KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YAZILARI

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Editörler:

Mevlüde Zengin

Bekir Zengin

Birinci Baskı

İstanbul– 2019

KRİTER

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YAZILARI
COMPARATIVE LITERATURE STUDIES
Editörler:
Mevlüde Zengin
Bekir Zengin
ISBN: 978-605-7890-25-2

Birinci Baskı: Kriter Yayınevi 2019 / İSTANBUL
Yayınevi Sertifika No: 11413
Anahtar Kelimeler: Karşılaştırmalı Edebiyat, Dünya Edebiyatı, Edebiyat Bilimi, Kültürlerarası İlişkiler
Birinci Baskı, 334 s. 16 cm x 23,5 cm
Kaynaklar var, Dizin Yok.
Kapak Tasarımı: Mustafa Recep Oktay
Mizanpaj: Kriter Yayınevi

Baskı: Birlik Fotokopi Baskı Ozalit ve Büro Malzemeleri San. ve Tic. Ltd. Şti. Yıldız Mahallesi Çırağan Cad. No: 51 No'lu Mağaza Beşiktaş/ İSTANBUL
Matbaa Sertifika No: 20179

© Kriter Yayınevi
Kriter Basım Yayın Dağıtım Film Müzik Reklamcılık Yapım Sanayi ve Tic. ve Ltd. Şti. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

İletişim
Hobyar Mah. Ankara Cad. Güncer Han No: 17 Daire 306
Fatih / İSTANBUL

Tel /Fax: 0 212 527 31 89
info@kriteryayinevi.com
www.kriteryayinevi.com

Bu kitaptaki fikir ve görüşler yazarlara ait olup Yayınevi ve Editör'ü herhangi bir şekilde bağlamamaktadır.

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YAZILARI

COMPARATIVE LITERATURE STUDIES

Editörler:

Mevlüde Zengin

Bekir Zengin

Yazarlar:

Nazan Aksoy
Adelheid Rundholz
Elisabetta Marino
Michael Hofmann
Nazire Akbulut
Ahmet Cuma
Feryal Çubukçu
Barbara Dell'abate Çelebi
Erol Gülüm
Mümin Hakkıoğlu
Seval Karacabey
Funda Kızıler Emer
Gonca Kişmir
Zennure Köseman
Gizem Kunduracı
Ali Osman Öztürk
Halime Yeşilyurt
Sevil Onaran
Medine Sivri
Fulya Çelik
Mevlüde Zengin

KRİTER

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ ix

ACKNOWLEDGEMENTS xi

ÖNSÖZ xiii

SHAKESPEARE BİYOGRAFİLERİ VE SHAKESPEARE
Nazan AKSOY 1

TWO TALES OF A CITY: İSTANBUL IN KULİN AND ZAİMOĞLU
Adelheid RUNDHOLZ.....15

BETWEEN ORIANTALISM AND ANTI-ORIANTALISM:
OTTOMAN EGYPT THROUGH THE GAZE OF TWO VICTORIAN LADIES
Elisabetta MARINO 33

NEUE WELTLITERATUR? KRITISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM AKTUELLEN KONZEPT
Michael Hofmann 49

ZORAN KONSTANTİNOVİĆ'İN TEORİK GÖRÜŞLERİNDE KOMŞUM VE BEN
Nazire AKBULUT 59

DANİEL KEHLMANN'IN "ŞÖHRET" (RUHM) VE ITALO CALVINO'NUN "BİR KIŞ GECESİ EĞER BİR YOLCU" (SE UNA NOTTE D'İNVERNO UN VİAGGİATORE) ROMANLARINDA ÖZNENİN ÖLÜMÜ
Ahmet CUMA 77

THE INTERFACE BETWEEN THE DISNEYFICATION OF MULAN AND THE CHINESE RECONSTRUCTION OF THE STORY "HUA MULAN"
Feryal ÇUBUKÇU 91

"ONLY WOMEN SHOULD GO TO TURKEY": THE REPRESENTATION OF MID-19TH CENTURY OTTOMAN WOMEN IN CRISTINA TRIVULZIO DI BELGIOJOSO AND MARY ADELAIDE WALKER'S TRAVELOGUES
Barbara DELL'ABATE ÇELEBİ 101

