Bu noktada sanat, yalnızca sanatçının yas ve travmadan “iyileşme” biçimi değil, gerek sanatın, gerekse hayatın normlarına da direnmenin bir biçimi hâline gelmektedir.

Gilles Deleuze (2019) sanatın ölüme direnen tek şey olmasa da, direnen şeylerden biri olduğundan söz etmekte, hem direnme eyleminin hem de sanatın insani şeyler olduğunu vurgulamaktadır. Deleuze’e göre sanat eseri iletişim kurmak için değil direnmek için vardır ve yaratma edimi iletişim kurmaktan farklı olarak kaçıp kurtulmak ya da bir şekilde direnmek için yapılmaktadır. Bu anlamda yaratmayı iletişim kurmak değil, direnmek olarak tanımlamakta ve sanatın ölüme, köleliğe, alçaklığa ve utanca direndiğini anlatmaktadır.

Bu noktada ertelemenin bir sebebi de, Özinal’ın bu hiçlik içerisinde hâlen üretilecek bir şeyleri olduğuna inanmasıdır. Ölümün sürekli hatırlatıldığı bir coğrafyada yaşamak ve toplumsal travmanın devam ettiği bir ateşkes bölgesinde olmak, üretkenliği de baltalamaktadır. Bu anlamda sanatçının yaptığı sadece ölümü değil, üretkenlikten, elden ayaktan düşmeyi, bir şekilde muhtaç olma ihtimalini de ertelemek, yaşama tutunmak gibidir. E. M. Cioran (2017), *Çürümenin Kitabı* isimli kitabında yeni bir şeye başlama ve ölümden kaçma çabasını şöyle anlatmaktadır:

Zamanın her anı üzerimize bir hançer gibi atıldığı, arzuların ayarttığı tenimiz taşlaşmayı reddettiği vakit, bahtımıza eklenecek tek bir anla bile nasıl yüz yüze gelebiliriz? Hangi hünerlerin yardımıyla başka bir hayatın, yeni bir hayatın peşinden gidebilecek yanılısama kuvvetini

bulabiliriz? Şu ki, geçmiş yıkımlarına bir göz atan bütün insanlar, gelmekte olan yıkımlardan kaçabilmek için kökten yeni bir şeye başlayabilme gücünde olduklarını hayal ederler. (s. 78)

Fotoğraf çalışmaları ve bunlara eşlik eden dizelerde hem geçmişten getirdiği travmalara hem de şu an ülkenin içinde bulunduğu durumdan duyduğu rahatsızlığa gönderme yapan Özinal, taşıdığı “yaraları” bir yaşama sevincine çevirmeye çalışıyor gibidir. Bunları kabullenerek kırık dökük bardaklar, incinmeye müsait yapraklar ve çürük meyveler şeklinde dışa vuran sanatçı, tıpkı kendisi gibi kırılmış yanları olan, “kusurlu” objeleri de olduğu gibi kabullenmiş, an ve mekân içerisinde fotoğraflayarak bir nevi ölümsüzleştirmiştir. Zamanla çürüyen portakal artık fotoğraf-taki hâliyle ölüme direnecek ve geleceğe aktarılacaktır. Özinal bu yolla, kırık dökük şeyleri dışlamak yerine onlar için adalet aramakta, onların hatırlanmasını, bellekte yer etmesini sağlamaya çalışmaktadır.

Bu noktada bir diğer bakış açısı da sanatçının böylesi bir toplumda savaşa götüren “ötekinin” yaralanabilirliğini önemsemesi ve savaş döneminde gördüğü “yası tutulmamış” ölümler sebebiyle ölümden korkması ihtimalidir. Judith Butler (2004) “yaralanabilirlik” üzerine kimi nüfusların “keyfi şiddete” daha çok maruz bırakıldığından bahsetmekte ve bazı kişilerin yası tutulmaya daha değer görüldüğünü yazmaktadır (s. 10). Bunlar kuşkusuz iktidarın kurallarına, normlarına uyan ve belirli çizgilerin dışına taşmayan insanlardır. Hem bir Kıbrıslı Türk, hem de kuir bir birey olarak her iki kimliğiyle de birileri için öteki olan sanatçı, bu tanımın dışarısında kalmaktadır. Ölümle bu kadar yüzleşmiş ve pandemi döneminde bunun korkusunu yaşayarak ölüme direnmeye çalışmış bir sanatçının, “ölümünün yasının tutulmayacağı” ihtimalini düşünmesi de muhtemeldir. Bu nedenle, insanların çoğunlukla görmezden geldiği, bakmaktan kaçtığı ya da iğrenç bulduğu şeyleri açıkça resmederek sahiplenmekte, her yönüyle görünür kılarak iktidarın gözüne sokmakta, normların dışına çıkarak ötekiliği sahiplenmektedir. Bu da aslında sisteme ve onun koyduğu kurallara ciddi bir direnme yöntemi sayılabilmektedir.



**BEN İSE YALNIZ BAŞIMA YATMAKTAYIM/YARALARIMLA, BUZDAN DİKENLERİN İÇİNDE/ I. BACHMANN**

Şekil 2: Hüseyin Özinal, “Fotoğraf Denemeleri”, 2020’den itibaren (1).

Butler (2014) bununla ilgili “Bir hayatı idrak edebilmek için gerekli epistemolojik kapasite, kısmen o hayatın, onu bir hayat ya da hayatın bir parçası olarak niteleyen normlar uyarınca üretilmiş bir hayat olmasına bağlıdır” (s. 1) demektedir. Yani elimizde özne olarak tanınabilecek özneler ve tam olarak tanınamayan hayatlar (ya da aslında hayat olarak tanınmayan hayatlar) vardır. Butler’a göre, kişinin yaralanabilecek olması, başkalarının yaralanabilecek olması, bir başkasının kör kaprisiyle ölüme maruz kalınabilecek olması hem korku hem

de keder sebepleridir. Butler şöyle yazmaktadır: “Kayıp vermemizin ve yaralanabilir olmamızın kaynağında toplumsal olarak kurulmuş bedenler olmamız, başkalarıyla bağlarımızın bulunması, bağlarımızı kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olmamız, başkalarına maruz kalmamız, maruz kalma nedeniyle şiddet tehlikesiyle karşı karşıya olmamız yatar” (s. 36). Bu anlamda, farklı güçler tarafından çıkarılmış bir savaş, bu savaşta birileri tarafından “yası tutulabilir sayılmayan” birçok kişinin ölmesi ya da öldürülmesi Özinal’ın günümüze taşıdığı travmayı tetikle-

yen başlangıçlardan biridir. Yara almış olmak ve ardından gelen farklı kayıplarla kabuk bağlamış bu yaranın sürekli yeniden kanaması, öte yandan ülkede hâlen tam bir barış ortamının sağlanamamış olması, Özinal'ın hem geçmişe hem şimdiye hem de geleceğe korkuyla bakmasına neden olmaktadır.

Kırık bir cam nesnenin fotoğrafının altına Filiz Naldöven'in "Çünkü dönem artık eve/ Sanki koptu ardındaki yol savruldu başka bir yere" dizelerini yerleştiren Özinal, savaş sonrası yapılan yer değiştirme ve verilen kayıplar üzerine yitirilmiş bir önceki hayatla ilgili kırılabilirliğini ve yaralanabilirliğini göstermiş, Kıbrıslı bir şairin dizelerini kullanarak sadece bireysel değil toplumsal bir kırılabilirliğe de dikkat çekmiştir.

Özinal çalışmalarında, kendi kırılabilirliğiyle birlikte ötekinin kırılabilirliğini de kabullenerek devam etmenin yollarını aramaktadır, çünkü Butler'a göre savaşı, ölümleri ve birilerini yaralamayı durdurmanın en iyi yolu, başkalarının da kırılabilirliğini ve yaralanabilirliğini kabul etmektir. Bu bağlamda sanatçıyı kendi deyimiyle "ölümün sürekli canlı kaldığı bir coğrafyada ölümü ertelemeye" yönelten dürtünün aracı belki de kendi yaralarını gösterme yoluyla yeni yaralar açılmasını engellemek ve kendini de "yası tutulabilir" hâle getirmektir.

## Nesillerarası Aktarılan "Şiddetten" Sıyrılmak: Devlet, İktidar, Hatırlama

Toplumsal belleğin yarattığı pratiklerle her yerde görünür olmaya devam eden şiddet ve onun yarattığı travma, savaşı yaşamayan nesilleri de bu sarmalın içerisine almaktadır. Bu nesilden bir sanatçı olan Rahme Veziroğlu da özellikle millî törenler ve milliyetçi pratiklerle sürekli tekrar edilen bu şiddetten sıyrılmak çabası olarak "States Break Away" (Devletler Ayrılıyor, 2019) videosunu kurgulamıştır.

Kolektif travmanın kişisel boyutunu keşfetmeyle ilgilenen sanatçı, videosunda çeşitli coğrafyalardaki şiddet görüntülerini derlemiş, farklı otoriteler tarafından toplumun çeşitli kesimlerine uygulanan şiddeti kendi perspektifinden vermiştir. Veziroğlu'nun çalışması Kıbrıs ölçeğinde, bu çalışmanın temel çıkış noktalarından biri olan kolektif bellek yoluyla aktarılan travma üzerinden okunabilmektedir. Savaş sonrası doğan nesilde şiddeti doğrudan çalışmasına konu eden oldukça sınırlı sayıda sanatçıdan biri olan Veziroğlu'nun çalışması, kişisel ve kolektif travmanın ortak noktasını bulması ve şiddetin sonraki nesillerin belleğini canlı tutmak adına nasıl tekrar tekrar yeniden üretildiğini inceleyebilmesi açısından dikkat çekici bir örnek olarak ele alınacaktır.

Şiddet üzerine kurgulanan bu video çalışması, sanatçının kendisine uygulanan şiddet görüntüleri de dahil olmak üzere çeşitli imgelerle oluşturulmuş ve Veziroğlu tarafından bir "görünür kılma ve iyileştirme" çabası olarak görseleğe (yeniden) sokularak yeniden üretilmiştir. Veziroğlu çalışmasının başlığına "Devlet"i yerleştirmekte ve bu noktada devletle şiddet arasındaki görünür-görünmez bağlantıları ifşa etmektedir. Devlet özellikle de iktidar yüzyıllardır şiddetin



Çünkü dönem artık eve/Sanki koptu ardındaki yol savruldu başka bir yere/ F. NALDÖVEN

Şekil 3: Hüseyin Özinal, "Fotoğraf Denemeleri", 2020'den itibaren (2).



varlığını desteklemekte ve çoğunlukla bunu, varlığının devamı için bir araç olarak görmektedir. Kıbrıs'ın tarihinde yaşanan şiddet olayları da bir nevi iktidarı güçlendirme amacı taşımaktadır. İngilizlerin böl-yönet politikasını gerçekleştirmek amacıyla başlattığı düşünülen Kıbrıslı Türk ve Kıbrıslı Rumlar arasındaki çatışmanın on bir yıllık bir savaşı ve hâlen devam eden bir bölünmeyi beraberinde getirmesi, bu dönemi yaşamış kişiler için ciddi bir yıkım olmakla kalmamış, kolektif bellek aracılığıyla sonraki nesillere de aktarılacak iyileşmeyen bir travma yaratmıştır. Kolektif bellek ve unutmaya üzerine yazan Nietzsche (2011) şunları söylemiştir:

...Biz ancak bizden önceki kuşakların tortusu, kalıntısı olduğumuzdan aynı zamanda bu kuşakların yanlış davranışlarının, tutkularının, yolsuzluklarının, hatta cinayetlerinin de tortularıyız, kalıntılarıyız; kendimizi bu bağlardan bütünüyle koparmamız olanaksızdır. Bu yolsuzlukları suçlu bulsak da kendimizi onlardan kurtardığımızı sansak da bu, bizim onlardan çıkmış olduğumuz gerçeğini ortadan kaldırmaz. Biz olsa olsa soyumuzdan aldığımızla, çıktığımız doğamızla bilgimizi çatışma durumuna getiririz, ayrıca eskiden beri eğitimle aldığımız şeylere ve doğuştan gelen yapımıza karşı da yeni bir sıkı düzenle, eğitimle savaşa gireriz, kendimize yeni bir alışkanlık, yeni bir içgüdü, bir ikinci doğa aşılarız, öyle ki birinci doğamız kurur, etkisiz kalır. Bu, insanın kendisinin çıkmış olduğu bir geçmişi bir tür a posteriori olarak yaratma denemesidir. (s. 106)

Nietzsche'nin teorisinden yola çıkarak Rahme Veziroğlu'nun çalışmasını da bir "ikinci doğa" arayışı olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır. 2013 yılında başlayan İstanbul Gezi Parkı protestolarında bulunan sanatçı, ilk kez o zaman video kamerasını "aktivist bir araç" olarak kullanmaya başladığını söylemektedir.<sup>3</sup> Derin bir "nefes alma" sesiyle başlayan videoda bu ses, her adımda şiddeti hatırlatan bir coğrafyada nefes almanın ve var olmanın zorluğuna vurgu yapar gibidir. Video, Gezi Parkı eylemleri sırasında polislin eylemcilere biber gazı sıktığı bir görüntüyle açılmaktadır. Dumanlı bir karanlık içerisinde çekilen görüntülerin ardından sahne yine bir nefes sesiyle kesilmekte ve bu kez de Kıbrıs'ın kuzeyindeki askerî bir törenin görüntüleriyle devam etmektedir.



**Şekil 4:** Rahme Veziroğlu, "States Break Away", video kesiti, 2019.

<sup>3</sup> Rahme Veziroğlu ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 30 Mart 2021, Kıbrıs.

Belirli olayların yıldönümünde yapılan dinî ve askerî törenler, gelenekler ve ritüeller ya da bir “kahraman” anısına yapılan kalıcı anıtlar, o olayın sürekli olarak hatırlanarak yeniden üretilmesine de olanak sağlamaktadır. Emile Durkheim “Dinsel Yaşamın İlk Biçimleri” (2018) isimli yazısında bu törenlerin bir milleti hatırlama yoluyla birbirine bağladığını şu sözlerle anlatmaktadır:

Söylenceyle anıları yaşatılan gelenekler, o toplumun insanı ve dünyayı nasıl tasarladığını anlatır... Demek ki dinsel tören, ancak bu inançların canlılığını sürdürmeye, onların belleklerden silinmesine engel olmaya, yani kısacası ortak bilincin en temel öğelerini canlandırmaya yarar ve yalnız buna yarayabilir. Bu tören aracılığıyla küme, kendisine ve birliğine ilişkin duyguyu düzenli aralıklarla canlandırmaktadır; aynı zamanda da bireylerin toplumsal varlık niteliği sağlamlaştırılmaktadır. Gözlerinin önünde yeniden yaşatılan, onlarca paylaşılan şanlı artılar bireylere bir güç ve güven duygusu vermektedir... Görüldüğü gibi bunlar, tek amacı kimi düşünce ve duyguları uyandırmak, bugünü geçmişe, bireyi topluluğa bağlamakta oluşan bir dizi törenlerdir... (ss. 145-146)

Töreni kayda aldığı gerekçesiyle polisten şiddet gören sanatçının kendi hırpalanma görüntülerinin de olduğu bu sahnenin ardından, yine bir şehit anma töreni esnasında komut alarak ateş eden bir dizi asker görülmektedir. Bu da yine törenler aracılığıyla hatırlanan şiddetin hem psikolojik hem de fiziksel yansıması gibidir. Kıbrıs’ın her iki tarafında da silah ve jet uçağı sesi ya da yüksek sesle verilen bir asker komutu, özellikle savaşı yaşamış nesillerin belleğinde geçmişle ilgili kötü anılar canlandırmaktadır. Bu seslerin olduğu ortamda güvensiz ve endişeli hisseden Kıbrıslıların bunu sonraki nesillere de aktardığı gözlemlenmektedir. Videonun bu kısmında atılan ateş ve verilen askerî komutlar, savaş yıllarını yeniden üreterek yeni nesiller için de korku anlamına gelmektedir. Videodaki görsellerin sadece Kıbrıs’a ait olmaması dikkat çekicidir, ancak sanatçı için çalışmanın temeli Kıbrıs ile bağlantılı şiddet olaylarından oluşmakta ve farklı yerlerde “şahit olunan” çatışmaların hepsi kendi coğrafyasından taşıdığı travmaların açığa çıkması olarak yorumlanabilmektedir. Bu görüntüler, sanatçının içinde bir şekilde var olmayı sürdüren ve bu zamana kadar hep halının altına süpürülen rahatsızlıkların bir yansımasıdır. Burada sanatçının bir itirafı ve yüzleşmesi söz konusudur.



Şekil 5: Rahme Veziroğlu, “States Break Away”, video kesiti, 2019.

Gerek fiziksel gereke psikolojik şiddetin olduğu bu görüntülerde bir yüzleşme, bir eleştiri var gibidir. Nietzsche geçmişe eleştirel bir bakış getirmek gerektiğini savunmaktadır:

Burada geçmişini incelemek için anıtçı ve eskiyi koruyucu biçimler yanında, insanın bir üçüncü biçime de yani eleştirici biçime de gereksinimi bulunduğunun ne denli zorunlu olduğu açık olarak görülür: Hem bunu da yine yaşamın hizmetinde kullanmak üzere. İnsanın yaşayabilmesi için geçmişini kırıp dökmeye ve ortadan kaldırmaya bir gücü olması ve bunu zaman zaman uygulaması gerekiyor. Buna da geçmişini mahkeme önüne çıkarmak, kılı kırk yararcasına sorguya çekmek ve sonunda mahkûm etmekle erişilebilir; her geçmişin bir değer olduğu düşüncesi yargılanıp cezalandırılacaktır. (Nietzsche, 2011, s. 105)

Veziroğlu da bu çalışmasıyla açığa çıkararak, yüzleşerek ve eleştirel bir bakış getirerek bir takım travmaların temelini kazımakta ve iyileşmenin yolunu açmaktadır. Kendi deyimiyle tıpkı Kintsugi<sup>4</sup> yapar gibi kırıklarını, yaralarını değerli malzemelerden oluşan sıvalarla birleştirmekte ve hem görünür kılmakta hem de iyileştirmeye çalışmakta, geçmişle şimdiyi birbirine bağlayarak onu geleceğe yollamaktadır. Kusurların nesnenin bir parçası olmaya devam ettiği, ancak onarılan şeyin bir şekilde varlığını da sürdürebilecek hâle getirildiği bu teknik, bir çeşit “dönüşüm felsefesini” de içinde barındırmaktadır.

Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağlantı, Derrida'nın “iz” ve “difference” konseptlerini akla getirmektedir. Derrida'ya göre iz kavramı, mevcudiyetten ziyade belleğe gönderme yapmaktadır. Bu da zaman olgusuyla yakından bağlantılıdır. Mevcut olmayan varlık, aslında gerçekliğin zamanını sorgulatmaktadır. Derrida (1978) şöyle yazmaktadır:

Şüphesiz hayat tekrarlar, izle, difference (gecikmeyle) kendini korumaktadır. Ancak bu formülasyona karşı dikkatli olmalıyız: İlk başta, daha sonra kendini koruyacak, geciktirecek veya farklılığa ayıracak bir yaşam mevcut değildir... Varlık *ousia*, mevcudiyet, öz/varoluş, töz veya özne olarak belirleniyorsa, farklılık bir öz olmadığına, herhangi bir şey olmadığına göre, hayat değildir. (s. 203)

Derrida'nın sözü geçen konseptlerini yorumlayan Nermin Saybaşı (2011) ise, “Derrida'ya göre, hemen orada olmuş bir an yoktur. Her an zaten kendisinin etkisidir, geçmiş ve gelecek ilişkili olarak var olur.” (s. 16) şeklinde yazmaktadır. Bununla bağlantılı olarak Derrida'nın bir diğer çalışması olan *Marx'ın Hayaletleri* kitabına da değinen Saybaşı, burada “varlık olmayan” bir unsur olarak hayaletin, gerçekliğin istikrarsızlığını ve sabitlenemeyişini temsil ettiğini yazmaktadır (s. 17). Bir iz olarak hayalet, aslında geçmişten geleceğe ulaşmış bir “mirası” taşımaktadır. Saybaşı, Derrida'ya göre bu mirasın Marx'ın sorumluluk ve eleştiri ruhuyla bağlantılı olduğunu yazmakta ve bu sorumluluklardan bazılarını şöyle sıralamaktadır: “...savaş ve siyasal şiddet kurbanlarına karşı sorumluluk; milliyetçi, ırkçı, sömürgeci, cinsiyetçi, ya da başka türden yıkımlar karşısında duyulacak sorumluluk; kapitalist empreyalizmin ya da başka totaliterlik biçimlerinin ezdiği kurbanlara karşı sorumluluk” (Saybaşı, 2011, s. 17). Tüm bunlar, varlık olmayanın, zamanı ve mekânı ihlal ederek, farklı noktalardan dahil olduğu hayata bir şeyler hatırlatması ile bağlantılıdır. Veziroğlu'nun bu çalışmasını izlerin görünür olduğu bir kintsugi'ye benzetmesi de farklı zamanlar arasında kurmaya çalıştığı adalet arayışının bir parçası gibidir.

Görüntülere eşlik eden sesler de genellikle görülenle karşıtlık kuracak, yaratacak sesler arasından seçilmiştir. Sert ve şiddet içeren görüntülerin arka planına daha hafif ve yumuşak tınlar yerleştirilmeye çalışılmıştır. Bu yolla bir derinlik yaratmak isteyen sanatçı, görüntünün

<sup>4</sup> Kintsugi veya kintsukuroi, bir Japon toz altın, gümüş veya platin ile toz hâline getirilmiş veya karıştırılmış reçine ile kırık çömlükleri onarma sanatıdır. Bir felsefe olarak Kintsugi, bir nesnenin, tarihin bir parçası olarak kırılmasını ve yeniden onanılmasını ele alır.

yarattığı otomatik şiddet reaksiyonunu yumuşak seslerle kırmış ve izleyiciye bir düşünme alanı, bir gedik, bir boşluk bırakmış gibidir. Asker komutları, kalabalık tören ve eylem sesleri üzerine yerleştirilen bu sakin müzik, kendi mekânını oluşturarak, bu video özelinde bir “arınma” alanı yaratmaktadır. Bu seslerin karakteri arasındaki zıtlık, Laub ve Felman’ın kitaplarında incelediği, Lanzmann’ın İkinci Dünya Savaşı’nda Yahudi soykırımından hayatta kalan kişilerle yapılan röportajlara dayandırılan filmi *Shoah*’ta geçen, ses ve sessizlik arasındaki karşıtlığını anımsatmaktadır. Filmde, özellikle söylediği şarkılarla ve “meleksi” sesiyle herkesin zihninde huzuru canlandıran Srebnik’in, soykırımın mekânına dönüşü görülmektedir. Laub ve Felman (1992), özellikle içinde şarkıların söylendiği kiliseyle ilgili sahnenin analizi için şunları yazmaktadır:

Aslında kilise sahnesi sadece bir sessizlik salonu (aynası) değil, aynı zamanda bir susturma eyleminin icrası ve tekrarı sahnesinin ta kendisidir. Her ne kadar Srebnik burada tanışın geri dönüşünü -tanışın olay sahnesine geri dönüşünü- temsil etse de, gerçek tanışın tarihi ve hayata geri dönerken kalabalığın darbesiyle bir kez daha sessizliğe gömülmesidir. (s. 267)

Ne var ki Srebnik’in tanıklığındaki bu sessizlik ve susturulma durumu, filmin bir noktasında sektereye uğratılmıştır. Filmde “şarkının dönüşü” aslında tanışın sesinin de geri dönüşüdür. Bu şekilde tanık, unutulmaya direnebilecek ve kendisiyle yeniden yüzleşebilecektir (Felman ve Laub, 1992, s. 268). Tekrarlanan melodiyle tanışın geri dönüşünü sağlayan filmle ilgili Felman ve Laub (1992) şunları aktarmıştır:

Kendi susturulmasına ve sessizliğine rağmen, filmin üstlendiği tanışın geri dönüşü yine de varlığını sürdürür, devralır ve şarkının geri dönüşünde varlığını sürdürür. Holokost ile kendi tanışın arasındaki eşzamanlılığın yokluğunda ve başarısızlığında, şarkı yine de ses ile sesin tarihsel (yeniden ziyaret edilen) alanı arasında, şarkı ile sesin duyulduğu yer arasında farklı türde bir eşzamanlılık yaratır. (s. 268)

Bu alıntıların ışığında, Veziroğlu’nun çalışmasında şiddet sesleriyle zıtlık oluşturan huzur sesleri de şiddet sesleriyle anılan şiddet anılarına yeni bir okuma, yeni bir eşzamanlılık getirmektedir. Yeniden ziyaret edilen bu alan, farklı bir sesle yeniden hatırlanmakta ve tıpkı sessizliğin şarkıyla yıkılması gibi, şiddet de huzura dönüşmektedir. Yukarıda mekânın sessizliğini kıran şarkıya karşılık, burada şiddetin sesleriyle özdeşleşmiş mekâna yeniden huzurlu bir alan yaratmak adına eşlik eden sakin sesler oluşturulmuştur.

Mekâna farklı bir noktadan bakan Gaston Bachelard (2020) ise, kendi mekânını yaratmanın bir nevi yüzleşme ve kendi alanını resmî tarihten ayırabilme gücüne sahip olma durumu olduğunu ilgili, *Mekânın Poetikası* kitabında şunları yazmaktadır:

İnsan bazen zaman içinde kendini tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey, varlığın durağanlık kazandığı mekânlar içindeki bir dizi bağlanmalardır yalnızca; geçip gitmek istemeyen varlığın... Tarihi aşmak istediğimizde, ya da tarihin içinde kalarak, kendisini oluşturan varlıklarla her zaman dolup taşan kendi tarihimizi tarihten ayırmak istediğimizde, yaşam takvimimizin ancak kendi imge dağıyla oluştuğunu fark ederiz. Varlığımızı bir varlıkbilim hiyerarşisi içinde çözümleyebilmek, ilkel barınaklara gömülmüş bilinçdışımızın ruh çözümlemesini yapabilmek için önemli anılarımızı normal ruh çözümlemenin sınırında, toplumsallıktan arındırmamız ve yalnızlıklarımızı yaşadığımız mekânlarda sürdürdüğümüz düşünme düzlemine ulaşmamız gerekir. (s.39)

Bu bağlamda, aslında içinde bulunulan mekânın bireyi ve bireyin belleğini şekillendirdiği görülmektedir. Kurulan hayaller, yaşam biçimleri çoğunlukla bu mekânlar aracılığıyla oluşmaktadır. Bu mekânın sınırlarını ve mahremiyetini belirlemek ise oldukça elzemdir. Toplumsallığın sınırları aşarak bireysel hayal kurma alanına girmesi, insanın kendini tanıyamayacak, bazen

de kurduğu hayalin öznelliğinden şüphe duyacak noktaya getirebilmektedir. Bu noktada önemli olan, kişisel olanla toplumsal olanın sınırlarının bulanıklaştığı noktaları bulabilmek ve oralara müdahale edebilmektir.

Bachelard'ın alıntısından yola çıkarak bu çalışmalarda da sanatçı, bir şekilde “yaşam takvimini oluşturan imge dağarcığını” çözümlenebilecek düşünce mekânını sesle yaratmıştır. Toplumsallığa etki etmiş bu seslerin her yıl rutine binmiş bir biçimde tekrarını kaydeden sanatçı, şiddetin izlerini taşıyan bu seslerle, şiddetten kurtulamamış bir coğrafyanın sınırlarını çizmiş ve şiddet travmasını yaratan unsurları izleyicinin tanıklığına sunarak, bu eylem alanında yüzleşme aracılığıyla şiddetin “üstesinden gelmenin” yolunu aramıştır.

Savaş ve yıkım gibi travmatik olayların hatırlanmasında kolektif belleğin belirleyici rolüne, askerî törenler, dikilen anıtlar ve kültürel pratiklerin bu belleği güçlendirerek travmaların yinelenmesine zemin hazırladığına dikkat çeken bir diğer sanatçı da Nurtane Karagil olmuştur. Karagil'in bu makalede ele alınacak “Ayşe Tatilde” (2015) isimli sanat çalışmasının yer aldığı “Bir Savaş Nasıl Hatırlanmalıdır?” sergisine ilham kaynağı olan sanat kuramcısı Toby Clark (2004), *Sanat ve Propaganda* isimli kitabında savaşın hatırlanması üzerine şu soruları sormaktadır:

Bir savaş nasıl hatırlanmalıdır? Savaş anıtları sadece ölenlerin anısına mı yoksa onların uğruna öldükleri değerlere mi adanmalıdır? Kimlerin ölenleri anmak için semboller üretme hakkı vardır; bu sadece bireylere tanınan bir hak mıdır yoksa ulusal anma ve uzlaşma günlerini düzenlemek devletin yükümlülüğü müdür? Bu sorular matemin kişisel ifade biçimleri ile tarihin kamusal sunumu arasında çeşitli gerilimlere neden olmuştur. (s. 159)

Bu sorulardan hareketle Karagil, şerit hâlindeki beş metrelik biz dizi çizim ve bir videodan oluşan “Ayşe Tatilde” isimli çalışmasında, savaşın çeşitli yollarla hatırlatılma biçimleri ve bu yolla, sonraki kuşakların da savaşı bizzat görmüş nesiller kadar savaştan etkilenen duruma geldiğini, özellikle ülkenin çeşitli yerlerindeki anıtları ve askerî törenleri çizerek ve video çalışmasında okullarda öğrencilere okutulan ve milliyetçi öğeler içerdiğini düşündüğü *Andımız*'ın sözlerini dönüştürerek anlatmaya çalışmıştır. Başta çalışmanın adı, 1974 yılında Türkiye'nin gerçekleştirdiği askerî çıkartmanın gizli kodu olan “Ayşe tatile çıksın” cümlesinden gelmekte ve Ayşe'nin hâlen tatilde, savaşın da hâlen hatırlanır olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu işin bütününün, kolektif bellek ve hatırlama ritüelleriyle sıkı bir bağlantısı vardır. Sanatçının kendisi de bu çizimleri bir “bellek çizimi” olarak tanımlamakta ve bizzat savaşı yaşamamasına rağmen, savaşın bıraktığı bütün travmaların içinde dolaşarak bu çizimleri yaptığını söylemektedir.<sup>5</sup>

Karagil'in çevresinde gördüğü ve çizimlerine yansıttığı anıtların hepsi savaşı, militarizmi ve Kıbrıs'ın tarihinde yer etmiş siyasi liderleri konu almaktadır. Bunların hepsi kolektif bellek ve bunun aracılığıyla yinelenen travmayla ilişkilendirilebilecek olgulardır. Anıt kelimesi, başlı başına bir şeyleri hatırlatmak ya da empoze etmek anlamına gönderme yapmaktadır. “Moneie” kelimesinden gelen anıt (*monument*), “hatırlatan şey”, “birinin hatırasına getirmek” ya da “bir şey söylemek” anlamlarına gelmektedir. Bu kelimenin kökleriyle kurulan bellek bağı dışında, birçok yazar ve düşünür de anıtların ya da anıtsal yapıların bellek ile güçlü bir bağı olduğunu ve bunun toplumun bireyleri arasında da çeşitli bağlar oluşturduğunu savunmuştur.

Kültürel belleğin bu bilinci oluşturmada başrol oynadığından bahseden Assmann (2015), kültürü toplumun bireyleri arasındaki “bağlayıcı yapı” olarak nitelendirmektedir (s. 23). Kültürel belleğin bunu yapmak için kendi dili olan sembolik bir dünya yarattığını savunan Assmann (2015) şunları yazmaktadır:

<sup>5</sup> Nurtane Karagil ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 24 Temmuz 2023, Kıbrıs.

Bu yapı aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme hâlindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir. Kültürün iki yönü, yani kuralcı ve anlatsal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkânı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz”de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır. (s. 23)

Bu bağlamda Karagil’in çalışmalarındaki anıtlar ve anlar da, bu birleştirici “biz” duygusunun sembolleri olarak iktidarın hem geçmişi hatırlatma, hem de geleceği şekillendirme üzerinde kurduğu tahakkümün parçaları olarak değerlendirilebilmektedir.

Öte yandan tarih, hatırlama ve unutmaya üzerine yazan Nietzsche, hâkim güç ve baskın anlatıların, ölüleri ve neden öldüklerini sürekli olarak hatırlatmanın bir yolunu bulduklarını ve bu anlatsal tarihin, sonraki nesillerin ancak bu anlatılar ışığında hayatlarını devam ettirebilmelerine izin verdiğini anlatmaktadır. Nietzsche (1995) şunları yazmaktadır:

...ama bir şey yaşayacak: En özgün varlıklarının imzası, bir eser, bir amel, ender bir ilham, bir yaratım; o yaşayacak çünkü gelecek nesiller onsuz yapamaz. Bu hâliyle, en biçim değiştirmiş hâliyle şöhret, Schopenhauer’in dediği gibi, kendimize olan sevgimizin en lezzetli lokmasından daha fazlasıdır; tüm çağlarda büyük olanın tutarlılığına ve sürekliliğine olan inançtır, nesillerin değişmesine ve geçiciliğe karşı bir protestodur. (s. 98)

Kıbrıs’ın her yerinde görülen çeşitli biçimlerdeki anıtlar, anlatılar, hatta sınır bile, bu “anlatsal” tarihin, kahramanlığın, sonraki nesillerin zihinlerinden silinmemesi gerektiğine inanılan savaşın bir parçasıdır. Nietzsche’nin önerisi ise bu “anıtçı” zihniyete karşı durmak, onu sorgulamak ve en genel tabiriyle, unutmaktır.

Ne var ki Karagil’in millî törenler, anıtlar ve militarist eylemler üzerine kurguladığı bütünlüklü çalışması, bayrakları ve sembollerle dolu bir hatırlama biçimini içermektedir. Bu biçimler kolektif belleği güçlendirmek ve yukarıda söylendiği gibi topluluğun üyeleri arasındaki bağı oluşturmak üzerine kurgulansa da Karagil unutmaktan çok, “farklı” bir hatırlamayı denemektedir.

Kent ve bellek üzerine yazan Anita Bakshi (2017) ise, anıtlar ve bellek bağlantısını anlatmak için anıtların resmî tarih anlatılarıyla ilgili mitolojileri yansıttığını ve şehrin dokusuna ve sakinlerinin hayal gücüne belirli imgeler yerleştirdiğini söylemiştir. Bu hayal gücüne müdahale, yukarıda bahsedilen “ortak bağı” oluşturmak için de önemlidir. Etrafta sürekli aynı hikâyeleri temsil eden anıtların görülmesi, bir müddet sonra zihne belli imgelerin yerleşmesine ve sorgulama gücünün giderek kaybolmasına yol açmaktadır. Zihinde yer eden bu anlatılar, zamanla hayal gücünün, başka bir “tarih” ya da “temsil” ihtimalinin varlığının tahayyül edilmesine de sınırlama getirmektedir. Dahası bu sınırlamanın etki alanı, tek bir jenerasyondan ötesini kapsamaktadır (s.8).

Özelde Kıbrıs’tan bahsederken, uluslararası araştırmacıların anlatsal ve kolektif bellek üzerine yazdıklarının yanında adanın kuzeyindeki bazı araştırmacıların da bu konuyla ilgili düşüncelerine değinmek, coğrafyayı anlamak açısından önemlidir. Anıtlar üzerine yazan Zehra Şonya ve Mehmet Adil gibi isimler, Kıbrıs’ın her iki bölgesinde de anıt inşasının özellikle savaşın yaşandığı 1974 yılından itibaren artış gösterdiğini ve anıtların özellikle bölünmeyi meşru kılacak savaş imgeleriyle, yeni oluşan bölgelerin gücünün devamını sağlamayı hedeflediğini savunmaktadır.



**Şekil 6:** Nurtane Karagil, "Ayşe Tatilde" serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (1).



**Şekil 7:** Nurtane Karagil, "Ayşe Tatilde" serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (2).



**Şekil 8:** Nurtane Karagil, "Ayşe Tatilde" serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (3).

Kıbrıs'ın kuzeyindeki anıt ve abidelerin inşasının 1974 sonrası dönemde başladığını aktaran Adil (2010), "sınırın her iki tarafı da tarihin, hafızanın, kimliğin uğraş konusu olan ve gündelik yaşamın görsel çevrelerinde farklı kimlikler, farklı roller oynayan birçok değişik anıtla süslendi" şeklinde yazmıştır (s. 130). Şonya (2005) ise araştırmalarına dayanarak adanın her iki tarafında da milliyetçi heykeller olduğunu, ancak zaman ilerledikçe kuzeydeki anıtların 1974 savaşını anıtlıştırmaya devam ederken, güneydeki heykellerin bir şekilde savaş temasının ötesine geçebildiğini yazmıştır. Şonya (2005) savaşı anlatan bu anıtların "kısırdöngülerin kuru, dar ve saplantılı zevkiyle" yapıldığını savunmaktadır (s. 32). Bu kısırdöngü de başlı başına nesiller arası travmanın aktarılmasına yol açan noktadır. Sürekli farklı formlarla verilmeye devam eden benzer anlatılar, farklı bakış açılarının geliştirilmesine engel olmakta, yeni ve barışçıl adımların önünü tıkamaktadır.

Karagil'in çalışmasında çizimlerle verilen bir diğer savaş anısı da Barbarlık Müzesi'ndeki<sup>6</sup> görüntülerdir. Özellikle ilkokul çocuklarının sıklıkla götürüldüğü bu müze, savaşın yıkımını "tek yönlü" bir biçimde anlatmakta, çocukların belleğinden yıllarca silinmeyecek "korkutucu" görüntülerle düşmanlığı canlı tutmaya çalışmaktadır. Bu görüntülerin ne kadar korkutucu ve travmatik olduğu, adanın iki tarafında düşmanlığın sürmesinin temel sebeplerinden biri olduğu, birçok Kıbrıslı Türk tarafından bugün hâlâ anlatılmaktadır. Çağla Güngör tarafından yazılan *Kıbrıslı Türk Gençleri Konuşuyor* (2002) kitabında anılarını anlatan gençlerden bazıları Barbarlık Müzesi'nde gördüklerinin hâlen kabuslarına girdiğini ve bu yüzden bugün hâlâ

geceyi banyo yaparken korktuğunu anlatırken (s. 14), bazıları ise 8-9 yaşlarında götürüldüğü müzeden çok etkilendiğini ve bu olanları düşünerek sürekli ağladığını anlatmıştır (s. 33). Öte yandan bazı anlatılar, bu müzede gösterilenlerin travma yaratmanın ötesinde, Rumlara karşı düşmanlığı da canlı tuttuğunu doğrulamaktadır. Röportaj verenlerden bir tanesi müzeyle ilgili

<sup>6</sup> 24 Aralık 1963 gecesi, Kıbrıs Türk Kuvvetleri Alayı doktoru Binbaşı Nihat İlhan, eşi, üç çocuğu ve evdeki beş misafiri ani bir baskınla vurularak öldürülmüş, ev 1 Ocak 1966'da Barbarlık Müzesi olarak halka açılmıştır. Evde, "katledilen" kişilere ait eşyalar, adadaki çatışmalar sırasında hayatını kaybeden Kıbrıslı Türklere ait fotoğraflar ve haberler de sergilenmektedir. Olayın kimin tarafından yapıldığına dair farklı iddialar bulunmaktadır.

“O fotoğraflara baktığımda ‘keşke ben de Rum öldürsem’ diye düşünür, çok öfkelenirim.” (Güngör, 2002, s. 20) ifadelerini kullanırken, bir diğeri, “Dişler, kanlı bornozlar kaç gece uykumdan çıkmadı, sürekli beynimize Rumlardan nefret etmemiz gerektiği işlendi.” (Güngör, 2002, s. 37) şeklinde konuşmuş, başka bir genç ise “Bence çocuklarda Rum düşmanlığının oluşmasında Barbarlık Müzesi bir mihenk taşıdır.” (Güngör, 2002, s. 67) diyerek bu müzenin savaşta yaşananların nefretle hatırlanması konusundaki sarsılmaz etkisini vurgulamıştır.

Birçok anıda kendine yer bulan bu müze, Karagil’in savaş ve onun olumsuz yönleriyle ilişkilendirdiği “bellek çizimleri” arasında da yerini almıştır. 1989 doğumlu sanatçı, bölünme sonrası doğmuş olmasına rağmen bu bağların görselleştirilmiş unsurlarıyla çevrelenen bir alanda yaşamının yansımalarını işleriyle aktarmaktadır. Karagil çalışmasıyla ilgili şunları söylemektedir:

Savaşın çevremdeki yaşam tarzını nasıl etkilediğini hatırlamayı seçtim. Mezarlıklara okul gezileri, deniz üstünde sınırlar, galibin algısından anılar, militarizm, milliyetçilik ve biz... Savaş boyunca yaşamamış olsak da sınırlarında yaşıyoruz. Bazen, çitler şeklindedir, ancak çoğunlukla soyut formlardadırlar, bu yüzden bunları görebilmek için bunları hissetmeniz gerekir. Ben savaşı yaşamadım ancak savaşın bıraktığı bütün travmaların içerisinde dolaştım. Bu, çocukluğum ve yaşadığım yer, savaşın bize neyi hatırlattığını ve nasıl yaşadığımızı gösteren bir anıydı. Bu aslında bir neslin, savaşı canlı tutan anılarla ilgili imtihanı gibidir.<sup>7</sup>

Karagil’in “imtihan” diye adlandırdığı bu travma aktarımını sağlayan görsel öğelerin yanında, çalışmanın bir bölümünü oluşturan, milliyetçi bir duyguyla yazılıp küçük yaşlardan itibaren o toplumun bireylerine ezberletilen marşlar ve şiirler de mevcuttur. Karagil, kendi mezun olduğu ilkokula gidip her haftanın ilk günü çocuklara okutulan Andımız yeminini kendi düzenlediği versiyonla okumuştur. İlkokulun başından itibaren her hafta bir çocuğun kürsüye çıkarak okuduğu ve diğer çocukların “gururla” tekrar etmesi beklenen Andımız yemini, “Türküm, doğrum” şeklinde başlayıp, “yasam yurdumu, milletimi özümden çok sevmektir” şeklinde devam etmekte ve “varlığım Türk arlığına armağan olsun, ne mutlu Türküm diyene” şeklinde bitmektedir. Savaşı, vatan uğruna ölmeyi, Türklüğü, milletini kendinden çok sevmeyi öğütleyen bu sözleri tekrarlayarak büyüyen bir nesil için -özellikle savaşın çok yakın bir tarihte yaşandığı bir ülkede- travma da bu tekrarlar yoluyla aktarılmakta ve vatan kavramı Türklükle ilişkilendirilerek Kıbrıslı Rumlarla birlikte yaşanacak bir vatanın vatan olmadığını öğütlenmektedir. Karagil ise buna karşılık andımız için yeni sözler yazmış ve savaşın kötü yönlerini, bir çocuk dilinden yazılmış gibi görünen sözlerle, bir çocuk sesiyle aktarmıştır. Karagil’in yeni sözleri şu şekildedir:



Şekil 9: Nurtane Karagil, “Ayşe Tatilde” serisinden, kağıt üzerine karışık teknik, 2015 (4).

<sup>7</sup> Nurtane Karagil ile yapılan kişisel görüşmeden alınmıştır, 24 Temmuz 2023, Kıbrıs.



Burada, o köşeden dönemeden belki, dibimizde ama çok uzak, savaş çıkar mı sürpriz yumurta gibi? İnsanlar ölüyor. Çoğalınca insanlar, insan değiller sanki... Kafa, bağırsak, üstüne bayrak... Savaşmasak olamazdın derler ya hani? Pek sorun değil sanki, savaş olmayacaksa-ydı yani. Savaşta ölenler, savaş var diye ölmediler mi ki? (Karagil, 2015).



**Şekil 10:** Nurtane Karagil, “İçtima”, video kesiti, 2015.

Milliyetçi bir “yemini” farklı sözlerle tersine çevirmeye ve savaşı sorgulatacak bir kapı aralamaya çalışan Karagil, çiçeklerle kapattığı yüzüyle de bu mesajı desteklemektedir. Toplumlar arası bağla ilişkilendirilebilecek cemaat kavramı üzerine yazan Benedict Anderson (2023), ulusun hayal edilen ve bu hayal üzerinden modellenip dönüştürülerek oluşturulan bir şey olduğunu söylemiş ve insanların bu “icat” için ölmeye hazır olduklarını vurgulamıştır (s. 165). Anderson da yukarıda anıtlarla ilgili bahsi geçen bağ konusu üzerinde durmuş, şiir, düzyazı, müzik ve görsel sanatların, milliyetçiliğin kültürel araçları olarak çeşitli biçimlerde kullanıldığını savunmuştur. Bu ulus bağı insanlardan “uğrunda ölmek” gibi belli fedakârlıklar talep edebilmektedir. Anderson’a göre bu bağın oluşmasındaki en önemli unsurlardan biri ‘eşzamanlılık’ durumudur. Anderson (2023) eşzamanlılık durumunun bağ oluşturma biçimiyle ilgili şunları yazmıştır:

Öyle bir eşzamanlı topluluk biçimi vardır ki, ancak ve özellikle şiir ve şarkılar biçimindeki dille anlatılabilir. Millî bayramlarda söylenen millî marşları alın örneğin. Sözler ne kadar bayağı, ezgi en kadar sıradan olursa olsun, bu marşların söylenmesinde bir eşzamanlılık deneyimi vardır. Böyle anlarda birbirine tamamen yabancı insanlar aynı ezginin eşliğinde aynı dizeleri okur, imge: Tek bir tını. Tek bir tınıda buluşma, hayalî cemaatin fiziksel gerçekliğini yankıda bulma imkanı demektir... Bizi birbirimize bağlayan hayali bir ses dışında hiçbir şey yoktur. (s. 169)

İlkokul kürsüsünden okunan bu ant da böyle bir eşzamanlılıkla yapılmaktadır. Her okulda, her pazartesi sabahı yüzlerce öğrenci aynı andı okumaktadır. Bu, birbirini tanımayan kişiler arasındaki “hayali bağı” sağlamlaştırmayı ve savaşın sonraki nesillerce nasıl hatırlanacağına karar vermeyi hedeflemektedir. Milliyetçi öğütlerle dolu bu ant, ülkenin her yerinde varlık göstermeye devam eden anıtlar, yapılan şehitlik ziyaretleri ve savaş unutturmamak adına kurgulanan mü-

zeler, öğrencileri aynı topluluğun birer parçası yapmakta, bu topluluğun inançları, tarihi, acıları ve zaferleriyle örülmüş bir çatının altında birleştirmekte ve aidiyeti güçlendirmeye çalışmaktadır. Karagil'in bir dizi çizim ve video kombinasyonu ile oluşturduğu "Ayşe Tatilde" çalışması, bu "çatının" farklı yollarla oluşturulma biçimlerini, kendi kişisel hikâyesinden yola çıkarak -ki buradaki "yola çıkma" ifadesi somut olarak kullanılmaktadır, çünkü sanatçı kendi ilkokulundan yola çıkarak şehrinin çeşitli alanlarında yürümüş ve savaşı hatırlatan unsurları toparlamıştır-sorgulamış ve işler aracılığıyla görünür kılarak toplumsal bir sorgulamaya açmıştır.

Öte yandan, çocukluk döneminin travmalarından yola çıkılarak oluşturulan bu seride, kullanılan formlar da hep bir çocuk olma hâline gönderme yapmaktadır. Çizimlerin çocuk çizimlerini andırması, video çalışmada sanatçının üniforma giyen bir ilkokul öğrencisi olarak görünmesi, yetişkinlik döneminde sorgulanan bu çocukluk anlarıyla, çalışmanın oluşturulma biçimi aracılığıyla da ağ kurulmasına yardımcı olmuştur. Türkiye'nin 1974 askeri çıkarmasının ardından bir "yavru vatan"a dönüşen Kıbrıs'ın kuzeyinin bu "büyümemiş olma" durumu, Karagil'in çalışmasında da kendini göstermektedir. Nermin Saybaşı, *Sınırlar ve Hayaletler* kitabının (2011) "Adaya Sınır Koymak" isimli bölümünde, Kıbrıs'ın ebedî bir çocukluğa mahkûm olduğunu yazmaktadır (s. 176). Kitabında Gilles Deleuze'ün "ada" fikrine gönderme yapan Saybaşı (2011), Kıbrıs'ın bu "olma" hâline erişemediğini şu sözlerle anlatmaktadır:

Bu tartışma bağlamında "çocuk olmak" belli bir yaşa ya da fiziksel yaşa değil, varlıkbilim olarak varlığını önceleyen daha büyük bir bütüne bağlı/bağımlı küçük bir kesim olmaya işaret eder. Deleuzcü anlamda "oluştan" çok uzak olan bu "çocuk", toprakları ele geçirilmiş, daha doğrusu hayaletli, musallat olunmuş bir topografidir aynı zamanda. (s. 176)

Bu tespit, Karagil'in, çalışmanın adından da anlaşılacağı üzere 1974 askerî çıkarmasına yönelik bir eleştiriyi de içerisinde barındıran çocukluk travmalarını hatırlamada kullandığı üslubu da açıklamaktadır. Anavatanla kurulan bağ sabit olduğu müddetçe Kıbrıs'ın kuzeyinin de hep oraya bağlı bir çocuk olarak kalacağı açıktır. Ne var ki hem çizimlere hem de Andımız'a sanatçı tarafından yapılan müdahale, "Farklı bir tarih yazımı, farklı bir tarih anlatımı mümkün olabilir mi?" sorusunu akla getirmekte ve çocuklukta beri "ezberlenen" imgelerin sürdürdüğü travmanın üstesinden, o ezberi bozarak gelmeyi önermektedir.

## Sonuc

Travmalarla yüzleşmek, çıkış yolları aramanın ilk adımıdır. Bu makaledeki çalışmalarda gözlemlenen de farklı nesillerden üç sanatçının bu yüzleşmeyi mümkün kılma yöntemleridir. Bu alanda üretilen birçok sanat çalışması olmasına karşın, Kıbrıs'ın kuzeyi özelinde bu çalışmalarını "nesillerarası travma" bağlamında inceleyen sanat tarihi literatürü henüz mevcut değildir. Bu sebeple makale, sanat tarihi yazınına özgün bir konuyla farklı bir perspektif sunmayı ve daha sonraki çalışmalar için bir kaynak oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu araştırma esnasında, travma ve melankoliyle ilgili genel bir literatür taraması yapılmış ve mevcut teorisyenlerin konuyla ilgili fikirlerine yer verilmiş, bunun yanında sanatçılarla bire bir görüşmeler yapılarak çalışmalarını hakkında düşünceleri dinlenmiştir. Bu bire bir görüşmeler, çalışmaların ortaya çıkış nedenlerini ilk ağızdan dinlenmesine ve öne sürülen travma tezinin bizzat sanatçılar tarafından desteklenerek temeli daha sağlam bir kaynak oluşturulmasına yardımcı olmuştur.

Bugün hâlen bölünmüş olan adanın her yerinde savaşın izlerinin bulunması, belleği sürekli canlı tutmanın, hatırlama ve unutma unsurlarının toplumun gelenekleri aracılığıyla "seçildiğini" göstermenin ve bunlar yoluyla travmayla yası sürdürmenin ve aktarmanın aracıdır. Yan-

lı tarih anlatılarının travmayı devam ettirdiği göz önüne alındığında, buradan çıkmanın yolu da tersine bir adımla, toplumları yakınlaştırmaktan geçmektedir. Yaşanan travmanın farkına vararak, “öteki”nin de benzer süreçlerden geçtiği gerçeğiyle yüzleşmek, yıllarca aktif tutulan “düşmanlık” hissini yarattığı şiddet baskısını görünür kılmak için önemli bir adımdır. Savaşın olumsuz anlatılarının etkilerini sanat aracılığıyla dışa vurmak, düşmanlaştırılanı yası tutulabilir olana çevirmeye, resmî tarihi sorgulamaya, ezberletilenleri dönüştürmeye ve gerek bireysel gerekse toplumsal alanda varlık gösteren travmanın “üstesinden gelmeye” yardımcı olacaktır. Bu bağlamda, böylesi bir konuyu ele almak adanın politik süreçlerine farklı bir noktadan bakılmasını sağlaması ve yalnızca sanat alanında değil, adadaki toplumsal ve politik kısır döngünün çözümünde de bir çıkış noktası bulunmasına yardımcı olarak, gelecekte bu alanda yapılacak çalışmalar için potansiyel bir hareket alanı oluşturması açısından önemlidir.\*

## Kaynaklar

- Adil, M. (2010). Anıtlar hakkında düşünmek. *Emaa Sanat Dergisi*, (11), 128-145.
- Anderson, B. (2023). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması*. (İ. Savaşır, çev.). Metis.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel bellek: Eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, çev.). Ayrıntı.
- Bachelard, G. (2020). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, çev.). İthaki.
- Bakshi, A. (2017). *Topographies of memories: A new poetics of commemoration*. Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (2004). *Kırılgan hayat*. (B. Ertür, Çev.). Metis.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. The Johns Hopkins University Press.
- Cioran, E. M. (2017). *Çürümenin kitabı*. (H. Bayrı, Çev.). Metis.
- Clark, T. (2004). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge*. (E. Hoşsucu, çev.). Ayrıntı.
- Çeviri Konuşmalar. (2019, Haziran 22). *Gilles Deleuze; kontrol toplumunu, sanat ve direnme eylemi arasındaki ilişkiyi anlatıyor*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JgMOjjOdNmU>
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference*. (A. Bass, çev.). The University of Chicago Press.
- Durkheim, E. (2018). Dinsel yaşamın ilk biçimleri. J. K. Olick, V. Vinitzky-Seroussi ve D. Levy (Ed.), *Kolektif hafıza kitabı* içinde (ss. 145-147). İletişim.
- Felman, S. ve Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. Routledge.
- Freud, S. (2001). *Haz ilkesinin ötesinde: Ben ve id*. (A. Babaoğlu, çev.). Metis.
- Freud, S. (2020). *Yas ve melankoli: Tekinsiz narsisizm üzerine*. (L. Uslu, Çev.). Cem.
- Güngör, Ç. (2002). *Kıbrıslı Türk gençleri konuşuyor*. İstanbul: Metis.
- House, J. (2017-18). Definitions from Laplanche and Pontalis. New York Columbia Üniversitesi “Freud” dersi notları. <https://www.studocu.com/en-us/document/columbia-university-in-the-city-of-new-york/freud/definitions-from-laplanche-and-pontalis/3284041>
- Karagil, N. (2015, Mart 13). *Assembly / İçtima*. Vimeo. <https://vimeo.com/119123139>
- Leader, D. (2018). *Depresyon, yas ve melankoli*. (A. Göçmen, çev.). Encore.

\* Bu makale, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı'nda hazırlanan “Kıbrıs Türk Toplumunda 1974 Sonrası Sanat Pratiklerinin Gelişimi ve Adanın Politik Süreciyle Tetiklenen Bu Gelişimin Çalışmalara Yansımaları” isimli doktora tezinden faydalanılarak yazılmıştır.

- Leppert, R. (2002). *Sanatta anlamın görüntüsü: İmgelerin toplumsal işlevi*. (İ. Türkmen, çev.). Ayrıntı.
- Nietzsche, F. (1995). *Unfashionable observations*. Stanford University Press.
- Nietzsche, F. (2011). *Tarihin yaşam için yararı ve yararsızlığı üzerine*. (N. Bozkurt, çev.). Say.
- Parman, T. (2017). Nedenbilimsel bir unsur olarak travma ve psikanaliz. *Psikanaliz Yazıları*, (34), 19-26.
- Ranciere, J. (2012). *Estetiğin huzursuzluğu: Sanat rejimi ve politika*. (A. U. Kılıç, çev.). İletişim.
- Saybaşı, N. (2011). *Sınırlar ve hayaletler: Görsel kültürde göç hareketleri*. (B. Doğan, çev.). Metis.
- Şonya, Z. (2005). Art, monuments and İdeologies: As signs of society. *Emaa Sanat Dergisi*, (1), 31-32.
- Triest, T. (2017). Travmanın bireysel ve kolektif boyutları: Bilinçdışı kâbus gerçeğe dönüştüğünde. *Psikanaliz Yazıları* (34), 51-68.
- Volkan, V. ve Zintl, E. (2010). *Gidenin ardından*. (I. Vahip ve M. Kocadere, çev.). OA.

## Özgün Makale

# Kırılğanlıkların Müellifi Barış Bıçakçı<sup>1</sup>

## Barış Bıçakçı, The Author of Vulnerability

Şennur TÜRK\*

### Öz

Günümüz Türk edebiyatı yazarlarından Barış Bıçakçı, romanlarında, karakterlerinin duygu dünyalarını dile getirirken sık sık müziğin insan ruhuyla kurduğu etkileşimden yararlanmaktadır. Bu etkileşim, daha çok Bıçakçı'nın romanlarındaki karakterlerin yaşadıkları sevinç, umut, hüznün, çekingenlik, yalnızlık, hayal kırıklığı gibi duygularının içinde filizlenen kırılğanlıklarının tam da dile getirilmesi gerektiği anda bir radyodan, pikaptan veya başka bir şekilde etrafa yayılan ya da sözü edilen bir müzik vasıtasıyla gerçekleştirilmektedir. Şarkıların sözlerinin tamamı romanlarda verilmemekle birlikte, bu durum, roman kahramanının iç dünyasını, kırılğanlıklarını dile getirmede etkili olmaktadır. Bu çalışmada, Bıçakçı'nın romanlarındaki kırılğanlık duygusunu dile getirirken müziği nasıl kullandığı ve bunun sanatın alımlayıcısı olan okura nasıl yansıdığı sorularına cevap aranacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Edebiyat ve Duygular, Kırılğanlık, Barış Bıçakçı, Roman, Müzik.

### Abstract

Barış Bıçakçı, one of the Contemporary Turkish Literature authors, frequently utilizes the interaction between music and the human soul to express the emotional worlds of his characters in his novels. This interaction often occurs at moments when the vulnerability of the characters' emotions, such as joy, hope, sadness, shyness, disappointment, which need to be articulated, is expressed through a song coming from a radio, pickup, or other means in the surroundings. Although not all the lyrics of the songs are provided in the novels, this situation effectively contributes to expressing the inner world and vulnerabilities of the novel's characters. This study aims to explore how Bıçakçı employs music to convey the sense of vulnerability in his novels and how it resonates with the reader, who is the recipient of the art.

**Keywords:** Literature and Emotions, Vulnerability, Barış Bıçakçı, Novel, Music.

### Giriş

Duygusal deneyimin insana özgü doğası, sadece bilim alanında değil, edebiyat ve sanatın farklı alanlarında hem bireylerin yaratıcılığında oynadığı rolle hem de üretilen eserlerin odağında yer almasıyla ilgi çekici bir konu olarak güncelliğini korumakta, bu sayede, farklı disiplinlere ve

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 15.03.2024. Makale kabul tarihi: 27.04.2024.

\* Doktora Öğrencisi, Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı, aksennurturk@gmail.com, ORCID: 0009-0001-8479-7744.

disiplinler arası çalışmalara konu olmaktadır (Yıldırım, 2021, s.V). “Bütün disiplinleri etkileyen bir alan olarak duygu çalışmaları bugün sanatla, ekolojiyle, edebiyatla birlikte gelişme potansiyeline sahip” (Dicle, 2022, s.5) olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Gündelik hayatın en temel bileşenlerini oluşturan duygular, insanı anlama ve açıklama yolunda edebî eserlerde, döneminin kültür ve düşünce yapısı üzerine önemli bulgular sunmaktadır. Bu yüzden, duyguların kültür ve düşünce tarihini araştıran, edebiyat metinlerini yazarı, dönemi ve bağlamı açısından inceleyen çalışmalar gerektirmektedir. Duyguların, önceden biyolojik, verili ve evrensel oldukları düşünülse de geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet Dönemi duygular tarihi üzerine yapılan çalışmalar, farklı bulgular ortaya koymuştur. Duygular, dönemlerine göre değişen, dönüşen, deneyimlere olanak sağlayan, dinamik, sosyal çevresiyle irtibatlı değişkenler olarak ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir duygu, dönemine, bağlamına ve kişisine göre farklı farklı anlam kazanan bir değişkenlik göstermektedir (Afacan, 2023, ss. 12,13).

Duygu, ancak icra edilerek anlaşılabilir. Bu icra gerçekleştirilirken başvurulacak yolların biri, sözlü anlatıdır. Yaşamımızın bir parçası olan, acı, hüznün, ölüm, ayrılık, umutsuzluk kapımızı çaldığında her defasında yeniden dile getirmemiz ya da keşfetmemiz gereken sözcükler ise kırılımdır (Borgna, 2018, s.13). “Kırılma (vulnerability), Latince vulnus (yara) kelimesinden türemiş ve ‘yaralanmaya, incinmeye, zarar görmeye açık olmak’ anlamını taşır.” (aktaran Hakverdi, 2022, s.21). Bu, onu duyarlılık, incelik, hassasiyet ve bitkin bir nezaket, dile getirilemeyen ve görülemeyen şeylere dair bir sezginin dili haline getirir. Bu sayede de başkalarının ruh halleriyle, duygulanımlarıyla, varoluşsal biçimleriyle daha kolay ve istekle özdeşleşmeyi sağlar (Borgna, 2018, s.8).

Hem hayatta hem de edebî eserlerde duygunun içinden düşünme, duygunun yaşamı biçimlendiren yolculuğunun farkında olarak izini sürme, insan ruhuna dair gizemlerin perdesini aralama yolunda atılan adımlardan biri olarak değerlendirilebilir. Edebî türlerden biri olan romanlar, duyguların zaman içinde değişiminin takip edebileceği önemli alanlardandır. Bu çalışmada, Barış Bıçakçı’nın romanlarında kırılma duygusunu dile getirme biçimi ele alınmıştır. Eugenio Borgna’nın (2018) “hayatın bir parçası, yapıtaşlarından, ontolojik temellerinden biri” (s.9) olarak tanımladığı kırılma duygusunu, Bıçakçı’nın romanlarında, kahramanların hüznün, aşk, ölüm, ayrılık, doğayla bütünleşme gibi ruh halinin derinleştiği anlarda sık sık, müzikle kurduğu bir köprü aracılığıyla vermeyi tercih ettiği görülmektedir. Çalışmada, “görünürde birbirinden uzak gibi duran, farklı farklı içeriklere dokunan ve bunları birleştiren, dalgalı ve zikzak çizen bir hat” (Borgna, 2018, s.9) olan kırılmanın dile getirilmesindeki zorluğun, sözcüklerin müzikle birleşmesiyle bu duyguların anlatıma ve iletilmesine nasıl bir katkı sağladığını araştırmak amaçlanmaktadır.

Barış Bıçakçı ilk romanı *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*’den başlayarak, yetmişli yıllardan günümüze kadar geniş bir yelpaze içinde pop, caz, reggae, rock, post punk, new wave gibi müzik tarzlarıyla dünya listelerinde yer alan gruplara, kişilere, albümlere, şarkılara; Türk müziğinin farklı türlerinden isimlere, grup ve albümlere yer verir. Çalışma, Barış Bıçakçı’nın dokuz romanı arasından makalenin temellendirildiği kırılma duygusunun, müzik aracılığıyla verildiğine dair tezin diğerlerine göre daha baskın görüldüğü *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*, *Baharda Yine Geliriz*, *Sinek Isırıklarının Müellifi*, *Tarihi Kırıntılar*, *Veciz Sözler ve Yere Bir Süre Paralel Gittikten Sonra* adlı romanları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Sözü edilen altı romanda, yazar tarafından kahramanların duyguları dile getirilirken müziğin bir araç olarak kullanılması sayesinde duyguların anlatımına zengin ve farklı bir derinlik kazandırılmıştır. Yapılan çalışma, bunun bilinçli bir tercih olduğunu göstermektedir.

Yazarın çalışmanın dışında bırakılan üç romanı, *Seyrek Yağmur*, *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi*, *Aramızdaki En Kısa Mesafe*'de müzikle ilgili kullanımlara yer verilmiş olsa da müzik diğer altı romandan farklı olarak kahramanların duygularını dile getirirken anlam derinliği kazandıran bir değere sahip değildir. *Seyrek Yağmur*'da bir bölüm, Amerikalı caz şarkıcısı Cassandra Wilson'un 1988'de piyasaya sürülen *Blue Skies* albümünden esinlenerek "Cassandra Wilson, *Blue Skies*" (Bıçakçı, 2020, s. 31) olarak adlandırılmıştır, yine "Çocuk Bakıcısı" (Bıçakçı, 2020, s. 94) adını taşıyan bölümde "Oi Va Voi adlı şahane müzik grubunun tek konser vermek üzere geldiğinden" söz edilmiştir. *Herkes Herkesle Dostmuş Gibi* romanında da Ender ve Çetin'in her gün aynı saatte radyodan Bob Marley'i The Police'i, Talking Heads'i, Depeche Mode'u The Cure'u dinlediklerine (Bıçakçı, 2019, s. 50) ve Selim adlı taksicinin radyosundan yükselen "Sen kendine kendin gibi bir taze bahar seç" (Bıçakçı, 2019, s.70), "Sensiz saadet neymiş tatmadım bilemem ki" (Bıçakçı, 2019, s.71) şarkılarına yer verilmiştir. *Aramızdaki En Kısa Mesafe* romanında da "Hala Kızları Radyosu" adını taşıyan bölümde, "Ha ha hay dinleyin dostlar benim de artık bir sevgilim var", "Edremit Van'a bakar" (Bıçakçı, 2020, s. 33) şarkılardan söz edilmiştir. Ancak bu söz edişlerde müzikler, makalenin konusu olan kahramanların kırılğanlığını anlatmak üzere bir yaklaşımla kullanılmamışlardır. Bu sebeple bu üç roman çalışmaya dahil edilmemiştir. Aynı şekilde çalışmada ele alınan romanlar içinde sözü edilen ancak bu amaçla kullanılmayan müzikler de çalışmanın dışında bırakılmıştır. Barış Bıçakçı romanları hakkında yapılan tezlerde<sup>2</sup>, bildiri ve makalelerde müziğin duyguların iletilmesindeki rolüne dair bir çalışma bulunmamaktadır. Barış Bıçakçı'nın romanlarında geçen tüm müzikler üzerine farklı bir bakış açısıyla yapılacak başka bir çalışma bu konuya yeni bir boyut kazandıracaktır.

## Duyguların İfadesinde Bir İmkân Arayışı: Müzik

Dil kısıtlayan ama aynı zamanda manevra yapmaya imkân sağlayan bir alandır. Yerleşik anlamı olan bir kelimeyle, onunla eşleşen bir algı arasında ilişki kurulduğunda ortaya çıkan karşılıklık, dili sınırlar. Bu yüzden herkesin hemfikir olacağı bir şeyi anlatmaktan öteye geçemez. Oysa her deneyim, hiçbir dilbilimsel ifadenin tüm ayrıntılarını dile getiremeyeceği benzersiz bir his kaynağıdır. Bu benzersizliğin sebep olduğu yetersizlik, kısmen aynı durumdaki iki kişinin bile bu durumu tıpatıp aynı şekilde yaşayamayacak olmasından kısmen de bu iki kişi arasında tamamen dile getirilemeyecek kadar "çok" şeyin olmasındandır. Ancak dilin öyle kullanımları da vardır ki bu uyumsuzluğu, bu "çok şeyi" yeni deneyimlerin önünü açacak şekilde aktarmayı başarabilir (Massumi, 2018, s.28). Tıpkı Barış Bıçakçı'nın, kahramanlarının aşk acısı, ölüm, umutsuzluk, hayal kırıklığı gibi duygulanımlarında yaşadığı hüznün kırılğanlığını anlatırken sözcüklerin kısıtlayan alanından bir çıkış yolu olarak müziğin diline sığınıp anlatmayı tercih etmesi gibi.

Bu durumda "Duygular ne yapar?" sorusuna alınacak cevap nedir? Duygular, insanı ve yaşadıklarını tanımlar. Kırılğan duygulanımlar ise yara almış insanlığın ışık saçan acılı yaralarına sahiptir ve bu duygulanımları böylesine insani ve esrarengiz kılan da budur (Borgna, 2018, s.17). Farklı yaşam deneyimlerinin sonucunda yaralı hissetmenin gün yüzüne çıkardığı duygulanımlar vardır. Bu duygulanımlar, ruhun sessizliği içinde çığlık atsalar da ayırt edilmesi kolay olmayan, elle tutulmayan, karaltılı ve ılımlı izleriyle günlük hayatta, yanı başımızda, nice insani kırılğanlığa sebep olur. Barış Bıçakçı, karakterlerinin duygu dünyalarını altüst eden bu insani kırılğanlıklarını, gündelik hayatın sıradanlığını taşıyan cümlelerle değil, duyguların beste ve güfteyle

<sup>2</sup> Nagihan Sağlamel, "Barış Bıçakçı Anlatılarında Yapı ve İzlek", Karadeniz Teknik Üniversitesi, 2014; Esin Pervane, "Çağdaş Dönem Yazarlarından Barış Bıçakçı Emrah Serbest ve Sezgin Kaymaz'ın Romanlarında Ankara İmgesi", Marmara Üniversitesi, 2015; Meliha Tath, "Barış Bıçakçı'nın Romanlarında Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Erkeklik İnşası" Ardahan Üniversitesi, 2020.

bütünleşerek damıtıldığı müzik aracılığıyla, bir perde olmaksızın sunma imkânının arayışındadır.

Bıçakçı'nın romanlarında müzik her an her yerden duyulabilir. Ona zamansız ve mekânsız ulaşabilmenin yollarından biri radyodur. Bazen sokakta, bazen bir odada, bazen bir arabada, bazen yatakta, herhangi bir mekânda radyodan aniden yükselen müziğin ritmi, kimi zaman karakterlerin yaşadıklarıyla uyumsuzluğunun, kimi zaman karşılıksız bir aşkın çaresizliğinin, anlaşılmanın acısının, kimi zaman duyarsızlığın açtığı bir yaranın, kimi zaman beklentilerin karşılanamamasının yarattığı incinmenin tercümanıdır. Bu duyguyu yaratan ötekinin, yarattığı etkiden hiç haberi olmaması ve etkilenmemesi gibi radyo da yarattığı etkiden habersiz ve azadedir. Bu da onu kırılmanın birden ve anlaşılabilir biçimde gerçekleşmesiyle özdeşleştirir.

Romanlarda müziğin radyodan aniden yükselmesinin yanında, bilinçli bir tercihle çalışıldığı, hatta sadece kahramanın zihninden geçtiği, konuşurken dile getirildiği zamanlar da vardır. Ama müzik hangi biçimde ortaya çıkarsa çıksın, ruhun incinmesini anlatmaya sözcüklerin doğrudan gücünün yetmediği durumlarda devreye girmektedir. Bıçakçı, hayatın bir parçası olan ölümden, doğayla ilişkilerde, aşkta, ayrılıkta, kaybedişlerde, çekingenlikte, yalnız ve takatsiz hissettiren her durumda yaşanan çaresizliğin yarattığı boşluğu müziğin derinliğiyle doldurmaktadır.

## En Büyük Çaresizliğimiz: Kaybedişlerin Kırılma Anı

Ölüm nedeniyle birini kaybetmek, kaybedişlerin en sancılısı, dönüşü olmayanıdır. Aynı zamanda dile getirilemeyecek uç bir duygulanımın en büyük sebeplerinden biri olarak çok yıkıcıdır. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'in ana karakterleri Ender ve Çetin, anne ve babasını bir trafik kazasında kaybeden ve abisi tarafından kendilerine emanet edilen Nihal'le yaşamaya başlamışlardır. Ender ve Çetin, ona geçirdiği kötü günleri hatırlatmaktan çekinerek hareket etseler de Nihal'in üzüntüsünden dolayı hissettiği kırılma, ortaya çıkmak için fırsat kollamaktadır. Bir şarkı bu fırsatı yaratır. Ender, Nihal'in ölen babasını hatırlatan bu durumu, şöyle dile getirir:

Nihal, ne yaşadysa yaşamıştı. Yine yaşayacaktı, tekrar yaşayacaktı! Buna engel olamazdık ki! Şu şarkı olayını hatırlasana! Kimin aklına gelirdi, senin tıraş olurken söylediğin şarkıyla Niyazi Amca'nın söylediği şarkı aynıymış! Bunu, evde birbirimize alıştığımız, Nihal'in aramızda su gibi aktığı o günlerde, senin atlele ortalıkta dolaşıp banyonun kapısı açık tıraş olduğun bir pazar akşamı anlamıştık. Aynaya doğru eğilmiş bir elinde tıraş bıçağı diğer elinle yüzünü gerdirirken "Sevemez Kimse Seni"yi söylüyordun, Nihal ağlaya ağlaya salondan odasına gidiyordu. (Bıçakçı, 2020, s.28)

Müzik, geçmiş günlerin hatıralarını hüznü bir rüzgâr gibi savurmuştur ortalığa. Çünkü şarkı iki dillidir, "Sözü ve sesiyle kavrar, ikna etmeye çalışmaz ama ağza zihne takılır. On dört yaşında dinlenen bir şarkı bazen otuzlarında yakalar insanı, esir alır, kendine bağlar, kendini yaşatır." (Somay, 2010, s.15). Nihal'in ailesini kaybetmesiyle aldığı yaranın yarattığı ezici duygular, Nihal bunu dışarıya aksettirmese de sezdirme de babasının tıraş olurken söylediği şarkıyı Ender'in de tıraş olurken söylediğini duymasıyla görünür hale gelmiştir. Nihal'in, kaybettiği ailesine duyduğu özlemin yarattığı hüznü uç derecedeki duyarlılığı ortaya çıkarmış, bu duyarlılığın yarattığı duygular, bir şarkı aracılığıyla kırılmanın dışavurum biçimlerinden biri olan ağlamayla açığa çıkmıştır.

Aşk; sevinç, kaygı, coşku, heyecan, hüznü gibi pek çok hissi bir arada barındıran bir duygudur. Âşkın sevdiğini kaybetmesinin hüznü ise kırılmanın en yüksek olduğu durumlardan biridir. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*'de Ender ve Çetin kendilerine emanet edilen ve aynı evde yaşa-



dıkları Nihal'e âşık olur, ancak iki yıl boyunca gizledikleri bu aşkı hiçbir zaman itiraf edemezler. Nihal'i ve onu Amerika'ya yanına götürmek için almaya gelen abisini yolcu ederlerken vedaların duygu yoğunluğunun vazgeçilmez arkadaşı müzik, yaşanan derin hüznün refakatçisidir. Havaalanına doğru ilerleyen arabada, Nihal, onu almaya gelmiş ağabeyi Fikret ile Ender ve Çetin ve bir de radyodan yükselen bir türkü vardır. Ender, aşkın insanı zenginleştirdiği gibi fakirleştirdiğini düşünürken, Çetin'in arabayı kullanışını izler ve onun neler hissettiğini anlamaya çalışır:

Sen her zamanki güven veren halinle direksiyon başındaydın. Yumuşak hareketlerle vites değiştiriyor, çapkın sinyaller veriyordun... Ne düşünüyordun? Sen de kendini yaralı ve yenik mi hissediyordun? Öyle mi hissediyordun Çetin?"

Birden seni bile tam olarak tanımadığımı, anlamadığımı korkusuna kapılmıştım. Sanki yalnızca sözcüklere dökülmüş şeyleri anlayabiliyordum. Bağırın renklere boyanmış beş on katlı binaların arasından kıvrılıp giden yola bakarken, seni bile anlamadığımı, bu dünyadan bir şey anlamadığımı düşünmüştüm. (Bıçakçı, 2020, ss.160-161)

Ender, aslında gizlemeye çalıştığı "kendini, yaralı ve yenik" hissettiğine dair duygularını, Çetin'e yönelttiği soruyla dışa vurmaktadır. Yaşamamaya mahkûm olduğu aşkın ve Nihal'den ayrılığın verdiği hüznün yarattığı derin üzüntü onun, en yakın dostu da dahil, hiçbir şeyi anlayamayacak kadar dünyayla ilişkisini zedelemiştir. Yaşanan anın kırılğanlığının dile getirilme gücünün sınırlılığı, dünyanın anlaşılabilir olmadığıyla vurgulanmaktadır. Tam da o sırada, radyoda Neşet Ertaş, "Kalpten kalbe bir yol vardır görülmez." (Bıçakçı, 2020, s.161) türküsünü söylemekte ve Nihal başı abisinin omzunda ağlamaktadır. Arabada kimse konuşmasa da herkesin içinde yaşadığı âna yönelik duygulanmaları, yoğun bir biçimde hissedilmektedir. Bu yoğunluk Ender'in en yakın dostu Çetin dahil dünyaya dair hiçbir şeyi anlamadığını hissettiği anda zirveye ulaşmaktadır. Ender dünyaya, yaşadığı her şeye, yakınındaki herkese kırgındır. Tam da bu sırada Neşet Ertaş'ın türküsünün, kalpler arasında birbirine ulaşmak için bir yol olduğunu dile getirmesi, Bıçakçı'nın duyguların en ezici hissedildiği âna müzikle yaptığı ümitvar bir müdahaledir.

Ruhun kırılğanlığının dışavurum yollarından biri de ağlamaktır. Ender, Nihal'in ağlamasıyla ilgili şu yorumlarda bulunur:

Niçin ağlıyordu? Çevresindeki insanların ipiyle sarmalanmış olarak ama yine de onlardan bağımsız, kendisi için mi? Basit yaşantılar ve büyük hayallerle geçen çocukluğu, anne babasının ölümüyle, şimdi de Amerika'ya gidişle hızla geride kaldığı için mi? İlk aşkı Bora için mi ağlıyordu yoksa? Neredeydi bu çocuk? Ayrılmışlar mıydı? Bizim için ağlıyor olamaz mıydı? Birlikte geçireceğimiz güzel günler için? (Bıçakçı, 2020, s.161)

Türkünün dile getirdiği "kalpten kalbe giden yol"u, Ender, Nihal'in kalbine gitmek için bulamamıştır, onun ağlamasına sebep olabilecek duyguları tahmin etse de bunlardan hangisi için ağladığını bilememektedir. Nihal'e beslediği "yaşamamaya mahkûm aşk"la ilgili hiçbir umudu kalmamış olsa da birlikte geçirecekleri güzel günler için ağladığını ümit etmek ister.

Yaşadığı ya da öldüğü bilinmeden kaybedilenlerin verdiği acı ise diğer kayıplara göre çok daha farklı bir kırılğanlık yaratmaktadır. Kaybolan kişinin nerede olduğuna, ne yaptığına, başına ne geldiğine dair bilinmezliğin verdiği korku, çaresizlik yürek ezicidir. Bunun yarattığı üzüntünün hissettirdiği duygularla insan, daha derinlere, melankoliye doğru yol alır. *Tarihi Kıvrıntılar*'da romanın ana karakteri Can, yıllardır kayıp olan ve tüm aramalara rağmen bulunamamış ablasıyla ilgili böyle hissetmektedir. Diyarbakır'a yaptığı ziyarette bulunduğu şairle konuşurken ve onun bu konuda sorularının ısrarla devam etmesinden sıkıldığında olduğu gibi söylenecek her sözü anlamsız bulur, o yüzden de susmayı tercih eder:

Can sadece 'Bilmiyorum,' diyor; gerçekten de bunca sene, bunca soru, bunca işe yaramaz cevaptan sonra ne diyeceğini bilmiyor.

Şair, alt dudağını öne doğru uzatıp, başını eğip üzgün bir çocuk gibi Can'a bakıyor. 'Çok özür dilerim gerçekten! diyor. Can hâlâ ne diyeceğini bilmiyor susuyorlar. (Bıçakçı, 2019, ss.147, 148)

Her sessizlik gibi bu sessizlik de kendine has bir kırılmalığa sahiptir. Hayatta her şeyin dile getirilebilir olmadığını kabul etmek gerekir. Susan söz, zaman zaman konuşan sözden daha önemlidir. Sessizliğin elle tutulamaz kırılmalılığıyla kurulabilecek bir diyalog, mantığın gözüyle görülemeyecek olan ruhun yaralarını kavrayabilecektir (Borgna, 2018, ss.14,15). Can da derin bir acı içinde olduğu bir konuda, konuşmak istemeyerek duygularını sessizlikle dışavurmakta, kırılmalılığın çok sesli sessizliğine sığınmaktadır. Bu kırılmalı sessizlik, şairin, o akşam Peyk konseri olduğunu söyleyerek Can'ı davet etmesiyle son bulur. Can, ilk albümleri çıktığında onlarla söyleşi yaptığını belirtir. "Bir süredir unuttuğu melankoliye tekrar batmak üzere olduğunu fark ederek derin bir nefes al[r]", "İstanbul'a yarın dönüyorum, akşama konsere gelirim. Güzel olur." (Bıçakçı, 2019, s.148) diye devam eder. O, içine düşmekten korktuğu "şeyleri değerinden eden, imge ve değerlerin içini boşaltan, her şeyi öylesine uçucu kılan ve böylelikle de boşluğa ve bezginliğe sevk eden, insanın kendi varoluşunun temellerini altüst eden dolayısıyla da umutsuzluğun açtığı anlam kaybına dönüşüveren" (Borgna, 2023, s.117) melankolinin farkındadır. Bu sefer de doğrudan bir müzik parçası değil, ama bir konser daveti ve konsere gitmenin güzel olacağına dair verilen cevap, dile getirilmesi güç duygulardan, uzaklaşmak için bir vesile olmuştur.

Can, daha önce Diyarbakır'a 2017 yılında Sur'da tahrip edilen kültürel değerlerle ilgili bir yazı hazırlamak için gelmiştir. Yaptığı söyleşilerden birinde, işçilerden birinin biraz olsun gülmeye çalışarak "Sazımız, sözümüz kaldı bir tek!" (Bıçakçı, 2019, s.161) demesi üzerine Can'ın duygularını dile getirilişi yine müziğe emanet edilmiştir.<sup>3</sup> Bendir eşliğinde bir kız tarafından "yağmur gibi" söylenen bir şarkı dinlediğini hatırlar (Bıçakçı, 2019, s.161). Müzik, bir yağmurun kiri, tozu yıkadığı gibi umutsuzluğun, mutsuzluğun yarattığı hüznü yıkayacaktır. Bu sefer de Diyarbakır'ın caddelerinde gezen Can ve şairin girdikleri handa, yine bendir çalınmaya, ardından da genç bir kız şarkı söylemeye başlar:

Kızın sesi tonozların altında çoğalarak avluya doluyor. Can şarkının güzelliği karşısında göz yaşlarını tutamıyor. Gün boyu gördüğü şeylerin sızısı... Şarkı bitince şairin gözleri dolu dolu, 'Üstümüzü başımızı pakladı!' diye fısıldıyor. Yeni şarkı başladığında Can coşkusuna engel olamıyor, 'Şimdi sıra kelimelerin altında!' diyor. Bu genç kız, üç yıl önce dinlediğim o kız değilse onun yakın bir akrabası olmalı, diye düşünüyor, şarkı sürsün diye şarkının kendisi tarafından dünyaya getirilmiş, beslenip büyütülmüş akrabası. (Bıçakçı, 2019, s.163)

Gün boyu tanık olduklarının etkisiyle yaşadığı hisleri, müziğin verdiği duygulanımlarla, göz yaşlarıyla dışa vururken o, "paklandığını" hisseder. Kırılmalılıklarını yıkayan müzik, ruhunu da arındırmaktadır. Bu sayede "şimdi sıra kelimelerin altı"na derinliğine ulaşmaya gelmiştir.

*Baharda Yine Geliriz* adlı romanda "Büyükbaba" bölümünde, damat Doktor Cemal, eskiden hiç içmeyen ama artık çok içen, herkesin büyükbaba dediği eşinin babasını içkiden vazgeçirmek için Ankara'dan gelmiştir. Damadını çok seven yaşlı adam, çok sevinmiş, onu rahat ettirebilmek için çabalarken daha önce defalarca anlattığı yaşam hikâyesinin en can alıcı noktalarını

<sup>3</sup> Zilsiz büyük def, Klasik Türk Müziğinde ve özellikle Mevlevi Türk Tasavvuf Musikisinde daire ya da def adıyla bilinen vurmali çalgının özellikle Fas ve Cezayir'e özgü biçimidir. Bendir adı Türkiye'de seksenlerden sonra yaygın kullanılmaya başlanmış, kullanım alanı da genişlemiş, Türk Tasavvuf Müziğinin yanında Türk Halk Müziğinde de en çok kullanılan müzik aleti olmuştur. [tr.wikipedia.org/wiki/Bendir](http://tr.wikipedia.org/wiki/Bendir)

tekrar anlatmaya başlamıştır. Büyükbaba: “Benim başıma baba eli değmedi. Şöyle beni seven biri olmadı.” (Bıçakçı, 2018, s.100) diyerek elini başına götürüp kendini sever gibi yapar. Sevgisizliğin acısını yüreğinde hep taşıdığını, içmezse dünyayı siyah beyaz, içerse rengarenk gördüğünü söyleyen büyükbabanın ruhunun taşıdığı ezici duyguların kaynağı böyle verilmeye başlar. Büyükbaba, bir çocuk olarak yakınlarının, özellikle dedesinin ilgisizlik ve kayıtsızlığının, sevgisizliğinin şiddetlendirdiği, yürek paralayıcı hale getirdiği büyük içsel kırgınlıklarını anlatmaya devam eder: “Zengin biriydi, köyün en zengini. Fakat sevgisizdi. Yetim olduğum halde... Bir gün ‘oğlum bana bir bardak su getir! demişti. Ben tabi fırlamıştım hemen. Sana demedim, sen otur!’ diye azarlamıştı, beni. ‘Ramazan oğlum sen getir!’ diye amcamın oğlunu göndermişti.” (Bıçakçı, 2018, s.101). Daha sonra anlattıkları da hayatının devamında yaşadıklarıyla hayata tamamen küsen büyükbabanın içindeki yaralı ruha ayna tutar: “Ağrı’da yaptığı askerliğini, işe girişini, kendini geliştirmek için gazete okuyuşunu, eve ansiklopedi alışını, dört çocuğunu büyütüşünü ... Cezaevine düşen oğlu için yıllarca İstanbul’a gidiş gelişini.... O günleri anlatırken yine ağladı.” (Bıçakçı, 2018, s.101). Büyükbabanın artık çaresi olmayan bu üzüntüleri karşısında çaresiz kalan Cemal, onun kimse bulamasın diye odunluğa sakladığını söylediği biraları içme teklifini kabul etmek zorunda kalır. Kendisini anlayan bir dost bulmuş olmanın sevinciyle kış günü paltosunu bile giymeden biraları almaya fırlayan büyükbaba, elindeki siyah torba ile odunluktan dönerken, arabasına biner, teybe bir kaset koyup sesini sonuna kadar açar ve arabanın camlarını da indirir. Etrafa oynak bir darbukanın eşlik ettiği elektrosaz eşliğinde “Bu ayrılık sana da mı kâr etti, Ağla gönül ağlanacak zamandır” (Bıçakçı, 2018, s.102) sözleri yankılanır. Arabanın camlarını açarak müziğin etrafa yayılmamasını sağlarken kendi içindeki görünmez kırılğan duygularını da müzik aracılığıyla herkese duyurma çabası içindedir. Elinden sadece içerek her şeyi unutmaya çalışmak, bir de her şeyi hatırlayarak ağlamak gelmektedir, çektiği acılar geçse de acı çekmiş olması gerçeği geçmemektedir. “Kırılğanlık da öyle insani bir deneyimdir ki bir kere filizlendi mi hayat boyu sönmez ve yapılan her şeyde, söylenen her sözde inceliğin, kabullenişin, anlayışın ve dinlenmenin, dile getirilende gizli saklı olan dile getirilmeyene dair duyulan sezginin mührünü bırakır.” (Borgna, 2018, s. 65). “Bu ayrılık sana da mı kâr etti, Ağla gönül ağlanacak zamandır” diye yükselen şarkı da büyükbabanın kırılğanlığının mührüdür. Çünkü Borgna’nın dediği gibi “gözlerin özü, görüş değil, gözyaşlarıdır ve insan olma halinin anlam ufkunu en derin ifade eden ve gerçekleştiren de gözyaşlarıdır.” Bu yüzden Büyükbabanın “gözyaşları, ruhun iç denizlerinde iz bırakan huzursuzlukların ve kırık umutların, sessizlik özleminin ve sessizlik sözcüklerinin özleminin yüzmesini sağlar.” (Borgna, 2022, s.136) O esnada büyükbabanın ağlayıp ağlamadığını söylenmemiştir, ama müzik, yarattığı etkiyle bunun söylenmesine gerek de bırakmamaktadır.

## **Doğayla Bütünleşen Ruhların Kırılğanlığı**

*Sinek Isırıklarının Müellifi*’nde Ankara’da, büyük bir inşaat şirketinde çalışan bir mühendis olan Cemil, çalıştığı on iki yıl boyunca sulama barajları, göletler ve sulama kanalları yapar. Ancak bunların yapımı sırasında doğa ile girişilen mücadele, onun hem doğayı yakından tanınmasını hem doğaya verilen zarara yakından tanık olmasını sağlamaktadır: “İş makinelerinin paletleri ve büyük tekerlekleri çakırdikenlerini, peygamberçiçeklerini, gelincikleri eziyor, toprağın altı üstüne getiriliyor, dinamitlerle dağlar, tepeler yerle bir ediliyor, ağaçlar devriliyor, kayalar yuvarlanıyordu ve iki tilki yavrusu ölmüş annelerinin başında ne yapacaklarını bilmeden dolanıyordu.” (Bıçakçı, 2015, s.138) İşi “ekosistem açısından bakıldığında, anne tilkiyi öldürmek için teklif vermek ve iş planlaması yapmak”tan ibaret olan Cemil, şantiyenin çalışma saatlerinin bitmesiyle

gün içinde ortalığı kaplayan tozun dumanın durulmasıyla doğanın kendisini şöyle gösterdiğini fark ediyor:

Gökyüzü insan elinden beslenmeye alışmış bir vahşi hayvan gibi başını eğerek yaklaşıyordu. Ağaçlar önce saklanmışlar da sonra birden ortaya çıkıvermişler, patikaların kıvrımları iyice yumuşamış, dağlar her zamanki gibi durmuş ve cırcırböceklerinin, kurbağaların gürültüsü başlamış. Yaşam devam ediyor yaşam devam ediyor. (Bıçakçı, 2015, s.139)

Doğa da kendi kırılğanlıklarını cırcırböceklerinin ve kurbağaların musikisiyle tedavi etme çabasındadır, bu sayede yaşam devam etmektedir. Cemil, doğanın kendisine kattığı bu duygulanımları sevmekte ve onun karşısında hassaslaşmaktadır. Bir yanda patlamalarda ölümüne sebep oldukları canlılar diğer yandan yok edilen bitkiler, Cemil'in yaptığı işi sorgulamasıyla sonuçlanır. Zarar gören doğanın sahip olduğu dengenin farkına varan Cemil, akşam karanlığında dolaşırken etrafı izler. Bu esnada, ruhunda tüm varlıkların birbirini bildiğine dair uyanan hislerin yarattığı etkiyi dile getirir ve kendisi de bildiği bir türkünün sözlerine sığınır: "Akşamın yumuşak ışığında, manzarayı oluşturan parçaların birbirlerini çok iyi tanıdığını hissediyordu Cemil. Ot kayayı biliyor; kertenkele mor bulutu biliyor: dağlar, insanları biliyor ve Cemil türküyü biliyor: Kuş Kanadı Kalem Olsa Yazılmaz Benim Derdim" (Bıçakçı, 2015, s.139).

Bu dünyanın hakikatleri duygulara, onların öznelere nasıl hareket ettirdiklerine ve birbirlerine nasıl bağladıklarına bağlıdır (Ahmed, 2015. s.214). Bıçakçı, kendini doğanın bir parçası olarak gören Cemil'in, hoyratça tahrip edilen doğanın çaresizliğini hissetmesini, buna sebep olmaktan dolayı duyduğu üzüntünün yarattığı kırılğanlığı Kütahya yöresine ait bir halk türküsü olan "Elif Dedim Be Dedim"den "Kuş Kanadı Kalem Olsa Yazılmaz Benim Derdim" sözleriyle dile getirir. Dünya müzik listelerinden parçaların yer aldığı romanda Bıçakçı'nın Cemil'in doğanın insanın zalimliği karşısında çaresiz kalışını, bir acıklı türküyle ifade etmeyi tercih etmesi dikkati çeker. Bu tercih, Bıçakçı'nın Anadolu coğrafyasının kırılğanlığını yine Anadolu hayatına dair duygulanımları yine onun bağrından çıkan türkülerin en iyi biçimde dile getirebileceğine dair bir görüşle yapmasına yorulabilir.

## **Kırılğanlığın Pencesinde Çekilme ve İçe Kapanma**

Çekingenlik, son derece kırılğan bir hayat biçimidir. Yaralanmaya ve zarar görmeye çok açık olan çekingenlikten insan hayatına kapanmayan yaralar, kanayan kıymıklar, onarılamayan kırılğanlıklar kalır (Borgna, 2018, s. 17). *Veciz Sözler* romanının başkarakteri Sulhi, tepeden tırnağa kadar bu çekingenliğin simgesidir. Dinlediği bir radyo programı ve o programda sorulan sorulara verilen cevaplar, onun yalnızlığı derinden hissettiği hayatında çok önemli bir yere sahiptir. Onun bütün hayatı, yalnızlığıyla birleşen çekingenliğinin etkisiyle biçimlenmektedir. Lise yıllarında âşık olduğu bir kızın doğum günü partisine, sınıftan yalnız kendisinin çağrılmasının verdiği hem şaşkınlık, çekingenlik hem de büyük hayaller içinde giderken Bıçakçı onu şöyle betimler: "Şimdi küçük, beyaz bir buluttu o, genç acemi bir bulut; gökyüzünde ama akli Müge'nin güzelliğinde, aşağı bakıyor durmadan, yağmur olmayı bekliyor." (Bıçakçı, 2018, s.18) Ancak içinde bulunduğu durumdan farklı görünmek isteği içinde Rof marka ayakkabısına "Adidas" havası vermek için siyah elektrik bandı yapıştıran Sulhi, kendisini "aşağılık bir soytarı" gibi hissedeceği ortama girdiğini partiye gider gitmez anlar: "Bulut falan değil, Müge'nin kot pantolonuna sıçramış bir çamurdu o. Neden gelmişti, neden çağırmişti Müge onu? Bakın bir erkeği paçamda bir çamur parçası olarak dolaştırıyorum demek için mi?" (Bıçakçı, 2018, s.19) Çekingen ruhundan kaynaklanan kırılğanlığı tamamen harekete geçiren bütün bu olaylara bir de Müge'nin sürekli başka

bir delikanlıyla dans etmesi eklenir: “Sarı saçlı, renkli gözlü, iri yapılı bir çocukla dans edip durmuştu. (Neymiş, ‘I love you more than I can say’miş!<sup>4</sup> Sulhi de Müge Sulhi de ‘more than he can say!’)” (Bıçakçı, 2018, s.19). Sulhi de Müge’yi söyleyebildiğinden daha fazla sevmektedir, ama ne bunu ne de onunla dans etmek istediğini Müge’ye söyleyebilecek cesarete sahiptir. Kırıl-gan ruhu, bu cesareti göstermesine en büyük engeldir. Çok severek dinlediği radyo programında “liman”ın bazı kadınlar için bir erkek ismi olduğunu söyleyen Sulhi, kız arkadaşının dans etmeyi bile tercih etmediği biridir. Bunu fark ettiğinde hissettikleri, Müge ve diğer gencin dans ettikleri müzik aracılığıyla dile getirilmektedir.

*Sinek Isırıklarının Müellifi*’nin yazar kahramanı Cemil, işinden istifa edip evde yaşamaya başlamış, dış dünya ile ilişkisini de en aza indirmeyi, mesafe koymayı tercih etmiştir. Eşi Nazlı ile oturdukları toplu konutların sokaklarında belediyenin haşere ilaçlama aracının geçmesi ile balkon kapısını kapar ki “dışardan kaçan haşere eve girmesin.” Aslında onun için, evin dışın-daki hayata dair her şey bir “haşere” gibidir, o yüzden eve kapanmış, hepsinden uzak kalma-ya çalışmaktadır. İster ki dışardan kendisini incitecek hiçbir şey eve girmesin, bir oda bir salon evde Nazlı’nın işten dönmesini beklerken kitapların müzik CD’lerinin arasında yaşarken sevdiği kitapları yüz defa, yüz elli defa okusun, ezberlesin. Sesini iyice açtığı müzik setinde (Fleetwood Mac grubundan) Rumours’u dinlesin (Bıçakçı, 2015, s.98). Cemil’in bu istekleri aslında kendine yaşamak için çizdiği sınırlar içine neler aldığını da göstermektedir ki bunlardan biri de sesini iyice açarak içinde kaybolmayı sevdiği müziktir.