EVRİMSEL EDEBİ ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA MİTİK ANLATILARIN ADAPTİF İŞLEVLERİNE DAİR DEĞERLENDİRMELER
Erol GÜLÜM 117

SÖZ GÖRÜNTÜLERİ: EZRA POUND VE ASAF HALET ÇELEBİ'NİN ŞİİRİLERİNDE İMGESEL YANSIMALAR
Mümin HAKKIOĞLU 129

MENSCHSEIN, SELBSTBESTIMMUNG UND HELDENTUM – BALLADEN IM DEUTSCH-TÜRKISCHEN VERGLEICH
Seval KARACABEY 143

EIN ÜBERBLICK ÜBER DIE GRENZÜBERSCHREITENDE ENTFALTUNG DER KOMPARATISTIK
Funda KIZILER EMER 159

AİLE BELLEĞİ BAĞLAMINDA GÜNTER GRASS'IN "YENGEÇ YÜRÜYÜŞÜ" VE ELİF ŞAFAK'IN "BABA VE PİÇ" ADLI ROMANLARININ KARŞILAŞTIRILMASI
Gonca KİŞMİR 183

COMPARATIVE OUTLOOK FOR GEORGE ELIOT'S *SILAS MARNER* AND WILLIAM DEAN HOWELLS' *THE RISE OF SILAS LAPHAM* IN RESPECT TO RETROSPECTIVE MORAL ACHIEVEMENT
Zennure KÖSEMAN 195

METİNLERARASI ANLAM: KİPSEL DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA İKİNCİ YENİ POETİKASI
Gizem KUNDURACI 209

ZUR BEDEUTUNG DER PSYCHOLOGIE IN DER KINDERLITERATUR (AM BEISPIEL VON UWE TIMM UND MARGERY WILLIAMS)
Ali Osman Öztürk
Halime Yeşilyurt 229

KÜLTÜRLERARASI BİR KARŞILAŞMA ÇERÇEVESİNDE MÜHENDİS ANDREAS LEUCHTENBERG İLE KOMİSER CHARİTOS'UN İSTANBUL GEZİLERİNİN YABANCI KATEGORİSİ ÇERÇEVESİNDE BİR OKUMASI
Sevil ONARAN 243

EDEBİYAT VE MAZİNİN ATİDEKİ İZLERİ: TÜRKİYE-AZERBAYCAN-İRAN
Medine SİVRİ 267

CHARLES BAUDELAIRE'NİN "TAKILAR" VE AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "RAKS" ADLI ŞİİRLERİNE BİLİŞSEL-FENOMENOLOJİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRMALI BİR YAKLAŞIM
Medine SİVRİ
Fulya ÇELİK 279

SEVİNÇ ÇOKUM'UN *BEYAZ BİR KIYI* ADLI ESERİNDE BAŞKA BİR DOĞU: POSTKOLONYAL BİR OKUMA
Mevlüde ZENGİN 293

THE REFLECTION OF NECROPHILIA IN BROWNING'S "PORPHYRIA'S LOVER" AND FAULKNER'S "A ROSE FOR EMILY": A COMPARATIVE STUDY FROM THE FEMINISTIC VIEWPOINT
Mevlüde ZENGİN 305

SUNUŞ

Her çağ içerisinde gelişen o çağa özgü olaylar toplumları ve insanları biçimlerken, bu olan biteni tanımlama ve kendini ifade etmede yeni yöntem ve ifade biçimleri de buna paralel olarak değişir. Amerika kıtasının keşfinden sonra hız kazanan yer değiştirme, seyahat etme, yeni vatan arama gibi çeşitli nedenlerle başlayan hareketlilik toplumların, kültürlerin birbirleriyle daha sık karşılaşmasına ve yeni oluşumlara zemin hazırlamıştır. Günümüzde bu hareketlilik çok daha büyük boyutlara ulaşmışken, ortaya çıkan sorunlar da ya birbirini anlama ya da karşı koyma, önlem geliştirme gibi sonuçları doğurmaktadır. Yeni sorunlar yeni yöntemler gerektirir. Aydınlanma döneminden bu yana kendini ve ötekini yeniden tanımlama girişimleri Kant, Fichte, Hegel gibi düşünürlerden bu yana yoğun olarak araştırmaların konusu olmaktadır. Goethe'nin "dünya edebiyatı" fikriyle oluşmaya başlayan, kültürlerin birbirini tanıma ve anlama girişimlerine paralel olarak gelişen karşılaştırmalı edebiyat bilimi kültürler arasında bir köprü kurarken, kültürlerin kendilerine ve ötekine bakışlarını etkilemeye devam etmektedir. Bugün artık disiplinlerarası bir yöntem olan karşılaştırma yöntemi özellikle edebiyat ve kültür bilimlerinde yeni yaklaşımlara önayak olmaktadır.