Cemil, yazdığı ve editörde bekleyen romanının basılması halinde, hayat karşısındaki duruşu-nun olumsuz görülen yanlarının bir sorun olmaktan çıkabileceğini ummaktadır. Sözüünü ettiği bu olumsuz durumlar, aslında onun hayat karşısındaki kırıl-ganlıklarının listesidir. Bu listenin içinde, dinlediği müziklerin kendisi üzerindeki etkilerinin değişebilme ihtimali bile vardır:

Romanım basılırsa, futbol sahasında gösterdiğim beceriksizlikler belki bir uyuşmazlık mah-kemesince çözüme kavuşturulabilir. Topu göğsümde yumuşatamayışım, sağ ayağımı hiç kullanamayışım, ortalarımın berbat oluşu filan, hepsi affedilebilir. İstifa edip evde oturmam, kitap okumadan tek bir cümle kurmadan sadece hayal kurarak boş vakit geçirdiğim saatler bir vicdan sorunu olmaktan çıkar. Belki John Mayall’dan Sensitive Kind ve 16 Horsepower grubundan Sinnerman’i acze düşmeden, ikide bir burnumu çekmeden dinleyebilirim. Geç-mişle ilgili hiçbir marazi duyguya kapılmadan çilek reçeli yapabilirim, hatta şeftali reçeli de. (Bıçakçı, 2015, s.112)

Yaşamında başarısız olduğu farklı konularla ilgili olumsuz durumlardan söz ederken Cemil’in erkek egemen bir toplumda, toplumsal cinsiyet algısının baskısıyla hissettiği kırıl-ganlığı dile ge-tirdiği fark edilmektedir. Ahmed’in söylediği gibi, duygular bizi harekete geçiren şeyler olsa da nasıl harekete geçtiğimiz, his ve duyguların yorumunu kapsamaktadır. Bu yüzden de sadece his-settiklerimizi yorumlamayız, hissedebileceklerimiz bize ait olması gerekmeyen, bizden önceki yorumlara da bağlıdır (Ahmed, 2015, s.215). Bir erkek sporu olarak kodlanan futbolda başarı-sız olmasıyla, işinden ayrılıp evde oturmasıyla ilgili duyguları ona toplumsal baskının verdiği mutsuzluklardır. Hatta evde bazen hiçbir şey yapmadan oturduğu için duyduğu vicdan azabı bu mutsuzluğun yarattığı kırıl-ganlığın zirvesidir. Çünkü Cemil’in işten ayrılıp evde oturmak hatta bazen hiçbir şey yapmadan oturmakla ilgili hissettiği duygular, toplumsal cinsiyet algısının er-keklerin nasıl olmaları gerektiğine dair belirlediği rolü içselleştirmesinden kaynaklanmaktadır.

<sup>4</sup> “Seni söyleyebildiğimden daha çok seviyorum.” Şarkının devamında yer alan “Ahh, sana ihtiyacım olduğunu bilmiyor musun? / Ohh, söyle lütfen7Bilmek zorundayım/ Beni ağlatmak mı istiyorsun? Ben sadece başka biri miyim?” sözleri de Sulhi’nin ruh durumunun yansımasıdır.

Gerçekte böyle hissetmesi için eşinin bu konudaki düşünce ve davranışları dahil, görünür başka hiçbir sebep bulunmamaktadır. “Toplumsal inşacıların düşündüğü gibi duygular öğrenilmişse, o halde oyuncunun ezberlediği satır ve hareketlere benzerler. Duygusal ifade kimi toplumsal inşacıların elinde bir tür ‘pratik ya da edime dönüşür. İnsanlar bir duyguyu dışa vurduklarında bir rolü yerine getirirler.” (Rosenwein ve Cristiani, 2019, s.41). Bu arada duyguların sınırları genişleyip derinliği artınca, söz böyle durumlarda olduğu gibi yine müziğe gelmiştir. Ruh dünyasını, çok derin bir kırılmanın ele geçirmiş olduğunu, ruh halini sözlerine yüklediği “Sensitive Kind” (Hassa Biri)<sup>5</sup> ve “Sinnerman” (Günahkâr)<sup>6</sup> adlı şarkıları acze düşerek, ikide bir burnunu çekeerek dinlediğini söyleyerek bir kez daha belirgin hale getirir. Kendisi de açıkça bunların geçmişe ait marazi duygular olduğunu kabul eder. Geçmişe ait marazi duygular ise, gerçekte en zor baş edilebilenlerdir. Cemil, kitabının basılması yani başarılı olması halinde geçmişle hesaplaşmış, barışmış olacak ve bu sayede geçmişin kendisinde yarattığı marazi duygulardan kurtulmuş olacak, bu duygulardan azade hayatına tat katabilecek, çilek hatta şeftali reçeli bile yapabilecektir.<sup>7</sup>

*Sinek Isıklarının Müllefi*'nde yazar Cemil'in eşi Nazlı, doktordur. Nazlı, ile Cemil bir yaz boyu balkona serdikleri döşekte geceleri sohbet ederek uyurlar. Konu geçmiş zamandır, hatıralardır. Cemil, Nazlı'nın “Başka biri olmaya çalışmak...Her zaman keder verici.” (Bıçakçı, 2015, s.102) sözlerine cevap olarak gençken başka bir olmak için mucizelerden medet umduğunu, söyler ve bir sabah yataktan başka biri olarak kalkmayı hayal ettiğini anlatır:

Tom Braks, Süpermen, çok iyi dans eden ve şarkı söyleyen biri, daha geniş omuzlu biri, aynı anda hem Jack Lemmon hem Walter Matthau olan biri, annesi ölmemiş biri, Hayatın güzel olduğunu düşünen biri, çok iyi futbol oynayan biri, saatlerce uçurtma uçurabilecek kadar gamsız, tasasız ve gökyüzü budalası biri...” (Bıçakçı, 2015, s. 102)

Cemil'in listesinin uzamasına Nazlı, en kederli maddeyi ekleyerek engel olur: “Yeniden genç ve âşık biri...” Sonra “Sustular. Bir süre geçmişteki her şeyin çok güzel olduğuna inanarak boş gözlerle sokak lambalarının ışığına baktılar...” (Bıçakçı, 2015, s.102) Yaz sonunda bütün yaz boyu çektikleri susuzluk yüzünden Cemil huzursuzdur. Nazlı da farklı sebeplerle de olsa ondan farklı değildir:

Nazlı da huzursuzdu ama onu huzursuz eden şey başkaydı. Uykusunda konuşuyor, dişlerini sıkıyordu. Cemil'e biraz kendi halinde kalmayı istediğini söyledi. Evdeki zamanının çoğunu yatak odasında eski fotoğraflara bakarak, gazeteden kestiği yazılara göz atarak geçiriyordu. Bazen de salondaki müzik setinde aynı şarkıyı biter bitmez başa alarak tekrar dinliyordu. O şarkı dışında hayatta hiçbir şeye tahammül edemeyecekmiş gibi görünüyordu. Nazlı evet, şarkıyı seviyordu ama sanki başa dönme eylemini de en az şarkının kendisi kadar seviyordu. (Bıçakçı, 2015, s.105)

Ne Nazlı ne Cemil “yeniden genç ve âşık biri” olabilecektir. Geçmişe dönebilmek artık sadece eski fotoğraflardan yansıyan gençlik hallerine, eski gazetelerden önemli bulunduğu için kesilip saklanmış yazıların satırları arasında gizlenen düşünce ve duygulara sığınarak mümkündür.

5 Şarkı sözleri: “Onu hafife alma, zor zamanlar geçirdi / Onu yanlış anlama ya da zihniyle oynama / Ona çok nazik davran, zamanla karşılığını verecek / Bilmelisin ki o hassas biri // Onu sevdiğini söyle, her gece / Ve anlayacaksın sana doğru davranacak / İnanırsan, biliyorum ki anlayacaksın / Hiçbir şey hassas biri gibi değil // Yalnız kalır seni bekliyorken / Sen ona yardım edecek tek şeysin / Onu hafife alma, zor zamanlar geçirdi / Bilmelisin ki o hassas biri”

6 Şarkı sözleri: “... / Bilmiyor musun, sana muhtacım Tanrı'm? / Bilmiyor musun, san muhtaç olduğumu? / Bilmiyor musun sana muhtaç olduğumu? / Kuvvet, kuvvet, kuvvet Tanrım.”

7 Burada Cemil'in çilek reçeli yapıp kavanozlara doldurduğu bir anda yaşamın hızla akıp geçişi karşısında hissettiği derin bir farkındalığın getirdiği bir hüznü yaşadığı bir sahneye gönderme var: “Reçel kavanozları güzel görünüyorlar ve acıklı vaatlerini yineliyorlar: ‘en başa dönmek mümkün: Nazlı'yla ve Cemil en genç ve en çıplal halleriyle uzak bir sahilde bekliyorlar.’ Cemil o uzak sahile gittiğinde, orada kendisini ve Nazlı'yı değil, hayatın gerçeklerini buluyor: başka genç kadınlar ve genç erkekler. Arzunun yeni hükümdarları.”

Geçmişini tekrar yaşama isteği, kaybedilenin acısını daha da belirgin hale getirmektedir. “Zamanın eşlik etmediği psikolojik ve insani bir deneyim yoktur; ancak sadece saat zamanı, saatleri her birimiz için eşit dilimlere bölen ve doğal olarak içsel (duygulanımsal) her nevi yankıya yabancı olan geometrik zaman yoktur (2022, s. 47) diyen Borgna, bu duygu durumunu şöyle açıklar:

Hatıraların bir çehresi vardır, duygulanım ve niyetlerimiz değiştiğinde değişen ve bin bir çehreye bürünen bir çehresi vardır ve ruhun gözleri, bizi çevreleyen gerçekliğin algısına yönelmiş olan gözlerin sesi mahiyetindeki bakışlardan da parlak bakışlara sahiptir. Bellekte, onun ovalarından ve neredeyse tutkuyla üst üste yığılan, hep daha derin ve gizli saklı yerlerden doğan imgelerin izleri vardır. (s.101)

Nazlı'nın gençlik günlerine dönme, o günlerde yaşadığı duyguları tekrar hissetme arzusu, müzik setinde çalan her bitişinde başa alarak dinlediği şarkıyla bütünleşerek, zirveye çıkmaktadır. Şarkıyı kendisine hatırlattığı duyguları tekrar tekrar yaşamak için başa alan Nazlı, bu yüzden şarkıyı sevdiği kadar dinlemek için başa dönme eylemini de sevmektedir. Bu davranışı, geçmişte kalan güzel günlere duyduğu özlemle o günleri tekrar tekrar yaşama arzusunun dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Şarkının tekrarlanması ise, bir yandan artık sadece Nazlı'nın belleğinde yaşayan ve asla aynı şekilde bir daha yaşanması mümkün olmayan günlere duyduğu özlemin yarattığı kırılmanın tahammül edilemez baskısını, eziciliğini hafifletirken diğer yandan onun dile getirilemeyen duygularının sembolü haline getirmektedir.

Barış Bıçakçı, *Yere Bir Süre Paralel Gittikten Sonra* adlı romanında intihar eden Başak'ın dünyaya dahil olamayıp, uyum sağlayamayıp sebeplerini, farklı bölümlerde farklı açılardan verir. Başak'ı intihara sürükleyen içe kapanık, yalnız ruh halinin kaynaklarının anlatıldığı bölümlerden biri olan “Şarkının Ellerinde” adlı bölüm şöyle başlar: “Kış öğleden sonra. Her yer karla kaplı. Hava güneşli. Ama umut yok. Bütün insanların bütün hayatı bu güneşli, soğuk, umutsuz kış günü işte.” (Bıçakçı, 2020, s.23). Bu umuttan yoksun hissettiren kış günü, bütün insanların bütün hayatının soğuk ve umutsuz olduğuna dair bir duyguyla özdeşleştirilmektedir. O sırada “Dışarda, ayazda, düşey yüzeylerin solgun renkleriyle kesintiye uğrattığı yekpare beyazlığın içinde siyah köpek kara bata çıka ısı merkezinin bulunduğu tepeli tırmanıyordu. Bir şarkı gibiydi.” (Bıçakçı, 2020, s.23) Başak da bir şarkı duyar, ancak şarkıyı ne de kendisi ne de köpek söylemektedir.<sup>8</sup> Şarkı “her şeyin o kadar dışında bir yerden gel”mektedir ki sadece Başak ve yakın çevresi değil, “bütün insanların bütün hayatı” soğuk kış gününün umutsuzluğunun kırılma noktası içinde bu “şarkının ellerinde”dir.

Umut, elbette ki kırılmalıdır, hayatın acı olayları karşısında paramparça olur, onu tanımak ve korumaya çalışmak gereklidir çünkü umut, sahip olduğu aşkınlık sayesinde insanların ve şeylerin dünyasıyla sürekli ilişkide olmamızı sağlar. Umut tutulmaları, ruhun karanlık gecelerinde ve gölgelerinde meydana gelen kazalarla, kaygı ve yıpranmalarla birlikte yol alır. (Borgna, 2023, s.s 27, 28)

Bıçakçı, Başak'ı ele geçiren şarkının kapsama alanını çizmeye onun odasından başlayarak denizlere, çaylara, okyanuslara, fabrikalara, sokaklara, adalara, dağlara, çöllere, geçmişe, bugüne, geleceğe kadar uzatır. “Hüznün ve umutsuzluğun karanlık ve içine nüfuz edilmez körfezine batmanın farklı farklı şekillerini” (Borgna, 2023, s. 218) Başak'ın “Ne yapmalıydım... “aranız mı karışmalıydım?” sorusuyla belirginleşen yalnızlığın kırılma noktasını şöyle yansıtır:

<sup>8</sup> “Ruhsal Çözümleme” adını taşıyan bölümde köpeklerin şarkı söylediklerini anlatan Bıçakçı, bu şarkıların konularını köpeklerin hayatlarının en kırılma noktaları üzerinden şöyle dile getirmektedir: “Köpekler insanlara aşağılardan bir yerden üzgün üzgün bakar ve aksak ritimli şarkılar söylerler. Sokak köpeklerinin söylediği şarkılar genellikle çöplüklerde geçen hayatın zorlukları ya da belediye tarafından zehirlenmekle ilgilidir. Ev köpekleri ise şarkılarında, aynada kendini görmeyen baş döndüren kederinden ve şehrin dışına bırakılmaktan söz ederler.

Susuz Gölü'nün dışında bir yerden geliyordu şarkı. Her şeyin o kadar dışından bir yerden geliyordu ki, belediye otobüslerinin geçtiği ana cadde, köşedeki cami, üzeri turkuvaz renkli saclarla kapatılmış Pazar yeri, postanenin önündeki yokuş, sıra sıra vinç kuleleriyle inşaat alanları... Kırşehir ile Kayseri arasındaki boz düzlük, boş köylerin kapısı penceresi kırık boş taş evleri, Fırat'ı da Dicle'yi de bir adımda geçen hüzün, Sümbül Dağı, ...İran çölleri, ...Tibet Platosu... Sarı Deniz..., Büyük Okyanus'un dibinde dünyanın en büyük çukuru, ...Polinezyalılar, İnkaların, Azteklerin ülkeleri, Atlas Okyanusu, Kanarya Adaları..., ...Eski Kartaca, ... Atina tepeleri, ...Konak'taki saat kulesi, Porsuk Çayı, Ayaş Kaplıcası'ndan göğe yükselen buhar, üzerinde kalın kırmızı şeritler bulunan iki bacasıyla ısı merkezi ve karla kaplı tepe, siyah köpek ve Başak, cam bir kürenin içinde gibiydi; küre de şarkının ellerinde. (Bıçakçı, 2020, s. 24)

“Cam bir küre”ye benzetilen dünya geçmişten bugüne, üzerinde yaşanan mekânlarla, yaşayan canlılarla bir şarkının etkisinde olarak hayal edilmektedir. Başak, insanlık tarihi boyunca yaşanan olaylar karşısında umudunu tüketmiş, hüzne boğulmuş, kırılğan insanlar gibi sonsuz bir yalnızlık içindedir. Onun hissettiği “dünyadan uzaklaştran ve kayıtsızlıkla ve her türlü diyalog ve iletişimin reddiyle tüketilmiş deneyimlerin ufkuna dalındığı, kapısız ve penceresiz monada dönüşmüş bir ‘ben’in sınırlarında taşlaşılan olumsuz bir yalnızlıktır.” (Borgna, 2023, S.24). Başak bu dünyada olup bitenler arasında hissettiği bu uçsuz bucaksız yalnızlığı şöyle dile getirir: “Ben hep bir şarkının ellerindeydim.” (...) “Bu yüzden aranızda karışmadım.” (Bıçakçı, 2020, s. 24). Cam kürede diğer yaşayanlar şarkının sesini duyamadığı, Başak da hep bir şarkının ellerinde olduğu için onlarla iletişim kuramamış, “sonsuzluk metaforu olan umudun kayan yıldızı”nı görmesi mümkün olmamıştır. Bu umutsuzluğun verdiği kırılğanlıkla ölüme giden yolda adım adım ilerlemektedir. Bıçakçı, onun duygularının dile getirilemezliğini kimsenin duymadığı, sadece Başak'ın duyduğu “şarkı” metaforu ile aşma yolunu seçmiştir. Bu şarkı, dünyanın tüm acılarını, dertlerini, sıkıntılarını, haksızlıklarını, ruha taşıması ağır gelen ne varsa hepsini, herkese anlatmaktadır. Ancak Alyson Cole'nin dediği gibi “Hepimiz yaralanabiliriz, ama bazıları diğerlerinden daha çok yaralanabilir.” (2017, s. 72) Başak “diğerlerinden” değil, “bazıları”ndandır, o yüzden daha çok yaralanmış, kırılmıştır.

## Sonuç

Her sanat yapıtı, alımlayarıyla yaşar ve alımlayanla sanat yapıtı arasında hiç bitmeyen bir diyalog vardır. Hayatın akışı içinde yaşanan bütün duygular gibi kırılğanlığını anlatmak için de kuşkusuz birçok yazar, birbirinden farklı yollar denemiştir. Barış Bıçakçı romanlarında, insan ruhunun hüzün, umut, ayrılık, ölüm, yalnızlık, çekingenlik, içe kapanma, bekleyiş gibi durumlardaki kırılğanlığının dile getirilemez yoğunluğunun verdiği acıyı, müziğin duyguları damıtan, evrensel, ruhları tedavi edici dünyası aracılığıyla dile getirmeyi tercih ettiği görülmektedir. Kırılğanlık, insanı yalnızlaştran bir duygu olmasına rağmen, Bıçakçı'nın romanlarında aslında başkalarıyla kurulan ilişkilerle yakından ilişkili olduğu hep hissedilmektedir. Bu ruh hali, hiçbir zaman karşıdakiler için açık değilse de Bıçakçı, romanlarında kırılğanlığın, yalnız yaşanan bir duygu olsa da kişiye özel olmadığını gösterir. Tam da kırılmanın yaşandığı noktalarda herkesin sesini duyarak paylaştığı ya da paylaşabileceği bir müziği ve onun sözleriyle duyguyu belirginleştirerek aslında bütün insanlığa ait olduğunu vurgulamaktadır. Roman kahramanlarının farklı sebeplerle yaşadığı dile getirilemez kırılğanlığı ifşa etmek için kullandığı müzik parçalarının bazen sadece adlarından, bazen birkaç mısraından yararlanması okur için küçük bir araştırma



gerektirse de romanlarda dile getirilen duygunun etkisini azaltmamaktadır. Romanlarda geçen müzik parçaları, yazarın yaşadığı dönemin kültürünün, duygularının izlerini taşımaları bakımından, romanlardaki duyguların anlatımının ötesinde de bir değer taşımaktadır. Bu değer, aradan yıllar geçtikçe dönemin ruhunun aynı zamanda bu müzik parçalarındaki duyguların anlatımıyla eşleştirilmesiyle belirginleşecektir. Barış Bıçakçı, romanlarında kahramanlarının kırılganlıklarını dile getirirken duyulması imkânsız olanı duyurabilmek, anlatılmaz olanı hissettirebilmek için müziğin evrenselliğinden duyguların evrenselliğine giden bir yol açmıştır.

## Kaynaklar

- Abacı, T. (2006). Edebiyat ve müzik. *Varlık*, (1183), 4-11.
- Afacan, Ş. (2023). Normların ötesinde: tarih, edebiyat ve duygular üzerine birkaç not. H. Bozyer (Ed.) *Edebiyat ve duygular* içinde (ss. 7-16). Vakıfbank Kültür.
- Ahmed, Sara. (2015). *Duyguların kültürel politikası* (S. Komut, çev.). Sel.
- Bıçakçı, B. (2015). *Sinek ısırıklarının müellifi*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2018). *Veciz sözler*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2018). *Baharda yine geliriz*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2019). *Tarihi kırntılar*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2019). *Herkes herkesle dostmuş gibi*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2020). *Bizim büyük çaresizliğimiz*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2020). *Bir süre yere paralel gittikten sonra*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2020). *Seyrek yağmur*. İletişim.
- Bıçakçı, B. (2020). *Aramızdaki en kısa mesafe*. İletişim.
- Borgna, E. (2014) *Melankoli*. (M. M. Çilingiroğu, çev.) YKY.
- Borgna, E.. (2018) *Şu bizim kırılğanlığımız*. (M. M. Çilingiroğu, çev.) YKY.
- Borgna, E. (2022) *Bekleyiş ve umut*. (M. M. Çilingiroğu, çev.) YKY.
- Borgna, E. (2023) *Ruhun yalnızlığı*. (M. M. Çilingiroğu, çev.) YKY.
- Cole, A. (2017). Hepimiz yaralanabiliriz, ama bazıları diğerlerinden daha çok yaralanabilir: Yaralanabilirlik çalışmalarının politik muğlaklığı, tereddütlü bir eleştiri. Şeyda Öztürk (Ed.) *Yaralanabilirlik* içinde (ss.72-96). YKY.
- Dicle, E. (2022). Duygular neyi söyler? E. Dicle (ed.) *Edebiyatın duygu haritası* içinde (ss. 5-10). Dergâh.
- Hakverdi, Gamze. (2022). *Vulnus kırılğanlık üzerine*. Metis.
- Rosenwein, H. B. ve R. Cristiani. (2019). *Duygular tarihi nedir?* (K. Özdil, çev.). Işık.

Özgün Makale

# Scratch and Mark: Affective Intermediality *Towards Mathilde*<sup>1</sup> Sıyrık ve İz: *Towards Mathilde* Filminde Duygulanımsal Medyalararasılık

Cansu YILMAZ\*

## Abstract

Claire Denis' cinema relies on in-betweenness of the film medium, combining it with other art forms and media through sensations. *Towards Mathilde* (2005) documents the correspondence between the director's own work and that of the famous choreographer, Mathilde Monnier, reflecting on artistic expression, movement, and embodiment with the senses. This article explores the intricate texture of affective intermediality within the film. Interweaving the theories of affect and intermediality within film studies, this analysis delves into the ways in which Denis embodies a wide range of intermedial elements to inspire emotional responses. Through a detailed examination of the use of cinematography, sound design, and music, it uncovers how Denis engages in different arts and media to create a deeply affective cinematic experience. By examining the interplay between visual, auditory, and sense in dance and cinema as two distinct but intertwined art forms, this article aims to illuminate the affective intermediality at work in the film, offering insights into the complex ways in which cinema and dance can move and communicate emotion.

**Keywords:** Claire Denis, Affective Intermediality, Cinematic Body, Affect Theory, Choreography.

## Öz

Claire Denis'nin sineması, diğer sanat formları ve medya ile duyular aracılığıyla birleşen film mecrasının bu aradalığına dayanır. *Towards Mathilde*, onun kendi çalışması ile ünlü koreograf Mathilde Monnier'inki arasında var olan ilişkiyi duygularla kaydeder ve bunu yaparken de sanatsal ifade, hareket ve bedenlenme üzerine düşünür. Bu makale, filmdeki duygulanımsal medyalararasılığın karmaşık dokusunu araştırmaktadır. Film çalışmalarında duygulanım ve medyalararasılık kuramlarını harmanlayan bu analiz, Denis'in duygusal tepkiler uyandırmak için çok çeşitli medyalararası unsurları nasıl kullandığını araştırır. Filmin sinematografi, ses tasarımı ve müzik kullanımının ayrıntılı bir incelemesi yoluyla, ayrıca Denis'in derinlemesine duygusal bir sinema deneyimi yaratmak için farklı sanatları ve medyayı nasıl kullandığını ortaya çıkarır. Sonuçta iki farklı ama iç içe geçmiş sanat formu olarak dans ve sinemada görsel, işitsel ve duyu-

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 15.03. 2024. Makale kabul tarihi: 05.05. 2024.

\* Ar. Gör., Ankara Bilim Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, cansu.yilmaz@ankarabilim.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9814-7064

sal arasındaki etkileşimi inceleyen bu makale, filmde var olan duygusal medyalararasılığı açığa çıkarmayı ve sinema ile dansın duyguları harekete geçirip temasa kurduğu karmaşık yollara dair iç görüler sunmayı amaçlar.

**Anahtar Kelimeler:** Claire Denis, Duygulanımsal Medyalararasılık, Sinemasal Beden, Duygulanım Teorisi, Koreografi.

## Introduction

In the ever-evolving landscape of cinema, the convergence between different arts and media has always been a defining characteristic of artistic expression since its earliest days. In recent years, affective intermediality has emerged as a potential foundation for exploring complex realities and drawing on the power of sensory phenomena to deepen the immersive experience and evoke profound emotional resonance. Denis' experimental documentary film, *Towards Mathilde* (2005), presents itself as an *open work* (opera aperta) upon which to explore the intricate interplay between affect and intermediality in two intertwined arts: cinema and dance. In this film, the concept of affective intermediality takes center stage through the idiosyncratic choreography of corporeal and cinematic bodies. This paper embarks on an exploration of the affective intermediality within the cinematic realm, with a specific focus on the immersive techniques employed in *Towards Mathilde*. The film incorporates different intermedial elements with the movement essential for both dance and cinema, wherein diverse forms of media fusion and interaction to enhance the emotional depth and resonance of the documentary. Within this context, it emerges as a distinctive example, offering a nuanced lens through which to examine the interplay between affect and intermediality in cinema.

*Towards Mathilde* epitomizes the symbiotic relationship between film and bodily expression. Through a tender blend of visual imagery and tactile sensations, Denis transcends the boundaries between the persistent and the ephemeral, calling the audience to perceive the film on a carnal level. As in the haunting scratch and the delicate mark of a hand into the void, which stands out as a hallmark of the film, each sensory cue serves as a conduit for emotional engagement, amplifying the film's thematic undercurrents and dynamics. Moreover, the incorporation of tactile elements such as the texture of objects, and the skin of the bodies further heightens the sensory experience intimately with the cinematic image. From the musical score by PJ Harvey to the vivid imagery of the choreographer's work in progress, each noncinematic element contributes to the cinematic body of emotion, imbuing it with a sense of palpable immediacy and authenticity. From this perspective, this paper endeavors to reveal the nuances of affective intermediality within the world of *Towards Mathilde*, shedding light on how the film embraces the potentialities of sensory phenomena to explore how the film reveals the reciprocal, interactive, and dialogical relationship between the two artists and the way in which it involves the audience as an active agent in this experience. Through a comprehensive analysis of cinematic techniques, thematic motifs, and aesthetic sensibilities, it aims to elucidate the transformative potential of affective intermediality in shaping emotional engagement with the film experience. Intermediality is used here as a "critical category for the concrete analysis of specific individual media products or configurations" classified by Irina Rajewsky (2005, p. 47), but in an affective sense.

*Towards Mathilde* is an experimental documentary by Denis' intimate and embodied observation that explores the work in progress of French choreographer Monnier in rehearsing

her dance work *Déroutes* in the studio, then performed in 2004. Denis searches for the affinities between her filmmaking style and Monnier's artistic vision for performance, and she documents the performance of a new piece. From performing to directing, the relationship with the body is explored in all its facets, revealing the common language of two artists, and weaving infinite bridges between dance and cinema. The documentary acts as an intellectual dance between Denis and Monnier, two provocative artists who continually push the limits of their own artistic boundaries from the perspective of intermediality. Denis has one and only question in mind in the film: the origin of choreography and its relationship with the moving image. The rehearsals, intercut with the choreographer's reflections on the dance and final performance, were recorded on Super8 and 16mm film by Agnès Godard and H  l  ne Louvart. Godard and Louvart also worked on Wim Wenders' *Pina* (2011), which is a 3D documentary film on choreographer and founder of the *Tanztheater* (dance-theatre), Pina Bausch. Reproducing a sense of affective intermediality in the film, they often shoot the performers' bodies in tentative and fragmented close-ups, make abrupt cut, and zoom in and out suddenly. Denis uses dance and movement sequences as character and narrative development tools in her films.

## **The Affect and Intermediality in Cinema**

The concept of affect, which has become central to all areas of the social sciences and humanities in recent decades, has shifted the research focus from the traditional rationalist approach towards the affective one previously ignored or neglected between the body, objects, and the world. The term "affect" carries a wide range of meanings lexically, including sensation, feeling, emotion, influence, action, and effect, etc. Affect studies bring these phenomena back to the center of research, which previously seemed to be an intelligible, fixed, and descriptive set of concepts. It refers to their various irreducible meanings as corporeal, material, and affective phenomena, although they have been the object of curiosity throughout the history of thought and have always been subordinated in ontological and epistemological terms. Drawing on various contemporary philosophies, mainly from critical theory to its different ramifications to new materialism, phenomenology, and post-humanism, it extends the boundaries of research to include the relationship between human and non-human and/or corporeal and incorporeal bodies. In this respect, the very concept of affect is intensely nourished by the in-betweenness in the body and in the world. Patricia Ticineto Clough refers to the "affective turn" as the growing importance of affect as a focus of analysis across several disciplinary and interdisciplinary discourses, which occurred at a time when critical theory faced the analytic challenges of (then) ongoing wars, trauma, torture, massacre, and counter-terrorism. The notion of affect developed a line of thought running from Baruch Spinoza through Henri Bergson to Gilles Deleuze and F  lix Guattari (Clough, 2007, p. 1). The early wave of affect theory led by Silvan Tomkins (1995), Eve Kosofsky Sedgwick (1997) and Sedgwick (2003), and Brian Massumi (2002) aimed to reconceptualize the unconscious or assumed non-intentional intensities of affect as phenomena irreducible to definitions of consciousness. In his notes on the translation of Deleuze and Guattari's *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Masumi remarks that affect/affection does not indicate a personal feeling (sentiment in Deleuze and Guattari) but an ability to affect and be affected. The affect is a pre-personal intensity that corresponds to the transition from one experiential state of the body to another, implying an increase or decrease in that body's ability to act, whereas the affection is each such state viewed as an encounter between the affected body and a second, affecting body

(Massumi, 1987, p. xvi). From this perspective, it can be said that there has been an ontological affinity between affect and intermediality. Because both consist of encounter, interaction, and becoming. They have ambiguous or liminal forces or intensities. Gregory Seigworth and Melissa Gregg point out, "Affect arises in the midst of inbetween-ness: in the capacities to act and be acted upon. (...) affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves." (Seigworth & Gregg, 2010, p. 1)

Affect theory emerged within media and film studies in the 1990s, providing an understanding of the affective dimensions of film experience. Rooted in the works of theorists like Deleuze and Massumi, affect theory shifts the focus from traditional film analysis, which often emphasizes narrative structure and character development, to affective analysis which considers the immediate and embodied experiences revealed by the moving image. Affective film theory focuses on the cinematic apparatus itself, considering how the combination of visual, auditory, and temporal elements contributes to the affective process. Cinematographic choices, such as framing, lighting, and editing, are no longer taken solely as vehicles for storytelling but as means of modulating affective intensities. This perspective highlights the importance of the audiovisual elements in creating an affective resonance that goes beyond narrative comprehension. In contemporary film studies, Laura U. Marks (2000) discussed haptic images and their connections to representations of cultural difference. Thomas Elsaesser and Malte Hagener (2009) had made their way into theorizing the cinema through senses. There has also been the ever-evolving research field of film phenomenology in different and intersectional directions, from Vivian Sobchack (2004) to Martine Beugnet (2007). According to Steven Shaviro (2010), when exploring film, we must consider the body as well as the senses. He discovered that films were no longer created solely for meaning but rather to have an effect on the viewer's senses, "a moment-by-moment manipulation of the spectator's affective state" (p. 118). These studies have mainly taken their theoretical foundation on the bodily sensations from contemporary philosophy, especially Deleuze's thinking the "logic of sense," Jacques Rancière's reflecting the "distribution of the sensible," or, as it appears in the analysis of the film below, Jean-Luc Nancy's "sense of the world." Theorists who are firmly committed to the specificity of the film medium opposed this idea, but film has always been an intermedial medium from the very beginning. This assumption does not contradict the specificity of the medium. The in-betweenness of an art or medium with other art forms and media does not eliminate its specificity but makes it more authentic. For if it were not a specific medium, we would not be able to speak about its in-betweenness with other media. This must have been André Bazin's (2004) idea when he wrote about impure cinema in a 1951 essay intimately related to the recent theory of cinematic intermediality. Intermediality persisted from the early cinema to the medium's recent convergence into digital media. The so-called post-cinema debate can also be approached from this intermedial perspective. Joachim Paech, who explores the concept of intermediality in film studies, emphasizes that film has always been an "intermedial fact" that remains in interaction with other types of media and an intermedial phenomenon even in the process of digitization. According to Paech (2011), film has always had a range of forms that interpret and represent changing media conditions. Furthermore, considering the cinematographic characteristics of digital production, he notes that digital films are also an appropriation of media forms (p. 18).

Ágnes Pethő (2011) considers that the theory of intermediality focuses on relationships rather than structures, emphasizing something that “happens” between media rather than simply existing within a given signification. The film medium has always had inextricable ties with other art forms and media, but the theory of intermediality has highlighted the interactions of different media in the cinema, emphasizing how moving pictures can engage forms of all other media and initiate fusions and “dialogues” between the distinct arts. According to Pethő, intermediality has the potential to become one of the major theoretical issues of contemporary thinking about cinema, precisely because it regards film as a continuous medium (p. 1). Classical narrative film has been frequently related to the illusion of the world’s immediacy, and it appears transparent as a realistic representation of it, with no mediation taking place. Pethő (2011) notes that effectively breaking the transparency of the filmic image, intermediality techniques can also open the image up to illusory inter-media and inter-art “transgressions” and “crossovers,” even though they also kind of close it in on itself (p. 96). She discovered that there are at least two fundamental “templates” that produce a more or less emphatic sense of “intermediality” in the cinema: a “sensual” mode that allows the audience to interact with a world that is portrayed close to, rather than at a distance, producing a cinema that can be understood in terms of architectural forms, music, paintings, or haptic textures; and a “structural” mode that makes the media elements of the film visible and reveals the layers of multimediality that make up the “fabric” of the cinematic medium, while also revealing the web of their intricate interactions. (p. 99). Affective intermediality means deepening an affective theory with cinematic intermediality. Such analysis aims to answer the question of what kind of emotional experience the film, as both an art form and a specific movie, can provide to the audience and what role cinematic intermediality plays in this affective experience. Laura U. Marks (2018) points out that affective analysis is a type of aesthetic analysis that goes beyond conventional cognitive techniques to comprehend the viewer’s experience by first examining emotive and embodied reactions. Affective analysis brings our ideas back to our bodies, whereas critical analysis frequently starts with formal perceptual analysis or discourse. Marks highlights the role affects—pre-cognitive and physiological reactions to stimuli—play in determining how we interact with films, artwork, and other phenomena. According to Marks, affective reactions are multifaceted and intricate, encompassing feelings, sensations, and physical experiences. At the molar and molecular levels, each of these works functions differently, and so do our reactions. In the context of cinema, Marks highlights the tactile and embodied qualities of vision (p. 152). Affect indicates the movement between thought and matter in itself. And the title of the movie indicates the movement between filmmaker and artist, or camera and dance, as a kind of intermediality in the same way.

Cinema has historically been associated with a sensory experience in which all the senses are engaged. Not only are the images themselves moving, but they also stimulate all our senses, as exemplified by the Lumiere Brothers’ first public film screening in 1895 at the Grand Café. Pethő underlines that some of the most recent developments and new technologies in art and commercial cinema have not only noticed these shifts but have also embraced and reflected upon them by specifically edging towards “cinemas of the senses” and “cinemas of the body.” The contemporary audio-visual landscape recognizes the relevance of the embodied act of viewing and the sensory experience of moving images, which collapse the space between the viewer and the image. Pethő (2015) recognized this change and first organized a conference (taking place between the 25th and 27th of May 2012) and then edited a book of selected papers presented at

this conference focusing directly on the “multisensory” nature of moving images by pairing the “cinema” and “sensation.” (p. 2). The concept of affective intermediality, which is the focus of this article, was borrowed from her latest and ongoing project<sup>2</sup> and the recent work exploring this concept. Pethő finds that Tacita Dean’s body of work explores and invites us to think in terms of an “affective intermediality,” focusing on sensuous excess and complex affective performativity. It connects with phenomenology and post-structuralist philosophies of art, highlighting the in-betweenness of media and the concept of “affect,” transcending media, representation, text, and humans. Pethő (2023) claims that considering the affective aspects of intermediality introduces a more elusive, precarious, “molecular” dimension that underlies the larger framework, as opposed to the “molar” perspective of media theorists, who have elaborated comprehensive concepts and taxonomies clarifying the implied relations in intermediality. The analogies between “molar” and “molecular,” which are drawn from the natural sciences by Deleuze and Guattari, seem fitting in this instance because they signify a similar perspective shift (from organized structure to multiplicity) and because “molecular” is a term that they use to refer to the order of affects (p. 2). Just as Pethő considered the intermediality between the visual arts and the medium of film in terms of affects in the Dean’s body of work, this article argues that Claire Denis’ cinema also be considered in terms of an affective intermediality between the performative arts and cinema.

### **In-Between Dance and Film: The Embodiment of Intermediality**

Communication is the process of conveying meanings, messages, and feelings to and from individuals or groups using both verbal and non-verbal means. It can take place through several channels, including writing, speaking, body language, gestures, and, with technological advancements, more mediated ways, through platforms like social media or moving images. And when the communication process is considered between various media and art forms, the concept of intermediality comes into play. From the point of view of intermediality, communication does not only take place between people; but also, it is an interaction and exchange between media and other art forms. The body becomes decisive precisely to ensure this communication both between people and between arts and media. Body language, paralanguage, and other forms of non-verbal and non-linear communication are central to intermediality, especially as it is thought between performative arts and cinema. Paralanguage is a type of non-verbal communication that has been studied for a long time and is one of the communication channels that is most widely used in human interaction. George L. Trager (1958) made the initial suggestion to study paralanguage in the 1950s. Trager notes that all the noises and movements entering the activity of people talking to each other and exchanging communications needed to be taken into account if a total picture of the activity was to be arrived at. Paralanguage is part of the metalinguistic area of communication activity. The newspapers and periodicals, radio, film, and television all contributed to institutional and cultural innovations that made it possible for a small number of people to communicate effectively and quickly with large populations. From this perspective, it can be said that paralanguage is essential for cinema as an intermedial and affective medium. However, the body is not just a medium through which different arts and media interact,

---

<sup>2</sup> This research, entitled “Affective Intermediality: Cinema between Media, Sensation and Reality,” explores the concept of “affective intermediality,” which extends the understanding of intermediality as a poetics or art of in-betweenness. It aims to conceive a wider area for an affective turn in intermediality studies, focusing on affects and sensations in film, media, and art studies. For further details, see also this project research website: <http://film.sapiientia.ro/en/research-programs/affective-intermediality>

but rather a liminal existence where these arts and media encounter, interact, and engage with each other.

Over the past decades, different methodological approaches have emerged in the social sciences and humanities that have disrupted conventional research methodology and challenged reader expectations, one of the most influential of which has been affect studies. Affective intermediality, merging affect theory with the convergence of media in the social sciences and humanities, on the other hand, relies on non-linguistic forces, or affects, for approaching culture, society, and history. This article aims first to reveal the concepts of affect and intermediality, respectively, and focus on applying the affect theory to cinematic intermediality studies. The intersection of affect theory with film studies, which allows thinking beyond the concept of representation, has gained importance, especially in recent years. Because the affect theory remedies the question of representation by transforming it into a thinking about mediality, it expands both different and interrelated critical views in touch with movies. Denis' cinema, from this critical point of views always in her mind, gives a Nancy touch to filmmaking with its affective intermediality. Denis and Jean-Luc Nancy collaborated on the discussion in a book, and she made a short documentary about him. Dance has been a frequent subject in early cinema because of the new medium's ability to capture movement and light. Recently, artists and filmmakers have expanded this field of work, fusing contemporary dance practices with a tradition of technologically mediated performance and reception started by Loïe Fuller with her serpentine dance. The choreographic quality of the film can be regarded as both a cinematic and artistic element because this article centers on the film performance as a concept of affective intermediality that incorporates all aspects of cinematic production. One could consider all these technical aspects of film performance because they are all powerful "performers" in the movie, including the lighting, editing, movement, and camera distance. These components have the power to alter the phenomenal body to the point where it is possible to argue that the body that cinema depicts did not exist prior to the development of film.



**Figure 1.** Loïe Fuller and her performance that would be known as the *serpentine dance*. (Source: Wikimedia Commons)



Early film theorists also discussed the relationship between the art of dance and cinema. Sidney Peterson (1978) said that the art of the dancer is a fugitive thing, and the only way it can be preserved as an inspiration and guide for future generations is through the cinema. However, this power of cinema has not been sufficiently utilized, which is why the art of important dance artists such as Isadora Duncan has not survived to this day. The main difficulty arises because dance is also an art of moving images according to him. Discussing the combining of the specific characteristics of various media, he reminds Rudolf Arnheim's suggestion that there must be artistic reasons for such a combination, it must serve to express something that could not be said by one of the media alone. The important thing here is the realization that the art of the moving image did not commence with Fred Ott's sneeze for Thomas Edison any more than it commenced with Loïe Fuller doing her famous *Bat Dance* for an anonymous cameraman (p. 75).



**Figure 2.** A still image from the *The Very Eye of Night*. Copyright owned by The National Gallery of Art.

Maya Deren's films were a kind of choreography of cinema reflecting on both the human body in motion and the filmmaking process itself. Her first two films began partly with this reflection, but Deren fully realized it in her third experimental film, *Study in Choreography for Camera* (1945). In *Study*, a male dancer moves within different environments, corresponding to his precisely choreographed movements with the film's editing process. Deren's last completed film, *The Very Eye of Night* (1958), was also made in collaboration with choreographer Antony Tudor. A constellation of stars is the background for negative images. Deren called it 'ballet of night', a kind of spiritual dance within a nocturnal space. Denis' intermediality of dance and filmmaking in *Towards Mathilde* takes its inspiration from Deren's experimental dance films, especially the last film.

## The Cinema of Claire Denis: Bodies and Images in Motion

Denis has an unconventional approach to storytelling with her evocative visual style. Her films challenge traditional narrative structures that rely heavily on the plot, dialogue, and causal chain of events. Instead, they opt for a more sensory and visceral experience that engages the viewer on an emotional level. Denis tends to use non-linear narratives and elliptical storytelling. Her films invite the audience to piece together the narrative puzzle, providing a more experiential rather than expository mode of storytelling. Aesthetic sensuality is a characteristic of Denis' cinema. Her films are characterized by visually poetic and sensuous imagery, often exploring the tactile aspects of human experience. She pays attention to the physicality of bodies, textures, and landscapes. Denis, from her debut, *Chocolat* (1988), to the recent film *Stars at Noon* (2022) has shot a lot of fiction, documentaries, short films, music videos, and video art films, and besides, has taken her storytelling into ever more ambiguous and elliptical structure. Denis' filmmaking crosses over to other art forms and media, from performance to literature. Although seemingly different in terms of narrative and genre, all Claire Denis films share an experience of border and transgression, as Martine Beugnet (2007) has described in general terms for French film (p. 14). This transgression means not only identities, geographies, or existences but also in terms of medium. In this respect, her cinema is more amenable to interpretation from the perspective of intermediality than any other film. Moreover, intermediality is uniquely affective in its tactile and sensory nature. Her films embody a desire and ontological tension between being both an intruder upon and an intruder. Mostly, the body is the locus of such experiences of crossing borders. She has also made intricate documentaries for cinema and television: *Man No Run* (1989), *Jacques Rivette, Watchman* (1990), *Towards Mathilde* (2005), and *The Breidjing Camp* (2015). Although each documentary is made with her own unique style but *Towards Mathilde* differs in its "dreamy distance with reality" (Smith, 2006) from the others.

Denis prepared the audience for the next documentary with floating close-ups and long takes in *Jacques Rivette, Watchman*. She appeared for fleeting moments in the film. In the next film, she pushes all the techniques and elements to the extreme and fills this distance through sensations. The camera moves towards mostly the choreographer, but we sense the filmmaker's own body and uncanny movements within/out the of the frame. Denis expressed this with her own words: "All my films function as a movement toward an unknown Other and toward the unknown in relation to other people" (Beugnet, 2019, p. 4). She meditates on how bodies move and sense space. The presence of affective intermediality in the documentary makes her cinema more special in this sense. She takes the genre of documentary into an experimental and intermedial terrain where she can push the limits of the cinematic medium. Denis introduces the other art forms and media into her films as modes of expression that cross the boundaries of the film medium itself. The film is a manifestation of the ambiguous irreducibility to any narrative exposition as an affective phenomena. The film becomes an experiment in the impossibility of representing reality, which the cinematic image itself can transform through intermedial sensory traces at the same time. Through this liminal experience of the real, Denis challenges the audience with the aesthetics of the sensations. She engages with the artist's creative process and how the choreographer and the dancers use the rhythm of their bodies to convey abstract emotions as a kind of paralanguage. The camera records whisperings and isolated moments of Monnier while thinking about her own creative process. Monnier's and the dancers' hands are frequently the subject of Denis' attention. A woman dances ferociously in one scene. She is pounding the floor with her bare feet. Denis

offers contemplative examination of moments and sensuous images neglected in conventional storytelling, transcends mere documentary in an experimental artwork that explores affective intensities in the fusion of two arts, cinema, and dance. Denis, and Monnier share a common way of perceiving the body and its movements and making it the essential meaning of the existence.

Denis depicts sensations in a complex and unconventional way. The complexity of bodies, objects, and spaces remains deeply sensual. Beugnet (2019) considers her cinema as a kind of “cinema of the senses”: a cinema that relies, first and foremost, on the sensuous apprehension of the real, on a vivid and tactile combination of sounds and images that expands cinema’s primarily visual powers of evocation.” Beugnet observes that Denis’ use of a *mise en scène* of desire confuses the conventional processes of identification and point of view in addition to establishing correspondences between the senses. Thus, desire manifests in all its complexity and ambivalence and is inextricably linked to transgression (p. 132). Indeed, this idea can be applied not only to her fiction films but also to her documentaries. In Denis’ filmmaking style, the cinematic and intermedial elements precede the narrative ones, regardless of the genre. It evokes sensations with these elements by showing the actual movements or through sequences of experience in/out of the frame. Denis’ cinema has often been cited for its unique aesthetic sensibility and its ability to evoke emotions through non-verbal and sensory experiences. She often takes a rhythmic and choreographic approach to cinematography. Her films are characterized by carefully composed visual sequences and fluid camera movements that evoke the movements and gestures of dance. The camera becomes a choreographic apparatus, capturing the materiality of the characters and the spaces they inhabit with rhythmic precision. Her films frequently emphasize the physicality and embodiment of characters, like dance, where the body communicates emotions, relationships, and narratives. The movements and gestures of characters in her films are often expressive, like movements in dance performances. In this sense, Denis’ films always explore sensuous and physical encounters between characters/bodies. The emphasis on the tactile, corporeal, and even visceral aspects of relationships allude to intimate and physical expressions found in dance. The body, as a site of emotional expression, takes center stage in Denis’ exploration of movement. Denis’ cinema is known for its tendency to convey emotions through visual and sensory elements without relying heavily on dialogue. The cinematic language resonates with the non-verbal communication inherent in dance, much like how dance communicates through the language of movement and expressive silence. Beugnet (2019) thinks that sensations are evoked either directly (by showing the actual act of looking, smelling, touching ...) or indirectly, through shots of objects and textures, through shades of color and light that establish correspondences between the different senses in Denis’ films (p. 152). Through her affective intermedial approach to the cinematic image, she also displaces the priority of the gaze over the other senses. In this documentary on Monnier, the choreographer and director at the Montpellier National Centre for Choreography reveals [two] artists’ creative process in a deeply sensual way. Interpreting Denis’ cinema as a kind of choreography, there is no need to rely on a loose assumption such as the density of dance scenes in her films. She has frequently described choreography as a framework for considering the interaction between acting and directing: “I don’t have a concept for directing actors. In a way, I see it more like *choreography*. This is to say that for me, directing is something that goes through the body. Directing and acting exist in an organic relationship similar to a dance between director and actors.” (Denis, 1996, p. 72). Denis calls on the audience to engage in an active and affective

manner with this choreography. She uses the handheld camera to make this sense. This kind of camera movement and filmmaking style are especially decisive for *Toward Mathilde*.<sup>3</sup>

The choreography is not only a metaphor for her cinematography but also an important narrative element in Denis' cinema. Denis collaborated with renowned choreographers, such as Bernardo Montet and Monnier, on her other film projects. For instance, in *Beau Travail* (1999), Denis worked with Montet to choreograph the ritualistic military exercises performed by the French Foreign Legionnaires (FFL). Montet put the players through rigorous preparation before the movie's actual filming. This collaboration highlights the integration of dance elements into the fabric of Denis' cinema. The body can be used for an art that requires discipline, such as dance, or it can be used for military purposes. Movement takes precedence over everything else as the film unfolds. The characters move in synchrony, giving the impression that they are performing on a stage. Denis shows a sensitivity to spatial dynamics in her films, like the spatial considerations in dance choreography. She arranges bodies within the frame, uses physical spaces, and choreographs character movements to create a sense of spatial rhythm that evokes dance performances. This intersection between cinema and dance draws attention to the tension between materiality and transcendence in the body. Music plays an important role in Denis' films as much as in the visual arts and performances, contributing to the overall atmospheric and emotional qualities. The integration of music, much like in choreography, enhances the sensory experience of the audience. The auditory elements in Denis's films, including rhythmic soundtracks and ambient sounds, create a sonic landscape that parallels the immersive quality of performances. Denis also collaborated with musicians. She has made films on music or directed music videos. Her first documentary film, *Man No Run* (1989), follows *Les Têtes Brulées*, a group of musicians from Cameroon, as they were on tour in France. In her later documentary and fictional works, she explores themes directly related to the music and performance arts.

There has been an intellectual exchange between Denis and Nancy, who have collaborated in a dialogue including films, texts, and adaptations. Denis made the short film *Towards Nancy* (2002), focusing on the philosopher Jean-Luc Nancy. In this short film, the conversation takes place on a moving train; the people are physically static, but the ideas flow, while in the latter film, the movement becomes the most decisive element for the filmic space. As the film unfolds, both the movement of the characters and the handheld camera merge carnally to the extent that it is no longer clear which one determines the other or that the boundaries between cinema and dance almost completely disappear, creating an affective liminality. Her film, *The Intruder* (2004), is based on Jean-Luc Nancy's essay of the same title. Nancy wrote essays on Denis's three films, *Beau Travail* (1999), *Trouble Every Day* (2001), and *The Intruder* (2004). They also collaborated in the fields of dance, literature, and film with the choreographer Monnier in the book titled *Allitérations: Conversations sur la danse* (2005). Denis's film on the choreographer shares its spirit with the short Nancy film; it is entitled *Towards Mathilde* (2005).

### **Liminal Bodies and Spaces in *Towards Mathilde***

The prefix *vers* in the film's title means "towards," implying that the filmmaker, no matter how far she goes towards the artist she would document, cannot reach, and capture her reality with the camera even if the film seems to follow its natural course of events and rehearsals for a

---

<sup>3</sup> In her essay, Danica van de Velde examined critically the cinematic choreographies visible in Claire Denis films. See also: van de Velde, D. (2023). "In the Cracks: Claire Denis's Cinematic Choreographies," in *Refocus: The Films of Claire Denis*. Ed. Peter Sloane. Edinburgh University Press. (p. 166-181).

final performance. Denis' camera appears to be driven by the ethics of the Other, affected by the philosophies of Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy (Hole, 2016, p. 4). Other, according to this idea, is someone I can never capture or describe and is always beyond my cognition. Denis (2000) denies the explanation in the cinema and accepts it as a kind of encounter: "Cinema is not made to give a psychological explanation, for me cinema is montage, is editing. To make blocks of impressions or emotion meet with another block of impression or emotion and put in between pieces of explanation, to me it's boring. Again, I am not trying to make it difficult, but I think, as a spectator, when I see a movie one block leads me to another block of inner emotion, I think that's cinema. That's an encounter."

The opening sequence recording Monnier's fragmented body from behind while wandering barefoot at the seashore cuts to a shot of her fragmented body again, but this time in the rehearsal studio. Monnier's voice becomes an editing device that connects the two scenes. In the latter scene, her voice accompanies the image of hands making a move in space and she analogizes this gesture of the hands in space:

Whenever you make an incursion into a space, that space is altered. I like this idea of leaving a scratch because that space is altered by that scratch afterward. It's like a piece of paper that has a mark on it and is no longer blank (...) In other words, the memory leaves a mark. The mark is always there. And the memory (...) So this mark leaves a mark on the body. On mine, in any case. (Denis, 2005).

There are different ways of leaving a trace; for example his own hand gesture leaves a mark on the body. There is then a close-up cut to Monnier's face, where she explains the details of the project to the dancers. The camera tracks a dancer's rehearsal moves as she is directed by the choreographer and different body parts in an almost chaotic, shifting, and occasionally blurry and twitching shot. As the camera is mostly left to the natural lighting in the interior studio environment, the image is sometimes obscured and barely distinguishable. And the film progresses, the camera records Monnier's body in/against space. Denis does not give a typical establishing shot, revealing the storyline as happens in classical narrative structure. Instead, the bodies are always in motion from the first moment to the end. It suggests that the focus of the movie is the embodied and emotional experience. In the film, Denis explores the world of contemporary dance scene at the Montpellier National Centre for Choreography and in Gennevilliers during the dress rehearsal of *Déroutes* prepared by Monnier. The film emphasizes the process, implying that the preparation and rehearsal phases are just as crucial as the actual performance in the filmmaking process. She takes on implicitly a self-reflexive attitude in this way through the lens of another artistic medium to evaluate her own artistic expression. The camera keeps track of the testing set and prods, exercising the dancers during the process. The film grains seemingly have their own choreography in this process and the diegetic sound of the analog camera apparatus reminds us of Denis' distinctive filming technique and style. As Monnier's team move towards the end, the final performance, Denis's team analyzes their progress at the same time. Denis focuses on adapting the choreographer's method to cinema, while Monnier engages in adapting Georg Büchner's incomplete short story *Lenz* into a dance performance that will eventually become *Déroutes*, which means "collapses". The film is a plurality of diverse intermediality from literature to dance, from dance to cinema each of which is imbued with an affective experience.

Reflecting on *Towards Mathilde* through affective intermediality involves examining the ways in which different art forms and media contribute to the film's emotional and sensory structure.

Affective intermediality explores the convergence of various artistic elements to create a rich and immersive affective experience. From this point of view, the visual elements of film, including cinematography, color schemes, and framing, contribute to the affective atmosphere. Denis uses visual metaphors or symbols that enhance emotional resonance. The spatial organization of scenes affects the emotional dynamics and the *mise-en-scène* and makes an impact on the viewer's affective engagement. The choreographer and dancers' expressions and body language call for an affective reception. Denis utilizes the visual portrayal of characters to evoke emotions. Ambient sounds, silence, and music are used to enhance emotional depth. These auditory elements interact with the visual components. The film's musical score contributes to its affective complexity. The music complements the visual narrative to create a multi-sensory, affective experience. And the non-linear and elliptic narrative structure of the film directs the ebb and flow of the emotions. Denis' engagement with the affective qualities of the film image is most evident in blurred, moving, and fragmented close-ups. Arms and legs slice through the air as a female voice speaks about movement at the opening of the movie. Denis frequently employs the camera technique known as *décadrage* (deframing) by Pascal Bonitzer. Bonitzer (2000) accepts the deframing as a process quite different from the "oblique view" of classical painting. He notes that cinema invented empty shots, strange angles, and bodies alluringly fragmented or shot in close-up (p. 199). The human body is fragmented either with strange angles or unusual close-ups, as well as with empty shots taking precedence over the image. And the sound and music are never secondary to the visual in Denis' cinema; rather, these are all constituent elements that make up the sequences with the same importance. Moreover, sound functions as a connection between inside and outside of the frame with the editing to make a kind of rhythm. The film keeps Denis' own affection for the medium itself. She used celluloid film to give a sense of tactility. Film images are so transient and ephemeral, like dancing, that before we can grasp them, we are left only with the feeling. That's why her film can be considered intermedial, as it bases itself on the movement of bodies, images, and emotions in-betweenness.

The voice-over of a woman reads sentences from a book, while the image shows Jeff Wall's *Dans la forêt - Deux ébauches d'étude sur l'oeuvre de Rodney Graham* [In the Forest - Two Draft Studies on the Work of Rodney Graham]. This reference is important for our analysis of affective intermediality because Wall is a documentary photographer known for his rich and complex interrogation of pictorial traditions and visual regimes of painting and film. The audience realizes that Monnier and the dancers has been discussing the book. Monnier says that the story is an ellipsis and that the choreography should be in a similar form. While the collective rehearsals of the dancers continue, Monnier discusses the jingles and tracks to be used for the choreography. There are scenes where Monnier dances alone, doing arm and leg exercises with PJ Harvey's "A Place Called Home," "A Dog Called Money," and other songs suggested by Denis in the rehearsal process. Denis's cultural move puts dance as a high art on the same plane as rock music, which is considered a lower art from the beginning. This move also makes room for thinking about the affective interplay between dance, music, and film. During the choreographic process, the dancers move through latex stretched over wooden frames, huge rubber and inflatable tubes, and each other's bodies. They walk, make ambiguous sounds, and wear wires that trigger electronic beeps. In the next scene, Monnier talks with the stage designer about the materials to be used, accompanied by a maquette of the project. Monnier then goes over the plan with the dancers and sound engineers, and we see someone following the process with them. This is French

philosopher Jean-Luc Nancy. Not only does Nancy infiltrate Denis' camera with his immanent philosophical thinking, but he is also present in the film and participates in the process in a way that corresponds to his philosophy. Monnier expresses the encounter with these words: "We are unsettled to see a philosopher there."

Nancy uses *télos* to distinguish between dancing and walking. While dancing has its measure within itself, walking is a specific stretch of movement with its measure outside of itself, in a destination. Nancy believes that dancing is not a sign of worldly sensitivity, but rather a logical intensification. It heightens the body's awareness of its own presence in the world. A body constantly senses itself and knows how it differs from other bodies. Dancing is a way to "articulate" how the world is multiple and "pluriversal," with each other serving as a reference to an incomplete texture. Dance can be seen as a place for self-consciousness and self-sensing, unburdening it from its pure interiority and spirituality, where the body senses itself as a world that experiences itself as a mutual referral of all things. The body serves as the milieu between place and passage, separating oneself from the world and the self. It is not a pure being-in-itself but rather a mediation with oneself, retreating to a spirit and identity. This mediation opens the outside, itself infinitely separate. The dancing body reveals diverse, heterogeneous tangencies to the world and oneself, revealing the possibilities of this tangency up to the impossibility upon which it inevitably verges, becoming concretion or absorption. Dance involves transforming a body and intensifying a relation-to-onself through rhythm. It involves returning the same but not a "subject" or "to-itself." The soul, or form of a body, takes place in the syncope, the simultaneity of cut and junction. The syncopated return of the same function adds and combines, creating form and figure. The return not only turns into contour but also engenders an image (Nancy, 2017, pp. 44-45). As it can be seen, Nancy not only reveals the relationship between dance and image but also allows us to reflect on an affective intermediality through the film medium. Nancy gets involved in the rehearsal process with the following quotations he reads in the film:

Another . . . if it's another, it's another body. I don't join it, it keeps its distance. I don't observe it, it's not an object. I don't imitate it, it's not an image. The other body replays itself in mine. It passes through it, it mobilises it or shakes it. It gives it its pace. The observation of a male dancer or a female one has more than once illustrated what was once known as empathy or 'intropathy': the reproduction of the other within oneself, the sensation, the echo of the other person (Denis, 2005).

Monnier appears again in another scene while making arm exercises in grainy images that overlapped her own words, and she explains that each gesture contained resistance and abandonment. Denis' camera gives us these movements in fragments of her body with these two principles. The dance uses the rib cage, the seat of emotion, as Monnier said. Nancy's quotations and Monnier's comments on dance are crystallized through practice in another scene. Monnier instructs a male dancer on how to feel and move. She suggests the moves of release, fall, and spread. It is important to focus on two ideas in a single movement for Monnier. There is an exchange of emotions between Monnier and the dancer that we can never perceive. Because she comments on the moves of the dancer when he is out of the frame. All we can see is the cinematic body of Monnier, showing the movements even while he is talking in the scene. Besides that, Monnier often uses elliptical sentences that she is sure the dancers will understand her, even if she does not complete them. Similarly, Denis adopted an elliptical filmmaking style. And then she whispers that she would need a film crew for this production on the scene where the camera

focuses on the body parts of dancers. She continues to say that she would have to use Denis in the show. There are always transgressions between reality and its filming. These sequences seem to inspire a haptic experience with the ways that image and sound's capacity to evoke the other senses.



**Figure 3.** A still image from the *Towards Mathilde*. [https://www.mathildemonnier.com/fr/creations//vers\\_mathilde](https://www.mathildemonnier.com/fr/creations//vers_mathilde)

Sounds are crucial elements of artistic and cinematic performance. In the following scene, Monnier and the other dancers practice their voices. We see Monnier in the frame, not the dancers producing different sounds. The camera records them elliptically before returning to Monnier. She asks them to keep the idea of progress through space and the word. Because the word, in its evolution, takes on other senses. She wants them to try to work it out vocally. But the result did not satisfy Monnier. She thinks that they are just imitating her system. She expects them to feel their body and to embody it with movements, as we will see her reaction to the performance of a Korean female dancer afterwards. Perhaps the most interesting part of the film is the involvement of the filmmaker herself, first vocally and then bodily. Monnier and Denis discuss the process, and the camera tracks them from their back. If there are no cracks, she can't invent things within them. Like Monnier herself, Denis searches for "cracks" within which to "invent things" in her performance. After this exchange of ideas between choreographer and filmmaker, the camera cuts to the scene where Monnier is lying on the sand of the beach. And we move back to the studio, and Monnier dances to a song titled "The Whore Hustle and the Hustlers Whore" by PJ Harvey.



In the other scene, Monnier and the male dancer practice, together but the sequence is blurry, vibrant, and dark from afar, almost invisible to the eye. For a moment, the image transcends the boundaries of documentary and evolves into an experimental performance of incomprehensible sounds and images. Denis constructs any logical or causal connection in the editing, as well as in the irreconcilable unity of these sounds and images. *Towards Mathilde* is not just a conventional documentary in which the camera records objectively a famous choreographer. There is not only the affective intermediality between dance and film but also the reflexivity of the two artists about each other's work in the movie. Monnier takes notes about the soldiers and the military march and seems to refer to Denis' previous fictional film, *Beau Travail*, with these notes. Denis' camera follows Monnier while dancing again and adopts her movements and herself. And she explains that these movements are a combination of Tai Chi movements and one she learned from Hans Züllig for the hands. In this scene, Monnier compares the preparation process in the dance with the arts like writing and acting. Warming up does not happen before anything and is already ground of work unlike other arts.



Figure 4. A still image from the *Towards Mathilde*. [https://www.mathildemonnier.com/fr/creations//vers\\_mathilde](https://www.mathildemonnier.com/fr/creations//vers_mathilde)

The film culminates in a sequence of Monnier's solo dance performance as it happens in different parts of the film, which is a very intense sequence in terms of affective intermediality at the same time. In this sequence, film and dance performance intertwine in a liminal space where the cinematic body is manifested through thoughts, feelings, and movements. Denis does not hesitate to play with documentary conventions. Before the ending sequence, she shows Monnier as a talking head, introducing the show to the audience both in front of and behind the

screen. And then, with a kind of plot twist that we might associate with affective intermediality, Monnier's expanded solo performance appears on the stage/screen. In this expanded solo performance, Denis cuts the frame into two pieces and shows the two Monniers. On the left of the frame, the image of the live performance is projected onto the floor and simultaneously the dancer performs on this projected image, while in the right of the frame, the same dance performance continues in a different temporality. And then these two images merge into a single frame, but the intermediality continues between the stage and the screen. It is impossible to decide whether it is a movie or an intermedial performance at this point. She gives the audience no choice but to experience this scene for its affectivity.

## Conclusion: Scratch and Mark of the Film

Denis's filmmaking style and elliptical storytelling deny conventional approaches to narrative structure for the encounter of sensations. Denis' cinema of the senses is not only present in her fictional films but also in her documentaries. *Towards Mathilde* bears almost no relevance to conventional examples of the documentary. One reason for this is that the affective and intermedial forces and qualities of this documentary are more intense and crucial than in her other films. A close analysis of the film shows how its relationship to other art forms and media transforms the nature of the film image and affective experience. This analysis highlights that Denis' cinema has been a material, sensuous, and self-reflexive manifestation of affective intermediality. The film is an incursion into the space of the filmmaker and alters the space. She leaves a scratch like a memory leaves a mark. *Towards Mathilde* illustrates at best that dancing is a decisive element both in Denis' cinema and specifically for her affective intermediality.\*

## Bibliography

- Bazin, A. (2004). In defense of mixed cinema. In H. Gray (Ed.), *What is cinema? Vol. 1* (H. Gray, Trans., pp. 53-75). University of California Press.
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. Edinburgh University Press.
- Beugnet, M. (2019). *Claire Denis*. Manchester University Press.
- Bonitzer, P. (2000). Deframings ('Decadrages', Cahiers du cinema 284, January 1978). In (D. Wilson Ed.). *Cahiers du cinéma: Volume Four, 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle: an Anthology from Cahiers Du Cinéma, Nos 248-292, September 1973-September 1978 (Vol. 4)* (C. Darke, Trans.), (pp. 197-203). Routledge.
- Clough, P. T. (2007). Introduction. In (P. T. Clough, & J. Halley Eds.), *The affective turn: Theorizing the social*. Duke University Press.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). *What is philosophy?* (H. Tomlinson, & G. Burchell, Trans.). Columbia University Press.
- Denis, C. (1996, March). Interview with Claire Denis: Colonial Observations. 67-72. (M. A. Reid, Interviewer). Jump Cut.
- Denis, C. (2000, June 28). Claire Denis interviewed by Jonathan Romney. (J. Romney, Interviewer). The Guardian/NFT interview.
- Denis, C. (Director). (2005). *Vers Mathilde* [Motion Picture]. France.

---

\* I would like to express my sincere gratitude to Asst. Prof. Dr. Burak Özdemir for his proofreading the article and contributing to its final shape.

- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2009). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Hole, K. L. (2016). *Towards a feminist cinematic: Ethics claire denis, Emmanuel Levinas and Jean-Luc Nancy*. Edinburgh University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marks, L. U. (2018). Affective analysis. In C. Lury, R. Fensham, A. Heller-Nicholas, S. Lammes, A. Last, M. Michael, & E. Uprichard (Eds.), *Routledge handbook of interdisciplinary research methods* (pp. 152-157). Routledge.
- Massumi, B. (1987). Notes on the translation and acknowledgments. In G. Deleuze, & F. Guattari, *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (pp. xvi-xix). University of Minnesota Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Monnier, M., Nancy, J.-L., & Denis, C. (2005). *Allitérations: Conversations sur la danse*. Galilée.
- Nancy, J.-L. (2017). Dance as image – image as dance. In G. Brandstetter, & H. Hartung (Eds.). *Moving (Across) borders: Performing translation, intervention, participation* (pp. 43-54). transcript Verlag.
- Paech, J. (2011). The intermediality of film. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, (4), 7-21.
- Peterson, S. (1978). Cine dance and two notes. In P. A. Sitney (Ed.). *The avant-garde film: A reader of theory and criticism* (pp. 74-79). Anthology Film Archives.
- Pethő, Á. (2011). *Cinema and intermediality: The passion for the in-between*. Cambridge Scholars Publishing.
- Pethő, Á. (2015). Introduction: Possible questions in “sensuous” film studies. In Á. Pethő (Ed.), *The cinema of sensations* (pp. 1-12). Cambridge Scholars Publishing.
- Pethő, Á. (2023). Tacita Dean’s affective intermediality: Precarious visions in-between the visual arts, cinema, and the gallery film. *Arts*, 12 (168).
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*(6), 43-65.
- Sedgwick, E. K. (1997). *Shame and its sisters: A Silvan Tomkins reader*. Duke University Press.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.
- Seigworth, G. J., & Gregg, M. (2010). An inventory of shimmers. In M. Gregg, & G. J. Seigworth (Eds.), *The affect theory reader*. Duke University Press Books.
- Shapiro, S. (2010). *Post-cinematic affect*. Zero Books.
- Smith, G. (2006, January-February). *Interview: Claire Denis*. Retrieved Mart 5, 2024, from Film Comment: <https://www.filmcomment.com/article/claire-denis-interview/>
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Tomkins, S. S. (1995). *Exploring affect: The selected writings of Silvan S. Tomkins*. (E. V. Demos, Ed.) Cambridge University Press.
- Trager, G. L. (1958). Paralanguage: A first approximation. *Studies in Linguistics*(13), 1-12.
- van de Velde, D. (n.d.). In the Cracks: Claire Denis’s cinematic choreographies. In P. Sloane (Ed.), *Refocus: The films of Claire Denis* (pp. 166-181). University of Edinburgh.

Özgün Makale

# Halit Ziya Uşaklıgil'in "Dilhoş Dadı" Öyküsünde Kölelik ve Ötekilik<sup>1</sup>

## Slavery and Otherness in Halit Ziya Uşaklıgil's Short Story "Dilhoş Dadı"

Hüsna BAKA\*

### Öz

Halit Ziya Uşaklıgil'in, İzmir'in ayrıcalıklı ailelerinden birine mensup isimsiz, yetişkin bir erkek anlatıcının bakış açısından aktarılan "Dilhoş Dadı" öyküsü, anlatıcının Dilhoş adlı Afrika kökenli dadısını hatırlama biçimine ve dadısıyla duygudaşlık kurma çabasına odaklanır. Bir yandan da "ben anlatıcı"nın retrospektif bakışı aracılığıyla dadı üzerinden bir büyüme ve toplumsallaşma anlatısı kurgular. Anlatıcının dadısına dair hatıraları, çocukluktan yetişkinliğe geçtiği aşamada kültürel ve ırksal bir fark söylemini nasıl yavaş yavaş benimsediğini açığa vurur. Ben anlatıcının bakışı dadısının nasıl adım adım korku ve merak uyandıran "öteki"ne dönüştüğünü açıklarken, ötekileştiren bu bakışın büyümeye ve toplumsallaşmaya paralel olarak geliştiğini gözler önüne serer. Anlatıcının Dilhoş'a dair hatıralarından söz ederken kullandığı duygu repertuarı, Dilhoş'a ilişkin önyargıları açığa vurarak kurulmaya çalışılan duygudaşlığın sınırlılığına işaret eder.

**Anahtar Kelimeler:** Halit Ziya Uşaklıgil, Dilhoş Dadı, Kölelik, Ötekilik, Afro-Türkler.

### Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil's story "Dilhoş Dadı," narrated by an anonymous adult narrator from one of the privileged families of Izmir, focuses on his memories of his African nanny named Dilhoş and his attempt to establish sympathy with her. It also constructs a narrative of growing up and socialization through the narrator's retrospective perspective. The narrator's memories reveal how he gradually adopts a discourse of cultural and racial differences as he moves from childhood to adulthood. The narrator's point of view explains how his African nanny gradually turns into the "other" surrounded by fear and curiosity and reveals that this othering gaze develops in parallel with growing up and becoming socialized. The repertoire of emotions the narrator uses when talking about Dilhoş reveals the prejudices against Dilhoş and points to the limitations of the sympathy attempted to be established.

**Keywords:** Halit Ziya Uşaklıgil, Dilhoş Dadı, Slavery, Otherness, Afro-Turcs.

<sup>1</sup> Makalenin başvuru tarihi: 15.03.2024, Makale kabul Tarihi: 27.04. 2024.

\* Arş. Gör., Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, husnabaka@gmail.com, ORCID: 0000-0003-2201-7754.

## Giris

Halit Ziya Uşaklıgil'in İzmir çevresinde geçen öyküleri, Afro-Türkler topluluğuna dair sundukları temsillerle dikkat çeker. *İzmir Hikâyeleri*'nde yer alan "Uzak Hatıralar", "Civelek Ziver" ve "Abdi ile Karanfil"; *Sepette Bulunmuş – Hepsinden Acı*<sup>2</sup> içinde yer alan "Dilhoş Dadı" öyküleri okurlara, Afrika kökenli kölelerin on dokuzuncu yüzyıl sonlarında İzmir'deki kent ve konak yaşamının önemli bir parçası olduğunu gösterir. Bu makalede, "Dilhoş Dadı" öyküsüne bakarak, öykünün anlatıcısının çocukluğuna ve çocukluktan yetişkinliğe adım attığı döneme yakından tanıklık etmiş bir kadının temsilini inceleyeceğim. Ev içinde çalışan, bakım verme hizmetini üstlenmiş Dilhoş adlı Habeşli dadının anlatıcı tarafından hatırlanma biçimine ve bu hatıralara eşlik eden duygulara odaklanacağım. Bu öykü, on dokuzuncu yüzyıl sonunda İzmir'deki Afrika kökenli kölelerin yaşayışına ve kültürüne dair veriler sunmakla kalmaz, "ben anlatıcı"nın retrospektif bakışı aracılığıyla dadı üzerinden bir büyüme ve toplumsallaşma anlatısı da kurgular. Öyküde Dilhoş, korku ve merak duygularının çevrelediği bir ötekilik alanına yerleştirilir, ben anlatıcının bakışı, Afrika kökenli dadısının nasıl adım adım "öteki"ne dönüştüğünü açıklarken, bir yandan da ötekileştirici bu bakışı üreten duyguların büyümeye ve toplumsallaşmaya paralel olarak geliştiğini gözler önüne serer. Dadısını öteki olarak konumlayan bakışın gelişimi, büyümenin ve toplumsallaşmanın bir göstergesine dönüşür.

Halit Ziya'nın İzmir'de geçen öyküleri üzerine çalışmalar yapan Şerife Çağın (2016), Halit Ziya'nın çoğu öyküsünde görülen, Habeşli kölelerden konak yaşantısının doğal bir parçası, hane halkının ayrılmaz bir üyesi gibi bahsetme biçimi nedeniyle, Halit Ziya'nın köleliğe yaklaşımının son derece "hissî" olduğunu, Afrikalılara yönelik yargılar içermekten uzak olduğunu söyler (s. 27).<sup>3</sup> Çağın, "hissî" tanımını olumlu manada kullanır. Halit Ziya'nın kölelerden duyguları öne çıkararak söz etmesini üstü örtülü bir övgüyle dile getirir. "Dilhoş Dadı" öyküsü özelinde Çağın'ın duygularla ilgili tespiti son derece isabetlidir, Çağın, yine bu öykü özelinde kölelikle ilgili temsillerin ilk bakışta dışlayıcı, aşağılayıcı olmadığı, olumsuz yargılar içermediği yorumunda da haklıdır. Fakat "[d]uygularla ne yaptığımız, duyguların bize ne yaptığı; tarih yazımının, siyasi söylemlerin, modernlik deneyiminin, kapitalizmin, kolektif aidiyetlerin, bireysel ilişkilerin, benlik inşasının hangi duyguların üretimi ve yayılımı üzerine kurulduğu soruları üzerine düşünülen" (Dicle, 2022, s. 5) duygu çalışmaları çerçevesinden bakıldığında, duyguları öne çıkaran temsilleri bütünüyle olumlu kabul etmek, duyguların mevcudiyetinin herhangi bir temsili sorunsuz, pürüzsüz ve politik olarak doğru hâle getirmeye yeteceğini düşünmek zorlaşır.

Duygu çalışmaları alanının önde gelen isimlerinden Sara Ahmed (2015), *Duyguların Kültürel Politikası* eserinde duygusallıkla alakalı olarak "bir kolektif ya da bir özne *hakkındaki* iddia olarak duygusallığın 'ötekilere' anlam ve değer bahşeden iktidar ilişkilerine dayandığı açıktır" (s. 12) diyerek "hissîlik" iddiasının politikliğine, değerler, hiyerarşiler ve fark söylemleri üreten yanına, başka bir tabirle pürüzlerine parmak basar. Ahmed analizinde post-yapısalcı bir yaklaşımla duyguların kaynağının tek başına öznel olmadığını, duyguların üretiminde toplumsallığın da etkili olduğunu gösterir ve duyguların üretim ve dolaşım süreçlerinin sosyallığını inceler. Toplumsal olarak üretilen duyguların bir yandan toplumsallığı da ürettiğini gösteren Ahmed (2015), "[D]uygular yoluyla ya da nesne ve ötekilere karşılık verme şeklimiz yoluyla sınırlar ve yüzeyler

<sup>2</sup> Bu makaleyi yazarken kullandığım baskının önsözünde, *Sepette Bulunmuş* ve *Hepsinden Acı*'nin iki ayrı kitap olduğu belirtilmektedir. 1920'de yayımlanmış *Sepette Bulunmuş* ile 1934'te yayımlanmış *Hepsinden Acı*, ortak hikâyeler barındırmaları nedeniyle tek bir edisyonda bir araya getirilmiştir. Ortak öykülerden ilk yayımlanan değil, yazarın hayattayken sadeleştirdikleri seçilmiş (Soğanoğlu, 2010, s. 9).

<sup>3</sup> Şerife Çağın'ın edebiyat metinlerindeki Afro-Türk temsillerine dair başka bir incelemesi için bkz. Çağın, (2023).

meydana gelir: 'Ben' ve 'biz' başkalarıyla temaslarımızla şekillenir ve hatta o temasların şeklini alırız." (s. 20) diyerek bireyin ve toplumun kurulumunda, ötekinin inşasında duyguların rolüne dikkat çeker.

"Dilhoş Dadı" öyküsü yakın okumaya tabi tutulduğunda, tıpkı Sara Ahmed'in vurguladığı gibi Habeşli Dilhoş'u öteki olarak konumlayan bir fark söyleminin duygular aracılığıyla yavaşça inşa edildiği, bu inşanın eksen karakterin büyüyüp toplumsallaşmasına paralel gerçekleştiği görülür.<sup>4</sup> Makalenin devamında, Sara Ahmed'in duyguların toplumsal işlevine dair bu analizlerinden destek alarak "Dilhoş Dadı" öyküsünü yakın okumaya tabi tutacağım. Öyküyü açıklarken Sara Ahmed'in yanı sıra psikanalitik teoriden ve post-kolonyal teoriden de yardım alacağım. Önce Afrika kökenli kölelerin İzmir civarındaki tarihinden söz edecek, ardından öyküde, bu kölelerden biri olan Dilhoş'un ben anlatıcı tarafından nasıl hatırlandığına odaklanacağım. Sonra, Dilhoş'un, anlatıcıya annesinden daha yakın biri iken ötekine dönüşümüne, bu dönüşümün hangi duygular vasıtasıyla aktarıldığını öykü boyunca takip edeceğim.

## Dilhoş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda Habeşli Köleler

"Dilhoş Dadı" öyküsü, Halit Ziya Uşaklıgil'in (2021) *Kırk Yıl* başlığını taşıyan anılarında "Dilhoş Dadı için üç hikâye yazmıştım ki *Hepsinden Acı* kitabında intişar etmiştir." (s. 131) demesine bakılırsa kendi yaşam öyküsünden, İzmir'de geçen çocukluğunda kendisiyle yakından ilgilenmiş, ardından veremden vefat etmiş dadısından izler taşır. *Hepsinden Acı*'da "Dilhoş Dadı" başlıklı tek bir öykü vardır fakat bu öykünün üç alt başlıktan oluşması, *Halit Ziya*'nın neden Dilhoş Dadı hakkında yazdığı üç öyküden söz ettiğini açıklar. Öykünün ilk bölümünde geçmişe dönen anlatıcı, çocukluğunda kendisine bakan genç yaştaki dadısı ile arasındaki güçlü ilişkiden, dadısının ona duyduğu bağlılık ve sevgiden söz eder. Dadısının kendi dilinde anlattığı acıklı bir hikâyenin aralarına ilk uzaklığı soktuğunu anlatarak ilk bölümü bitirir. İkinci bölümde ergenliğe girmesi, dadının da yetişkin bir kadına dönüşmesi ile bu uzaklığın arttığını, tam bu dönemde dadının yaşadığı trans benzeri bir krize şahit olmasının aralarındaki ilişkinin kopmasına neden olduğunu anlatır. Üçüncü bölüm ise okul çağına gelen anlatıcının dadısından utanmaya ve korkmaya başlamasını konu edinir ve dadının genç yaştaki ölümüyle öykü sona erer. Halit Ziya *Kırk Yıl*'da dadısını anlatan öyküleriyle ilgili şöyle bir uyarıda da bulunur: "Muhtac-ı kayıttır ki hikâyelerin kahramanları nadiren onları ilham eden şahsiyetlerin birer tasvir-i sadıktır. Bunlar daha ziyade kısmen muhtelif simalardan toplanmış ve kısmen -hatta büyük mikyasta- muharririn hayalinden doğmuş şeylerdir" (s. 226). Gerçekten de "Dilhoş Dadı" öyküsünde hatıralarında söz ettiği, gerçek kişiler olan Gülfidan dadısıyla Dilhoş dadısına ait izlenimleri birbirine katarak hayali bir kişi vücuda getirir.<sup>5</sup>

Halit Ziya'nın İzmir'de geçen çocukluğu, "Dilhoş Dadı", "Uzak Hatıralar", "Civelek Ziver" ve "Abdi ile Karanfil" öykülerindeki Habeşli öykü kişilerini yaratmasına ilham verecek izlenimleri toplaması için büyük bir imkân sunar. Son dönem Osmanlı'da kölelik dendiğinde daha çok ev içinde çalışan köleler akla gelse bile, tarım alanlarında çalıştırılmak üzere satın alınan, pamuk ve tütün tarımında iş gücü olarak kullanılan köleler, on dokuzuncu yüzyıl sonunda Osmanlı'da Afrikalı köle nüfusunun hızla artmasına neden olur. (Güneş, 2020, s. 42). Tam da bu nedenle,

<sup>4</sup> Bu noktada Halit Ziya Uşaklıgil'in köleliğe dair ürettiği temsillerin bir örnek olmadığını, temsillerdeki duygudaşlık çabasının her öyküde farklı yerden kurulduğunu hatırlamakta fayda var. Örneğin köleliği konak yaşantısının olağan bir parçası olarak görmenin hiç de masum olmadığını, köleliğin bir sömürü biçimi olduğunu "Ferhunde Kalfa" öyküsüyle açık bir şekilde gözler önüne serer. Bu öyküye dair bir inceleme için bkz. Öztürk (2012).

<sup>5</sup> Uşaklıgil'in bakımını üstlenmiş dadıları hakkında tafsilatlı bilgi için *Kırk Yıl*'ın 2 ve 31 numaralı bölümlerine bakılabilir.

pamuk ve tütün tarımının yapılabildiği Ege ve Akdeniz'deki yerleşim yerleri, Afrikalı kölelerin en fazla bulunduğu bölgelere dönüşür. O dönemde İzmir, Afrikalı kölelerin ticaretinin yapıldığı, köle pazarlarının kurulduğu önemli bir merkez olarak, Afrikalı nüfusun en yoğun olarak yaşadığı kenttir (Güneş, 2020, s. 42). Osmanlı'da Afrika'nın pek çok farklı bölgesinden getirilen kölelere rastlanmakla beraber en çok Doğu Afrika'dan, o dönemde Habeşistan olarak anılan Etiyopya, Eritre, Cibuti ve Somali'den getirilen kölelerin ticareti yapılmıştır (Güneş, 2020, s. 42). Halit Ziya'nın öykülerinde yer alan kölelerin genelde "Habeşli" sıfatı ile anılması da bununla ilgilidir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da görülen köle nüfusundaki patlamaya tarım alanlarında çalıştırılmak üzere getirilen erkek köleler neden olsa bile, toplam köle nüfusunun üçte ikisinin ev hizmetlerinde kullanılan çoğunluğu Habeşli kadın kölelerden oluştuğu unutulmamalıdır (Olpak, 2013, s. 124). Özellikle büyük, köklü ailelerde zenginliğin bir göstergesi olarak çalıştırılan kadın köleler, Halit Ziya'nın öykülerinde de İzmir'in zengin, nüfuzlu ailelerinin evlerindeki hizmetkârlar olarak okurların karşısına çıkarlar. Dönemin Osmanlı toplumundaki adlandırmalara paralel bir şekilde Halit Ziya öykülerinde de "köle" veya "cariye" olarak anılmayan, konak yaşantısında üstlendikleri rollerle "dadı", "kalfa", "halayık" olarak anılan bu hizmetkârlar, bu yolla konak yaşantısının doğal bir parçası olarak tasvir edilirler. Mustafa Olpak'a (2013) göre göreve dayalı bu adlandırma, köleliğin olumsuz yanlarını gözlerden gizlemeye yarayan bir kılıf olabilir (s. 124). "Dilhoş Dadı" öyküsündeki Dilhoş da öykü boyunca konakta üstlendiği çocuk bakıcılığı rolüyle adlandırılır.

### **"Dilhoş Dadı"da Hatırlama, Bütünlük ve Yarıma**

Bir çocukluk ve bağıllık hikâyesi anlatma vaadiyle başlayan "Dilhoş Dadı" öyküsünde, anlatıcının öyküyü sunma biçimi ile öyküde anlatılanlar çarpıcı bir zıtlık sergiler. Öykü, yetişkin bir erkek olan anlatıcının geçmişe dönüp dadısına ilişkin hatıraları nakletmesi şeklinde ilerler. Öykünün "Bir eski rabıta" başlıklı ilk alt bölümünün girişinde anlatıcı, anlatı şimdinden şöyle söz eder: "Onu bugün hatıralarımın arasında tamamıyla canlı, geziyor ve söylüyor görüyorum. Sanki ölmemiş, sanki garip ve meçhul mezarının üzerine uzun nisyan senelerinin siyah geceleri yığıla yığıla benimle onun arasında ruhları yavaş yavaş birbirinden ayıran bir duvar örülmemiş gibidir" (Uşaklıgil, 2010, s. 98). Anlatıcı burada dadısını nasıl hatırladığını anlatarak, dadısının hatıralarının zihninde çok canlı oluşunun altını çizerek geçmişi bugüne iliştedir. Bu iliştime, unutmamaya yönelik bir kararlılığın hatta dadısını her zaman canlı bir şekilde hatırlayacağına dair üstü kapalı bir vadin dile getirilişi gibidir. Hatırlamanın toplumsal süreçlerini kuramsallaştıran Michael Schudson (1993), hatıraların birer taahhüt, birer vaat olduğunu söyler (s. 207). Öykünün alt başlığı ile girişi beraber düşünüldüğünde, şimdije iliştirilen geçmiş, hatırlamaya zaten hatırladığını söyleyerek şimdinin içinden başlamak, öykünün hatırlama vadinin yerine getirilişi, hatırlama yoluyla alt başlıkta dile getirilen bağı canlı tutma çabası olduğunu düşündürür.

Böylesi bir çabanın varlığı, söz konusu vaatte ve dile getirilen bağıllıkta aksayan bir yan olduğunu da ele verir. İronik bir biçimde, dadısını, aralarında "ruhları yavaş yavaş birbirinden ayıran bir duvar" (Uşaklıgil, 2010, s. 98) örülmemiş gibi hatırladığını söyleyen anlatıcı, aslında zaman geçtikçe aralarına giren mesafenin varlığını kabullenir. Hatırlama eyleminin bu duvarı yıkmaya, samimiyeti ve yakınlığı yeniden inşa etmeye yönelik olduğunu ima eder. Bu ikili ima takip eden cümlelerde de bulunur:

En uzak hatıralarıma kadar gidiyorum, onunla beraber yaşamaya galiba dört yaşından itibaren başlamışım ve o yaştan iptida ederek, her sene, bana bir parça daha hayatın ilim ve tecrübesini getirdikçe, ona bu merbutiyetimin bağları biraz daha gevşeyip çözülmek istidadını alacağına bilakis günden güne, samimiyeti, kuvveti artan bir irtibat ile on dört yaşına kadar hep onun beni sarıp sarmalayan şefkati arasında yetişmekten lezzet alarak büyümüşüm. (Uşaklıgil, 2010, s. 98)

Bugünden geçmişe dönen, hatıralarını retrospektif bir bakışla kurgulamaya başlayan anlatıcı, anılarını, dadısıyla arasındaki çözülmeyen, toplumsallaşmaya, büyümeye rağmen daha da güçlenen ve dadının ölümüne rağmen varlığını yitirmeyen bir bağ olarak sunar. Böylelikle hikâyenin, aksi şekilde tam da anlatıcı hayatın içine girdikçe, toplumsallığın alanına dahil oldukça gevşeyen, çözülen bir bağın hikâyesi olduğunu, hatırlama çabasının, hatıraları kurgulama arzusunun o bağları gevşediği yerden yakalayıp yeniden örmeye yöneldiğini sezdirir. Hatıralar hiç kopmamış değil, hiç kopmamış olması arzulanan bir bağı anlatmaktadır. Walter Benjamin (2012) “Proust İmgesi” başlıklı denemesinde “hatırlayan yazar için önemli olan, kendi hatırası değil, hafızasının dokuduğu ağdır” (s. 102) der. Böylelikle yazarak hatırlamanın bir tür hafıza inşası olduğunu, geçmişin somut olaylarından çok onların hatıralarda canlandırılışının hafızaya gerçeklik kazandırdığını ifade eder. “Dilhoş Dadı”nın anlatıcısı da hatırlama yoluyla dadısıyla arasındaki bağı yeniden kurmaya çalışmakta ve adeta geçmişte bu bağı koparmış olmasının özrünü dilemektedir.

Bu durum, yitirilmiş bir bütünlüğün arayışından doğar. Anlatıcının sözünü ettiği o “eski rabıta”ya ilişkin anılar, küçük bir çocukken genç kızlık çağındaki dadısıyla hem fiziksel hem de duygusal olarak yekvücut olduğu, kaynaştığı anlara ilişkin bölük pörçük imgelerdir. Anlatıcı bu anları duygusal benzetmelerle hatırlar:

Ondan gelip beni sıcak bir şarap buğusunda sermest olmuşçasına uyuşturan ve daima dert zamanlarında, tehlike devirlerinde, daha sonra esrar hengâmlarında gidip emniyet ve selameti, sıhhat ve tesliyeti onun gözlerinin benimle beraber ağlayan bir niğâhında, yahut beyaz düzgün dişlerinin bir rikkat tebessümüyle ışıldayan şetaletinde aramaya sevk eden neydi? (Uşaklıgil, 2010, ss. 98-99)

Uyuşma, sarhoşluk, şarap buğusu imgeleriyle hatırlanan bu ilişki, çocukla dadı arasında mutlak güveni, kendini bırakmayı, rahatlığı içeren, tam bir duygusal özdeşlikle, adeta benliklerin kaynaşmasıyla kurulan bir bağ olduğunu anlatır. Dadısıyla ilişkisini “Annemle ve kardeşlerimle, hatta evin bütün halkıyla aramızda o bulunurdu.” (Uşaklıgil, 2010, s. 99) diyerek tarif eden anlatıcı, hem dadısına annesinden ve ailesinden daha yakın olduğunu söyler, hem de yakınlık ölçütü olarak ilk sırada anneyi kullanarak dadısıyla arasındaki yakınlığın, anne-çocuk arasındaki ilişkinin bir ikamesi olduğunu hissettirir. Bu durumda dadı ile çocuk arasındaki bağ, Lacancı perspektiften bakılarak anne-çocuk arasında çocukluğun erken döneminde kurulan ilişkiyle açıklanabilir.

Jacques Lacan’ın “ayna evresi” teorisine göre kişinin kimliğinin oluşumu, ötekinin varlığını tanıma ile tetiklenen bir yabancılaşma sayesinde kurulur, benliğin kurulumu her zaman ötekinin dolayımıyla (Erkan, 2019, s. 1434). Bu teoriye göre çocukluğun erken evresinde annesiyle narsistik bir özdeşlik yaşayan, kendi vücuduyla annesininkini kaynaşmış olarak tek bir nesne şeklinde algılayan bebek, aynada kendi yansımasını gördüğü an kendisi ile annesi ve yansıması arasındaki ayrımı ilk kez fark eder ve “ben” olur. Bu aynı zamanda ötekinin varlığının, öteki olarak annenin ve öteki olarak aynadaki yansımanın fark edildiği, bir öteki olan dış dünya ile ilişki kurulan andır (Grosz, 2021, s. 60). Öncesinde kendini anne ile kaynaşmış hâlde duyumsa-



yan çocuk, ayna evresinde dış dünyadan ve annesinden bağımsız bir varlığı olduğunu, onlara birleşik olmadığını anlar. Bu aynı zamanda bir yokluğun da fark edilişi demektir, dünyayla ve anneye bütünlük olmadığını fark eden çocuk, dünyanın ve annenin kendine ait olmadığını da fark eder (Grosz, 2021, s.65). Bu noktadan sonra “[ç]ocuğun ihtiyaçlarının anne tarafından giderilmesi sayesinde yaşadığı ‘doluluk’ ya da tamlık, eksiklikle kesintiye uğrar. Çocuk artık (anne) öteki tarafından korunduğu ve onunla birleşmiş olduğu mutlu bir tatmin içinde değildir. Bundan böyle eksiklik, boşluk ve yarılma, çocuğun varlık biçimi haline gelecektir” (Grosz, 2021, s.66). Anlatıcının hatırlama vaadiyle sezdirmediği ayrışma hikâyesi, çocukluk anılarında yer tutan kaynaşmanın sona ermesinin yarattığı boşluğu imler.

Öyküde, dadiyle çocuk arasındaki benlik kaynaşmasının ifade edildiği başka bölümler, bu bütünlük anlatısının ırksal göndermeler de içerdiğini gözler önüne serer:

Böylelikle bende ona daha ziyade sokulmak için bir temayül ve ihtiyaç, onda beni başkalarından daha ziyade ayırıp kendine mal etmek isteyen bir tesahüp ve teshir hırsı vardı ve her ikimiz de hiçbir zaman bu memlûkiyet ve mâlikiyet muahedesinden gayri memnun kalmadık. (Uşaklıgil, 2010, s. 99)

Bu alıntıda sokulma, sahiplenme, kendine katma arzusuyla ifade edilen benlik kaynaşması, anlatıcının dadisıyla arasındaki efendi-köle ilişkisini farklı bir yerden kurgulamaya çalıştığını da gösterir. Anlatıcının hatıralarında sahiplenilen anlatıcı, sahiplenen ise dadısıdır. Anlatıcının bu ilişkiyi kölelik ve sahiplik terimleriyle anlatmayı tercih etmesi, efendi ve köle rollerini tersinden sunsa bile, rahatsız edici esaret gerçeğinin varlığının altını çizer, rolleri değiştirmeye çalışan anlatıcı da aslında aradaki ilişkinin gerçek doğasının farkındadır. Üstelik rollerin değiştiği bu temsilin efendi-köle ilişkisinin altını oyduğunu söylemek pek mümkün değildir. Hikâyedeki aşırı sahiplenen, bağımlılık duygusuyla öne çıkan Habeşli dadi temsili, bir bakıma on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda Amerika’da sıkça karşılaşılan “zenci dadi”, “mammy” stereotipinin farklı bir versiyonudur. Stuart Hall (1997) bu stereotiple ilgili, efendisine, efendisinin evine ve ailesine sonsuz bir sevgi ve sadakat duygularıyla hizmet eden köle tipinin efendi-köle ilişkisini doğallaştırmaya, Afrikalı kölelerin varlıklarını hizmet veren öteki olarak olağan kabul etmeye yaradığını söyler (s. 245). Bakım verme, hizmet etme ilişkisinin köleye duygusal bir tatmin sağladığını vurgulamak, aradaki ilişkinin esaret yoluyla kurulduğunu gözlerden saklar, hizmet etmekten mutluluk duyan bir “tür” olarak Afrikalı köleleri birtakım karakter özelliklerine indirger, hizmet alanla veren arasındaki farka işaret ederek kölelerin öteki olarak kurgulanmalarına katkıda bulunur.

Fakat bu ötekilik anlatı şimdisinde, yetişkin, toplumsallaşmış anlatıcının bakışında kurulur. “Sadık köle” imgesi, anlatıcı geçmişe dönüp anılarını kurgularken inşa edilir. Hatıralarında kendi benliği ile dadısının benliğini birbirine kaynaştıran anlatıcı, anlattığı çocukluk evresinde dadısının farklı bir etnik kökene sahip olduğunun tam olarak farkında değildir. Dadısının etnik kökeninin farklı olduğuna dair ilk ima, öykü başladıktan sayfalar sonra, anlatıcı çatıda uçurtma uçururken ona göz kulak olan, bir yandan da çorap ören dadının başka bir dilde şarkılar söylediğini hatırlamasıdır (s. 101). Fakat kendi benliğini dadısınınkinden ayırmayan çocuk için bu bir “fark” değildir: “Bu neşidelerin hepsine az çok âşinaydım, sözlerini bilmemekle beraber ben de bazen bir mırıltı içinde bunların terennümlerini tekrar ederdim.” (s. 101) diyen anlatıcı, dadısı tarafından söylendikleri için bu şarkıların farklı bir dile ait olduğunu algılamaz.