10-12 Ekim 2018 tarihleri arasında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen VII. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi'nde sunulan bildiriler içerisinden bilim kurulunca seçilen çalışmaların genişletilmiş halini içeren bu kitap, içerdiği teorik ve uygulamalı çalışmalar ile ülkemizdeki bu yöndeki çalışmalara bir katkı yapmayı hedeflemektedir.

Kongre öncesi ve sonrası bize büyük katkı sağlayan alanında öncü bilim insanlarını burada anmayı bir borç biliyoruz. Bu bağlamda bizzat kongremize katılma nezaketi göstererek, bu kitaba da katkılarını esirgemeyen Prof.Dr. Nazan Aksoy'a teşekkürlerimizi ifade etmek isteriz. Diğer taraftan davetimizi kabul ederek, kendilerini dinleme fırsatı bulduğumuz Prof.Dr. Adelheid Rundholz, Prof.Dr. Michael Hofmann ve Prof. Elisabetta Marino'ya değerli katkılarından dolayı teşekkür borçluyuz. Kongrenin düzenlenmesi aşamasında ve kongre sonrasında önerileriyle bize katkı sağlayan Prof.Dr. Nazire Akbulut, Prof.Dr. Medine Sivri ve Prof.Dr. Ali Osman Öztürk'e çok teşekkür ederiz. Özellikle

kitabın ortaya çıkması aşamasında emeğini esirgemeyen meslektaşımız Dr. Sevil Onaran'ı da burada özellikle anmak isteriz. Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora eğitiminde öğrencisi olmak onuruna eriştiğim değerli hocamız Prof.Dr. Gürsel Aytaç'ın bu kitaba önsöz yazma nezaketleri bizi çok onurlandırdı ve mutlu etti. Kendisine çok şey borçluyuz.

Mevlüde Zengin – Bekir Zengin
Sivas, Şubat 2019

ACKNOWLEDGEMENTS

Specific events in every epoch, while constructing the societies and people, develop novel methods and forms of self- identification and self-expression. There has always been a reciprocal relationship between the ages and cultures. Exposed to and receiving the impacts of the events of the era, cultures develop new trends that are to change the age. Mobility in the forms of moving from one place to another, travelling, searching for a new homeland accelerated after the discovery of America and paved the way for the encounter between the societies and cultures and as such it prepared for new formations. Nowadays, this mobility has reached such a much larger dimension that it has arisen some problems resulting in such consequences as either understanding each other or resisting to each other and taking new measures. New problems require new methods. Since the Enlightenment period, the attempts to redefine one's self and the other have been extensively studied with the works of such philosophers as Kant, Fichte and Hegel. Comparative literature as a branch of science, which was initiated by Goethe's idea of the "world literature", has been developed in parallel with the attempts of cultures to recognize and understand each other and thus it has bridged the gap between the cultures and has continued to influence the way cultures look at each other. Today, the comparative method, which has become an interdisciplinary one, has been pioneering new approaches especially in literature and cultural sciences.

This book, which includes the expanded versions of the studies selected by the scientific board among the papers presented at the VIIth International Comparative Literature Congress, which was held by Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Letters, the Department of German Language and Literature between 10-12 October, 2018, aims to make a contribution to the comparative literature studies in our country, presenting the readers with the theoretical and practical studies on comparative literature.