Anlatıcının anılarında, dadısıyla arasındaki benlik kaynaşmasında ilk çatlakların belirdiği an, kendi dilinde söylediği şarkılar hakkında sorular sormaya başladığı andır. “Kuzum dadıcı-

ğım; bu söylediğin şeyin manası nedir?” (s. 103) diye soran anlatıcı, bu sorusuyla bir bakıma o dilin ve o dili konuşan kişinin kendisinden farklı olduğunu, başka bir geçmişe ve hatıralara sahip farklı bir birey olduğunu tanımış olur. Genç dadının bu soruya tedirginlikle ve ihtiyatla cevap vermesinden, sorunun ima ettiği farklılaşmayı hissettiği anlaşılır. Dadının tedirginlik duymasının bir başka nedeni de şarkının aile içi bir taciz vakasını ağıtlaştırarak anlatmasıdır. Şarkıda bir garip hastalığa yakalanan, günden güne karnı şişen güzeller güzeli bir genç kız, her gün bir suyun başına gidip orada suya bakarak uzun uzun ağlar. Derdin nedir diye soranlara: “Ben bu derdi pek iyi biliyorum; fakat kimseye bir söz söyleyemem, bilmiyorum ki bu dert benden çıkınca onu bana verene baba mı diyecek, büyükbaba mı diyecek?” (ss. 103-104) der. Anlatıcı bu açıklamaya verdiği tepkiyi şöyle hatırlar: “O zaman, hakikaten layıkıyla anlayamayarak dadımın yüzüne bön bön baktım; fakat, ruhumun içine bir kurşun gülle ağırlığıyla mahiyeti meçhul bir hakikatin etrafı yara yara inmesine müşabih bir eza duydum. Asıl hakikati, kim bilir, kaç sene sonra anladım.” (s. 104). Bu şarkının anlamının anlatıcının ruhunda açtığı yarıklık, bir bakıma kaynaşmış benliklerin ayrışmasının yarattığı bir yarıklardır. Zaten tam bu noktada kaynaşmanın, bütünleşmenin hikâyesinin anlatıldığı “bağlılık” bölümü sona erer ve “ayrılık” bölümü başlar.

Peki, anlatıcı neden, dadının sözlerini tercüme ettiği bu ağıtın çocukken üzerinde büyük bir etki uyandırdığını, ruhunda onu dadısından ayıran bir yarığa neden olduğunu iddia eder? Bu yarığa neden olan “meçhul hakikat” nedir? Bu soruların bir cevabı hiç şüphesiz ağıtın travmatik bir hadiseyi, bir aile içi tecavüz hikâyesini dile getirmesidir. Bir diğer cevap da anlatıcının, küçükken anlamını belli belirsiz sezdiği bu hikâyeyi anlatı şimdinde dadısının geçmişiyle ilişkilendirmesidir. Anlatıcı, tecavüz hadisesini anlatmadan evvel dadısının geçmişiine dair anlattıklarını nasıl yorumladığını şöyle ifade eder:

Dadımın da ara sıra hasbıhal [Metinde bu şekilde geçiyor.] ihtiyaçları olurdu. Durup dururken, gözleri meçhul ve nâbedîd bir ufukta kim bilir nasıl müşevveşiyet içinde uçan firari hatıraları ararken, bağıteten bana memleketinden, anasıyla kardeşlerinden, sonra bir büyük denizden bahsedişleri olurdu. Bunlar birbirine eklenemez, müteferrik parçalarından bir mecmu çıkarılamaz şeylerdi. Fakat ben yavaş yavaş, sin ilerleyip de ric’î nazarlar igtirab etmiş ufuklardan daha sarahati haiz manalar istihracında mümarese ihraz eyledikçe, sonraları bunları bağlamaya, o zaman müphem kalan noktalara vuzuhu haiz tefsirler uydurmaya imkân buldum; öyle ki Dilhoş dadımın ruhunu, asıl onun vücudu topraklara karışıp eridikten sonra okumaya muvaffak oldum. (Uşaklıgil, 2010, ss. 101-102).

Dadısının ailesine, geçmişiine ve kökenlerine dair parça parça hikâyeleri yetişkinliğe erdikten sonra birbirine bağladığını, bu hikâyelerdeki boşlukları yorumlarla doldurduğu söyleyen anlatıcı, dadısının hayat hikâyesine ilişkin bütünlüklü bir fikre ancak o öldükten sonra sahip olduğunu belirtir. Neşidenin dile getirdiği aile içi tecavüz bu ön bilgiyle beraber düşünüldüğünde, asıl anlamı çok sonra anlaşılacak, bir ayrışmayı başlatan “meçhul hakikat” anlatılan hadisenin dadının geçmişiyle olan bağlantısı olarak belirir. Anlatıcı, neşideyi dinlemesinin üzerinden yıllar geçtikten sonra, babasının tecavüzüne uğrayan genç kızın Dilhoş olduğuna kesin bir şekilde inanmaya başlamıştır.

Fakat daha geniş kapsamlı bir cevap için Sara Ahmed’e geri dönmek gerekir. Ahmed (2015) *Duyguların Kültürel Politikası*’nda “acı işinin ve acı dilinin bedenler arası farklılıklar yaratmak üzere nasıl özel ve belirlenmiş biçimlerde işlediğini” (s. 36) gösterir. Ahmed’e göre “[a]cı gibi duyumsal tecrübelerimiz yoluyla tenimizi bedensel bir yüzey, bizi başkalarından ayıran, içsel ve dışsal ya da içerisi ve dışarıları arasındaki ilişkiye aracılık eden bir şey olarak algılarız” (s.

38). Acının, incinmenin, zarar görme hâlinin varlığı sadece incinenin, tacize uğrayanın, zarar görenin kendini başkalarından ayrı duyumsamasına neden olmaz, başkalarının da acı çekenini kendilerinden ayrı bir birey olarak algılamasına neden olur. Yine Ahmed'in Elanie Scarry'den alıntılıdığına göre "acı sadece bedensel bir travma değildir, dile ve iletişime direnir, hatta onları 'darmadağın eder'" (s. 36). Acı, dile getirilemez, paylaşılabilir olmanın ötesinde, dile getirilmeye çalışıldığında iletişim olanaklarını da tüketen bir tecrübedir. Çocuğun gözünde dadının babasının tacizine uğrayan, babasının çocuğuna hamile kalan bedeni bir bakıma fiziksel ve ruhsal bir yara almıştır, söylediği ağıtta geçen ifadeyle bir "dert" taşımaktadır. Bunu dışa vurduğu, derdinden, içinde taşıdığı acıdan söz ettiği anda adeta o dertle damgalanarak gecesini gündüzünü beraber geçirdiği çocukla arasındaki bağı kaybeder. Dadısının çektiğini düşündüğü acıya ortak olmak isteyen ama bu acıyı paylaşabilmesi mümkün olmayan çocuğun hissedebildiği tek acı, dadısıyla olan bütünlüğünü yitirmenin, yarılmanın acısıdır.

### Öteki Olarak Dilhoş Dadı

Dadıyla çocuk arasındaki benlik kaynaşmasının sona ermesi, çocuğun tam olarak anlayamadığı bir gerçeğin acı ile benliklerini yarıp ayırması dadıyı geri dönülmez bir biçimde ötekine dönüştürmeye başlar. Bu önce, çocuk büyüdükçe beliren bir uzaklık şeklindedir:

[B]en artık mini mini bir çocuk olmaktan çıkarak on yaşını aştıktan sonra, onda da genç kızlıktan uzaklanıp bir kadın sıfatı daha ziyade belirdikçe aramızdaki bağlarda bir nevi çürüklük, çözülmek istidadını alan bir gevşeklik başlıyordu. Bende artık istiklaliyetine sarahaten sahip olmak isteyen bir başıboşluk eserleri görünürken onda da kendisine hıyaneti günden güne daha muhakkak bir ihtimal hükmünü alan bu muhabbete karşı neticeyi kabule müheyya bulunmak isteyen bir ihtiyatkârlık var gibiydi. (Uşaklıgil, 2010, s. 106)

Çocuk büyüyüp toplumsallığın alanına girdikçe, dadısıyla arasındaki yarılmadan neşet eden kendi bağımsız benliğinin farkına varmakta ve büyümenin, kimlik kurulumunun bir gereği olarak bu benliğe sahip çıkmaktadır. Benliğin kurulumunun "doğal olarak toplumsal" oluşunu gösteren bu süreçte toplumsallaşma ile benlik oluşumu beraberce ilerler (Grosz, 2021, s. 62). Ayrıca anlatıcının retrospektif bir bakışla bugünden yaptığı bu aktarımda, öykünün en başında fark edilen, dadısıyla arasındaki bağların kopmasından üzüntü duyan, kaybedilmiş bütünlüğün yasını tutan ses yine hissedilir. Anlatıcı anılarını kurgularken bu üzüntüyü dadıya da paylaştırmış, arada belirmeye başlayan uzaklığın onu da gücendirdiğini, bunu bir "hıyanet" olarak gördüğünü söyler.

Belirmeye başlayan bu uzaklık, çocuğun benliğinin gelişimi için gerekli olan, "ben"den başkası anlamındaki "öteki"yi inşa etmektedir. Dilhoş'un ırksal ve kültürel manada ötekine dönüştüğü, anlatıcının bu kültürel öteki aracılığıyla kendini beyaz ırka mensup, medeni bir birey olarak tanımladığı an ise artık genç bir kadın olan dadının "borusu"nun tuttuğu gecedir. Günver Güneş'in (2020) aktardığı bilgilere göre "borusu tutmak", İzmir'deki Afrika kökenli kölelerden oluşan toplulukların dinsel ve toplumsal liderleri olan "godya"larla ve onların gerçekleştirdikleri ritüellere ilgili bir tabirdir (s. 54). Genellikle yaşlı kadınlar olan godyalar, İslam inancını benimsemiş olsalar bile Afrika kültürünü ve pagan inanışları Müslümanlığın yanı sıra sürdürmektedirler (Güneş, 2020, s. 54). Mustafa Olpak (213), godyaların Afrika kökenli topluluklar içinde gerçekleşen anlaşmazlıkları gidermek, doğum, ölüm, evlilik gibi olayları hafızalarında tutmak, haberleşmeyi sağlamak, şifacılık yapmak gibi görevler üstlendiklerini söyler (s. 131). Günver Güneş'in (2020) Pertev Naili Boratav'dan aktardığına göre godyalar, zehirlenmeye neden olan

yılan ve böcek ısırığı vakalarında hastaya, “şerbet vermek” denilen panzehir uygulama işlemini de yapmaktadırlar (s. 55).

Afro-Türkler topluluğu içinde böylesine önemli kültürel, toplumsal ve dinsel görevlere sahip olan godyalar sıradan insanlar değildir. Godya olabilmek için dinsel ve spiritüel anlamlar taşıyan, bir bakıma pagan bir ayın olan tütsülenme töreninden geçmek gerekir. Günver Güneş’in (2020) Kadri Şencan’dan aktardığına göre tütsü, Afrika kökenlilerin ruhları, cinleri ve perileri çağırmaq için yaktıkları kokular yayan dumanlara denir ve “Arap tütsüsü” olarak da adlandırılır (s. 55). Bu törenin icrası sırasında kimi insanlar “borulanma” veya “babalanma” denen kendinden geçme hâlini tecrübe ederler. Güneş (2020), borulanma deneyimini “Borulan kimseler hiddet ve şiddet veya ansızın patlayan bir tepki ile saralı gibi elleri titrer gözleri döner bir müddet acayip korkunç bir hal alır. Bu hallerine ‘borusu, babası tuttu’ deniliyordu” diyerek aktarır (s. 55). Bu şekilde kendinden geçen, cezbeye gelerek spazmlar geçiren kişiye diğer godyalar dualar ve efsunlar okuyarak yardımcı olurlar (Güneş, 2020, s. 55). Fakat “Dilhoş Dadı” öyküsünün gösterdiği gibi, Afrika kökenli birinin pagan bir ayın olmadan, kendi kendine de borusu tutabilmektedir. Bu bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla “tütsülenmek” veya “babalanmak” bir tür kutsallığa geçiş törenidir. Babası tutan kişi godyaların mihmandarlığında cinlerle ve perilerle iletişim kurarak mistik bir eşikten geçer ve godyalar arasına dâhil olur. Ayrıca godyalar, Halit Ziya’nın da sözünü ettiği “dana bayramı” adlı Afrika kökenli topluluklara has, dinsel nitelikleri olan bir bayramı düzenleyip yöneten kişilerdir (Olpak, 2013, s. 132). Bu bakımdan godyalar, Osmanlı topraklarında yaşayan Afrika kökenli kölelerin Afrika’yla ve Afrika kültürüyle olan bağlarını devam ettiren ve bu bağı kendi şahıslarında sembolleştiren kişilerdir. “Dilhoş Dadı” öyküsü ise Afrika kökenlilerin topluluklarına mensup olmayan Osmanlılar için godyaların yabancı, uzak, bilinmez görünen bir kültürün, inanışın ve kıtanın temsilcileri, insan ötesi varlıklarla ilişki kurabilen tekinsiz kişiler olduğunu gösterir.

Öyküdeki anlatıcı, on iki yaşlarında olduğu bir dönemde dadısı Dilhoş’un borusunun tuttuğuna şahit olur. İrileşmiş gözleriyle etrafına tanımadan bakan, bedeni spazmlarla titreyen ve hiddetli bir şekilde bilinçsizce yarı Türkçe yarı Afnuca kelimeler söyleyen dadı, bu mistik tecrübenin ardından anlatıcının gözünde yabancı, korkutucu bir inancın ve kültürün sahasına yerleşir. Anlatıcı, bu tecrübeyi “bir asabi illet” yani sinir hastalığı olarak yorumlar (Uşaklıgil, 2010, s. 109). Levent Ali Çanaklı (2014) ise, Dilhoş’un borusunun tutmasını geçmişte yaşadığı travmalardan, cinsel tacizden kaynaklanan “çok şiddetli bir dışa vurum” olarak niteler (s. 246). İster bir sinir hastalığı ister mistik bir tecrübe olarak kabul edilsin, babası tuttuğu an Dilhoş, anlatıcının gözünde medeniyet karşısında vahşiliği temsil eden kültürel bir ötekine dönüşür. Duygusal ve toplumsal bir tecrübe olarak siyahiliği Jacques Lacan’dan hareketle yorumlayan Franz Fanon (1986), psikanalitik bir deneme olarak okunabilecek *Black Skin, White Masks* (Siyah Deri, Beyaz Maskeler) eserinde beyaz adam için gerçek ötekinin her zaman siyahlar olduğunu iddia eder (s. 161). Anlatıcının Dilhoş’un borusunun tuttuğu geceye dair anılarını dile getirme biçimi, Fanon’u haklı çıkaracak şekilde çocukluktan yetişkinliğe geçme evresindeyken Habeşli dadısının bedninde kültürel bir ötekinin nasıl somutlaştığını net bir şekilde gözler önüne serer.

Anlatıcı on iki yaşlarındayken bir gece “Gel, bak, dadının borusu tutmuş” diyen amcası tarafından yatağından kaldırılır (Uşaklıgil, 2010, s. 107). Yatağından atlayan çocuk, amcasını takip ederek dadının odasına gider, bütün ev halkının kapıda durup seyrettiği manzaraya o da bakar. Anlatıcı çocukken gördüğü bu manzarayı tasvir etmeden önce, manzaranın onda bıraktığı etkiyi vurgulamak için manzarayı seyredenleri tasvir eder:

Kapıda birikmiş başların merak ve endişesi, irili ufaklı çehrelerin hayreti ve korkusu, ötede, yatağın yanında büyük amcanın bu vesile ile ifa olunan vazifenin ehemmiyet ve azametinden mütevellit haddinden fazla ciddi ve suni hali hatta sesinin acıb bir kudrete hitap ediyormuşçasına, biraz tantanalı, biraz tekellüfü nağmeleri, bütün bu şeyler tamamıyla zihnimin içindedir. (Uşaklıgil, 2010, ss. 107-108)

Ev halkı, dadının yaşadığı deneyimi; bir performansı, seyirlik bir gösteriyi izler gibi izlemektedir. Hatta bu performans, gösteri havası, dadiya yardımcı olmak için yatağının yanı başına giden büyük amcasını bile etkiler, birden o da sanki bir oyun sergiliyor gibi yapmacıklı, gösterişli bir edayla konuşmaya, davranmaya başlar. Öyküde, Afrikalıların kültürüne has mistik bir tecrübeyi deneyimleyen dadının, bu tecrübenin işaret ettiği fark nedeniyle ötekilik alanına yerleştirilmesi, önce başkalarının dadiya bakışları aracılığıyla gerçekleşir. Çocuk dadiya yargısızca bakamadan başkalarının dadiya bakışlarını görüp bu bakışlardan etkilenmiş, başkalarının bakışı üzerinden göreceklere dair bir anlam üretmiştir. Nihayet dadısına baktığında ise gördüğü artık dadısı değildir. Bütün ev halkının seyrettiği, Afrikalılara has “vahşi” bir kriz geçiren ötekidir:

Başından yemenisi düşmüş, saçlarının örgüleri çözülmüş, bu kıvrıkcık ve sert yüne benzeyen şeyler başının üstünde, sanki henüz hamamdan çıkmışçasına kabarmış, ona kudurgan bir Afrika cengâverinin taşkın vahşetini vermişti. Gözlerini görüyorum: Bunlar Dilhoş dadının bana daima içinden gülen gözleri değildi. Onlar bu dakikada kanla bulanmış ve tasavvur olunamayacak bir genişleme ile irileşmiş, sanki hemen bir tarafa atılmak, karşısındakileri parçalamak isteyen bir yırtıcılık heyecanı ile daireleri içinde korkunç bir mana almıştı. Yatağının içinde diz üstü oturuyor, hiç kimseyi tanımayarak etrafına ayrı ayrı bakıyor, kilitlemiş dişlerinin arasından yarı Türkçe yarı Afnuca belki de gayr-i mevcut, başka bir âleme ait bir lisanla bir şeyler söylüyor ve bütün vücudu, içinden kaynaklanan bir buhar ile titreyerek bir kazan halinde her zerresiyle ihtizaz ediyordu. (Uşaklıgil, 2010, s. 108)

Anlatıcının kelime seçimlerinden, şahit olduğu bu ânı, dadısının Afrikalı “öz”ünün, “kudurgan bir Afrika cengâverinin” ortaya çıktığı an gibi yorumladığı anlaşılır. Anlatıcı gördüğü manzarayı yorumlarken, dadısını atavizmin çerçevesine yerleştirmektedir. Stuart Hall (1997), Richard Dyer’dan alıntılı olarak atavizmi genetik olarak jenerasyondan jenerasyona aktarılan bazı özelliklerin yeniden canlanması olarak ifade eder. Atavizmin ırkçı bir perspektife uyarlanışına göre ise çığ, vahşi, kaotik ve “ilkel” duygular genetik olarak Afrika kökenlidir, atavizm, siyahların derinlerde bir yerlerde sahip oldukları gerçek karakterlerine, özsel yabancıllıklarına dönüş demektir (s. 225). Öyküde de borusu tutan dadi, çocuğun ve ev halkının bakışlarıyla ortak geçmişlerinden, paylaştıkları anılardan, yaşam ortamından soyundurularak, anlaşılabilir, tuhaf, vahşi buldukları Afrikalı bir “öz”e indirgenmiştir. Bu anda Dilhoş, çocuğun gözünde sadece sevdiği, anne yerine koyduğu biri olmaktan çıkmaz, insani özelliklerini de yitirerek yırtıcı bir hayvana dönüşür. Dilhoş’un saçları artık saç değildir, “kıvrıkcık ve sert yüne benzeyen şeyler”dir. Gözleri de artık göz değildir, kanlı, iri, yırtıcı ve korkunç manalar taşıyan başka bir şeydir. Çocuk, bütün ev halkıyla beraber artık dadısı olmayan, insan da olmayan bu “şey”i kafesindeki yırtıcı bir hayvanı seyrederek gibi uzaktan seyretmektedir.

Stuart Hall, siyahlara atfedilen vahşiliğin, ırkçı söylemin üzerine bina edildiği bir dizi ikili karşıtlığın bir ürünü olduğunu söyler. ırkçı söylem tarafından en işlevsel olarak kullanılan ikili karşıtlık, beyazlara atfedilen “medenilik” ile siyahlara atfedilen “vahşilik”tir (Hall, 1997, s. 243). Dahası Hall, bedeninin kendisinin, herkesçe görülebilir olmasından ötürü fark söyleminin üretilmediği ve sergilendiği söylemsel bir alana dönüştüğünü söyler (s. 244). “Dilhoş Dadi” öyküsünde de anlatıcının vahşilik ve yırtıcılık ile tanımladığı Afrikalılık, Dilhoş’un mistik bir kendinden

geçiş deneyimleyen bedeni üzerinden temsil edilir. Bir anda Dilhoş'un bedeni, herkesin kapıda durup vahşiliğine örnek olarak seyrettiği hayvansı bir nesneye dönüşür. Dilhoş'un yaşadığı mistik tecrübe; tuhaf, anlamsız, vahşi bir krizden ibaret görülür. Benzer bir duruma dikkat çeken Franz Fanon (1986), beyazların gözünde Afrikalıların hiçbir varoluşsal dayanağı olmadığını söyler. Beyazlara göre Afrikalıların metafizikleri ve âdetleri, medeniyetle karşıtlık içinde olduğu için silinip atılması gereken vahşilik örnekleridir (s. 110). Öyküdeki anlatıcının da Dilhoş'un yaşadığı mistik tecrübeyi vahşileşme olarak değerlendirmesi, bu ırk temelli, ikili karşıtlıklara dayanan bakış nedeniyledir.

“Dilhoş Dadı” öyküsü, Dilhoş'u, yaşadığı tecrübe nedeniyle ötekine dönüştüren bu bakışın, başkalarının bakışı ile nasıl üretildiğini gösterirken, çocuğun gördüğü manzarayı yorumlamasını sağlayan bilginin nasıl üretildiğini de gözler önüne serer. “Ben evin içinde zaten borusu tutanlardan, Godyalardan, Rüküşlerden bahsedildiğine pek çok defalar müsadif olmuş, hatta kaç kere İzmir'in Kadife Kalesi eteklerinde, borulu zencilerin dana şenliklerinde bulunarak iyi saatte olsunların türlü garip hikâyelerini dinlemiştim” (Uşaklıgil, 2010, ss. 108-109) diyen anlatıcı anlatılmakta olan hikâyeler, söylentiler, efsaneler yoluyla “borusu tutan” Afrikalıların “tuhaf”lıklarının, ötekiliklerinin altını çizen bilgiler edindiğini nakleder. Sara Ahmed (2015) neyi korkutucu bulduğumuzun hatta korkuya nasıl tepki vereceğimizin hâlihazırda anlatılagelen anlatılarla belirlendiğini, korkunun ve korku nesnelere geçmiş çağrışımlar aracılığıyla üretildiğini söyler (s. 88). Bütün bu anlatılar aynı zamanda Afrikalıları bir “fobi nesnesi”, korkuları ve kaygıları tetikleyen bir nesne olarak kurgulamaya yaramaktadır (Fanon, 1986, s. 151). Öyküde de Dilhoş'un çocuğun gözünde korkularını tetikleyen canavarımsı bir varlığa dönüşmesi tasvir edilmektedir:

Onda öyle bir fevkaladelik, hüviyetini tebdil eden bütün mevcudiyetinin ifadesine başkalık veren öyle bir hal vardı ki o dakikada bu soluyan, homurdanan, garip kelimelerle kilitlenmiş ağzından etrafa hiddet ve infial püsküren, sonra zincirlere vurulmuş kudurgan bir hayvan tavnıyla her zerresinde başka bir ra'ş'e titreyen vücut hakikaten Dilhoş dadım mıydı, yoksa uzaktan onu andıran başka bir mahlûk muydu, bilmiyorum. Yalnız hissediyordum ki birden onunla aramda bağteten yer yarılmış ve bir uçurumun derinlikleri açılmıştı. Ona merbutiyetin yalnız sıcaklıkları bu muzlim kuyunun içine akıp giderken bir yandan da oradan gelen soğuk bir nefes, biraz ölümün, biraz mavera-i tabiatın insana haşyet ve zulmetten müterek-kib bir sersemlik veren nefesi bütün vücudumdan soğuk ter katreleri fişkırtıyordu. (Uşaklıgil, 2010, ss. 109-110)

Çocuğun gözünde yabani, vahşi, canavarımsı bir hayvan görünümünü alan dadı, Afrikalıları dair anlatılagelen bütün hikâyelerin, efsanelerin tohumlarını ektiği korkuları, kaygıları gün yüzüne çıkaran bir varlığa dönüşür. Dadıyla arasındaki mesafe artık bir yarılmanın, kopuşun da ötesindedir. Irksal, hatta dadıyı o anda vahşi bir hayvana benzettiği düşünülürse türsel farklar devreye girip arada derin bir uçurum açmıştır. Anlatıcının “Bugünden itibaren Dilhoş dadı ile ben birbirimizden manen ayrılmış olduk.” (Uşaklıgil, 2010, s. 111) sözleri ile biten ikinci bölüm, dadıyla çocuk arasına giren toplumsallığın, çocuğun dadıya olan bakışını geri dönülmez bir biçimde dönüştürdüğünü, içselleştirdiği toplumsal bakışla, dadıya artık korku vasıtasıyla varlığını sürdüren ırk temelli bir fark söyleminin merceğinden baktığını gösterir.

### **“Korku Nesnesi” Olarak Dilhoş Dadı**

“Veda rasimesi” başlıklı üçüncü bölümde, “İtiraf etmekte ıztırar hâsıl olan bir hakikat vardı: Dilhoş dadı boruluydu, demek Dilhoş dadı herkesten başka türlüydü.” (Uşaklıgil, 2010, s. 111)

cümlesiyle dadının ötekiliğinin somut bir olguymuşçasına resmiyet kazandığı ifade edilir. Bu bölüm, dadiyla aralarında manevi bir ayrılığa neden olan uçurum açıldıktan sonra dadının çocuk için bir korku ve merak nesnesi olmak dışındaki bütün anlamlarını yitirmesini anlatır. Dadi sadece çocuk için bir korku nesnesine dönüşmemiştir, evin geri kalanı da dadıdan görünüşte saygı hissine benzeyen bir çekinme ile uzak durmaktadır (Uşaklıgil, 2010, s. 111). Sara Ahmed (2015), korkudan kişinin kendisi ile öteki arasındaki sınırları etkileyen, dönüştüren, müdahale edici bir duygu olarak söz eder (s. 89). Öykünün son bölümünde dadının diğer insanlarla arasındaki mesafe, korkunun nasıl bir müdahalede bulunduğunu gösterircesine çift taraflı bir fiziksel yalıtımla katmerlenir. Ev halkı dadıdan uzak dururken, yaşadığı tecrübenin dönüştürücü etkisiyle dadi da ev halkından uzaklaşmaktadır. Dadi ile çocuk, evin ana binasından ayrı, bahçedeki küçük bir ek yapıda kalmaktadır. Bu ek binanın bodrumu, çocuk için dadiyla ilişkili korkutucu hayallerin, fantezilerin doğup yayıldığı, dadiyla özdeş bir korku mekânına dönüşür: “Odaların önünden bir camekâna müntezi dar bir dehlizden geçilirdi ve o camekândan itibaren bir taş merdiven, karanlık, uzun, dar ve dik bir taş merdiven başlardı ki daima güneşin vücudundan bîhaber havasında türlü garip gölgeler dolaşan bir bodruma inerdi.” (Uşaklıgil, 2010, s. 111) Bodruma inişin tasviri, bilinç düzeyinden korkuların, kaygıların, müphem gölgelerin kaynaştığı bilinçaltına inişi hatırlatır. Bilinçaltında yer eden bütün bu korkular ve kaygılar, anlatıcı tarafından siyahi insanın tarihsel olarak bir korku nesnesi olarak üretilmesine paralel bir biçimde Habeşli dadi ile ilişkilendirilir. Fakat dadi ile bodrumun özdeşliğinin dile dökülmesi, çocuğun bodruma duyduğu korkunun dadiyla olan belli belirsiz ilişkisinin somutluk kazanması, yine toplumsallığın, başkalarının sözlerinin, davranışlarının ve anlattıklarının devreye girmesi ile olur. Bu, dadi ile çocuk arasındaki üçüncü büyük kopuşu doğurur.

Bir gün çocuğu ziyarete gelen arkadaşları söz birliği etmişçesine bodrumdan tütsüye benzeyen değişik bir kokunun geldiğini söylerler. Hatta kokuyu “borulu Arapların tütsüsü”ne, “periler için, cinler için yaktıkları tütsü, iyi saatte olsunları davet için kullandıkları tütsü”ye benzettirler (Uşaklıgil, 2010, s. 114). “Borulu Arap” sözü edilince önce “bir aile sırrı, gayet gizli bir ayıp meydana çıkıvermişçesine” utandığını hatırlayan anlatıcı, anlatı şimdisinde bu hissin korku ile alakalı olduğunu kendi kendine itiraf eder. (Uşaklıgil, 2010, s. 114) Utanma hissi, korkunun yanı sıra dadısıyla olan bağlarını tamamen koparmamış anlatıcının hâlâ biraz kendinden bir parça gibi gördüğü dadısının, toplumun gözünde korkutucu, tuhaf biri olduğunu sezmesinden de kaynaklanır. Fakat başkalarının bakışının, toplumsallığın her müdahalesi çocuğu dadısından parça parça koparmakta, aralarındaki uzaklığı arttırmaktadır. Arkadaşlarıyla evde toplandığı o akşam, hikâyeler, efsaneler, söylentiler yine devreye girer, Afrikalıları korkutucu öteki olarak kurgulayan söylemler tekrarlanır:

Bu gece geç vakte kadar yegâne musahabe mevzuu cinlere, perilere, geceleri görünen hayaletlere, mezarlıklarda dolaşan cadılara, kedi şekline girerek damlarda gezen habis ervaha, karanlıklarda uluyan köpek suretinde cehennem azabına mahkûm şeyatine tehî olmayan evlere, sihirbazlara dair ve hep söz dönüp dolaşıp borululara, onların ayinlerine, godyalara, davetlere intikal ediyor, herkes bir nebze daha esrar ile dolu ve korku getiren tafsilat ilave ederek nihayet neticede borulular hakikatler âlemiyle insanlardan saklanan gizli âlemler arasında yaşayan, kısmen insan, kısmen cin, müthiş bir cemiyet mahiyet ve garabetini alıyordu. (Uşaklıgil, 2010, ss. 114-115)

O akşam dile getirilen bu söylentiler, çocuğun gözünde dadiyi cinler periler arasında yaşayan, esrarlı birine dönüştürür. Bodrum katı ise dadının cinleri perileri çağırdığı gizemli, korkutucu bir mekân hâline getirir.

Çocuğun dadiya olan bakışının dış dünyanın etkisiyle bir kere daha değişmesi, dadının söylediği şarkının anlamını açıklamasının ve borusunun tutmasının ardından gelen üçüncü büyük kopuşa neden olur: “Bu gecedен sonra onunla aramızda gün geçtikçe genişleyen bir mesafe meydana oldu. (...) Yalnız benimle onun arasında değil onunla hayat arasında da bir mesafe açılıyor ve mesafe daima daha ziyade vuzuh kesp eden bir genişlik alıyordu.” (Uşaklıgil, 2010, ss. 115-116) Dadının hastalığı nedeniyle yaşamdan git gide kopmasında, yaşadığı transtan sonra kendini diğer insanlardan ayırmaya başlaması etkilidir. Dadı yaşadığı mistik tecrübe ile başka bir dünyaya adım atmış, başka bir dünyanın varlıklarıyla iletişim kurmaya başlamıştır. Sahip olduğu her şeyi “iyi saatte olsunlara” kaptıracağından endişe ederek onu evlendirmek isteyenlere “Ben zaten gelin oldum...” diyerek yaşadığı bu diğer yaşamı ileri sürer. (Uşaklıgil, 2010, s. 117) Fakat dadiyla çocuk arasında mesafe açılırken dadı ile hayat arasında da mesafenin açılması, çocuğun dadının dünyasından git gide kopup dış dünyaya, konağın sınırları dışındaki hayata karışmasıyla da ilgilidir. Dadı ile çocuk arasındaki manevi mesafe gibi maddi mesafenin de geri dönülmez bir şekilde açılması, yine dış dünyadan gelen yasa koyucu bir sesle, bir doktorun mesleki otoritesine dayanarak vereme yakalanmış dadı için söylediği “Evde bir gün bile durmak caiz değil, hele çocuktan behemehal ayrılacak” (Uşaklıgil, 2010, s. 117) cümlesi ile olur. Çocuk ile dadının ilişkisi büsbütün kesilir, manevi ayrılık, maddi ayrılık ile tamamlanır. Dadının Gureba Hastanesi’nde ölümü, bu ayrılığı mühürler.

Dadısını hastanede ziyaret eden çocuğun dadısıyla yaptığı son görüşmede dadısı ona “Hani ya bizim bir çocuğumuz vardı, o nerede?..” diye sorar (Uşaklıgil, 2010, s. 118). Çocuk bu soruyu, dadısının onu tanımamasıyla açıklar. Fakat çok daha sonra, anlatıcı bu sahneye geri döner ve bu küçük diyalogun açtığı kapıdan geçerek bir muhasebeye girer:

Birkaç gün sonra o vefat edince: “Biçare beni tanımamıştı!...” dedim, lakin bu hüküm yavaş yavaş tezelmeye uğradı ve bugüne kadar artan bir şüphe ile kendi kendime soruyorum: “Beni tanımamıştı, acaba öyle mi? Yoksa kendisine hıyanet eden muhabbetime karşı ölüm dakasına kadar onu ta’zib eden bir kinin sitemini ifade ederek bana bir ceza mı tayin etmek istemişti!” (Uşaklıgil, 2010, s. 119)

Çocukluğunun erken dönemlerinde dadısıyla kurduğu bağın gevşeyip çözülmesine, ardından tamamen kopmasına izin veren anlatıcı, dönüp geçmişe baktığında bunu bir “hıyanet” olarak nitelendirmekte, hıyanetinin suçluluğunu hissetmektedir. Bu hıyanet, dadısıyla dolaysız bir ilişkiye sahipken, büyüdükçe dadısıyla ilişkisini dadıyı öteki olarak işaretleyen toplumsal bakışın etkilemesine izin vermesinden kaynaklanır. Bir bakıma dadısıyla arasına, dadısının ait olduğu topluluğa dair korku ve merak hikâyeleri anlatan toplum girmiştir. Bu noktada hikâyedeki çocuk, bir seçim de yapar. Dadısının hikâyelerini dinlemek yerine bu söylentilere, efsanelere kulak vermesi, Dilhoş’a onu hiç bilmiyormuş, tanımıyormuş gibi başkalarının gözünden bakmaya başlaması, üzerinde çokça emeği olan bu genç kadınla arasına mesafe koyması, hatıralarına geri döndüğünde bu tutumunu vefasızlık olarak nitelemesine neden olur. Dadısının ölüm döşeginde kendisini tanımamasını bu vefasızlığa verdiği bir karşılık olarak değerlendirir. Bu bakımdan bu hatırlama öyküsünün anlatıcının yaptığı seçimi affettirmeye, hıyanetin ağırlığını hafifletmeye yönelik bir günah çıkarma çabası olarak kurgulandığını söylemek yanlış olmaz. Hatırlarken bir yandan da çocukken hiç düşünmediği bir şeyi düşünüp davranışlarının dadısını duygusal olarak nasıl etkilediği üzerine kafa yorar. Geçmişte kurulamayan duygudaşlığın telafisini etmeye çabalar.



## Sonuç

Halit Ziya Uşaklıgil'in "Dilhoş Dadı" öyküsündeki anlatıcı, retrospektif bir bakış açısıyla çocukluğunda kendisine annesinden daha yakın olmuş Afrika kökenli dadısıyla arasındaki ilişkinin değişimini, dadısından yavaş yavaş uzaklaşmasını hikâye eder. Anlatıcının, dadısının ölümünün üzerinden yıllar geçmesine rağmen onu hâlâ canlılıkla hatırladığını, dadısına güçlü bağlarla bağlı olduğunu söylemesiyle açılan öykü, bir hıyanetten bahseden sözlerle kapanır. Anlatıcı, dadısından uzaklaşmasını "hıyanet" ve "vefasızlık" olarak adlandırarak hikâye ederken, buna sebep olan toplumsal mekanizmaları da ele verir. Dadısıyla aralarında yaşananlar sadece çocuğun kendi bağımsız varlığının farkına varması ve anneden kopuşu değildir. Büyüyüp toplumsallaştıkça bir fark söylemini içselleştirmesi, Afrika kökenli dadısını ırksal ve kültürel bir ötekine, vahşi, ilkel, hayvansı özellikler atfettiği bir korku nesnesine dönüştürmesi de bu sürecin bir parçasıdır. Anlatıcının, anlatıdaki hatıraları kurgulama biçiminin kendisi ve anlatıcının Dilhoş'tan söz ederken kullandığı duygu repertuarı Dilhoş'a ilişkin önyargıları, stereotipleştirme, nesneleştirme ve ötekileştirme stratejilerini açığa vurur. Böylelikle "Dilhoş Dadı" öyküsünde anlatı şimdisi toplumda kabul gören bir fark söylemi tarafından öteki olarak işaretlenen bir bireyle duygudaşlık kurma çabasına davet ederken, anlatılan geçmiş bu çabanın sınırları üzerinde düşünmeye olanak sağlar.

## Kaynaklar

- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk* (N. Gürbilek, haz.). Metis.
- Çağın, Ş. (2016). Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde esaret. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, (14), 25-42.
- Çağın, Ş. (2023). Halit Ziya ve Reşat Nuri'nin eserlerinde İzmir'de Afrikalı zenciler. Ş. Çağın, Ö. Nemutlu ve H. H. Durgun (Ed.), *İzmir araştırmaları: Ömer Faruk Huyugüzel'e armağan* içinde (ss. 125-139). Kent.
- Çanaklı, L. A. (2014). Halit Ziya Uşaklıgil ve Türk halk kültürü. *Turkish Studies*, 9 (6), 237-254.
- Dicle, E. (2022). Sunuş: Duygular neyi söyler?. E. Dicle (Ed.), *Edebiyatın duygu haritası* içinde (ss. 5-10). Dergâh.
- Erkan, Ü. (2019). Lacan'da öznenin kuruluşu ve ötekinin inşası: Psikanaliz ve oryantalizm. *Turkish Studies* 14 (3), 1425-1440.
- Fanon, F. (1986). *Black skin, white masks*. (C. L. Markman, Trans.). Pluto Press.
- Grosz, E. (2021) *Jacques Lacan: Feminist bir giriş*. (Ö. Çakmak, Çev.). Otonom.
- Güneş, G. (2020). Köle ve azadlıktan vatandaşlığa İzmir'de Afro-Türkler. O. Pullukçuoğlu Yapucu, A. Ü. Erdem, & A. Erdoğan (Ed.), *Geçmişin peşinde bir kent: İzmir* içinde, (ss. 39-72). Ege Üniversitesi Yayınları.
- Hall, S. (1997). The spectacle of the "other". S. Hall (Ed.), in *Representation: Cultural representations and signifying practices* (pp. 225-285). Sage Publications.
- Olpak, M. (2013). Osmanlı İmparatorluğu'nda köle, Türkiye Cumhuriyeti'nde evlatlık: Afro-Türkler. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi* 68(1), 123-141.
- Öztürk, V. (2012). Ferhunde Kalfa'da anlatım tekniğinin bir parçası olarak sembolleştirme. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (17), 193-205.
- Schudson, M. (1993). *Watergate in American memory: How we remember, forget and reconstruct the past*. Basic Books.

Soğanoğlu, D. (2010). Önsöz. Dilek S., haz., *Sepette bulunmuş – Hepsinden acı içinde*, (ss. 9-11). Özgür.

Uşaklıgil, H. Z. (2010). “Dilhoş Dadı.” Dilek S., haz., *Sepette bulunmuş – Hepsinden acı içinde*, (ss. 98-119). Özgür Yayınları.

Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Kırk yıl* (A. Uçman, haz.). YKY.

## Özgün Makale

# Duygularla Yüklü Bir Mekân Olarak Ev: Yaşayan Evlerin Programı "Daire"<sup>1</sup> Home as an Emotionally Charged Space: The Program of Living Spaces "Apartment"

Ceren LORDOĞLU\*

## Öz

Evin duygularla yüklü sosyal bir mekân olarak ele alınması bize sosyal yaşamın görünür olmayan farklı bilgilerini keşfetme imkânı sağlar. Bu da duygular coğrafyası çerçevesinde farklı disiplinlerin kesişiminde çalışabilmekle mümkün olur. Duyguların birey ve kolektif arasındaki ilişkiye aracılık etmede önemli bir rol oynadıklarından hareketle, ev ve ev içi materyal dünya, duygu ve benlik ilişkisine dair önemli ipuçları bulabiliriz. Bu çalışma ile "Daire" adlı Youtube'da yayınlanan ev programının izleyenlerde ne tür duygular uyandırdığı, izleyenlerin evler hakkında ne hissettikleri sorgulanacaktır. Ev güzelleştirme pratiklerinin kişiler için ne ifade ettiği, başkalarının evlerini, beraberinde de yaşamlarını izlemenin izleyenlerde ne tür duygular uyandırdığı, son olarak da programa dair "imrenme, kıyaslama, arzu, öfke" gibi duyguların nasıl ortaya çıktığı, görüşmecilerin anlatımlarıyla değerlendirilip, tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Duygu, Mekân, Benlik, Ev, Daire Programı.

## Abstract

Considering the home as a social space full of emotions allows us to uncover previously hidden facts about social life. This is accomplished by collaborating across disciplines within the context of emotional geography. Given the importance of feelings in mediating the interaction between the individual and the collective, we can gain vital insights into the relationship between home and the domestic material world, as well as feeling and the self. This study will inquire into the feelings that audiences of the house program Daire, which is broadcast on YouTube, experience and how they feel about the houses they watch. What home beautification practices mean to people, what feelings are evoked in audiences by watching other people's houses and lives, and how feelings such as "envy, comparison, desire, anger" about the program emerge will be evaluated and discussed together with interviewee narratives.

**Keywords:** Emotion, Selfness, Home, Space, "Flat" Program.

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 15.03. 2024; Makale kabul tarihi: 08.05. 2024.

\* Öğr. Gör. Dr. Ceren Lordoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ceren.lordoglu@msgsu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2709-7661

## Giris

Bu yazı dijital bir platformda yayın yapan, ev dekorasyonu ve yaşam içerikli “Daire” adlı programın izleyicilerde ne tür duygular uyandırdığını, izleyenlerin ev ve evin anlamları hakkında neler düşündüğünü sorgulama, anlama ve tartışma çabasıdır. Başkalarının evlerini, ev içi materyal dünyalarını izlemek, bu yaşamlara benzemeyen evlerde nasıl karşılık buluyor olabilir? İzlemeyi sürdürme ya da vazgeçme nedenleri arasındaki ortaklık ve farklılıklar bize ev ve ilişkili olduğu yaşam dünyaları hakkında toplumsal cinsiyet perspektifli bir yaklaşımla ne tür bilgiler sağlar? Ev ve benlik arasındaki ilişkinin özellikle kadınlar açısından ne tür karşılıkları olabilir?

Araştırmanın sahasının odağında ev ve ev içi materyal dünyanın sunulduğu bir program olmakla birlikte esas olarak amaçlanan; gösterilen bu evlerin izleyenlerde yarattığı ortak duyguların tahlilini yapmaktır. Bu açıdan saha bulgularıyla en yakından ilgi kurulan kavramlar ağırlıklı olarak duygu coğrafyaları alanına aittir. Evi sosyal ve süreçsel bir kavram olarak tartışan eleştirel ve feminist coğrafyacıların metinleri bu çalışma bulgularını tartışmak için merkezî bir konumdadır. Dolayısıyla ilk olarak evin duyguyla ilişkisini gündemlerine taşıyan çalışmalara değinilecektir. Ardından, söz konusu program üzerinden araştırmanın yürütülmesi sebebiyle etnografinin yaklaşımsal olarak dijital platformlarda nasıl kullanıldığı aktarılacaktır. Çalışmanın araştırma bulgularının paylaşıldığı üçüncü bölümünde evin duygu ve benlikle ilişkisine dair görüşmelerden alıntılar ve bazı program yorumlarına ilişkin değerlendirmelerle ortak noktalar youmlanacaktır. İzleyenlerin ev güzelleştirmeye, başkalarının evlerini, hayatlarını izlemeye yönelik ortaya çıkan imrenme, öfke, arzu gibi kimi kolektif duyguları tartışılacaktır.

## Ev ve Duyguların İlişisine Duygu Coğrafyaları ile Bakmak

Eve toplumsal ve tarihsel olarak yüklenen anlamlar ve işlevlerdeki değişim, gerek fiziksel bir mekân olarak gerekse çok boyutlu ve katmanlı bir kavram olarak evin anlamını çeşitlendirmiştir. Bugün sözlük anlamı dışında evin pek çok farklı anlamı barındırdığı, benlik, duygu, aidiyet kavramlarıyla birlikte kullanıldığı görülür. Anlamındaki bu çokluk, ev üzerine çalışan araştırmacıları farklı disiplinlerin kesişimine bakmaya yöneltir. Bu çalışma da birden fazla disiplin ve yöntemi birlikte kullanmayı amaçlamaktadır. Evi ağırlıklı olarak sosyal mekân boyutu ile ele alan eleştirel coğrafya, kültürel antropoloji, sosyoloji gibi disiplinler onu deneyimlenen, sosyal ve ilişkisel bir mekân olarak tanımlamaktadır (Blunt, 2005; Blunt & Dowling, 2006; Dovey, 1985; Gurney, 1997; Miller, 2001, 2002). Bununla birlikte ev, fiziksel bir mekân olduğu kadar bir süreçtir: İnsanlar benlik ve kimliklerini evlerine yaptıkları yatırımlarla geliştirirler (Dowling & Mee, 2007, s. 161). Bu anlamda, özellikle evin benlik, kimlik ve aidiyet ile ilişkisi üzerine pek çok ampirik çalışma bulunur (Aliefendioğlu & Behçetoğulları, 2019; Baran & Gülmez, 2020; Gilmartin & Migge, 2015; Gurney, 1997; Hurdley, 2006; Luzia, 2011). Yaşlılık, toplumsal cinsiyet, ev içi şiddet, doğal afet, savaş nedenleriyle zorunlu yerinden edilme, göç, kentsel dönüşüm gibi konular hakkındaki araştırmalar da bu alandaki düşünme biçimimizi çeşitlendiren bulgular sağlar. Günümüzde farklı nedenlerle artan hareketlilik evi daha fazla düşünmemize, tartışmamıza neden olmaktadır. Göçmen, mülteci, zorla yerinden edilmiş kişiler ve diaspora yaşamları üzerine yapılan son dönemki araştırmalar, ev, aidiyet ve ev kurma pratiklerinin çok yönlü ve değişken anlamları hakkında daha kapsamlı açıklamalar sunar. Ayrıca bu araştırmalar, evle ilişkilendirilen “duyguların mekânsallığı ve zamansallığına” daha derinlemesine odaklanır (Bocagni & Baldassar, 2015, s. 74). Diğer yandan, duyguların evle ilgili araştırmalarda inceleme konusu olması henüz çok yenidir (Löfgren, 2014; Peake, 2020; Sharp, 2009).

Duygu dendiği zaman his ve duygulanım gibi kavramları ve aralarındaki farklılıkları akılda tutmak gerekir (Uslu, 2020). Bu yazıda duygu ve his kavramları mekânla ilişkili olarak duygu coğrafyaları üzerine yapılan çalışmalardakine paralel biçimde kullanılacaktır. İnsanlarla, mekânla ve yaşam dönemimizle bağlantılı olarak şekillenen duygular günlük yaşamımızın önemli bir parçasıdır. Duyguların yaşamımızı yeni kırılma ve sabitlenmelerle, beklenmedik şekillerde dönüştürme gücü vardır (Davidson & Bondi, 2004, s. 373). Mekânla kaçınılmaz ve karşılıklı ilişkiye sahip olan (Sharp, 2009; Thien, 2005) duyguları, bu dönüştürücü yönüyle ele alabilmek için disiplinler arası çalışma gereği doğar. Duygu coğrafyaları alanının önemli ölçüde eleştirel coğrafya kapsamında yer alan feminist, psikanalitik, temsilî olmayan ve fenomenolojik coğrafya alanlarının çalışmalarıyla ortaya çıktığı söylenebilir. Bu yaklaşımların kesiştikleri konular rasyonel, değişmeyen, özerk ve duygu içermeyen bir dünya bakışına getirdikleri eleştirilerdir (Davidson & Smith, 2009, s. 442). Duygu coğrafyalarının, ilişkisellik ve öznelarasılıkla yakın bir bağı olduğu söylenebilir. Duygu coğrafyaları, dünyanın duygularla nasıl şekillendiğini anlamak için coğrafya, toplumsal cinsiyet çalışmaları, kültürel çalışmalar, sosyoloji, antropoloji ve diğer disiplinlerin iç görülerini bir araya getiren ve giderek büyüyen disiplinler arası bir bilim dalını kapsar. (Thien, 2005, s. 450). Bu çalışmanın da araştırma sahasındaki bulguları yorumlama uğraşında yararlandığı metinler ve onların kavramları da ağırlıklı olarak duygu coğrafyalarına aittir.

Evi tek başına değil ev içi maddi dünyayla birlikte ele alan bu çalışma, incelenen evler kadar evin içindeki nesnelere, eşyaları ve onların yaşayanlar için yarattığı anlam dünyalarını da kapsar. Özellikle kültürel antropologlar ve etnografalar ev, maddi dünya ve sosyal yaşam arasındaki ilişkiye işaret ederken (Birkalan, 2000, 1999; Blunt, 2005; Löfgren, 2014; Miller, 2001), evi değişmeyen, sabit bir kavram olarak değil, süreç olarak ele alırlar ve sosyal yaşamlarımızın ev içi maddi dünyayla inşa edildiğini savunurlar. Duygular da evin oluşumunda, değişiminde belirleyici rol oynar; bu sayede ev ve ev içi maddi dünya bize sosyal yaşam ve davranışlarla ilgili bağları irdeleyebilmemiz için etkili bir zemin sağlar.

Duygu, mekân ve maddi dünya arasındaki ilişkiyi ev üzerinden anlamaya çalışırken, burada bireysel hislerden çok kolektif hisleri görebilme, bireysel ve kolektif hisler arasındaki ilişkiyi anlama çabası öne çıkar. Sara Ahmed (2004) duyguların basitçe psikolojik eğilimler olmadığını, aksine birey ve kolektif arasındaki ilişkiye aracılık etmede önemli bir rol oynadıklarını savunur. Duyguların yalnızca içsel ya da dışsal olmadığını, aksine farklı öznelerin yaşadığı çoklu dünyaların hatlarını belirlediğini vurgular. Duygular, bireylerin diğerlerini algılama ve onlarla etkileşime geçme biçimlerine aracılık etmekte ve kolektif kimliklerin ve toplulukların oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır (s. 27).

Bu yazıda bir yandan "Daire" programını izleyen görüşmecilerin ve bir ölçüde de program yorumlarında ifade edilen duyguların ortaklaşan yanlarını anlama, açığa çıkarma çabası bulunmaktadır. Dolayısıyla bulgular bölümünde hem kolektif hem de birden fazla kişinin ortaklaşan anlatımları, program yorumlarının değerlendirmesi, gözlem notları ve uzman görüşleri ele alınacaktır. Görüşmecilerin yaşam dönemleri, sınıfsal konumları, cinsiyetleri gibi verdikleri yanıtları, yorumlarını dolayısıyla araştırma bulgularını doğrudan belirleyen değişkenler bulunmaktadır. Bu açıdan görüşmecilerin tümünün kendini kadın olarak tanımlaması, araştırma bulgularını da kadınların deneyimleri ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde şekillendirmiştir. Bu noktada kadınların evle kurdukları ilişkinin toplumsal cinsiyet rollerine bağlı olarak erkeklerinkinden farklılaşması, ayrıca farklı kadınlık deneyimlerinin de evle kurulan ilişkiyi farklılaştırması, araştırmada ele alınan konulardır.

Coğrafya alanında çalışan feministler tarafından yapılan en eski gözlemlerden biri toplumsal cinsiyet ilişkilerinin mekânsal farklılık gösterdiğidir (Massey 1994; Rose 1993). Farklı mekânsal ölçeklerde gözlenebilen bu durumun devamını evde de görebiliriz. Jane Darke'e göre ev özellikle kadınların yaşamında duygularla ilgili bir mekândır (Darke, 1994, s. 11). Kadınlar ve ev arasındaki ilişkinin farklı olduğu, kadınların hem maddi mekân hem de normatif, hayalî mekân olarak neredeyse her zaman evle ilişkilendirildiği açıktır (Blunt 2005; Blunt ve Dowling 2006). Feminist akademisyenlerin araştırmaları evin kadınlar için bir baskı, zulüm ve ataerkil tahakküm alanı olduğunu sergilemektedir (Rose, 1993). Bu anlamda ev, kadınlar için genellikle kendilerini korkak, fiziksel olarak savunmasız ve güvensiz hissetmelerine neden olan izole bir yerdir (Mallett 2004; Warrington 2001) ve sınırlayıcı niteliğiyle ev içi emeği görünmez kılan bir mekândır. Bununla birlikte kadınlar arasındaki farklılıkları da dikkate alan, evin kadınları güçlendiren yönlerini de görünür kılan çalışmalar da yapılmaktadır. Özellikle ev ve ev kurma pratikleri üzerine yapılan bu çalışmalarda, ev ve ev içi maddi dünyayla bağlantılı olumlu duyguların kadınların benliğindeki önemi vurgulanır (Kılıçkiran, 2013; Lordoğlu, 2021, 2023).

## Arastırma Metodolojisi

Nitel araştırma yöntemleri her geçen gün çeşitlenirken etnografi önemini korumaktadır. Clifford Geertz olaylar yerine özneler arası anlamları araştırdığımızı belirtirken (Greetz, 1973, s. 5) Max Weber'i takip ederek yorumlayıcı yaklaşımı önerir ve beşerî bilimlerde anlamın arayışında olduğuna işaret eder (Tillmann-Healy, 2003, s. 732). Bugün Geertz'in ifadesinin çok daha fazla ve yaygın kabul gördüğüne, farklı disiplinlerce içerildiğine tanık olunur.

Sarah Pink, Karen O'Reilly'i (2005) takip ederek etnografiyi şöyle tarif eder: "Yinelemeli-tümevarımlı araştırma (çalışma boyunca tasarımda gelişen), bir yöntemler ailesinden yararlanarak (...) araştırmacı kendi rolünün yanı sıra teorinin de rolünü kabul eder ve insanları kısmen nesne/kısmen özne olarak görür" (aktaran Pink vd., 2015, 4). Sosyal medya üzerinden yapılan etnografik çalışmalar sayesinde ve yönleme dair hızla artan yazın içinde, yeni araştırma alanları ve yöntemleri araştırmacılara yeni bilme alanları sağlar. İnternetin yaşamın önemli bir parçası olduğu düşünüldüğünde etnografinin bu alanda da çalışması kaçınılmazdır.

Dijital etnografi dendiğinde birbirinden ayrışan pek çok alt yaklaşımı çatısı altında toplayan bir alanla karşılaşılır. Sanal etnografi (*virtual ethnography*), netnografi (*netnography*), çevrimiçi etnografi (*online ethnography*), söylem merkezli çevrimiçi etnografi (*discourse centered online ethnography*), siberetnografi (*cyberethnography*), internet etnografisi (*internet ethnography*), ağ etnografisi (*network ethnography*), internette etnografi (*ethnography on the internet*), internetle ilişkili etnografi (*internet-related ethnography*), webnografi (*webnography*), webetnografi (*webetnography*) ve hatta gerilla etnografi (*guerilla ethnography*) bu şemsiye altında düşünülebilir (Özbaş, 2020, s. 93). Etnografiyi bir yöntem değil bir yaklaşım olarak ele alan araştırmacılar, yukarıda adı geçen pek çok farklı alt alanın dijital etnografi çatısı altındaki ortaklığının, çeşitli çevrimiçi veriler içermeleri ve araştırma sürecinde etnografiyi iş başında tutmaları olduğunu düşünürler (Özbaş, 2020, s. 94). Bu alanda çalışan bir başka araştırmacı Dhiraj Murthy (2011) dijital etnografiyi şöyle açıklar:

Dijital etnografi, "sanal" ya da "siber" etnografiden farklı olarak, etnografik siber uzam ve buna eşlik eden topluluklar ve sosyal ağlarla sınırlı değildir. Dijital etnografi daha ziyade dijital teknolojilerin aracılık ettiği bir etnografidir. Sanal etnografiyi kapsar, ancak kapsamı daha geniştir. Dijital etnografi, dijital aracılı saha notları, çevrimiçi katılımcı gözlemi, katı-

limcılarının katkılarıyla bloglar/wikiler ve çevrimiçi odak gruplarının kullanımını içerir ancak bunlarla sınırlı değildir. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, dijital etnografiler hem çevrimdışı hem de çevrimiçi grupların etnografik anlatımları olabilir. Bu etnografi tarzındaki “dijital”, yalnızca hedef etnografik nesneden ziyade yöntemlerden kaynaklanmaktadır. (s. 159)

Sarah Pink’in (2009) yaklaşımında etnografik bilgi ve anlayışa giden yeni yollar bulmak, yeni yöntem ve teknolojileri yeni durumlara esnek bir şekilde adapte edip geliştirmek, ancak üretilen bilginin doğasına, sınırlarına ve güçlü yönlerine dair dönüşümsel bir farkındalığı korumakla mümkündür. Bu yaklaşım klasik etnografik bilgi üretimini amaçlamak yerine, yoğun ve iş birliğine dayalı duyuşsal, somutlaştırılmış etkileşimler yoluyla üretilen derin, bağlamsal ve olumlayıcı anlayışlar yaratır ve genellikle bilgi üretiminde dijital teknolojileri kullanır (Postill & Pink, 2012, s. 4). Pink ve arkadaşları (2016) için dijital etnografi; çeşitlilik, dijital olmayan merkezîyetçilik, açıklık, düşünömsellik ve Ortodoks olmamak gibi temel ilkelere sahiptir (8-24).

Bu araştırma da yöntemsel olarak dijital ortam üzerinden yayın yapan Programın seçili bölümlerinin izlenerek analiz edilmesi, araştırma görüşmecileriyle yüz yüze ve çevrimiçi yapılan görüşmelerin değerlendirilmesi, seçili programları izleyenlerin yorumlarda nasıl bir etkileşimde bulunduğunu gözlemleyerek yorumlarını analiz etmekle sınırlıdır. Bu anlamda bizzat dijital ortamın çevrimiçi parçası olmadan, çevrimdışı gözlem yaparak, yorumları analiz ederek, esas olarak program izleyicileri ile görüntölü, derinlemesine görüşmeler yaparak nitel bir araştırma yürütöldü. Bu noktada Murthy’nin yukarıda ileri sürdüğü gibi dijital alanı tek başına yalıtılmış bir etnografik nesne olarak ele almadan, yöntemsel olarak etnografi kullanıldı.

Araştırmanın başındaki sorular evle ilgili bir programın izleyenlerin kendi evlerinde bir değişime neden olup olmadığını, yaşamlarında evleriyle ilgili ne tür değişikliklere yönelttiğini irdelemek üzerineydi. Araştırma sürecinde bu sorularda değişim yaşandı. Görüşmecilerin anlatımlarından sağlanan ortak ifadeler çalışmanın duygular ve benlikle bağlantılı alt başlıklarını oluşturdu.

Öncelikle “Daire” programının 24 Mart 2019-27 Kasım 2022 tarihleri arasında Youtube’da yayınlanan 30 video içeriğı incelendi. Bölüm seçimlerinde farklı meslek gruplarının, ev tiplerinin ve coğrafi olarak farklı yerlerde yaşayanların evlerinin olduğı örnekler tercih edildi. Ev sahipleri arasındaki medeni durum farklılıkları da dikkate alındı. Bu inceleme sırasında programın tekrar eden formatı, bölümler arası ortaklıklar, farklılıklar gözlemlendi ve ortak konu başlıkları altında notlar tutuldu. Ardından üç iç mimarla dijital platformlarda yayınlanan dekorasyon programlarının izleyenler üzerindeki olası etkileri, dekorasyon dergilerinden farkları, Program izleyenlerinin zevk ve beğeniler üzerindeki olası etkileri, önerilerin hayata geçirilebilirlikleri hakkında, yapılandırılmamış görüşmeler gerçekleştirildi. Bunun yanı sıra MSGSÜ İç Mimarlık 3. sınıf proje öğrencilerinin bir kısmı ile odak grup görüşmesi yapıldı. Esas araştırmaya hazırlık amaçlı yapılan bu görüşmeler, araştırmanın soru formunun oluşumuna ve saha verilerinin yorumlanmasına önemli katkılar sağladı.

Araştırma görüşmecilerini belirlemek üzere sosyal medya hesaplarım yoluyla yaygınlaştırdığım araştırma ilanına gelen olumlu yanıtlar üzerinden araştırma görüşmecileriyle temasa geçtim. Bu çağrı kapsamında programın en az bir yıldır düzenli-düzensiz izlenmesi tek kriterdi. Tablo 1’de göröldüğü gibi görüşmecilerin tümü yüksek eğitimli, meslek sahibi, yaşları 28-47 yaş aralığında değişen kadınlardı. Araştırmaya katılmak istediğini belirtenlerden sadece birinin erkek olması, onun da daha sonra görüşmek için iletişimi sürdürmemesinden ötürü sadece

kadın izleyicilerle görüşmek mümkün oldu. Programda ev sahibi olarak evini açan erkekler de olmasına karşın araştırmaya katılmaktan geri durulması, evle, dekorasyonla ilgili olmanın, böyle bir programa ilgi duymanın geleneksel toplumsal cinsiyet rolleriyle karşıtlık içinde olması açısından yorumlanabilir. Programda evini açan üç ev sahibi (ikisi yüz yüze, biri çevrimiçi), on iki izleyici (ikisi yüz yüze, onu çevrimiçi) ile yarı yapılandırılmış görüşme formuyla 40-90 dakika süren derinlemesine görüşmeler gerçekleştirdim (Tablo 1). Bu görüşmelerde izinli ses kaydı aldım. Ayrıca 30 programın Youtube'taki takipçi yorumlarını inceledim. Programda yorum sayıları değişiklik göstermekle birlikte yorumlar araştırma sırasında her bir program için 325-2083 arasında değişiyordu. Araştırmada, 30 programın belirli bir duygu ya da anlamlı ifade taşıyan 6878 yorumu değerlendirildi. Kullanıcı isimlerinden yola çıkılarak cinsiyetle bağlantılı olarak ayrıştırıldığında yorumların %60.94 oranında kadın, %11.46 oranında erkekler tarafından yazıldığı düşünülmektedir. Burada da program izleyicilerinin kadınlar ağırlıklı olduğuna yönelik bir bilgi ortaya çıktı. Program yorumlarının incelenmesinde duygularla bağlantılı ifadeler çeşitli kavramlarla etiketlendi. Bu etiketlemelerden sık sık tekrar eden yorumların ortaklıkları tespit edilip, derinlemesine görüşmelerde aktarılanlarla bağlantıları kurularak yorumlandı. Görüşme kayıtların deşifre metinleri incelenerek yine ortaklaşan konular tespit edildi, izleyicilerin program yorumlarının analizi ve programın seçili bölümlerinin analizleriyle birlikte değerlendirildi. Bu sayede araştırma verilerinin kesişen ve farklılaşan temaları görünür hale getirildi.

	İsim	Yaş	Doğum Yeri	Medeni Durum	Meslek	Eğitim	Statü	Semt	Görüşme Yeri
1	Ayda	45	İstanbul	Bekar	İç Mimar	YL	Ev sahibi	Moda	Moda-Evi
2	Başak	43	Muğla	Bekar	Sanatçı	YL	Ev sahibi	Moda	Moda-Cafe
3	Alev	43	İstanbul	Bekar	Mimar	YL	Ev sahibi	Moda	Çevrimiçi Uygulama
4	Su	30	İstanbul	Bekar	Gazeteci	YL	İzleyici	Kozyatağı	Çevrimiçi Uygulama
5	Çiğdem	30	Muğla	Evli	Sosyolog-Proje Uzmanı	YL	İzleyici	Etimesgut	Çevrimiçi Uygulama
6	Suna	28	Muğla	Bekar	Sosyolog-Araştırmacı	YL	İzleyici	Beylikdüzü	Çevrimiçi Uygulama
7	Ebru	37	İstanbul	Evli	Gazeteci	YL	İzleyici	Çukurova	Çevrimiçi Uygulama
8	Didem	35	İstanbul	Evli	Öğretmen	Lisans	İzleyici	Eyüp	Çevrimiçi Uygulama
9	Özgür	29	Amasya	Bekar	Araştırma Görevlisi	YL	İzleyici	Üsküdar	Çevrimiçi Uygulama
10	Burcu	47	İstanbul	Bekar	Yönetici	Lisans	İzleyici	Lahey (Hollanda)	Yüz yüze
11	Bilge	31	Yozgat	Bekar	Sosyolog	YL	İzleyici	Çekmeköy	Çevrimiçi Uygulama
12	Burçak	41	İstanbul	Evli	Akademisyen	DR	İzleyici	Kadıköy	Çevrimiçi Uygulama
13	Tuba	45	İstanbul	Evli	Fotoğraf Sanatçısı	Lisans	İzleyici	Liverpool (UK)	Yüz yüze

**Tablo 1.** Araştırma görüşmeci bilgileri



## Arastırma Bulguları

### a. Daire Programı: “Gerçek insanların gerçek evleri!”

Ev, ev işi, ev yenileme, ev içi maddi dünyaya dair pek çok TV programı, sosyal medya hesabı ve dijital platform yayını ile karşılaşılır. Ev temizliğiyle ilgili yarışma programlarından, evlerin yaşam biçimleriyle birlikte sunulduğu programlara kadar her gün pek çok yeni içerik üretilir. Özellikle pandemi döneminde, sosyal medyada ev içerikli ürünlere, etkileyicilerin (*influencer*) ev güzelleştirme, düzenleme konusuna yönelik ilgisinde belirgin bir artış gözlemlendi. Bu çalışmanın odak noktası, saha verilerini sağladığı Youtube üzerinden yayın yapan, aynı zamanda aktif kullandığı bir Instagram hesabı da olan “Daire”<sup>2</sup> adındaki ev programıdır. “Daire” kendini şöyle tanımlar:

Gerçek insanların gerçek evleri! Ve bu kanaldaki tüm evler Türkiye’de. Daire’de kusursuz görünen, mükemmel döşenmiş, kurallara bağlı evler yok; gerçek insanların stil sahibi ve iyi fikirlerle dolu gerçek evleri var! Sizi de katalogdan fırlanmış evler değil, insanların kapılar ardında o evlerin tadını nasıl çıkardığı ve yaşamları sizi heyecanlandırıyorsa, bu kanal size ilham verebilir.

Program yapımcıları Eda Demir ve Ozan Sakin reklam sektöründe çalışan, kendi içeriklerini üreten, zamanla iç yapımlarını hayata geçiren kişilerdir.<sup>3</sup> Program yapımcıları hedeflerini dekorasyon dergilerinde görülen ya da kimi televizyon programlarında sergilenen ünlü zengin evlerini konu edinen programlardan farklı olarak “gerçek” evleri, eviyle bağ kuran kişilerin evlerini göstermek olarak ifade ederler. İlk programlarda rastlanmasa da zamanla artan sayıda ürün yerleştirme, tanıtım ve reklamın olduğu bu programın, araştırmanın yapıldığı tarihte Youtube’da 561.000 , Instagram’da 385.000 takipçisi vardı. Birbirinden farklı büyüklükte, tarzda, yaşam biçimlerinde, şehirlerde yer alan bu evleri ev sahiplerinin tanıttığı program, izleyenlere yeni fikirler vermek, “gerçek evlerle” buluşturmak iddiasındadır. Program gerek iç mimarlık gerekse sosyal bilim alanında başka araştırmacıların da ilgisini çekmiş ve birden fazla araştırmaya konu olmuştur (Tulum, 2021; Artan, 2024).

2019 yılında Youtube üzerinden yayın hayatına başlayan “Daire”nin bugüne kadar televizyonda yayınlanan ya da sosyal medya kanallarında yer alan ev programlarından farklı bir formatı vardır. Bu temel farklılığın iki önemli sebebinden biri programın sunum şekli, diğeri ise izlenen evlerin tarzlarıyla bağlantılıdır. İzleyenler, değerlendirmelerinde özellikle programın formatı ve yapımlarından ötürü izlemenin cazip olduğunu ifade eder. Programın televizyon kanalı için değil Youtube için hazırlanmasının ve başlangıçta (bilindiği kadarıyla) herhangi bir ürün yerleştirme ve reklam alınmamasının, yapımcılara belli bir özgürlük alanı da sağladığı düşünülebilir.

Programda tüm bölümler aynı kapı zili ile açılır. Ardından ev sahipleri herhangi bir sunucu olmadan izleyenlere (kameraya) bakarak evi gezdirirler. Kamerayla profesyonel ilişkisi olmayan bu kişiler için anlatımlarına göre en zorlayıcı kısım tek başlarına kameraya bakarak evi anlatmak olur. Ev sahipleri evle birlikte eşyaların, objelerin ve bunlarla kurdukları duygusal bağın hikâyelerini anlatırlar. Fonksiyon değiştiren objeler, aileden kalan yadigarlar, kendi yaratıcılıklarını kullanarak başka biçim verdikleri evin bölümleri ya da objeleri, ikinci el eşyaların sevilmesi, kullanılması, bitkilerin varlığı, ev hayvanlarının varlığı anlatımlarda tekrar eden konulardır. Zamanla yaşanmışlık, hatıra, ev ve ev içi maddi dünya ile kurulan “duygu dolu” yakınlık,

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/c/daireinsanlari/featured>

[https://www.instagram.com/\\_\\_\\_daire\\_\\_\\_/](https://www.instagram.com/___daire___/)

<sup>3</sup> Creative Mornings: <https://www.youtube.com/watch?v=8XySVNCVb14>

bölümlerde ortak bir anlatım dili haline gelir. “Burayı seviyorum, çünkü dışarıdaki ağaca bakıyor, bu objeyi seviyorum çünkü bana ailemi anımsatıyor, burada dingin hissediyorum...” gibi daha çok yaşayanların benlikleriyle, duygularıyla bağlantılı olarak geliştirdikleri ifadelere rastlanır. Program “Evimi ziyaret ettiğiniz için çok teşekkürler” şeklindeki jenerik kapanış cümlesi ile sonlanır ve ev sahipleri ya bir partiye ya da boş bir zamana doğru ilerler. Programda kısa spotların, işe yarar bilgilerin çeşitli grafik imajlar ve seslerle izleyiciye anımsatıldığı bir format görülür. Bununla birlikte düzenli izleyicilerin dikkatinden kaçmayan, onların iddia ettiği bir başka unsur da programda belli bir renk filtresinin kullanılmasıdır. Evlerin renk tonları ve ışık benzerliği ile sağlanan hep aydınlık evlerin çekildiği hissi bu iddiayı doğrular niteliktedir.

## **b. Kimlerin Evlerini İzliyor, Ne Hissediyorlar?**

Araştırmanın sağladığı, izi sürülebilecek farklı bulgular olmasına karşın, bu yazıda duygularla bağlantılı ele alınan temalara yer verilecektir. Daire programını izleyenlerle yapılan görüşmeler çerçevesinde görülen ortaklıklardan oluşan bu temalar sırasıyla “ev güzelleştirmek”, “başkalarının evlerini, hikâyelerini izlemek” gibi konulardan ve görüşmecilerin ya da yorum yapan izleyicilerin sınıfsal konumlarıyla bağlantılı olan “karşılaştırma / imrenme / öfke” gibi duygulardan oluşan temalardır.

Programı düzenli izleyen, aynı bölümleri tekrar tekrar izleyen, bir süre izleyip bırakan, farklı sürelerle takip etmiş kişilerle görüşüldü. Görüşmecilerin programı izlemeye başlama süreçleri genellikle ortaklık göstermekteydi. Görüşmeciler, sosyal medyada takip ettikleri benzer program ya da hesaplardan ötürü karşılıklarına “Daire”nin de çıktığını ifade ettiler. Evlerin renklerinin, pratik dekorasyon fikirlerinin, yapım kalitesinin, yaşayanların anlatımının ve güzel ev dekorasyonunun programı izlemeye başlamakta önemli bir etkisi olduğunu vurguladılar. Programın sunum şeklindeki sıcaklık, ünlülerin değil de sıradan insanların evleri olması, farklı coğrafyalardan, farklı ev tiplerinde yaşayanların olması programın cazip bulunmasındaki diğer unsurlar olarak sıralandı. Bunlar kadar önemli bir diğer konu da Covid-19 pandemisinin genel olarak ev ve ev içi konularla ilgili programları izleme motivasyonunu arttırmasıydı. Merakla, ilgiyle başlayan izleme süreci kimileri için kafa boşaltmak, kimileri içinse yeni kuracağı evin dekorasyonu için fikir edinmek, ilham almak amacıyla sürmüş, bazıları içinse hissettiği olumsuz duygular nedeniyle devam etmemişti. Programların yorumlarında ağırlıklı olarak sözü edilen duyguların ortaklaştığı başlıklar; hayranlık, imrenme, arzu etme, beğenme, duygulanma, farklı hayatlara bakma merakı, huzur duyma, ilham alma, öfke, kıskançlık, kıyaslama olarak sıralanabilir.

## **c. Evin Duygu ve Benlikle İlişkisi: Ev Güzelleştirme, Başkalarının Evlerini İzleme**

Ev kurma ve evi güzelleştirme pratikleri tek başına estetik ya da dekoratif bir çaba değildir. Farklı gruplarla yapılan araştırmalarda ev içi mekâna dair estetik ve güzellikle ilgili düzenlemelerin, kişilerin duygularına dair önemli etkileri olduğunu gözlenir. Devora Neumark (2013), Arthur Danto'nun “Üçüncü âlem güzelliği” (*Third realm beauty*) olarak tanımladığı kavramsal çerçevesini, kişilerin zorla yerinden edilme süreçlerinin ardından ev kurma pratiklerini anlamlandırmakta kullanır. Danto (2003), “Üçüncü Alem Güzelliği”ni şöyle tarif eder: “(...) bir şeyin, yalnızca amacı güzelleştirmek olan eylemler yoluyla sahip olduğu güzellik türüdür. Kısaca, güzelleştirmenin alanıdır” (s. 68). Güzelleştirme, kentsel dönüşümde olduğu gibi büyük ölçekte gerçekleş-

tirilebilir, ancak aynı zamanda gündelik yaşamın da bir parçasıdır. Bir evin düzenlenmesi, bir zeminin süpürülmesi, bir nesnenin yerleştirilmesi, hepsi güzelleştirme eylemleri olarak görülebilir (Neumark, 2013, s. 238). Hande Birkalan (1999) doktora çalışmasında Henry Glassie'nin *Spirit of the Folk Art*'da söz ettiği ev düzenlemenin sanatsal nosyonuyla ilişkisini, kendi çalışmasında ev kurmaya taşır. Ev kurmaya yönelik eylemleri bir çeşit sanatsal eylemler olarak tarif eder (camlı dolabın içinin yerleştirilmesi, pazar tezgâhının düzenlenmesi gibi) (s. 98). Ceren Lordoğlu (2021) ev içi şiddete maruz kalıp evlerini terk eden kadınların ev kurma pratikleri üzerine yürüttüğü araştırmasında kadınların, gerek şiddet yaşadıkları evlerde gerekse eski evlerini terk ettikten sonraki yeni evlerinde güzelleştirme çabalarının sağaltıcı etkisini ifade ettiklerine tanık olur. Sebastian Ureta (2007) Şili'de yürüttüğü araştırmada, alt gelir grubundan ailelerin yerleştiği sosyal konutlarda ev içi yerleştirme ve dekorasyonla, maddi ve sembolik anlamlarla, adeta Goffman'ın "sahne"sinde gibi nasıl bir inşa faaliyetinde olduğunu inceler. Bu yazarların araştırmalarının ortaklaştığı nokta, evle ve ev kurmayla bağlantılı estetik kaygıları, ev güzelleştirme eylemlerini basit bir dekorasyon merakından daha fazla anlamlarla ele alma, kavrama çabasıdır.

Araştırma görüşmelerinde de "Daire"yi izleyenlerin evlerini güzelleştirme meraklarına dair ortaklaşan açıklamaları bulunur. İzleyenler, eve yönelik güzelleştirme pratiklerini kendilerine iyi gelen, sağaltıcı bir pratik olarak, olumlu duygularla dile getirirler. Programa evini açan kişilerden Başak, çocukluğunda ailesinin sanatçı dostlarının arasında büyümüş, uzun yıllar Muğla'nın bir sahil kasabasında yaşamıştır. O da Neumark'ın ifade ettiğine benzer şekilde gündelik hayatın bir parçası olarak güzelleştirme eylem ve düşüncelerini bir bütün olarak tarif eder. Evle ilgili güzellikler de bunun parçası olarak aktarılır:

Günlük hayatımızda bahsettiğimiz anlamda güzellik değil, gözüme güzel görünen şeyler olsun istiyorum. Evde sadece mesela benim evimde hâlâ öyledir, evde sadece işlevsel olduğu için çirkin herhangi bir objeyi barındırmam. Ya da işte öylesine bir şey atamam (...) kapsayıcı, kocaman bir şemsiye. Hem düşüncede hem dilimizde hem davranış biçimimizde, üstümüzde başımızda, baktığımız yerlerde güzel şeyler görmek, böyle topyekûn bir güzellik, bir barış, barışçıl bir şey gibi geliyor bana. (Başak, Sanatçı, 43)

Başak güzelleştirmeye, dekorasyona olan ilgisinin kökenini, görüşmecilerin pek çoğu gibi çocukluğundan itibaren kendi eviyle, odasıyla olan ilişkisine, annesinin eve olan merakına bağlar. İzleyicilerden Çiğdem de programa olan ilgisini farklı evler görme merakı ile açıklar. Bazı televizyon programlarında ya da sosyal medya hesaplarında görmeye alışık olduğu evlerden farklı döşenmiş evler görmek onun programı takip etmesine neden olur. Programların yorumlarında yazılanlara baktığımızda "farklı hayatlara bakmak", "huzurlu hissetmek", programı izlemede önemli etkenlerden biri olarak öne çıkar. Çiğdem de evi güzelleştirmeye birlikte hissettiği iyi duyguları şöyle ifade ediyor:

(...) renkler uyumlu olduğu zaman ben daha iyi hissediyorum. Gözüme güzel gözükken bir şey olduğu zaman daha iyi hissediyorum kendimi. Yani öyle olmasından mutlu oluyorum aslında. O yüzden hani dekorasyon da benim için böyle gerekli demeyeyim ama olduğu zaman mutlu eden bir şey...Yani dekorasyonda bir değişiklik yaptığım zaman o benim sıkıntımı alıyor mesela. Evde bir şeylerin yerlerini değiştiriyorum zaman zaman, yeni bir parça ekliyorum çıkartıyorum ya da düzenliyorum. Ya da çok dekorasyon değil bu ama dediğim gibi mimari yapıların da uyumlu olması ya da işte bu İstanbul'daki gibi diğer şehirlerdeki gibi kaos olduğu zaman da o beni mutsuz ediyor. Yani duygularıyla bağlantılı... yani buralar hani çok küçük bir dokunuş ama şu kaldırımı böyle düzgün yapmak varken, çarpık çarpık yapıyorlar

ya da binaların renkleri karmakarışık. Daha sade, daha uyumlu, daha göze güzel gelen şekilde olması bence insanların daha sakin, daha huzurlu olmasını bile etkiliyor olabilir diye ona söyledim. Çünkü yurtdışında bir yerde gezerken sadece yürürken bile o durum benim huzurlu hissetmeme sebep oluyor. Bir düzen görüyorum, bir estetik görüyorum. (Çiğdem, Sosyolog, 30)

Çiğdem'in anlatımında olduğu gibi başka görüşmelerde de eşyaların yerini düzenli olarak değiştirmeyi evle ilgili pratiklerden biri olarak anlatan görüşmeciler oldu. Ureta (2007), Norveç'te yaptığı araştırmasında evine yeni eşya alamayan düşük gelirli ailelerin ev düzenleme, güzelleştirme pratiğini, eşyaların yerlerini düzenli değiştirmeye sağladıklarını aktarır (s. 329). Bu noktada ev güzelleştirme çabasının tek başına dekorasyonla bağlantılı olarak değil, iyi hissetme, yerleşme, baş etme gibi çok daha farklı ilişkileri de olabileceği görülür. Bu anlamda programın izleyicilerinin sahip olmadıkları ve belki sahip olmayacakları evleri izlerken güzellik görmeyle bağlantılı iyi hissetme, huzurlu hissetme gibi olumlu duygulara karşılık gelen bir boyutu bulunur.

#### **d. Başkalarının Evlerini İzleme: Başka Evler, Hikâyeler, Yaşanmışlıklar**

Programda ilgi duyulan özelliklerden biri de başkalarının hikâyelerini izlemek, dinlemektir. Bu hikâye kimi zaman evdeki eşyalarla, evin geçmişiyile, dönüşümüyle ilgili olabildiği gibi kişilerin yaşamları, meslekleriyle de ilgili olabilir. Bu hikâyelere duyulan merakın nedenleri farklılık gösterir. Bu, izleyicinin kendi çevresinden olmayan yaşamların evlerine ve anlatımlarına tanık olmaktan, kişinin kendisinin gerçekleştirmek istediği bir arzuyu, sahip olmak istediği evi, yaşamı gözlemlemeye dek uzanan bir skala gibi düşünülebilir. Küçüklüğünden beri ev dekorasyonuna özel bir ilgi duyan Çiğdem, kendi evine çıkacağına yakın, programla birlikte farklı tarzlar hakkında da bilgi sahibi olmaya başlar, ancak programa olan ilgisini daha çok yaşanmışlıkla, anlatıcıların hikâyeleriyle ilişkilendirir: "...insanların orada böyle hikâye katarak anlatmaları, mesela bir eşyayı şuradan buldum diyor ya da dedemden kaldı ya da eskiciye gittim, oradan aldım, değerlendirdim, şöyle değiştirdim, böyle uyarladım. Yani bir yaşanmışlık, bir hikâye katmaları da hoşuma gitmişti" (Çiğdem, Sosyolog, 30). Fotoğraf sanatçısı Tuba da, farklı görüşmecilerin de ilgi duyduğu konulardan biri olan "yaşanmışlık" konusunu vurgular:

Karakteri olan evleri mesela ben daha çok seviyorum ya da karakteri olan evlere bir şeyler yapmış, işte anneannesinden, annesinden, babasından dedesinden kalan işte evini, dairesini, konağını, bahçeli villasını falan onaran, yapan insanlar ve o şeyleri barındıran insanlar daha çok hoşuma gidiyor. Böyle benim ruhumda da böyle bir vintage özelliği var, seviyorum yani eski şeyleri. (Tuba, Fotoğraf Sanatçısı, 45)

Programın ilk bölümlerinde daha sık rastlanan bu yaşanmışlığın, ilerleyen bölümlerde pek de memnun olunmayan "sterillik", "beyazlık", "tek tiplik"likle yer değiştirmesi bazı izleyicilerin programa olan ilgilerinin azalma nedenlerinden biri olarak aktarılır. Programın ilerleyen bölümlerindeki bu farklılığı izleyiciler önemli ölçüde artan ürün yerleştirmelerle ve programa çıkmak için fazla düzenli, benzer daire evlerinin seçilmesiyle açıklarlar. "Yaşanmışlık" bir ölçüde geçmiş de içinde barındıran, evin sosyal mekânsal boyutunun önemine vurgu yapar. Ureta (2007) çalışmasında daha küçük evlere taşınmak zorunda kalan yoksul kesimin eşyalarını geride bırakmalarını şöyle anlatır: "Mobilya ve dekorasyon özel anlamlar taşır, geçmişlerini, hikâyelerini, başarılarını ve başarısızlıklarını temsil eder ve bunları geride bırakmak bir anlamda kendi hikâyelerinin bir parçasını geride bırakmaktır."(s. 323). Iris Marion Young'ın (2005) da kadınların

koruma ve ev kurma pratiklerine değinerek geçmişle gelecek arasında “korunanlar”ın bugüne demir atmayı, bağlanmayı sağladığını, diğer yandan da olumlu duyguları geliştirebilmeye, evi yuvaya çevirmeye imkân verdiğini belirtir. Lordoğlu (2021) yaptığı araştırmada ev içi şiddet gören kadınların bir kısmının dekorasyonla ilgili arzularında çocukluklarından hatırladıkları obje, mobilya ya da eskitilmiş eşyaları sıralamalarının da benzer bir yuva kurma, geçmişle gelecek arasında bağ kurma arzusuna denk geldiğini gözlemler. Adana’ya yeni taşınan Ebru’nun ev kurduğu bir dönemde izlediği “Daire”, evine daha önce hiç olmadığı kadar farklı bir gözle bakmasına neden olur. Evle ilgili daha önce önemsemediği ayrıntıları önemsemeye başlar. Aynı bölümleri defalarca izlediğini söyleyen Ebru, programda hoşlanmadığını ifade ettiği evleri tanımlarken yukarıda tarif edilen bu “yaşanmişlık”tan yoksun olanları işaret eder:

(...) herhangi birinin yaşamadığı ve evde yaşam izinin olmaması hissi. Çok beyaz çok steril, çok yere göge sığdıramayan bir İskandinav tarzı var ya: işte “biz burada renk kullanmadık”. İnsanlar bunu neden bu kadar böyle söylediklerini anlamadım mesela ben, bir türlü. En böyle hani şehrin içinde şehirle yaşıyor falan diye anlatılan evlerde de böyle bir yaşanmayan bir şey varmiş gibi görünüyordu. O gerçekliğin ritmiyle ilgili sanıyorum, hani o ev bir yaşanan içinde sizin var olduğunuz, ürettiğiniz, nefes aldığınız, uyuduğunuz, yani bacağınızı koltuğa uzatıp uyuyakaldığınız bir alan gibi değil de salt böyle hani bir kimliği temsil etmek üzere özenle döşenmiş ve hani yaşanmayan bir şey, işlemeyen bir mekâna dnmiş. (Ebru, Gazeteci, 37)

Bu konuyla bağlantılı olarak programdaki ev sahiplerinden Ayda (İç Mimar, 45) da kendine ev yapmak üzere satın aldığı arsaya ilişkin çektiği videoları sosyal medya hesabından yayınladığında, diğer içeriklere oranla daha fazla izlendiğini söyler. Bu durumu biraz da izleyenlerin kendi arzularını gerçekleştirenleri daha fazla takip etme isteğiyle açıklar. Programların yorumlarında da “imrenme-arzu etme-hayal etme” konusunda pek çok yorum bulunur. Benzer şekilde Burçak da programla ilgili sevdiği bölümleri açıklarken Beyoğlu’nun eski apartman dairelerini daha fazla izlediğini, buralarda yaşama arzusunun buna eşlik ettiğini anlatır:

Ve bu böyle bana hem çok yakın hissettiriyor duygusal olarak hem de yani büyük büyük evler değil. Yani bu illa böyle daha minimal olsun anlamında da değil, orda çok şey, ondan da bahsetmiyorum kendi içinde ama, böyle yani benim yaşadığım dairelere çok benzer, yani orda belli ki bir özdeşlik kurduğum, yani kendi hayatımdan da kendi halimden vaktimden de, belki şey de yani Beyoğlu’nda yaşama istekliliğim anlamına da geldi yani. (Burçak, Akademişyen, 41)

Belk (1988) benliğin bir uzantısı olarak eşya kavramını tartişır. Sahip olduklarımızın kimliklerimizin bir yansıması olduğuna ve benlik algımızda önemli bir rol oynadığına yönelik argümanlar geliştirir. Sahip olunanların insan gelişimindeki rolünü, geçmiş duygusunu ve sahip olunanlara hâkim olmayı genişletilmiş benliğin (*extended self*) işlevleri olarak inceler. Kontrol, yaratma ve nesnelere hakkında bilgi sahibi olma gibi yollarla sahip olunan şeylerin genişletilmiş benliğimizin bir parçası haline gelmesini tartişır. Evin benlikle olan ilişkisi Belk’in açıklamalarında ve bu araştırma bulgularında da bir karşılık bulur. Burçak’ın yukarıdaki ifadesinde de kendiyile özdeşlik kurduğu bir mekânı benliğinin bir parçası olarak da gelecekle ilgili arzularının parçası olarak da aktardığı görülür.

Evlerini programa açan kişilerin eşyaları anlatma şeklinde bir yandan da kendilerini hangi eşyalarla anlatmaya değer buldukları görülür. Bitkilerin, hayvanların, hatırası olan eşyaların anlatımı bir lde kişilerin kendi benliklerinin, aktarmak, göstermek istedikleri benliklerinin

parçası olarak sunulur. İzleyenlerin bir kısmı bu aktarımlara ilişkin, merak imrenme, arzulama gibi duygular içinde olduklarını ifade eder.

Programı daha fazla izlemek istememe ya da eskisi kadar fazla takip etme isteği duymamayla ilgili ise farklı açıklamalar vardır: Bunların başında programın giderek inandırıcılıktan uzaklaşmasından söz edilir. Çöpten bulunduğu söylenen ve yenilenen kimi eşyalar için “Nerede bu çöpler? Biz hiç rastlamıyoruz” diyen bazı görüşmecilerin yanı sıra evlerin giderek tek tipleşmesi, steril ve yaşanmışlık izi taşımayan evlerin gösterilmesi ve çok belirgin bir ürün yerleştirme yapılmasının verdiği rahatsızlıklar öne çıkar. Bir başka önemli konu ise bir sonraki bölümde yer alan kıyaslama, imrenme, arzu ve öfkeyle bağlantılı duyguların sonucunda Programı izlemekten vazgeçme yönünde olur.

### **e. Bastırılmayan Duygular: Kıyaslama, İmrenme, Arzu, Öfke**

“Ev bitmiyor... 20 dk dayanabildim güzelliğine... moralim bozuldu kapattım... daha fazla iç çekemeyeceğim sanırım (gülücük)... güle güle oturun şanslı aile...”

“Kaç yaşındasın Mehmet de o parayı nerden buldun, baba ata parası ne güzel şeysin, biz gençliğimizi sürünüyoruz, şu hayatlara bak, lanet olsun böyle hayata”

“Biz bu hayatı yaşamaya değil, seyretmeye gelmişiz, yine seyrediyorum...”

Sınıf tartışmaları içinde duygulara yer vermek, duygularla sınıf arasındaki ilişkiyi görünür kılmak oldukça yeni bir yaklaşım olmakla birlikte açtığı alan ilişkiisel çalışmalar için ilham vericidir. Araştırma görüşmeleri sırasında, ev sahiplerinin ve izleyenlerin evlerle ilgili aktarımlarında, program yorumlarında, duygu-sınıf ilişkisine denk gelen kolektif hisler olduğu gözlenir. Peki sınıfla duygu arasındaki ilişki ne tür bilme biçimleri sağlar? Kolektif bir duygu olarak neye denk düşer? Barbalet’in (1992) ifadesiyle:

Duygu ve sosyal sınıf, görünüşte oldukça farklı varoluşsal ve teorik alanları işgal eder. Kişilerin duyguları vardır ama sınıflara aittirler: duygular mikro-sosyolojik veya sosyal psikolojik açıdan psiko-fizyolojik olgulardır, sınıflar ise makro-sosyolojik veya politik ekonomik açıdan sosyo-ekonomik olgulardır. Fakat sınıf teorisyenleri yapısal açıklamaların sınırlılığını fark etmeye başlamışlardır; örneğin sınıf üyelerinin neden her zaman maddi koşulların işaret ettiği şekilde hareket etmediklerini gösteremezler. (s. 150).

Bu bakış açısı, Ahmed’in (2004) de vurguladığı gibi duyguyu bireysel bir konu olmaktan çıkarıp kolektif bir mesele olarak ele alabilmenin imkânlarını açığa çıkarır. Mustafa Kemal Coşkun(2023), *Sınıfın Duyguları* adlı kitabında işçilerin sırf işçi olmaktan kaynaklı duygularının resmedilmesinde özellikle hınç ve öfke ile sınıf mücadelesi arasındaki ilişkiyi irdeler ve bu duyguların eyleyici, dönüştürücü yanını vurgular (s. 27).