We are indebted to the scientists and colleagues, each of whom is of importance in the field of comparative literature, for their many thoughtful suggestions and their varied and substantial contributions. Firstly, we would like to express our gratitude to Nazan Aksoy, who kindly attended to the congress and

has contributed to this book. We also thank Prof. Dr. Adelheid Rundholz, who is not only a wonderful colleague but also an extraordinary person, as she was kind enough to accept our invitation to participate in the congress as a keynote speaker and gave us the opportunity to listen to her. We are also grateful to Prof. Dr. Michael Hofmann as he was kind enough to present a keynote speech in the conference and for his valuable contributions to this book. We thank Assoc. Prof. Dr. Elisabetta Marino, who is a wonderful scholar and person, for accepting our invitation to attend our conference as a keynote speaker and for her invaluable contributions to both the conference and this book. Many thanks to Prof. Dr. Nazire Akbulut, Prof. Dr. Medine Sivri and Prof. Dr. Ali Osman Öztürk; they are appreciated for all that they did both before and during the conference and for their contributions to the book. We would like to thank Dr. Sevil Onaran, who is a lovely colleague of ours, for all her efforts during the editing of this book. I have the honour of being a student, in the undergraduate, graduate and doctoral education at DTCF, of Prof. Dr. Gürsel Aytaç, who is kind enough to write the "Preface" to this book and has made us very honored and happy. We owe her a lot.

Sivas, February, 2019
Mevlüde Zengin – Bekir Zengin

ÖNSÖZ

Edebiyat, malzemesi dil olan bir sanat dalıdır. Nasıl müzik malzemesi ses, resim malzemesi renk ve çizgi, heykel malzemesi taş, tunç, alçı v.s. olan birer sanat dallarıysa, edebiyat da sanatın bir dalıdır. Buna karşılık yukarıda saydığım bu sanat dallarını malzeme olarak ele alan bilim dalları var. Müzikoloji, sanat tarihi, sanat eleştirisi vb. gibi. İşte edebiyat ürünlerini inceleyen, eleştiren, araştıran bilim dalı da, edebiyat bilimidir. Edebiyat tarihi, edebiyat incelemesi, edebiyat eleştirisinin yanı sıra, karşılaştırmalı edebiyat bilimi, bu bilimin alt dallarıdır.

Ancak öncelikle belirtilmesi gereken nokta malzemesi dil olan bu sanat dalının, ana dil ve ulusal kökenli olduğudur. Elbette yazarların, şairlerin yetişme süreçlerinde ve olgunluk dönemlerinde orjinallerinden ya da çevirilerden okuyup etkilendikleri veya en azından esinlendikleri yabancı yazarlar, şairler her zaman vardır. Bu etkilenme veya esinlenme, yabancı yazarlardan daha çok kendi dilinin başka yazarlarından olur. Sözün kısası, sanatta etkileşim denilen bir olgu vardır ve etkileşim bu açıdan yazar için, sanatçı için bir artı puandır: Şu şartla ki, etkilendiği, esinlendiği örneğin kopyasını değil, özgün yanı ağır basan bir başkasını üretmiş olsun.

Bu açıdan bakıldığında aynı dilde, aynı konuyu işleyen iki eser, ister çağdaş ister farklı dönemlerden olsun, mutlaka farklılıklar arz etmek durumundadır. Aksi halde ikincisi ya kopya, ya ardıldır yani eser olma katına yükselememiştir. Ortak konuyu ele aldığı halde özgün eser verebilmek ise ancak o konuyu başka türlü işlemeyle sağlanıyor. Başka türlü derken, bakış açısını, anlatım tutumunu, düşünce donanımını kastediyorum.

Batı edebiyatlarında konu ve motifler bakımından aynı dilde ve farklı dillerde o kadar çok sayıda benzer eser vardır ki, Elisabeth Frenzel bu ortak konuları tespit eden kalın kitap hacminde bir araştırma yayınlayabilmiştir. *Dünya Edebiyatının Temel Konuları* (*Stoffe der Weltliteratur*) başlıklı bu eser karşılaştırmalı edebiyat bilimcilerinin bugün bile başvuru kitabı durumundadır. Efsaneler, mitolojiler, tarihi olaylar edebiyat eserlerine yüzyıllar boyunca konular sunan ortak kültür hazineleri niteliğindedir. Mesela gerçekleri öğrenme pahasına ruhunu şeytana satan Dr. Faust'un efsanesi, Ortaçağ'ın halk kitaplarından sonra