Program yorumları incelendiğinde tematik olarak etiketlenen yorumların sıklıkla “imrenme”, “arzu-istek”, “hayranlık”, “erişilebilirlik merakı” konuları üzerinden yapıldığı gözlenir. Bu açıdan izleyenler yorumlarda ağırlıkla beğenilerini dile getirirler de bu evlere erişimin tek başına zevk ya da arzuya ilgili olmadığını dile getirme ihtiyacı duyarlar. Programı izlemeyi zamanla azalttığını ifade eden görüşmecilerden Suna, “Daire”de sevmediği yönleri şöyle açıklar:

(...) sevmediğim şu, çok fazla elitist geliyor açıkçası, yani çok burjuva geliyor. Çünkü genel olarak gösterdikleri daireler ya mimarlara ya böyle toplumun daha üst tabakasında kalan insanlar ya da gelir düzeyi daha yüksek insanlara ait aslında. Yani o evleri o şekilde dizayn edebilmelerinin ya da dekore edebilmelerinin, hatta yıkıp baştan yapabilmelerinin olanağı biraz ekonomik... Yani sürekli bana üst sınıftan insanların evlerinin gösterilmesi beni biraz

rahatsız ediyor. Çünkü reel hayatıma döndüğümde günün sonunda, üzülüyorum. Yani öyle bir eve sahip olamadığım için ya da öyle bir ev yaratamadığım için kendime çok üzülüyorum. (Suna, Sosyolog, 28)

Programı izleme ve beğenme gerekçesi olarak belki ilk bölümlerde ünlü ya da zengin evleri yerine kişilerin erişebileceği evlerin sunulması iddiası varken ve izleyenlerin önemli bir kısmı da bu evlere erişebilme ya da kimi fikirleri, eşyaları yaşamlarına uyarılma ihtimali ile programı izlemeyi sürdürürken, zamanla evlerin bulunduğu semtlerden, eşyaların markalarına ya da ev sahiplerinin yaşam tarzlarına dair erişilemezlik, izleyenlerde öfke, üzüntü gibi duygulara neden olur. Suna'nın ifadesiyle kendine sağlayamadığı ev için üzülür. Bu duygu, sahip olamayacağı bir şeyi izlemenin verdiği rahatsızlık, izleyenlerin bazılarında belli bölümleri izlememelerine, hızla geçmelerine ya da izlemeyi bırakmalarına sebep olur. Bir başka görüşmecinin kıyafet markaları ile aktardığı benzetme de bu duygu durumuna paraleldir:

(...) aslında vizyonum bence genişliyor ama vizyonumun genişlemesine gerek yok. Çünkü yani vizyonumla birlikte bütçem yani genişlemediği için, sınıf atlamadığım için, aslında bu şey gibi yani normal, işte atıyorum, Mango'dan bir kazak almakla, işte Massimo Dutti'deki kazağı bir gün gidip görmek gibi bir şey yani. Hani onu görüyorsun ve orada bir şey olduğunu artık biliyorsun, yani o bilgi sende var. Dolayısıyla alıp alamamak artık bir şey olmuyor, o bilgilere de gerek yok bence. (Özgür, Araştırma Görevlisi, 29)

Ev sahiplerinin meslekleri, gelir düzeyleri ve yaşadıkları evlere sadece kazançlarıyla sahip olabilmelerinin olanaksızlığını görüşülen neredeyse tüm izleyiciler vurgular. Yapımcılar başlangıçta daha fazla iç mimar, mimar ve tasarımla uğraşan kişilerin evlerini yayınlasa da zamanla farklı meslek gruplarının evleri de programa dahil edilir. Ancak bu meslek gruplarının kazançlarını ve kişilerin evden esnek çalışma koşullarını değerlendiren izleyiciler, bu mesleklerin geliriyle yaşanan evleri ve sahip olunan eşyaları inandırıcı bulmazlar. Dolayısıyla arka planda çalışılarak edinilen kazançtan fazla bir gelir olduğunu düşünürler:

Kuvvetle muhtemel işte bazen küçük insanlar ve ne iş yaptıklarını anlamıyorum. Biri mesela lokum üretmeye çalışıyorum, girişimciyim demiş. Bir insan nasıl lokum üretmeye çalışarak Nişantaşı'nın ortasında bir terasta oturabilir hani. Üretmiyor da üstelik üretmeye çalışıyor falan yani. Hatta böyle bir sınıfsal öfkeye de dönüştü bir süre sonra sanıyorum Daire, bende ve pek çok insanda da. Çünkü nasıl finanse edildiğini bilmediğim çok korunaklı, çok hani kendisine aitmiş gibi görünen ama çok site ve çepeçevre hatta o güvenlikle sarılmış, böyle sarsılmaz bir iz var orada. Ve o hayatlar hiçbir biçimde hani benim Daire'yle kurduğum bağa uygun şeyler değildi. (Ebru, Gazeteci, 37)

Öğretmen olan Didem, bir öğretmen çiftin eviyle ilgili şu yorumu yapar:

Bir de yakın dönemdeki programlardan birinde bir öğretmen çift vardı, mesela bunu izlerken şey dedim, nasıl öğretmenler yani nerde çalışıyorlar, ne yapıyorlar yani. Kesinlikle özel okulda çalışıyorlardır, herhalde diyorum özel dersleri falan var yani bu ev nasıl olabilir yani orasını yaptırdım, burasını yaptırdım. Çünkü ben iki öğretmenin maaşının toplamda ne kadar olduğunu biliyorum sonuçta ve ona gücünün yetmeyeceğini biliyorum ama o da mesela bana farklı gelmişti, yani biz neden böyleyiz diye düşünmüştüm. Bizimki neden böyle! Bütün bunlar işte beni doldurdu, dolmaya çok müsait bir insan olduğum için. (Didem, Öğretmen, 35)

Hangi evlerin programda gösterileceği yapımcıların inisiyatifinde şekillenir. Yapımcıların ifadesiyle programın ilk bölümlerinde ev sahipleri, kendi çevrelerinden tasarımcı ve iç mimarlar

olmakla birlikte, artan sayıyla birlikte meslek grupları ve şehirler de çeşitlenir. İzleyiciler de bu farklılıkları gözlemler, ancak bu mesleki farklılığın evlerin dekorasyonuna yansımaları her zaman aynı oranda gerçekleşmez:

Daire programına çıkan insanlarda şöyle bir şey gözlemliyorum ben, hani gerçekten böyle o ev sahiplerinin duruşu işte giyinişi, konuşma şekilleri gerçekten sahip oldukları o kültürel ve ekonomik sermayeyi de yansıtıyor, evleri kadar. Şimdi bu açıdan o evlerin gerçekten onların organik sahibi olduğu evler olduğunu anlıyorum ben. Bu da aslında biraz canımı sıkıyor, çünkü biraz böyle bende sanırım o sınıf düşmanlığı var yani ve o evlerdeki, o evlere sahip insanları izlemek bir yandan organik olarak ona sahip olabildiğini bilmek biraz canımı sıkıyor yani. Çünkü günün sonunda neden ben sahip olamıyorum diye beni düşündürüyor. (Suna, Sosyolog, 28)

Suna'nın sözünü ettiği nokta, Pierre Bourdieu'nün *Ayrımlık* (Distinction) (2010) adlı eserinde ve başka kitaplarında da inceliğe aktardığı, kültürel sermayenin veçhelerine denk düşer. Bourdieu (2014) bu ayrışmanın ve beraberinde getirdiği dilin nasıl ifade bulduğunu ve insanı nasıl şekillendirdiğini şöyle açıklar:

İster evlerin ve dekorasyonlarının üslubu söz konusu olsun ister söylemin retorisi, ister "aksanlar", giysilerin rengi ve kesimi, ister sofrada adabı ya da etik yatkinlikler söz konusu olsun dışavurma işlevleri göz önüne alındığında, ayrışma simgelerine özgü olan şey, biri ayırt edici işaretler sistemindeki konumları ve ikincisi de bu sistemle eşyanın dağılımındaki konumlar sistemi arasında kurulan birbirine mütakabiliyet ilişkisi olmak üzere iki kez belirlenmiş olmalarıdır. Bu şekilde bu özellikler, bir sınıflandırma uyarınca toplumsal olarak yerinde ve meşru görüldüklerinde, sadece mübadeleye girip maddi çıkar sağlayabilen maddi mamuller olmaktan çıkıp, değerleri başka özelliklere ya da olmayan özelliklere göre mesafeleriyle ölçülen ve anlam taşıyan tanınma işaretleri haline alırlar. Bedene dahil edilen ya da nesneleştirilen özellikler, bu şekilde bir tür ilksel dil işlevi görürler; tüm kendini sunuş stratejilerine rağmen bu dil konuşulmaktan ziyade insanı konuşur. (s. 199-200)

Araştırma görüşmelerindeki gözlemler ve izleyenlerin anlatımı sadece öfke duyma ve buna bağlı programı izlemekten vazgeçmek üzerine değildir. Kızgınlığa rağmen, programda beğendiği kimi fikirleri evine uyarılama, esinlenme gibi tutumlar da görülür. Dolayısıyla programın barındırdığı yegâne duygunun sınıfsal konuma bağlı öfke olduğundan söz etmek doğru olmayacaktır. Evle ilgili yayın yapan bir programa olumlu duygular kadar olumsuz duygular da yöneltilebilir. Bununla birlikte Coşkun (2023),

Nitekim insanlar doğuştan gelen sınıfın keyfililiğini ve adaletsizliğini ve bireylerin yaşamlarını etkileme biçimlerini fark ettikleri ölçüde –ki fark etmemeleri zordur– bu durum suçluluk, utanç, kızgınlık ve savunmaya geçmeye neden olabilir ve bu duyguların dengesi ve bunlarla başa çıkma yolları sınıf konumuna göre değişebilir. (s. 48)

sözleriyle, yorumlarda çoğunlukla daha örtük, görüşmelerde çoğunlukla açık bir şekilde kızgınlıklarını aktaran izleyicilerin durumunu belirgin kılar.

## Sonuç

Bu yazı ile evin duygu, benlik, aidiyet kavramlarıyla ilişkisinin dijital platformda yayınlanan bir ev programı üzerinden irdelenmesi amaçlandı. Aynı programı farklı sosyal statülerden izleyen kadınların anlatımlarında eve ilişkin ortaklıklar ve farklılıklar görünür kılınmaya ve kolektif denebilecek kimi duyguların anlamlandırılmasına çalışıldı. Çalışmada, izleyenlerin ev güzelleştir-



me ve dekorasyon ilgilerinin tek başına estetik bir kaygı taşımaması, beraberinde olumlu duyguları ve sağaltımı da getirmesinin programı takip etme, kendine uyarılama, iyi hissetmeyle ilgisini kuran ortak anlatımlar görüldü. Ev süreç olarak ele alındığında bu mekâna ilişkin duyguların farklılık göstermesi, yaşamın farklı dönemlerinde evle kurulan ilişkinin değişmesi, verilen anlamların çeşitlenmesi görüşmelerde beliren konulardan oldu. Yapılan görüşmelerde başkalarının evlerini izlemenin, kimi zaman evlerin fiziksel ya da dekoratif özelliklerinden çok yaşayanların anlatımlarıyla, yaşam öyküleriyle ilgili olduğu fark edildi. Bu noktada kimi izleyicilerin kendi yaşamlarıyla yaptıkları kıyaslama sonucu, öfke, imrenme, arzu etme gibi duygular da belirgin olarak öne çıktı. İzleyiciler için Programı izlemeyi bırakanlar, az izleyenler, ihtiyaç duyduğu için izleyenler ya da kendi yaşamına ve erişebilme imkânlarına yakınlıkla izlemeyi sürdürenler gibi pek çok farklı kategoriden söz etmek mümkündür. Gerek televizyon gerekse dijital platformların sunduğu ev içerikli programların izleyenlerde ne tür duygular uyandırdığı, bu duyguların kolektifiği üzerine yürütülebilecek önemli bir çalışma alanı bulunuyor.

## Kaynaklar

Ahmed, S. (2004). Collective feelings: Or, the impressions left by others. *Theory, Culture & Society*, 21(2), 25–42.

Aliefendioğlu, H., & Behçetoğulları, P. (2019). Displacement, memory and home(less) identities: Turkish Cypriot women's narratives. *Gender, Place & Culture*, 26(10), 1472–1492.

Artan, S. Z. (2024). Evler görücüye çıkınca: “Daire” YouTube kanalı ve kültürel sınırların teşhiri”. P.M.Y. Parmaksız (der.) *Ev: Tarihsel, toplumsal ve sembolik bir mekân Olarak Anlamı ve Dönüşümü* içinde. Nika.

Baran, H. E., & Gülmez, N. Ü. (2020). ‘Home,’ The negotiated place: Narratives of transnational home-making practices of Turkish-Germans in Schleswig-Holstein. *Home Cultures*, 17 (2), 1–24.

Barbalet, J. M. (1992). A macro sociology of emotion: Class resentment. *Sociological Theory*, 10(2), 150-163.

Belk, R. W. (1988). Possessions and the extended self. *Journal of Consumer Research*, 15(2), 139–168.

Birkalan, H. (1999). *Homemaking and story telling in a gecekondu in İstanbul*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Folklore Institute, Indiana University.

Blunt, A. (2005). Cultural geography: Cultural geographies of home. *Progress in Human Geography*, 29(4), 505–515.

Blunt, A., & Dowling, R. M. (2006). *Home*. Routledge.

Boccagni, P., & Baldassar, L. (2015). Emotions on the move: Mapping the emergent field of emotion and migration. *Emotion, Space and Society*, (16), 73–80.

Bourdieu, P. (2014, Bahar ). Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. *Cogito.*, (76), 192-203.

Coşkun, M. K. (2023) Sınıfın duyguları. Dipnot.

Danto, A. C. (2003). *The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art*. Open Court Publishing.

Darke, J. (1994). Women and the meaning of home. *Housing women* içinde (ss. 9–26). Routledge.

Davidson, J., & Bondi, L. (2004). Spatialising affect; affecting space: An introduction. *Gender, Place & Culture*, 11(3), 373–374.

Davidson, J., & Smith, M. (2009). Emotional geographies. *International encyclopedia of human geography* içinde. (ss. 440-446). Elsevier.

- Dovey, K. (1985). Home and Homelessness. Altman (Ed.), *Home environments* içinde (ss. 33–64). Springer.
- Dowling, R., & Mee, K. (2007). Home and homemaking in contemporary Australia. *Housing, Theory and Society*, 24(3), 161–165.
- Gilmartin, M., & Migge, B. (2015). Home stories: Immigrant narratives of place and identity in contemporary Ireland. *Journal of Cultural Geography*, 32(1), 83–101.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic books.
- Gurney, C. M. (1997). “... Half of me was satisfied”: Making sense of home through episodic ethnographies. *Women’s Studies International Forum*, 20(3), 373–386.
- Hurdley, R. (2006). Dismantling mantelpieces: Narrating identities and materializing culture in the home. *Sociology*, 40(4), 717–733.
- Kılıçkırın, D. (2013). Woman, home, and the question of identity: *Kadın / Woman 2000*, 14(1), 1–28.
- Löfgren, O. (2014). The black box of everyday life. *Cultural Analysis*, (13), 77–98.
- Lordoğlu, C. (2021). Ev kurarak güçlenmenin imkânları. *Folklor/Edebiyat*, 27(106 Özel Ek), 51–73.
- Lordoğlu, C. (2023). Multiple homes, emotions, selves: Home narratives of women who abandoned unhappy homes in Istanbul. *Gender, Place & Culture*, 30(9), 1261–1280.
- Luzia, K. (2011). Growing home: Reordering the domestic geographies of “Thrown-togetherness”. *Home Cultures*, 8(3), 297–316.
- Mallett, S. (2004). Understanding home: A critical review of the literature. *The Sociological Review*, 52(1), 62–89.
- Massey, D. (1994). *Space, place and gender*. University of Minnesota.
- Miller, D. (Ed.). (2001). *Home possessions: Material culture behind closed doors*. Berg.
- Miller, D. (2002). Accomodating. C. Painter (Ed.), *Contemporary art and the home* içinde (ss. 115–130). Berg.
- Murthy, D. (2011). Emergent digital ethnographic methods for social research. S. N. Hesse-Biber (Ed.), *Handbook of Emergent Technologies in Social Research* içinde (ss.158-179). Oxford University Press.
- Neumark, D. (2013). Drawn to beauty: The practice of house beautification as homemaking amongst the forcibly displaced. *Housing, Theory and Society*, 30(3), 237–261.
- Özbaş Anbarlı, Z. (2020). Dijital etnografi: Dijital uzamı anlamak için bir yöntem. *Global Media Journal: Turkish Edition*, 10 (20), 87-113.
- Peake, L. J. (2020). Gender and the city. In *International Encyclopedia of Human Geography* içinde (ss. 281–292). Elsevier.
- Pink, S. 2009. *Doing sensory ethnography*. Sage.
- Postill, J., & Pink, S. (2012). Social media ethnography: The digital researcher in a messy web. *Media International Australia*, 145(1), 123–134.
- Rose, G. (1993). *Feminism and geography: The limits of geographical knowledge*. Polity.
- Sharp, J. (2009). Geography and gender: What belongs to feminist geography? Emotion, power and change. *Progress in Human Geography*, 33(1), 74–80.
- Thien, D. (2005). After or beyond feeling? A consideration of affect and emotion in geography. *Area*, 37(4), 450–454.
- Tulum, H. (2021). 21. Yüzyılda ev kavramının sahneye dönüşmesinde görsel ve yeni medyanın Türkiye’deki etkisi: Tasarımcı ve kullanıcının rolü. *Türk İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 16(32), 287-310.

Ureta, S. (2007). Domesticating homes: Material transformation and decoration among low-income families in Santiago, Chile. *Home Cultures*, 4(3), 311–336.

Uslu, A. (2020). Duygu, his ve duygulanım ayırımına etkinleşimci çözüm. *Feminist Tahayül*, 1(2), 144-184.

Young, I. M. (2005). *On female body experience*. Oxford University Press.

Warrington, M. (2001). ‘I must get out’: The geographies of domestic violence. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 26(3), 365–382.

Özgün Makale

# Hissiyat ve Duyarlılık: Laurence Sterne'ün *Duygu Yolculuğu*'nda Mütahassis Papaz Yorick'in (Hissî) Sergüzeşti<sup>1</sup>

Sentimentality and Sensibility: Sentimental Parson Yorick's (Sentimental) Adventure in Laurence Sterne's *A Sentimental Journey*

Çiğdem BUĞDAYCI\*

## Öz

Bu makalede, Laurence Sterne'ün *Duygu Yolculuğu* eserinin adında geçen “sentimental” kelimesinin ve içinde bulunduğu kelime öbeğinin “Duyarlılık Çağı” olarak da adlandırılan on sekizinci yüzyılda kazandığı anlam ve önemin hem etimolojik hem de felsefî açıdan ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu kelime öbeğinin Türkçe çevirileri, kelimenin Latin dillerindeki etimolojisi ve Osmanlıca çeviriler üzerinden tartışılmaktadır. Türkçeye yapılan çevirilerde bazı anlamların yitirildiği ve duygusal açıdan özgül bağlandırmaların eksik kaldığı gösterilmektedir. Ayrıca, çevirilerdeki tutarsızlıkların sadece kaotik bir kavramsal alan yaratmakla kalmayıp, yanlış yorumlamalara da yol açtığı savunulmaktadır. Duyarlılık kültürünün ve onun içerdiği hissiyatın Latin dillerine özgü olup onların entelektüel geleneklerinden kaynaklanmasından yola çıkarak, Yorick karakterinin hislerinin önemi; *Duygu Yolculuğu*'nun ayrıntılı metin analizi, eserin alınması ve felsefî arka planının incelenmesi yoluyla analiz edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Laurence Sterne, Duygu Yolculuğu, Duyarlılık Çağı, Duygu Çalışmaları, Duyumsayışçılık

## Abstract

This article focuses on the importance of evaluating the meaning and significance of the word “sentimental” and its cognate words in Laurence Sterne's *A Sentimental Journey through France and Italy* in the eighteenth century, also called the Age of Sensibility, both etymologically and philosophically. The article discusses Turkish translations of these words, considering their etymology in Latin and Ottoman translations. The article demonstrates that Turkish translations lose some meanings and miss emotionally specific contextualizations. Moreover, it argues that the inconsistency in translations of the concepts leads not only to a chaotic conceptual space in Turkish but also to misinterpretation. Starting from the point that the cult of sensibility and the

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 15.03.2024. Makale kabul tarihi: 04.05. 2024..

\* Dr., bugdayci@yahoo.com, ORCID: 0000-0002-5467-3564.

sentiments it embodies are unique to the Romance languages and emerge from their intellectual traditions, the paper analyzes the significance of the sentiments of Yorick, the protagonist of *A Sentimental Journey*, through detailed textual analysis, its reception, and its philosophical background.

**Keywords:** Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy*, Age of Sensibility, Emotion Studies, Sentimentalism.

## Giris

İrlanda doğumlu Britanyalı yazar Laurence Sterne'ün (1713-1768) adı anıldığında çoğu edebiyat okuyucusunun aklına *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (1759-1767) adlı kitabı gelir. Bu hicivli tuhaf romanda (Sterne, 1999b) kahramanın neredeyse anne rahmine düştüğü andan başlayarak hayat hikâyesini anlatmaya başlamasıyla sadece dönemi için değil sonrası için de yenilikçi ve ilginç İngiliz edebiyatı eserlerinden biri doğmuştur. Bu kitap Sterne'ü Yorkshire'da Anglikan papazı olarak sürdürdüğü sessiz hayatından Londra'nın edebiyat çevrelerinin tam ortasına fırlatmıştır. "Shandy'ci" (*Shandean*)<sup>2</sup> tabiri, onun bu eserine atıfla hikâyesi olmayan, kopuk, koldan sapmalarla bezeli hikâyeler için kullanılır. Her ne kadar yaşadığı dönemde de bu kitabıyla ve yayımladığı vaazlarıyla hatırı sayılır bir üne kavuşmuş olsa da, *Duygu Yolculuğu* (orijinal adı *A Sentimental Journey through France and Italy*) olarak Türkçeye çevrilen anı/gezi romanının yayımlanmasının üzerinden sadece birkaç hafta geçtikten sonra vefat etmesiyle Sterne'ün ünü daha da pekişmiştir (Sterne, 1999a).<sup>3</sup> Hatta on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar, bu kısa kitabı *sentimental* kurmacanın başlangıcı kabul edilmiş (Mullan, 1988, s. 190), Britanya'da, Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da *Tristram Shandy*'den daha fazla basılmış ve özellikle William Holland'ın *The Beauties of Sterne* (1782) (Sterne'ün Güzellikleri) adlı kitabında müstehcen sayılabilecek kısımları sansürleyerek yaptığı seçkide vurguladığı hissiyat özellikleriyle Tristram Shandy'nin açık seçikliğinin önüne geçerek ondan daha popüler bir kitap olmuştur (Keymer, 2009, s. 79). Daha sonra, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından yirminci yüzyıl başına kadar, bu tür hissiyata ağırlık veren romanlar (*sentimental novels*) ve onların artık ağdalılık olarak görülen hisleri gözden düşmüşse de başta Sterne'ün gezi romanı olmak üzere bu tür romanlar, yüzyılın sonlarında yeniden önem kazanmıştır.

Bu makalede Laurence Sterne'ün son eseri olan *Duygu Yolculuğu*'nda ana karakter olan Papaz Yorick'in hislerinin muhtevisyatına odaklanılacaktır. Sterne'ün kendi yolculuklarından edindiği izlenimleri kullanarak yazdığı bu anı kitabı, seyahat yazarlarının daha çok odaklandığı mekân ile insanları nesnel bir şekilde betimlemekten ziyade, karakterin deneyimlerinin öznel tarafını merkezine alır. Yorick'in bu öznel yolculuğunun ayrıntıları on sekizinci yüzyılda Britanyalı bir papazın yabancı bir ülkede edindiği izlenimlere bir nevi ışık tutsa da bu makale için esas önemli olan konu Sterne'ün kitabın orijinal başlığında yolculuğunu bir duygu yolculuğu olarak değil, hissî (*sentimental*) bir yolculuk olarak ifade etmesinin kendi çağı ve sonrası için sahip olduğu önemin ne ifade ettiğidir. Her ne kadar ilki (duygu) modern Türkçe, ikincisi (hissî) ise artık pek kullanılmayan Osmanlıca bir sözcük olsa da kitabın doğru bir şekilde anlaşılması için bu tercih önemli olacaktır. Türkiye'de yeni ortaya çıkmakta olan duygu çalışmalarında zorluk teşkil eden bu gibi duygu sözcüklerinin farklı şekillerde çevrilme biçimleri, Avrupa'da özellikle on sekizinci

<sup>2</sup> Ünlenmesine kadar yaşadığı Yorkshire lehçesinde "shandy" sıfatının, neşeli, dengesiz, çatlak kafalı gibi anlamları vardı (Urgan, 2020, s. 839).

<sup>3</sup> Urgan (2020) kitaptan "Fransa ve İtalya'da Duygusal Bir Yolculuk" olarak bahseder (s. 831).

yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan, makale boyunca da ayrıntılı bir şekilde açıklanacak olan duyarlılık (*sensibility*) kültürü ve onun ilişkili olduğu ahlak teorileri bağlamında tartışılacaktır. Duyarlılık kültürüne vurgu yapma gerekliliği sadece on sekizinci yüzyılın sonlarından on dokuzuncu yüzyıl ortalarına kadar etkili olmuş tarihsel bir döneme işaret etmesinden kaynaklanmaz. Ayrıca daha sonraki Romantik dönemin önde gelen eserlerini de etkileyen, Kıta Avrupası'nı, Britanya adalarını ve nihayetinde Atlantik'i aşarak yeni kurulan Amerika Birleşik Devletleri'ni kasıp kavuran, oldukça etkili edebî ve kültürel bir fenomen olmasından kaynaklanır (Nagle, 2007, s. 2).

Bu makale, Laurence Sterne'ün bu kitabında Aydınlanma sonrasında önem kazanan ve daha sonra on dokuzuncu yüzyıldan itibaren gözden düşen "hissî" kavramının içerdiği çelişkileri hem satirik hem de hissî bir şekilde işlemesine değinerek, yolculuğun Türkçeye "duygu yolculuğu" olarak çevrilmesiyle kaybolan bağlamı ve anlamı takip etmektedir. "Hissî" ile bağlantılı olan "duyarlılık" (*sensibility*) kelimelerinin zaman zaman birbiriyle birleşen ve ayrışan yolculuklarını takip etmenin onlarla ilişkili veya karşıt konumlanan kavramları anlamadaki önemi vurgulanacaktır. Metodolojik olarak bu makale, Laurence Sterne'ün *Duygu Yolculuğu* metnine yakın okuma yapmasının yanı sıra, kitapta öne çıkan felsefî ve edebî iki kavramın etimolojik bir analizini yaparak Türkçe çevirilerini karşılaştırmalı bir perspektiften irdelemektedir (Pym, 2007; Young, 2014). Ancak etimoloji ve çeviri burada bir bilgi sorunu hâline gelmiştir. Bu makalede başka bir kültürü anlamak açısından değil, modernleşmeyle bir parçası olmaya çalıştığımız Batı kültürünün geçmişi aydınlatmasıyla hem Sterne'ün metninin tarihsel olarak önemini açıklanmaktadır hem de söz konusu kelimelerin kendi bağlamlarında işaret ettiği ahlak ve felsefe konularına dikkat çekilerek duygu çalışmalarının disiplinlerarasılığına işaret edilmektedir. Ayrıca söz konusu kavramların Türkçeye çevrilmesindeki hassasiyetin Türkçe duygu çalışmalarına ne denli katkıda bulunacağına da odaklanılacaktır.

Makalede öncelikle Duyarlılık Kültü kavramlarının Latin dillerindeki ve kitabın dili olan İngilizcede etimolojisi gösterilecek, Türkçe çevirilerindeki sorunlara işaret edilecek ve bu kavramların ortaya çıktıkları kültürlerdeki tarihsel önemine değinilecektir. Daha sonra, Sterne'ün hissî bir yolculuğa çıkardığı Papaz Yorick karakterinin dönemin okuyucusu için önemi anlatılacak; Yorick'in kendi öznel hislerine eğilmesiyle zirveye çıkacak olan duyarlılık kültürü ve kültürü, on sekizinci yüzyılın önemli felsefî görüşleri üzerinden tartışılacaktır. Makalede kitabın Türkçe çevirisi esas alındığından başlık olarak *Duygu Yolculuğu* kullanılsa da tartışma bağlamında bu yolculuktan hissî yolculuk olarak bahsedilecektir. Ayrıca, dönem olarak duyarlılıktan bahsederken kelime büyük harfle kullanılacaktır.

## **Duyarlılık Kültü Kavramlarının Etimolojileri ve Türkçede Çeviri Sorunları**

Sterne'ün kitabının orijinal başlığında bulunan ve Türkçeye "duygu" olarak çevrilen "hissî" kelimesinin burada kısaca üzerinde durarak, yeni bir çeviri arayışının kitabın anlaşılmasında neden gerektiğini açıklamak gerekir. Avrupa dillerinde yapılan duygu çalışmalarında, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış ve farklı kavramlaşmalara işaret eden his sözcükleri, yani *passion*, *sentiment*, *feeling*, *affect*, ve *emotion* gibi kelimeler üzerinde durulmuştur; fakat bu hususta tam bir mutabakata varmak yerine, yazardan yazara değişen kullanımlar görülmektedir (Boddice, 2018, 2019; Dixon, 2006; Massumi, 2002; Plamper, 2015; Reddy, 2001; Rosenwein, 2019). Bu sözcüklerin ayrımlarına bu makalede girmek mümkün olmasa da, Türkçede "duygu" kelimesinin karşılığı olarak kullanılan ve kullanımı baskın hâle gelen *emotion* kelimesinin sadece on dokuzuncu yüzyılda Batı dillerine girdiğini ve yirminci yüzyılda özellikle psikoloji olmak üzere çeşitli

bilimsel alanlarda yaygınlaştığını, yirmi birinci yüzyılda ise nörobilim için yüksek önem taşıyan psikolojik ve fiziksel bir ifade olarak kullanıldığını belirtmek gerekir (Dixon, 2023; Plamper, 2015, ss. 9-10). Türkiye’de yeni ortaya çıkan duygu çalışmaları üzerine yazarlar da bu sorunlara değinmiş ve Türkçe çevirilerde karşılaşılan çeviri sorunları üzerinde durmuşlardır (Dicle, 2022; *Edebiyat ve Duygular*, 2023; Yardımcı, 2022). Bu nedenle, bu bölümde Sterne’ün *Duygu Yolculuğu*’ndan hareketle *sensibility*, *sentiment*, *sentimental*, *sentimentalism* ve *sense* gibi ele alınan kavramların Latince ve İngilizce dillerindeki seyirleri incelenecek, daha sonra felsefe sözlüklerindeki Türkçe karşılıklarına bakılacaktır.

Birçok yazar İngilizcede kullanılan *sensibility* kelimesinin ve onunla ilişkili olan *sentimental* kelimesinin üzerinde dururken anlamlarındaki yakınlığa ve bazen birbirlerinin yerine kullanılmalarından doğan sorunlara eğilirler. Raymond Williams’a (1985) göre *sensibility* (duyarlılık) Latince *sensibilitas* kelimesinden türemiş, *sense* (anlam, duyu, his) ile ilgili kelime öbeğiyle girdiği ilişkiler yüzünden çok önemli, fakat aynı zamanda çok zor bir kelimedir. Geç Latince “(fiziksel) duyularla hissedilebilen, algılanan” anlamlarına gelse de *sensibilis* olarak Fransızca’ya geçtiği on dördüncü ve on beşinci yüzyıllarda pek kullanılan bir kelime değildir (s. 280). *Sensibility* daha geniş kullanımına on sekizinci yüzyılda kavuşmuş ve İngilizcede yirminci yüzyılın ortasına kadar çok önemli bir kelime hâline gelmiş, ancak son yıllarda bu önem keskin bir şekilde azalmıştır. Williams kelimenin bu kullanımının fiziksel veya duygusal durumu tanımlayan “hassasiyet” (*sensitivity*) kavramından daha fazla olduğunu, esasen “belirli kişisel niteliklerin toplumsal olarak genelleştirilmesi ya da başka bir deyişle, belirli toplumsal niteliklerin kişisel olarak benimsenmesi” anlamına geldiğini belirtir (ss. 280-281). Bu bağlamda, on sekizinci yüzyılda *sensibility* modern farkındalığa (sadece bilinç değil, aynı zamanda vicdan da) benzer bir kullanımdan, hissetme yeteneğine kadar farklı anlamlarda kullanılmıştır (s. 281). Bu noktada, [*sensibility*’nin] *sentimental* ile olan ilişkisinin önemli hâle geldiği görülür (s. 281). Latincedeki *sentire*’den *sentimentum* ve ondan da İngilizcedeki *sentiment* kelimesi türemiştir (s. 281). *Sentiment* on dördüncü yüzyıldaki fiziksel hissetme ve kişinin kendi hislerini hissetmesi anlamından, on yedinci yüzyılda hem fikir hem de duygu anlamlarına gelen bir değişkenlik göstermiştir (s. 281). On sekizinci yüzyıl ortalarında *sentimental* kelimesi ortaya çıkmış, geniş bir kullanıma sahip olmuş, hatta kibar sınıf arasında son derece moda bir kelime hâline gelmiştir (Brissenden, 1974, s. 13). Yemek kitaplarıyla tanınan Lady Bradshaigh 1749’da Samuel Richardson’a yazdığı ünlü mektubunda “her zekice ve münasip şeyin” bu kelimeyle ifade edildiğini belirtir ve şu örnekleri verir: “‘*sentimental*’ bir adam ... ‘*sentimental*’ bir parti ... ‘*sentimental*’ bir yürüyüş” (aktaran Williams, 1985, s. 281). Brissenden’in (1974) ifade ettiği gibi, kelime 1740’larda İngilizcede görülse de kullanımı Sterne’e atfedilir (s. 19). Bunun sebebi Sterne’ün 1760’larda kelimeyi kullanmasıyla popülerliğinin artmasıdır. Almandadaki *empfindsam* ve Fransızcadaki *sentimental* kelimelerinin kullanıma girmesi de onun kitaplarının çevirisiyle olmuştur. Fakat Sterne kelimeyi kullandığında Fransızcadaki gibi kullandığını düşünüyordu. Kendi duyarlılığı için doğru sıfat olarak *sentimental*’ı kullandı. Fransızca *sentiment*’ta olan anlamı *sentimental*’a vererek bir anlam ödünç almış denilebilir (Brissenden, 1974, ss. 19-20).

Dolayısıyla, *sentiment* ve *sentimental*’ın *sensibility* ile olan ilişkisi oldukça yakındır ve hislere karşı bilinçli bir açıklık ve aynı zamanda hislerin bilinçli bir tüketimi anlamına gelir (Williams, 1985, s. 281). Bu denli yakın kavramları nasıl ayırt etmek gerekir sorusuna araştırmacılar farklı vurgular yapmışlardır. John Mullan, “hissî” sıfatının genellikle bir temsilin tanımı olduğunu söyler: bir kişi duyarlılık sahibiyken, bir metin (edebî veya felsefî) hissîdir (Mullan, 1988, s. 15). Ann

Jessie van Sant ise *sensibility*'nin bedenle, *sentiment*'in ise zihinle ilgili olmasına dikkat çeker; ilki fiziksel hassasiyet ve duyumsama süreçlerine işaret ederken, ikincisi düşüncelerin rafine edilmesini ifade eder (Van Sant, 1993, s. 4). Böylece hissî sıfatı yalnızca uyarılara karşı fiziksel duyarlılığı değil, aynı zamanda sanata, güzelliğe ve insanların çektiği acılara karşı rafine bir duygusal ve ahlakî duyarlılığın, derin bir empati hissetmenin ifadesi hâline gelmiştir.

Robert J. C. Young (2014) Batı felsefesinin tarih boyunca farklı dillerde yazılmış eserlerden oluştuğuna, yani aslında çok dilli olduğuna dikkat çeker. Bu durumsa felsefenin doğası gereği çeviri ve dil farklılıklarıyla iç içe olduğu anlamına gelir. Dolayısıyla felsefenin kendisi bir çeviri sorunudur. Edebiyat eserleri de farklı çevirmenler tarafından çevrilse de felsefenin edebiyattan farkı, çoğu felsefî metnin daha önceki felsefî metinlerle tartışmayı içermesidir; dolayısıyla eski eserlerle arasında bir süreklilik vardır (Young, 2014, s. 42-47). Fakat Latince etkisindeki Batı dillerine kıyasla başka bir dil ailesinden gelen Türkçe gibi dillerde, özellikle felsefî terimlerin çevirilerinden kaynaklanan sorunlar çok daha büyüktür. Ayrıca kavramların bazılarının çevirileri daha önce Osmanlıca kelimelerle ifade edilmiş olsalar da Türkçe'nin sadeleşmesi sürecinde onlar terk edilmiş, yerlerine yeni kelimeler üretilerek dil içi bir çeviri faaliyeti de işin içine girmiştir.<sup>4</sup> Bu, dilin devingenliği ve sürekli gelişime açık olmasıyla da ilişkidir. Fakat on dokuzuncu yüzyıl başında eser vermiş Alman filolog ve şair Schlegel'in belirttiği gibi kaynak metinle hedef metnin aynı zaman diliminde yaratılmaması çeviri sürecindeki en büyük sorunlardan birini oluşturmaktadır (Eruz, 2003, s. 29).

Bu sorun, aşağıdaki tabloda Duyarlılık kültü ile ilişkili kelime öbeklerinin Osmanlıca ve Türkçe felsefe sözlüklerindeki çevirilerinde görünmektedir.

İngilizce Terim	Ali Seydi 1324 (1906-07)	Mustafa Namık Çankı (1954-60)	Bedia Akarsu (1979)	Orhan Hançerlioğlu (1989)	Sarp Erk Ulaş (2002)
<i>sense</i>	-	duyu, anlam, yön (his, ihsâs, mahsûs, hâsse, mânâ, delâlet, veçhe, temayül)	-	anlam, duyu (-)	anlam, duyu
<i>sensation</i>	tahassûs	his (ihsâs)	duyum	duyum	duyum (-)
<i>sensibility</i>	kabiliyyet-i ihtisâs	hassasiyet (his, ihsâs, hissiyet, kuvvei hissiye, kabiliyeti his, kuvvet ihtisâsiye)	duyarlık, duygusalılık, duygululuk	duyarlık (hassâsiyet, kuvvei hissiye, kaabiliyeti his, kuvvei ihtisâsiye, ihsas, his, tahassûs kaabiliyeti, lezzet ve elem, rikkati kalp, teessüriyet)	duyarlık
<i>sensible</i>	mütehassıs yâhud mahsus	hassas (mahsûs, hissî, hassâs, mütehassıs, müteessir)	-	-	-
<i>sensual</i>	hiss-nevâz	hissî, şehvanî, nefsanî	-	-	-
<i>sensualism</i>	-	hissiye, havâssiye, ihsâsiye, hislilik, hissiyûn	duyumculuk	duyumculuk (ihtisâsiyye, ihsâsiyye)	duyumculuk
<i>sentiment</i>	ihtisâs	duygu (ihtisâs, his, hissiyât, tahassûs, hissiyeti kalbiye, şuuri kalbi, vicdan, fikir)	duygu	duygu (-)	-
<i>sentimental</i>	-	ihtisâsî (zahirî, hissî)	duygusal	-	-
<i>sentimentalism</i>	-	ihtisâsiye, duyguculuk	-	duyguculuk (ihtisâsiyye, ahlak-ı ihtisâsiyye)	duyumsayıçılık

**Tablo 1.** Farklı felsefe sözlüklerinde ele alınan Duyarlılık kültüyle ilişkili terimlerin Osmanlıca ve Türkçe karşılıkları

Bu tabloda görülebileceği gibi, Latince kökleri bir isim olan *sensus* (algılama, hissetme,

<sup>4</sup> Tanzimat'tan bu yana Türkçenin geçirdiği sadeleşme tartışmaları ve faaliyetleri için bkz. (Koç, 2009).



duyumsama kapasitesi) ve fiil olan *sentire*'den (farkında olmak) türemiş iki ayrı kelime öbeği, günümüz Türkçe çevirilerde kökü “duymak” olan “duygu” ve “duyarlık” ile ilişkili kelimeler şeklinde kullanılmıştır. Bazı çeviriler ortaklık gösterse de aynı kavram için birbirinden farklı kelimeler kullanıldığı da olur. Bunun yanı sıra, anlamda da karışıklık bulunmaktadır. Örneğin, eğer *sentimentalism*'in karşılığı “duyumsayışçılık” ise *sentimental* “duyumsayan”, *sentiment* ise “duyumsama” olmalıdır (Ben bu makalede *sentiment* kelimesi için sözlüklerin aksine duygu değil, duyumsamayı kullanıyorum. *Sentimental* için duyumsayan kelimesini ise anlamından çok uzak ve yabancı buluyorum.). Çeviriler arasındaki bu mutabakatsızlık sorunu hedef dile, yani Türkçeye çevrilmelerinde aktarım güçlükleri olarak görülür. Bu sorun kavramların anlamlarının oturmasına ve net bir şekilde anlaşılmasına engel teşkil eder.

Osmanlıca felsefe sözlüklerinde günümüz Türkçesine göre daha ayrıntılı bir tartışma yürütüldüğü göze çarpar. Osmanlıca çevirilerde Arapçadan alınan “hiss” köklü kelimeler tercih edilmiştir. Ali Seydî (2019) *sentiment* kelimesinin karşılığı olarak “ihtisâs” kelimesinin Arapçada iftî'âl veznine göre türetilmeyeceği halde, yerine başka bir kelime bulunmadığı için kullanılan meşhur bir galat olduğunu belirtir (ss. 83-84). Mustafa Namık Çankı (2021) *sentiment* için on dokuzuncu yüzyılda kullanılmakta olan ihtisâs kelimesinin yirminci yüzyılda kullanımdan kalkmaya başladığını ifade eder (s. 641). İhsâs (*sensation*) ile ihtisâsı birbirinden ayıran şey ilkinin “menşei beden olan teessürî halleri, ikincisi menşei teemmül ve mânevî hayat olanları” bildirmesidir (Çankı, 2021, s. 681). İsmail Fenni Ertuğrul *Lûgatçe-i Felsefe*'sinde *sentimental* kelimesini “ihtisâsî” olarak çevirmiştir; Çankı bu çeviriye isim hâliyle uyumlu olması bakımından Rıza Tevfik'in *Kâmûs-ı Felsefe*'sindeki “hissî” çevirisine yeğler (s. 704). Ancak günümüzde “ihtisâsî” kelimesi çoğu kişi için hiçbir şey ifade etmez. Bu yüzden bu makalede *sentimental* kelimesi için, şeyleri tanımlarken “hissî”, kişileri tanımlarken “mütehassis” kelimelerini kullanıyorum.

Günümüzde, Duyarlılık Çağı'nda kullanılan kelimelerin çevirilerinde benzer sorunların devam ettiği görülür. Örneğin Adam Smith'in *The Theory of Moral Sentiments* (1759) adlı eseri Türkçe'ye *Ahlaki Duygular Kuramı* olarak çevrilmiştir (2018). Jane Austen'ın *Sense and Sensibility*'sinin (1811) çevirisi önce *Sağduyu ve Duyarlık*, daha sonra *Aşk ve Mantık*, ardından *Akıl ve Tutku* olarak yapılmıştır (Austen, 1946, 2017, 2019). Urgan (2020) ise bu romandan *Sağduyu ve Duygusalılık* olarak bahseder (s. 893); hatta kısaca *sensibility* kelimesinin tarih içinde anlam değiştirdiğine değinir. Urgan'a göre günümüzde *sensible* sıfatı “sağduyulu” ya da “aklı başında” anlamında da kullanıldığı için Austen bu romanını yirminci yüzyılda yazsaydı başlıktaki *sensibility* yerine *sensitivity* (hassasiyet) kelimesini kullanacaktır (s. 910). Urgan, Sterne'ün son kitabının başlığına *hissî* sıfatını koyarak duygusalılığı yüceltmekten çekinmediğine işaret ettiğini, ama kitapta “*sensibility*” kelimesini övdüğünü belirtir ve Sterne'ün “*sensibility*” sözcüğüyle hem “duygusalılık” hem de “duyarlılık” anlamlarını kullandığını yazar (s. 849).

Orhan Pamuk (2011) İngilizceye *The Naive and Sentimental Novelist* olarak çevrilen, Türkçede *Saf ve Düşünceli Romancı* olarak yayımlanan kitabında, roman yazmanın “hem ‘naive’ hem de ‘sentimentalisch’” bir iş olduğunu yazar (s. 15). Pamuk, yukarıda anlatılan çeviri sorunundaki gibi Alman şair Friedrich Schiller'in 1795-96'da yazdığı “Saf ve Duygusal Şiir Üzerine” (Über naive und sentimentalische Dichtung) makalesindeki *sentimentalisch* kelimesinin Türkçeye nasıl çevrilmesi gerektiğini tartışır. Pamuk, Schiller'in çocuksuluğunu ve saflığını kaybetmiş, düşünceli, dertli, modern şair için kullandığı *sentimentalisch* kelimesinin aslında Türkçeye “duygusal” olarak çevrilmesi gerektiğini belirtir. Zira Schiller Laurence Sterne'ün *Duygu Yolculuğu* romanı-

nın etkisiyle bu kelimeyi “doğal olamayan ve düşünceli” anlamında kullanmıştır. Pamuk kitabına adını verdiği, Schiller’in *sentimentalisch* kelimesiyle “doğanın basitliği ve gücünden uzak düşmüş, kendi duygu ve düşüncelerine fazla kapılmış bir zihin durumunu anlattığını” aklımızda tutmamızı ister (s. 16).

Sterne’ün *Duygu Yolculuğu*’nda gerçekten de Papaz Yorick Fransa’daki yolculuğunda, bir gezide muhakkak ziyaret edilmesi gereken yerler, katedraller gibi büyük ve önemli anıtlar yerine, karşılaştığı insanlarla yaşadığı küçük anekdotları anlatır; ölmüş eşeği başında ağlayan adamı, kafesteki kuşun esirliğini içlenerek aktarır. Yorick kendi içine dönüktür ve hissettiklerini okurlara anlatmayı hedefler. Ancak salt bir düşünce adamı olmadığı gibi –Schiller’in saf şair tanımlamasında olduğu gibi– duygularını spontane bir şekilde de aktaramamaktadır. Burada “hissî” kelimesi hem duygulu ve düşünceli olma durumunu incelikte ifade eder hem de dönemin felsefi ve bilimsel akımlarıyla etkilenmiş psiko-algısal bir durumdur. Bu kelime Aydınlanma döneminde çok değer verilen duyuşsal deneyimin nazikçe ifade edilen, öz-düşünümsel bir biçimine işaret etmekte ve erdem sahibi ve nazik bir karakterin işaretleri olarak güzelliğe karşı hissedilen duyarlılığı görmektedir. “Hissî”, “duygu”nun ham, işlenmemiş ve psikolojik çağrışımından ziyade, ahlakî duyguları ve empatiyi yücelten Duyarlılık kültürüne bağlı, daha kültürlü ve içinde bulunduğu sosyal ortama uyumlu bir duyuşsal tepkiyi ima eder. Onu sadece “duygulu” ya da “duyuşsal” olarak çevirmek duyuş çalışmalarına da adını veren ve günümüzde daha çok ve birbirinden farklı bilimsel alanlarda kullanılan *emotional* (duyuşsal) kelimesiyle karıştırmaya yol açabilir. Dolayısıyla, *sentimental* kelimesiyle günümüzde ne anlatıldığını anlamak için onu tek bir kelimeyle Türkçeye çevirmek hem içerdiği anlamları hem de bağlamı yansıtmamaktadır. Pamuk’un ara ara kullandığı şekliyle “duygulu ve düşünceli” denebileceği gibi belki de artık eskimiş, hatta on dokuzuncu yüzyıldan sonra gözden düşmüş aşırı bir hislilik durumuna işaret eden *sentimental* kelimesini yine Türkçede ağıdalı duracak bir kelimeyle ifade etmek, onu içinde bulunduğu, birbiriyle ilişkili sözcük öbeğinden ayırıştırılmamızı sağlayabilir. Çankı (2021) Gustave Flaubert’in *Duyuşsal Eğitim* olarak Türkçeye çevrilen *L’éducation sentimentale* (1869) adlı kitabının çevirisinin “İhtisâsî terbiye” olduğunu not eder (s. 704). Kelime Arapçada duyuşlanmak anlamına gelen “tehasşus”dan türetilmiştir. Kökünde günümüzde de kullandığımız hâliyle “his” kelimesi bulunması açısından bir nebze tanıdık olsa da artık yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bunun için duyuş ve düşüncenin incelikli bir karışımını ifade eden *sentimental* kelimesinin karşılığı olarak yukarıda alıntılanan Osmanlıca sözlüklerde geçen “hissî” kelimesi hem eski bir ifade hem de tanıdık olması açısından daha uygun olacaktır. Kelimenin modasının geçmiş olması, olması on dokuzuncu yüzyılın ortalarından sonra *sentimental* kelimesinin “sığlığı, samimiyetsizliği, kendini beğenmiş duyuşsallığı aklı getiren” bir kelimeye dönüşmesini de çağrıştırmaya açısından isabetli olacaktır (Brissenden, 1974, s. 9).

## **Duyarlılık Çağı’nda *Sensibility* ve *Sentimental* Problemi ve Kavramların Felsefî Arka Planları**

On sekizinci yüzyıl hem “Akıl Çağı” hem de “Duyarlılık Çağı” olarak adlandırılan bir dönemi kapsar. Laurence Sterne’ün *Duygu Yolculuğu*’nda sıkça başvurduğu “hissî” kelimesi ve kitapta ön plana çıkan duyuşsama (*sentiment*) ve duyarlılık teması, bu dönemin kültürel ve entelektüel hareketleriyle derin bir bağlantı içindedir. Aydınlanma dönemi genellikle rasyonalizmi vurgularken, Duyarlılık Çağı, insanın mekanik bir sistem olarak görülmesine karşı çıkıp duyuşsal ifade, sempati, ahlakî duyarlılık ve güzellik ile yüce olana karşı rafine bir hassasiyet gibi konuları fel-

sefede, edebiyatta ve kültürde ön plana çıkarmıştır. Bu kavramlar, ancak yirminci yüzyılın sonlarına doğru çeşitli araştırmacılar tarafından kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır (Bell, 2000; Brissenden, 1974; McGann, 1996; Mullan, 1988; Todd, 1986). Bazı eleştirmenler Duyarlılık Çağı'nın yalnızca on sekizinci yüzyıla sınırlı olmadığını, aynı zamanda romantizm ve sentimentalizmin ifade biçimlerine de yansıyan uzun süreli bir etkisi olduğunu iddia etmişlerdir (Nagle, 2007).

Duyarlılık kavramı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında estetik, etik, fizyolojik, epistemolojik ve ontolojik tartışmaların merkezini oluşturmuştur. Kavram, öncelikle duyuların alıcılığını ifade etmekte ve Newton ve John Locke tarafından açıklanan ve sistematize edilen psiko-algısal düzene atıfta bulunmaktadır (Barker-Benfield, 1992, s. xvii). Locke (2017), 1690'da yayımlanan *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*'sinde, tüm bilginin ve değerlerin insanın bireysel deneyiminden kaynaklandığını iddia ederek insan doğasıyla ilgili her şeyin ampirik prensiplere dayanması gerektiğini öne sürmüştür. Locke'un bu görüşleri, on sekizinci yüzyıl felsefecilerinin ahlak yargılarının oluşumunda hislere vurgu yapmalarına zemin hazırlamıştır. David Hume (2009) ise ahlak felsefesinde duyguların ve tutkuların (*passions*) insan davranışı ve karar verme süreçleri üzerindeki etkilerini vurgulamış ve akıl yürütmenin duyguların rehberliğinde işlediğini belirtmiştir. Onların yanı sıra, Alexander Munro doğrudan duyarlılığı konu edinmiş ve *Structure and Function of the Nervous System* (Sinir Sisteminin Yapısı ve İşlevi, 1783) adlı eserinde duyarlılığı fizyolojik olarak sinir sistemine yerleştirmiştir.

Bu gibi felsefi ve bilimsel görüşlerden etkilenen on sekizinci yüzyıl romanlarında duygusallık ve onun bedensel tecrübelerle dayalı ifadeleri aşırı bir şekilde ifade edilmiştir. Sentimentalizm tüm edebi türlere –roman, deneme, şiir ve tiyatro– girmiş olsa da “Duyarlılık kültürü” 1740'lardan 1770'lere kadar büyük ölçüde kurmaca tarafından tanımlanmıştır:

Bu kurmaca eserler başlangıçta insanlara nasıl davranacaklarını, arkadaşlıkta kendilerini nasıl ifade edeceklerini ve hayatın deneyimlerine nasıl nazik bir şekilde yanıt vereceklerini öğretiyordu. Daha sonra, okuyucularını ağlatarak ve onlara ne zaman ve ne kadar ağlamaları gerektiğini öğretmekten gurur duymaya başladı. Ayrıca, büyük arketipik kurbanlar sunuyordu: evlilikte mutlu bir şekilde ödüllendirilen ya da kurtarıcı bir ölüme yükseltilen iffetli, acı çeken kadınlar ve duygular dünyasının meraklılığı, kabalığı ve bencilliği için fazlasıyla zarif olan duyarlı, yardımsever erkekler (Todd, 1986, s. 4).

Bu eserler daha sonraları edebiyatçılar ve tarihçiler tarafından “*sentimental* romanlar” olarak adlandırılmıştır (Mîna Urgan “duygusal roman” terimini kullanır ). Bu romanlar, erdemli kişilerin sıkıntılarına odaklanmış, onur duygusunun ve ahlakî davranışların adil bir şekilde ödüllendirildiğini göstermeye çalışmıştır. Ayrıca, coşkulu duyguların iyiliğin kanıtı olduğunu göstermeye çalışmıştır. Bu romanlara en bilinen örnek Samuel Richardson'ın 1740 tarihli, onuruna yapılan her saldırıya karşı koyan bir hizmetçi kızın hikâyesi olan *Pamela; or, Virtue Rewarded*'dir (*Pamela; ya da, Ödüllendirilen Erdem*). Genel olarak bu dönem edebiyatı “duyarlılık edebiyatı,” “Duyarlılık kültürü” veya “sentimentalizm” olarak da bilinir. Aynı zamanda, bu dönem “duygu kültürü”, “melankoli kültürü”, “sıkıntı kültürü”, “rafine duygusallık kültürü” ve “iyilikseverlik kültürü” gibi çeşitli isimlerle anılmış, bazen de Rousseau gibi yazarların veya Werther gibi roman karakterlerinin etrafında şekillenen kültürler olarak tanımlanmıştır (Barker-Benfield, 1992, s. xix). Barker-Benfield'a (1992) göre bu kültür aslında Duyarlılık kültürünün bir yan ürünüdür, çünkü duyguların yüceltilmesi ve ahlaki değerlerle donatılması eğilimi sadece yazarlar ve okuyucular tarafından değil, aynı zamanda tüketim toplumunun yükselişine adapte olan vaizler, ebeveynler, üreticiler ve müşteriler tarafından da benimsenmiştir (s. xix). Ekonomik refahın arttığı bu dönemde, doğal

ve insani sebeplerden kaynaklanan uzun süreli acıların yerini daha incelikli sıkıntı türleri almıştır (Barker-Benfield, 1992, s. xx).

Edebiyat tarihçileri Duyarlılık akımını anti-rasyonalizm, duygusal tepkiler, bedensel reaksiyonlar (gözyaşları, bayılmalar, ölümcül solgunluklar), hâkim melankoli atmosferi, biçimsel parçalanma ve sıkıntı içindeki erdemli sahneler gibi karakteristik özelliklerle tanımlarlar (Manning, 2004, s. 81). Ancak yukarıda bahsedildiği gibi Duyarlılık akımı, dönemin felsefî ve bilimsel tartışmalarının etkisi altında, sadece belirli bir karakter tiplmesi ya da olması gereken özellikler listesiyle sınırlı kalmamış; vatanseverlikten kişisel davranışlara, köle sahipliğinden cinsel ahlaka kadar on sekizinci yüzyılda pek çok tartışmaya dahil olmuştur (Manning, 2004, s. 82). Julie Ellison'ın ifadesiyle, “kişilere, konuşmalara, nesnelere, yerlere ve metinlere bakıldığında, okunduğunda veya hatırlandığında harekete geçen sosyal enerji” olarak anlaşılan, son derece anlamlı ve değişken bir söylemsel pratik olarak görülmüştür (Ellison, 1997, s. 85). Kısaca duyurallık, toplumu bir arada tutan temel unsur olarak duygunun önemini vurgulayan yaygın bir kültürel, felsefî ve bilimsel görüşün tam ortasında duran anahtar bir kavramdır. Bir sonraki bölümde Laurence Sterne'ün Duygu Yolculuğu'nda bu anahtar kavramı kullanışı ve hissîliği işleme biçimleri üzerinde durulacaktır.

## Hissî Bir İdol Olarak Papaz Yorick

*Duygu Yolculuğu*'nun ana karakteri *Tristram Shandy*'de yan karakterlerden biri olan Yorick'tir. Yorick ismi elbette Shakespeare'in ünlü oyunu *Hamlet*'te, Hamlet'in ölümlülüğümüzü hatırlatmak üzere elinde tuttuğu kurukafanın bir zamanlar sahibi olan soytarıyı akla getirir. Yorick aynı zamanda Sterne'ün verdiği vaazların yazarı olarak kullandığı takma isimdir.<sup>5</sup> Fakat Tom Keymer'ın (2009) da belirttiği gibi Sterne tek bir Yorick personası değil, birkaç Yorick personası kullanmıştır; çünkü Yorick'in kimliği *Tristram Shandy*'de, *Vaazlar*'da ve *Duygu Yolculuğu*'nda farklı bir şekilde yapılandırılmıştır (s. 89). Dolayısıyla Yorick, Sterne'ün sadece hiciv yapmasına izin veren bir karakter değil, ayrıca onun “hem sözcüsü hem de öteki ‘ben’idir” (Battestin, 1994, s. 30). Kitabın orijinal başlığı “*A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*” (*Bay Yorick'in Fransa ve İtalya'da Yaptığı Hissî Yolculuk*) günümüzde çoğunlukla kullanılmamasına rağmen, romanın erken dönem okuyucularına Sterne'ün dört cilt olarak yayımladığı vaaz serisinin yazarı Bay Yorick ile bu yolculuğu gerçekleştiren Bay Yorick'i özdeşleştirmek oldukça doğal görünmüştür (Gerard & Newbould, 2021, s. 1).

*Tristram Shandy*'de papaz Yorick ölmüş, hatta ölümü üzerine yas işareti olarak kitaba simsiyah bir sayfa yerleştirilmiştir. Tristram'ın dediği gibi, Yorick “cıva gibi bir yükselip bir alçalan ve kolay anlaşılmaz, -bütün davranışları kurallara aykırı bir yaratık- en ılıman iklimin yoğurup hamur edeceği kadar canlı, kaprisli, *gaité de cour* [yürek coşkusu] sahibi bir adamdı.” (Sterne, 1999b, s. 48). Fakat Sterne *Duygu Yolculuğu*'nda Papaz Yorick karakterini yeniden canlandırmış ve kendisinin gerçekte birkaç kere yaptığı gibi Yorick'i sağlığına kavuşma umuduyla Fransa'da yolculuğa çıkarmıştır. Sterne'ün (verem sebebiyle aniden vefat etmesi üzerine) İtalya'ya gitmesi ise mümkün olmadığı gibi seyahat notları da bu yüzden ikinci ciltte aniden sonlanmak zorunda kalmıştır.

*Tristram Shandy*'de olduğu gibi burada da Yorick tuhaf, iyi kalpli, “tecrübesiz ve saf” bir karakterdir; aynı zamanda “tıpkı Laurence Sterne gibi bilime, sanata, edebiyata, müziğe ve özel-

<sup>5</sup> Sterne'ün vaazlarından ilki *Dramatick Sermons of Mr. Yorick* (Bay Yorick'in Dramatik Vaazları) olarak tanıtılmış ve *The Sermons of Mr. Yorick* (Bay Yorick'in Vaazları) olarak yayımlanmıştır. Ölümünden sonra dört cilt olarak yayımlanmış bu vaazlara üç cilt daha eklenmiştir (Gerard & Newbould, 2021, s. 1).

likle kadınlara düşkün, uzun boylu sıska bir din adamıdır.” (Sterne, 1999b, s. 49; Urgan, 2020, s. 832). Yorick’in belirgin özellikleri arasında duygusal olmasının yanı sıra hem üslubunun hem de anlattığı hikâyelerin komik olması yer alır. Fransa’daki serüvenlerinde yaşadığı talihsizlikler ve cinsel içerikli oyunlarla dolu seyahati boyunca Sterne, *Tristram Shandy*’de olduğu gibi konudan sapar veya doğrudan okuyucuya seslenir.

Sterne, Yorick’in duygularını sadece kelimelerle yüceltmez. İngilizce orijinalinde sık sık kullandığı uzun çizgiler (—) (Türkçe çeviride üç veya hatta dört nokta), boşluklar kullanır ya da bazı kelimelerin tüm harflerini büyük harfle yazar. Bunların sonucunda, okuyucuya içinden geldiği gibi konuşuyormuş izlenimini de verir (Urgan, 2020, s. 842). Burada dilin ve kelimelerin yetersizlikleriyle aslında duyarlılık edebiyatının önemli bir özelliği olan hikâye anlatıcılığını grafik unsurlarla tamamlamaya çalışması devreye girmektedir. Bu gibi öğelerle bütünlüklü anlatının devamlılığı sekteye uğrar, yoğun/aşırı hisler kelimelerle ifade edilemez. Bu, Jerome McGann’ın (1996) deyişiyle, betimleyici anlatıdan ziyade performatif anlatının özelliğidir (s. 49). Performatif anlatının “aşırılıklarıyla” duyarlılığı metinsel olarak somutlaştırmak için çeşitli söylemsel stratejiler geliştirilmiştir (Nagle, 2007, s. 6). Buna göre duyarlılığın temsilleri performatif, rastgele ve pedagojik olarak hayat bulur; başka bir deyişle, Sterne bunlarla okuyucularını memnun etmek, eğitmek ve canlandırmayı hedefler (Nagle, 2007, s. 5).

Sterne’ün eseri, alışıldık komik ve sıradışı anlatım tarzı, duygusallığı keşfetmesi ve dönemin geleneksel seyahat anlatılarından ayrılması nedeniyle övgü toplamıştır. Ancak yapısal tutarlılık eksikliği, bazı okuyucuların kafa karıştırıcı veya anlamsız bulduğu sapmalar ve müstehcenlik çağrıştıran anlar nedeniyle eleştirilere de uğramıştır. Eser, duyarlılığı kutlarken aynı zamanda onun aşırılıklarına karşı ince bir eleştiri de yapmaktadır. Yorick karakteri üzerinden Sterne hem insanî hislere dokunur hem de o dönemin gezginlerini ve filozoflarını hicveder. Bu sayede, duyarlılık kültürünün yüzeysel, duygusal gösterilere dönüşebileceğini gösterirken, insanlar ve tüm canlılar arasındaki duygu dolu bağları da anlatır.

Sterne Avrupa’yı gezerken edindiği deneyimlerden yararlanmış, bir yandan “*Tabiat*’ın izini kovalayan asude bir gönül yolculuğu” (Sterne, 1999a, s. 106) yaptığını iddia etmiş olsa da onun özellikle kendi döneminde ünlü bir seyahat yazarı olan ve gördüğü her yeri kötöleyen Tobias Smollett’in 1766’da yazdığı *Travels Through France and Italy’sini* (Fransa ve İtalya’da Yolculuk) hicvettiği bilinir. Hatta Duygu Yolculuğu’nda ona “Bilgin SMELFUNGUS”<sup>6</sup> adını yakıştırarak onunla gizlice alay etmiştir (Sterne, 1999a, ss. 42-44). Onun gibi “asla bahtiyar olamayacak” (s. 44) seyahatçıların karşısında kendisinin bu kitabı yazmaktaki amacını, Anne James’e yazdığı mektupta “bizlere dünyayı ve insan kardeşlerimizi daha iyi öğretebilmek” olarak açıklar (Keymer, 2009, s. 83; Woolf, 1999, s. 6). Yorick içi dünyaya karşı sevgiyle dolu bir şekilde şöyle seslenir:

Çölde bile olsa beğenip sevecek bir şeyler bulup çıkarabilirim ben. Hiçbir şey bulamasam bile gönlümü tatlı kokulu bir çöl menekşesine veririm ya da gözümü okşayan hüzünlü birkaç selvi bulurum. Gölgelerine sığırım onların, beni korudukları için onlara tatlı diller dökerim. Adımı gövdelerine kazır, koca çöldeki en güzel ağaç olduklarına yemin ederim. Yaprakları solduğunda yas tutmayı öğretilirim kendi kendime, yeşerip mutlandıkları zaman ben de onlarla beraber mutlanırım. (Sterne, 1999a, s. 42).

Aslında yazar henüz kitabın başında seyahatçıları sınıflandırmış ve kendisinin bir “Duygu Gezginini” olduğunu ilan etmiştir; bir başka gezgin tipi olarak tanımladığı “Zoraki Gezgin” kadar o da “mecburiyet ve *besoin de voyager*” (seyahat ihtiyacı) saikiyle yola düşmüştür (Sterne,

<sup>6</sup> İngilizcede “smell” koklamak, “fungus” ise Latince mantar demektir; birleşince komik bir şekilde “mantarkokla” ya da “mantarkokulu” gibi bir isim olur.

1999a, s. 24). Kendi yolculuğunun da gözlemlerinin de kendinden önce gelenlerden “bambaşka bir üslupta” olacağını farkında olsa da “Kibirli Gezgin”in sınırlarına tecavüz etmemek için bu konunun daha fazla üzerinde durmamayı tercih eder (Sterne, 1999a, s. 24). Smollett gibi zamanın popüler gezi rotası olan “Grand Tour”a (Büyük Tur) çıkıp hiçbir şeyi beğenmeyenler gerçek “Kibirli Gezginler”dir. Gerçekten de o ve öncülleri seyahatnamelerinde kendi ülkelerinin adetlerini, temizliğini, düzenini öve öve bitiremezken ziyaret ettikleri ülkeleri düşmanlıkla anlatır, o ülke vatandaşlarıyla yaptıkları kavgaları naklederler. Yorick ise, Virginia Woolf’un kitabın 1928 Oxford Dünya Klasikleri baskısına yazdığı kapsamlı giriş yazısında belirttiği gibi karşılaştığı karakterlerin ve kendisinin içsel duygusal durumlarına, o zamanki gezginlerin üzerinde durdukları “resimler, kiliseler” yahut “kırların sefaleti ya da güzelliklerinden” daha fazla önem verir; çünkü o “kendi kalbinin heyecanlarıyla yaşıyordu.” Onun için gerçekten de yeşil saten keseli bir kız Notre Dame Katedrali’nden daha önemlidir (Woolf, 1999, s. 8). Gördüklerine hislenmeyip, sürekli yakınan gezginlerin aksine, Yorick’in davranışları –bir Duygu Gezginine yakışır bir şekilde– çağdaşlarına medenî bir şekilde davranmayı öğretmeyi amaçlar (Stout & Sterne, 1967, s. 33). Bu tür pedagojik yaklaşım, duyarlılık kültürünün toplumsal yaşamda uyum ve nezakete verdiği önemi vurgulayan önemli bir unsurdur.

Sterne Fransa yolculuğunu *Tristram Shandy*’nin yedinci cildinde daha kısa da olsa yazdığından, aslında hayatı boyunca tek bir kitap yazdığı düşünülür (Urgan, 2020, s. 851). Ancak Sterne’ün *Duygu Yolculuğu*’nun “Kefaret Eseri” olarak nitelendirdiği de bilinmektedir (Keymer, 2009, s. 83). Tom Keymer’e (2009) göre, bu ifade Sterne’ün yazarken kefarete ihtiyaç duyduğu şeylerin çeşitliliğini yine esprili bir şekilde ortaya koymaktadır: “elbette günahları ve Hıristiyanlığıdır, ama aynı zamanda skandallara yol açan ünü ve sürekli borçlarıdır” (s. 83). Her ne kadar Sterne bu tanımlamayla kitabının ardındaki niyetini bir nebze aydınlatmış olsa da *Duygu Yolculuğu* yine de esrarengiz bir metindir, çünkü eser bir yandan duygusal tepkileri teşvik ederken, diğer yandan duyguların yüzeyselliğini hicvetmektedir (Gerard & Newbould, 2021, s. 2). Jakub Lipski’nin (2016) “duyumsama (*sentiment*) paradoksları” olarak adlandırdığı bu çelişkiler, *Duygu Yolculuğu*’nun en belirgin özelliklerinden biridir. Ancak, tam da Papaz Yorick’in karakterinde barındırdığı çelişkiler onu mükemmel bir mütehassis kahraman yapar:

O hem takdire şayan hem de acınasıdır: Onda hayran olmamız beklenen nitelikler duygusal erdemlerdir; duyarlılığı, cömertliği, açık sözlülüğü, yardımseverliği; onu acıklı ve komik yapan şey ise bu erdemlerin dünyada başarılı olma konusundaki başarısızlığı ya da görünürdeki başarısızlığıdır. Bu nedenle Yorick, son derece incelikli ve muğlak bir biçimde, hem hissî idealde cisimleşen umudu, hem de bunun yetersiz olabileceği korkusunu temsil eder (Brissenden, 1974, s. 90).

Bu ikilik Yorick’in para meselelerinde, hayırseverliğinde, kadınlarla ilişkilerinde tekrar tekrar ortaya çıkar. Yorick’in samimiyeti aşk, para veya her ikisinin bir arada olduğu durumlarla sürekli sınanır. Acaba Yorick gerçekten başkalarının çektiği acılara duyarlı mıdır yoksa onlara karşı hayırseverliği veya şefkati öğrenilmiş ve sahnelenen bir senaryodan mı ibarettir? Aşağıda, Sterne’ün de hayatının önemli bir parçası olan dönemin felsefî arka planı ile Yorick’in *Duygu Yolculuğu*’ndaki sıradan, tuhaf anılarını anlamlandırmaya ve mütehassis olmasının ardında hangi dinamikler olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

## Materyalist Bir Çağda Hisler

Sterne, ilk kez 1762 Ocak ayında gittiği Fransa’da, o sırada halen yayımlanmakta olan *Tristram Shandy*’nin yazarı olarak Baron d’Holbach’ın evinde, haftada iki ya da üç kez bir araya gelen

entelektüellerden ve edebiyatçılardan oluşan parlak bir çevreyle tanışmıştı. Çoğu ateist olduklarını ilan etmemiş olsalar da kurumsal dine karşı düşmanlıklarıyla ünlü d'Holbach ve çevresi, Fransa'yı 1789 olaylarına sürükleyen felsefi radikalizmin merkeziydi. Yorick gibi papaz olan Sterne, dönemin ateist materyalizminin önde gelen savunucuları olan Baron ve orada tanıştığı Denis Diderot ile hayatı boyunca arkadaşlığını devam ettirmişti. Baron, Sterne'le tanışmasından daha sonra 1770'te yayımlanacak olan *Système de la nature* (Tabiat Sistemi) adlı eserinde John Locke'un duyumcu epistemolojisinden yola çıkarak Descartes'ın düalizmini tek bir mekanik materyalizm ilkesine indirgemişti. Ona göre ne Tanrı ne de ruh vardı, düşünce sadece beynin mekanik bir işlemiydi, sadece madde ölümsüzdü ve insan iradesi kesin olarak belirlenmişti. Diderot da *Rêve de d'Alembert* (d'Alembert'in Rüyası) adlı yapıtında insan davranışının biyolojik ve çevresel faktörler tarafından belirlendiğini öne sürerek, tam özgür irade fikrine karşı çıkmıştı. Onun için *sensibilité* hareket kapasitesiyle donatılmış maddenin bir işleviydi. Felsefi materyalizmi Sterne'e tanıtan bu iki arkadaşı onun hiç tanışmadığı, 1751'de ölmüş başka bir Fransız filozof olan Julien Offray de la Mettrie'nin fikirlerinden çok etkilenmişlerdi. La Mettrie, Descartes'ın düalizmini ruhanî boyutundan arındırmış ve Descartes'ın hayvanların sadece birer makine, "otomaton" olduğu öğretisini insanlara tatbik etmişti, tüm duyarlılık edebiyatı ise bu tezin tam karşısında yer almıştı (Battestin, 1994, ss. 19-26; Boddice, 2019, s. 90; La Mettrie, 2022).

Yorick'in Fransa'da geçirdiği günlerde de bu kişilerin izleri ve fikirleri sık sık görülür. Öyle ki Battestin'e göre *Duygu Yolculuğu* Sterne ile materyalist filozoflar arasındaki "hoş münakaşanın" bir devamı niteliğindedir (Battestin, 1994, s. 27). Bu açıdan bakınca romanın tuhaf ve gizemli ilk cümlesi anlam kazanır: "'Fransa'da,' dedim, 'bu işlerin daha bir kolayını biliyorlar...'" (*They order, said I, this matter better in France-*) (Sterne, 1999a, s. 14; Stout & Sterne, 1967, s. 65). Türkçe çeviri Yorick'in nasıl işlerden bahsettiği üzerine okuyucuya hiçbir fikir vermez. Çoğu okuyucunun kafasını karıştıran bu cümleye Battestin'in getirdiği yorum çok açıklayıcıdır. Cümlenin İngilizce orijinalinde "işler" için kullanılan "*matter*" (mesele) kelimesi ve onun –tekil olmasına dikkat etmek de gerekir– düzenleniyor (ya da "örgütleniyor")<sup>7</sup> olması (*order*) Yorick'in Fransa'daki materyalist filozoflardan bahsettiğine dair bir ipucudur. Çünkü Sterne'ün arkadaşlarının uğraştığı tam da maddeye "yaşam ve *sensibilité* kazandırmak ve onu doğanın tek yöneticisi ve ölümsüz ilkesi hâline getirmek" idi (Battestin, 1994, ss. 27-28).

Yorick ise maddeyi düzenleyen ilkeleri anlamak yerine öncelikle orada kim ya da ne olduğu sorusunu çözmeye çalışmaktadır. Hatta Diderot'nun La Mettrie'den alıp geliştirdiği "*l'homme machine*" kavramına, yani insanı ruhsuz ve kendi kendine hareket eden bir otomat olarak görmesine de açıktan cevap verir. Yorick Fransa'daki ilk durağı Calais'deki akşam yemeğinden sonra içtiği lezzetli Burgonya şarabından yanakları kızarmış, keyifli bir hâlde kendi kendine şöyle düşünür: "İnsan insanla barışık olduğu zaman elindeki en ağır maden parçasını bile nasıl da tüyden hafif bulur! Kesesini cebinden çıkarır ve elinde keyifle sallayarak, içindekileri paylaşacak birini ararcasına etrafına bakınır..." Böyle düşünür düşünmez bedeninde birtakım biyolojik faaliyetler hissetmeye başlar:

(...) bedenimdeki bütün kan damarları genişleyivermiş gibi oldum: atardamarların hepsi birden neşeyle kan pompalamaya başlamışlardı, yaşamı destekleyen tüm melekelerim işlevlerini öylesine pürüzsüz yerine getiriyorlardı ki o anda Fransa'daki en maddeci geçinen *précieuse* bile gelse pes eder, tüm maddeciliğine rağmen benim bir makineden ibaret olduğumu ileri süremezdi... (Sterne, 1999a, s. 16)

<sup>7</sup> Battestin, bu dönem Fransız materyalistlerinin, "yaşam, duyarlılık, tutkular ve nihayetinde zekanın kendisi de dahil olmak üzere tüm insan işlevlerini fiziksel yapıya ya da Diderot'nun favori terimiyle "*l'organisation*" içerisinde anlamalarına gönderme yapar (Battestin, 1994, s. 28).

Burada bahsedilen “*en maddeci geçinen précieuse*” ile kastedilen Paris salonlarında moda olan özgür düşünceli, Hristiyanlık karşıtı fikirlere ilgi duyan ve la Mettrie’nin *L’homme Machine* (1748) (*Makine İnsan*) adlı eserindeki materyalist felsefesini takip eden kadın tipidir (La Mettrie, 2022; Stout & Sterne, 1967, s. 69). *Précieuse* kelimesi ayrıca eski kibar, kültürlü anlamına gelirken yerini cahil, aptal kadın anlamına bırakmıştır (Sterne, 1999a, s. 16). Böyle bir kadının inancını değiştirecek kadar kendini kuvvetli hissetse de hemen o sırada Ermiş Francis tarikatından yaşlı, yoksul bir keşiş içeri girer, “‘niyaz’ duruşu”yla durur durmaz ona tek bir “*sous* bile bağışta bulunmayacağı”na “peşinen” karar verir ve kesesini cebine koyup, cebini ilikler. Yorick yemeğin ve şarabın etkisiyle bir an kendini Shaftesbury ve Latitudinaryen ilahiyatçıların insan anlayışına yaklaşmış olarak görürken, gerçek bir hayırseverlik yapması gerektiğinde aniden Hobbes ve Mandeville’in, *L’Esprit* ve *La Rochefoucauld*’un alaycı geleneğine, yani tüm eylemlerimizi kişisel çıkar güdülerine bağlayan geleneğe çark eder (Battestin, 1994, s. 29). Yorick’in samimiyeti insan doğasının tahmin edilemez özelliğiyle sınıanır ve Yorick içiyle dışı arasında başarılı bir birliktelik gerçekleştiremez. Keşişin “sade bir incelikle” manastırının ve tarikatının yoksulluğunu “gözlerinde alçakgönüllük” içinde anlatması karşısında Yorick ona para vermemeye karardır; keşişe kendisinin ve tarikatının nasıl “sakatların, körlerin, yaşlı ve hastaların hakkı olan bir dağarcığa el attıklarını”, hayatlarını “*Tann aşkına* miskinlik ve cahillik içinde” geçirdiklerini söylediğini uzun uzun anlatır. Keşiş mütevazı bir şekilde onun açıklamasını dinleyip sessizce dışarı çıkar çıkmaz da bu sefer “içi cız” eder (Sterne, 1999a, ss. 16-19). Dış dünyanın gerçekleriyle vicdanı arasında hayal ettiği iyilikten çok uzak olan Yorick, kanlı canlı, önce kendini düşünen bir insandır fakat duyarlılığın kendisinden talep ettiklerinin farkındadır.

Karşılaştığı kadınlara karşı gösterdiği nezaket, şefkat ve sevgi jestlerinin bencillik ve şehvetten uzak olup olmadığı da çoğu zaman kendisi için bile pek kesin değildir. Ancak, anlatısında kendisinin ya da karşılaştığı kadının hissettiği cinsel ürpermeleri dönemin nabız, titreşim, hareket gibi bilimsel araştırmalardan beslenen popüler fiziksel ifadeleriyle hissettiklerini anlatır. Örneğin, Yorick Calais’de Madame de L-’in elini uzun uzun tutarken “Parmaklarını bastıran parmaklarımdaki damarların atışı ona içimden geçenleri söylemişti. Gözlerini indirdi; uzunca bir sessizlik oldu.” der (Sterne, 1999a, s. 32). Daha sonra ise “Genç kadının yüzünden epeydir çekilmiş olan renk ve ısı dalgası, elini öptüğüm zaman yeniden, var gücüyle geri geldi.” der (Sterne, 1999a, s. 35).

Yorick’in başına gelenler gündelik hayatın sıradan bir ânı gibidir, Yorick de zaten sıradan bir insandır. Ama yaşadıklarının hepsi spontane, daha önceden düşünülmemiş, başkalarının çizdiği bir rotadan kesinlikle gitmeyen (gidemeyen) başıbozuk ama çok samimi anlardır. Bu özelliğiyle Sterne sıradan insanın sıradanlığını değil, onun *canlılığını* anlatır. Canlılık ona göre böyle bir şeydir, herhangi bir kaba sığdıramayan, önceden tasarlanamayan, kişinin kendini daha az önce kendi söyledikleriyle çelişir halde bulduğu bir tutarsızlıkta da olsa, her damarının içinden geçen kanı hissettiği, vücuduyla coşkulu bir şekilde *hissederek* yaşadığı bir şeydir. Bu o kadar kuvvetlidir ki tutkuları günah saymak yerine, tutku hissetmenin güzelliğini över ve insanın sadece “tutkuların tesiri altındayken sergilediği davranışların hesabını vermekle yükümlü olduğunu” ekleyerek müstehcenlikten endişe eden okurlarını teskin eder (Sterne, 1999a, s. 116).

Bütün bu canlılığın keyifli ve eğlenceli anlatımı, Fransa’da, toplantılarında bulunmaktan ve kendileriyle görüşmekten büyük zevk aldığı materyalistlerin, onların insanı ruhundan sıyrıp bir otomata indirgeyen felsefelerini hicvederken, diğer yandan Sterne’ün kendi Latitudinaryen inancını ve felsefe anlayışını da gösteren ipuçları vermektedir. İkinci cildin sonunda Yorick *Trist-*



*ram Shandy*'de akıl hastası bir genç kız olan Maria'yı Moulines'de gider bulur. Beyazlar içindeki Maria Yorick'in gözyaşlarını silmesine izin verir; Yorick bir onunkileri bir kendininkileri siler, tekrar tekrar yinelenen bu hareketi anlatırken hislerinden insanı anlayışa dair sonuç cümlesi olabilecek kesinlikte bahseder:

(...) ve bunu yaparken içimde öyle anlatılmaz hisler uyandı ki bunlar, madde ile hareketin şu ya da bu bileşiminden kaynaklanmakla izah edilemez; bundan eminim.

Bir ruhum olduğuna katıyetle inanıyorum! Maddeci'lerin dünyaya musallat ettikleri bütün kitaplar bir araya gelse beni bunun aksine asla inandıramaz (Sterne, 1999a, ss. 139-140).

Duyarlılık edebiyatının önemli bir ögesi olan gözyaşlarının kendiliğinden ortaya çıkması, kişinin kaba bir meraktan ya da soğuk bir görev duygusundan değil, sadece sıkıntı içindeki bir insana duyduğu sempatiden kaynaklandığını gösterir. Aynı zamanda, gözyaşları ağlayan kişinin gerçek değerinin kanıtıdır (Brissenden, 1974, s. 4). Dolayısıyla Sterne burada materyalistlere sade bir tepki yöneltmekten ziyade deneyci felsefenin temellerini atmış İngiliz filozof John Locke'un duyuların bilgi edinmedeki önemini vurgulamasını takip etmektedir. Başkası için gözyaşı döken mütehassis kişi, insanın doğuştan gelen iyiliğini tecrübe etmektedir (Brissenden, 1974, s. 29). Ancak, bu tecrübe sıradan bir his değildir, çünkü Sterne'e göre Locke'un anlattığı şekilde duyular ve onlar üzerinde işleyen ilkeler "kutsal"dır (Cash, 1975, ss. 206-207). Yorick duyarlılığa seslenirken bu kutsallıktan bahsediyordu:

...Ey aziz duyarlılık! Sevinçlerimizde kıymetli, kederlerimizde pahalı olan ne varsa hepsinin tükenmez kaynağı! Kurbanını izbelerde zincire vuran da... CENNET'e yükselten de gene sensin, ey hislerimizin ezeli ve ebedi pınarı!.. Senin izini işte şuracıkta buluyorum: içimde şimdi kıpırdanan hislerdir senin tanrısallığın.. yoksa kimi acınası, marazlı dakikalarda "*ruhumun kendi içine büzülüp orada gördüğü harabiyet karşısında sarsılması*" değil.. Sözcüklerin şatafatından ibarettir bu!.. Lakin eğer kendi benliğimle sınırlı olmayan birtakım sevinçler ve gönül dolusu acılar hissediyorsam ...bunların hepsi senden fıskırıyor, ey bu dünyanın yücelerden yüce Duygu Merkezi [SENSORIUM]!... Başımızdan yere bir saç düşse senin mülkünün en uzak çöllerinde bile hissedilir, ... (Sterne, 1999a, ss. 142-143).

Yorick'in "yücelerden yüce Duygu Merkezi" diye seslendiği, iyiliğin kendisi olan yüce varlıktır. Sterne'ün felsefi etkilenimlerinin bir diğer temelini oluşturan Isaac Newton *Opticks* adlı eserinde sensoryumu duyu organlarıyla algılanan fiziksel dünya ile insan algısı arasında bir çesit ara alan olarak değerlendirmiş ve makrokozmosk anlamda, kâinatı da Tanrı'nın sensoryumu olarak tanımlamıştır (Gardner, 1967, ss. 354-55).

Kutsallıkla ilişkili bir diğer önemli nokta Yorick'in inancının natüralizme olan yakınlığı ve insaniliğidir. Kilisenin sembolleri, ayinleri ve hatta kutsal yazıları, Locke'un "kutsal felsefesi"nin mümkün kıldığı "gerçek evrensel din" olarak insani terimlerle yeniden tanımlanmıştır. Bu, kutsal unsurları içgüdü, sevgi ve duyarlılık olan doğal bir dindir (Battestin, 1994, s. 34). Yorick kitabın başında kalbini kırdığı, sonra da bu yüzden pişmanlık duyduğu Keşiş'inkiyle değiş tokuş yaptığı enfiye kutusunu bir an bile olsun yanından ayırmaz ve şöyle anlatır önemini:

Hâlâ saklarım bu kutuyu, dinimin kimi gereçlerini sakladığım gibi, düşüncelerimi daha iyi mevzulara yönlendirmekte bana yardımcı olsun diye. Ne yalan söyleyeyim, onu yanıma almadan nadiren dışarı çıkarım ve hatta çok zaman, hayatın didişmeleri arasında ruhuma çekidüzen versin diye, kutu sahibinin nazik ruhunu yardıma çağırırım (Sterne, 1999a, s. 34).

Ancak, Sterne'ün kutsalı bu gibi küçük duygusal anlarla sınırlı kalmaz, her ne kadar Yorick'i onu ahlaki bir duyarlılığa sahip iffetli bir kişi olarak karakterize etmeye çalışsa da Yorick, sık sık

Viktorya dönemi okuyucularını ve yazarlarını utandıracak erotik imalarda bulunur, açık saçık maceralarını anlatır ve uygun olmayan hareketler yapar. Bir keresinde tesadüfen aynı odada kalmak zorunda kaldığı bir hanım ve hizmetçisiyle bir anlaşma yapar. Zifiri karanlık odada yataklar birbirinden uzaklaştırılmış ve hiç konuşmama kararı almışlardır. Ama bir o yana bir bu yana dönen Yorick'i uyku tutmayınca ağzından bir "Yarabbim" nidası çıkar. Bu sefer hanımefendi onunla antlaşmayı bozdu diye tartışırken, endişelenen hizmetçi kız gelip yataklarının arasında durunca Yorick ikinci cildin ve kitabın son cümlesini söyleyiverir: "Böylece kolumu yataktan dışarıya doğru uzattığımda elimle tuttuğum şey, hizmetçi kızım..." Ardından gelen "İkinci Cildin Sonu" ifadesi de metinde kullanılan üç noktalar, uzun çizgiler, büyük harfler gibi bir performatif özellik gösterir (Sterne, 1999a, s. 151). İngilizce orijinalinde ne nokta ne de tire bulunduğundan hizmetçi kız ile *end* (son) kelimesi yan yana gelerek son kelimesi çift anlamlı bir görev görür ve okuyucunun kafasında müstehcen çağrışımları dile getirmeden netleştirir. Böylece, mütehassis Yorick'in hissî macerası -ister istemez de olsa-ironik bir şekilde erotik bir anda sonlanır ve Duyarlılık kültürünün hiç tasvip etmeyeceği bir şekilde çok bayağı bir halde, bedende biter.

## Sonuç

On sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde yaşamış Anglikan bir papaz olan Laurence Sterne, ünlü eseri *Tristram Shandy*'nin tuhafliklarından adını biraz sıyırmak üzere, yine aynı kitaptaki bir yan karakter olan Yorick'i son kitabı olan *Duygu Yolculuğu*'nda ana karakter hâline getirir. Ona kendi yüzyılında sosyal bir kod hâline gelen hissiyatlarını aktarır. Bu makalede Yorick'in hislerine hem Sterne'ün metinleri içinden hem çağının duygulara verdiği anlamın sosyal ve felsefî arka planı üzerinden hem de Türkçede onun kullandığı kelimelere verilen farklı isimleri karşılaştırarak bakılmıştır. Öncelikle kitabın Türkçe çevirisi tek başına okunduğunda okuyucuya bağlamı veremeyeceğinden oldukça tuhaf, başı sonu olmayan, ilginç duygusallıklarla dolu bir kitap gözükürken, kitabın arka planının hem edebiyat tarihi için hem de duygular tarihi için önemi anlatılmıştır. Türkçe kavramların karşılaştırmasında birbirinden farklı kelimeler ortaya çıkmış ve hepsinin duygu kelimesinin kökünden türetildiği hatta bazen aynı kelimenin farklı kelimeler için kullanıldığı görülmüştür. Türkçede kavramların bağlamsallaştırılması gerekliliği sonucu kitabın başlığında olan "*sentimental*" kavramının karşılığı için Osmanlıca bir kelime olan "hissî," kişiler için ise "mütehassis" kelimeleri önerilmiştir. Bunun sebebi sadece metin içerisinde Sterne'ün kullandığı ve çağı için çok spesifik bir kelime olan "*sentimental*" kelimesi yerine biraz eskimiş fakat anlaşılabilir bir kelime bulma gerekliliği olduğu tartışılmıştır.

On sekizinci yüzyıl Avrupası'nda Akıl Çağı'na paralel giden Duyarlılık Çağı'nın içerdiği hissiyatlar ve idealler Yorick'in Fransa'da yaptığı gezi üzerinden anlatılmıştır. Yorick'in sebepsiz gözüken ifadelerinin, hatta yazımda kullanılan tire, boşluk, büyük harf kullanımı gibi cümle yapısını bozan öğelerin aktarılmak istenen aşırı hissiyatın parçası olduğu gösterilmiştir. Bu çeşit aşırı duygulanımların performatif özellikleri ile dönemin önemli felsefî görüşleri üzerinden kitabın arka planını oluşturan Duyarlılık Çağı'nın duygusal normları, idealleri ve işaret ettikleri aktarılmıştır.

Bu makale duygular tarihi disiplinin çok kullandığı etimolojik analize başvurusuyla on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında çok önemli bir kelime öbeğini merkezine almış ve onların Türkçe çevirilerini sorunsallaştırılmıştır. Buradaki açıklama ve çeviri önerisi, bağlamı anlamaya yöneliktir. Ayrıca, duygular tarihinin önemle vurguladığı eski duyguların, içinde buldukları felsefî bağlamla olan ilişkileri de gösterilmeye çalışılmıştır.

## Kaynaklar

- Ali Seydî. (2019). *Defter-i galatât* (R. Ş. Şişman, Ed.; C. 3). Dün Bugün Yarnın.
- Austen, J. (1946). *Sağduyu ve duyarlık* (V. Güray, çev.). MEB.
- Austen, J. (2017). *Aşk ve mantık* (Y. Uslü, çev.). Artemis.
- Austen, J. (2019). *Akıl ve tutku* (H. Koç, çev.). İş Bankası.
- Barker-Benfield, G. J. (1992). *The culture of sensibility: Sex and society in eighteenth-century Britain*. The University of Chicago Press.
- Battestin, M. C. (1994). Sterne among the philosophes: Body and soul in a sentimental journey. *Eighteenth-century fiction*, 7(1), 17-36.
- Bell, M. (2000). *Sentimentalism, ethics and the culture of feeling*. Palgrave.
- Boddice, R. (2018). *The history of emotions*. Manchester University Press.
- Boddice, R. (2019). *A history of feelings*. Reaktion Books.
- Brissenden, R. F. (1974). *Virtue in distress: Studies in the novel of sentiment from Richardson to Sade*. Barnes & Noble.
- Cash, A. H. (1975). *Laurence Sterne: The early and middle years*. Methuen.
- Çankı, M. N. (2021). *Büyük felsefe lûgatı* (R. Alpyağlı, Ed.). İz.
- Dicle, E. (Ed.). (2022). *Edebiyatın duygu haritası*. Dergâh.
- Dixon, T. (2006). *From passions to emotions: The creation of a secular psychological category*. Cambridge University Press.
- Dixon, T. (2023). *The history of emotions: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Edebiyat ve Duygular. (2023). VakıfBank Kültür Yayınları.
- Ellison, J. (1997). Transatlantic cultures of sensibility: Teaching gender and aesthetics through the prospect. S. C. Behrendt & H. Kramer Linkin (Ed.), *Approaches to teaching British women poets of the romantic period* içinde (ss. 85-88). MLA.
- Eruz, S. F. (2003). *Çeviriden çeviribilime*. Multilingual.
- Gerard, W. B., & Newbould, M.-C. (Ed.). (2021). *Laurence Sterne's a sentimental journey: A legacy to the world*. Bucknell University Press.
- Hume, D. (2009). *İnsan doğası üzerine bir inceleme* (E. Baylan, çev.). Bilgesu.
- Keymer, T. (2009). *The Cambridge companion to Laurence Sterne*. Cambridge University Press.
- Koç, E. (2009). Türkiye'de felsefe dilinin gelişimi ve çeviri faaliyetlerine genel bir bakış. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (20), 103-120.
- La Mettrie. (2022). *Makine insan* (A. Avcan & E. Erkan, Çev.). Fol.
- Lipski, J. (2016). The masquerade metaphor and the paradoxes of sentiment in *A sentimental journey*. M. New, P. de Voogd, & J. Hawley (Eds.), *Sterne, Tristram, Yorick: Tercentenary Essays on Laurence Sterne* içinde (ss. 187-199). University of Delaware Press.
- Locke, J. (2017). *İnsan anlığı üzerine bir deneme* (V. Hacıkadiroğlu, çev.). Kabalıcı.
- Manning, S. (2004). Sensibility. T. Keymer & J. Mee (Eds.), *The Cambridge companion to English literature from 1740 to 1830*. içinde 80-99, Cambridge University Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- McGann, J. (1996). *The poetics of sensibility: A revolution in literary style*. Oxford University Press.
- Mullan, J. (1988). *Sentiment and sociability: The language of feeling in the eighteenth century*. Oxford UP.
- Nagle, C. C. (2007). *Sexuality and the culture of sensibility in the British romantic era*. Palgrave Macmillan.

- Pamuk, O. (2011). *Saf ve düşünceli romancı*. İletişim.
- Plamper, J. (2015). *The history of emotions: An Introduction* (K. Tribe, çev.). Oxford University Press.
- Pym, A. (2007). Philosophy and translation. P. Kuhlman & K. Littau (Eds.), *A companion to translation studies* içinde (ss. 24-44). Multilingual Matters.
- Reddy, W. M. (2001). *The navigation of feeling: A framework for the history of emotions*. Cambridge University Press.
- Rosenwein, B. H. (2019). *Duygular tarihi nedir?* (K. Özdil & R. Cristiani, çev.). İslık.
- Smith, A. (2018). *Ahlaki duygular kuramı* (D. Kızılay, çev.). Pinhan.
- Sterne, L. (1999a). *Duygu yolculuğu* (N. Yeğınobalı, çev.). Ayrıntı.
- Sterne, L. (1999b). *Tristram Shandy Beyefendi'nin hayatı ve görüşleri* (N. Yavuz, çev.). YKY.
- Stout, G. D., & Sterne, L. (1967). *A sentimental journey through France and Italy*. University of California Press.
- Todd, J. (1986). *Sensibility: An introduction*. Methuen.
- Urgan, M. (2020). *İngiliz edebiyatı tarihi*. YKY.
- Van Sant, A. J. (1993). *Eighteenth-century sensibility and the novel: The senses in social context*. Cambridge University Press.
- Williams, R. (1985). *Keywords: A vocabulary of culture and society* (Rev. and expanded ed.). Fontana.
- Woolf, V. (1999). Giriş. (S. R. Kırkoğlu, çev.), *Duygu yolculuğu* içinde. Ayrıntı.
- Yardımcı, H. Ç. (2022). *Cumhuriyet ve hissiyat: Falih Rıfka Atay'da modernlik ulus ve duygular*. İletişim.
- Young, R. J. C. (2014). Philosophy in translation. S. Berman & C. Porter (Ed.), *A Companion to Translation Studies* içinde (ss. 41-53). Wiley Blackwell.

## Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.

2. Yazıların uzunluğu 8.000 kelimeyi geçmemelidir.

3. Metinlerin başlıkları koyu (bold) ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır.

4. Yazar isimleri koyu ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir. 2019 yılı itibarıyla tüm yazarların ORCID (Open Researcher and Contributor ID) numarasının olması ve yazar bilgisi dipnotunda verilmesi gerekmektedir. (Söz konusu bilgiler hakem süreci tamamlandıktan sonra yazardan talep edilmektedir. Çalışmanın DergiPark üzerinden gönderilen ilk versiyonunda kişisel bilgiler yer almamalı ve çalışma word belgesi olarak yüklenmelidir)

5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet "Öz" başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmez. İngilizce dilinde verilecek özet "Abstract" başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3 ila 5 anahtar kelime verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve anahtar kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır.

6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır. Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa, yani "blok alıntı" yapılıyorsa ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Blok alıntı sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.

8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte "tiff" veya "jpg" şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalananmış olarak yazılmalıdır.

9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için American Psychological Association (APA) tarafından yayımlanan *Publication Manual of APA* (2020) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır.

10. APA'ya uygun biçimde metin içinde atıf yapma ve bibliyografya oluşturma örnekleri aşağıda verilmiştir.

11. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.

## **Guide for Authors**

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.

2. The articles should not exceed eight thousand words.

3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter.

4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author. Starting from 2019, all authors should have an ORCID (Open Researcher and Contributor ID) number which is to be included in author's information footnote.

5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards.

6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.

7. Quotations exceeding 40 words, i.e. block quotations should be separated from main paragraph and written as a separate one. Block quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.

8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as "tiff" or "jpg" format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number.

9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (2020) published by American Psychological Association

10. APA referencing examples are given below.

11. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.

## APA İçin rnekler

### Metin İçinde Kaynak Gsterme

- Yazarın adı metnin içinde gemiyorsa alıntı yapıldıktan sonra, parantez içinde yazarın soyadı, yayın tarihi ve sayfa numarası, virgllerle ayrılarak yazılır.  
(Moran, 1983, s. 34)
- Yazarın adı metnin içinde geçiyorsa, yazarın soyadının ardından parantez içinde yapının tarihi yazılır ve alıntının sonunda sayfa numarası bilgisi verilir.  
Moran (1983) ... (s. 34)
- Tek bir sayfaya gönderme yapıldığında “s.”, birden çok sayfaya gönderme yapılıyorsa “ss.” yazılır.
- Matbu kaynaklardan tırnak içinde alıntının yapıldığı her durumda belirli bir sayfa numarasına referans verilmesi gerekir.
- İki yazarı olan yapıtlara gönderme yapılırken her iki yazarın soyadı verilir.  
(Madran ve Sönmez, 2019, ss. 17-18)
- Üç ve daha fazla yazarı olan yapıtlara atıf yapılırken ilk yazarın soyadından sonra “vd.” kısaltması eklenir.  
(Koçak vd., 2012)
- Kurumlara ilk geçtiği yerde kısaltma olmadan, sonraki alıntılarla kısaltmayla referans verilir.  
İlk alıntı: (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2020)  
Sonraki alıntılar: (MEB, 2020)
- Aynı yazara ait aynı yıl yayımlanmış iki ya da daha fazla yapıta gönderme yapılıyorsa yayın yılına alfabetik sırayı izleyen harfler eklenir.  
(Moran, 2000a)  
(Moran, 2000b)

## Kaynaklar Bölümü

### Kitap

Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı*. Bağlam Yayınları.

### Çeviri Kitap

Ariès, P. (2015). *Batı'da ölümün tarihi* (I. Gürbüz, Çev.). Everest Yayınları.

### Kitap İçinde Bölüm

Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye'de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), *Türkiye'de sosyal araştırmaların gelişimi* içinde (ss. 139-151). Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

### Dergideki Yazı

Karaca, M. (2022). An introductory inquiry on museums' educational role in the late Ottoman Empire (1839-1915). *MSGŞÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(25), 68-77. <https://doi.org/10.56074/msgsusbd.1123733>.

**Uyarı:** Cilt bilgisi yer almayan dergilere referans verilirken derginin sayısı parantez içinde verilir ve italik dizilmez.

### Online Kaynak

Çevikalp, M. (2012, 10 Haziran). Kars'ın saklı yüzü: Malakanlar. *Aksiyon*. [http://www.aksyon.com.tr/aksyon/newsDetail\\_openPrintPage.action?newsId=32989](http://www.aksyon.com.tr/aksyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989)

### Tez

Cihan, M. (2001). *Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi* (Yayınlanmamış doktora tezi). Atatürk Üniversitesi.

**Kaynaklar askılı sistemde yazılmalıdır.**

**APA stilinin ayrıntıları için <https://apastyle.apa.org/> adresinden yardım alınabilir.**