16. yüzyılda İngiliz şair ve oyun yazarı Marlow (1564- 1593) tarafından ele alınmış, Alman edebiyatında ise 18. yüzyılda Lessing, 19. yüzyılda Goethe, 20. yüzyılda da Thomas Mann'a konu olmuştur. Efsane aynı, ama işleniş her yüzyılda farklıdır ve bütün bu eserlerin ortak ve farklı yanları karşılaştırmalı edebiyat araştırmacılarının birçoğunu çekmiş, onlara malzeme sunmuştur.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde öteki karşılaştırmalı bilim dallarında olduğu gibi, karşılaştırma yöntemi vardır. Ve bu yöntem, bilimde kullanılmadan önce de, insanın düşünce tarzında mevcuttur. Atasözleri, insanlığın karşılaştırmaya ne kadar yatkın olduğunu gösteren örneklerle doludur. Karşılaştırma, bilimsel bir metod niteliğine yükseldiğinde, sosyal bilimlerde, ulusal olanla yabancı ülkedeki durumu karşılaştırma anlamındaki 'komparatistik' çalışmaları da uygulama alanı bulmuştur. Dolayısıyla yukarıda verdiğim örnekte olduğu gibi, uygulamalarda en az iki ürün gerekir. Ancak karşılaştırma, ulusal edebiyatın kendi eserleri üzerine olabildiği gibi farklı ulusların edebiyatları arasında da yapılabilir. Keza eş zamanlı ürünlerle farklı zamanların ürünleri de karşılaştırılabilir. Karşılaştırma, ulusal üstü değerlendirme, koparatistiğin temel ilkesidir.

Karşılaştırmanın yararı var mıdır, varsa nedir? Bu soru özellikle farklı ulusların edebi eserleri arasında karşılaştırma söz konusu olduğunda, zaman zaman gündeme gelebilmektedir. Çünkü 'kozmopolitlikle' damgalanmak pahasına çok farklı koşullarda oluşmuş iki ürünü karşılaştırmayla sonunda nereye varılacağı sorulmaktadır. Bir kere, çeşitli etkileşimlerin var olduğu bir çağda birbirine hiç benzememek, tam 'orjinallik', neredeyse düşünülemez. Öte yandan bakışlarını yalnızca bir esere çevirmek, onu tek olarak algılamak gibi bir dar açıyı pekiştirir. Oysa incelemeyi iki kitaba yöneltmek, geniş açılı bakışı gerektirir. Ayrıca "yabancı" olanı da inceleme alanına almak "kendi"mize daha birikimli, daha donanımlı eğilmeyi sağlayacağından ulusal yararlar da sağlar. İnceleme yöntemi bazında elde edilecek yararlar da cabasıdır.

"Genel Edebiyat Bilimi" kitabımda da zikrettiğim gibi 1895- 1904 yılları arasında Zürich'deki çalışmalarıyla alanının en kalıcı ürünlerini veren Louis Paul Betz'in karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarından beklentileri, bugün bile geçerliliğini korumaktadır:

> "Ulusların kendi aralarında nasıl etraflarına baktıklarını, birbirlerini nasıl övüp nasıl yerdiklerini, nasıl benimseyip reddettiklerini, karşılıklı birbirlerine nasıl içini açıp nasıl kabuğuna çekildiklerini araştırmak,- şahsiyetlerin aynı tüm dönemleri gibi, geçmişi şimdiyle, bir ulusu öteki ulusla, bir insanı öbür insanla bağlayan o uzun, bölmeli zincirin yalnızca

halkaları olduğunu göstermek,- işte karşılaştırmalı edebiyat araştırmasının genel hatları, genel ödevleri bunlardır."

Ortak konular, ortak motifler tespit edip hakkında yorumlar getirmekten başka karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının klasikleşmiş bir alanı bir yabancı yazarın bir ülkede alımlanışı; başka bir alanı da imge bilim (imagoloji) çalışmalarıdır. Bir edebiyatta bir yabancı milletin imgesi! Diyelim Alman edebiyatında Türk imgesi. İmge tesbiti çalışmaları edebiyat araştırması niteliğine ulaştırıldığı, yani söz konusu imge belirlenirken bunun nasıl işlendiği üzerinde durulduğunda karşılaştırmalı edebiyat bilimi kapsamında değerlendirilebilir. Ama uygulamada pek öyle olmuyor, yalnızca imge tespiti ve bunun arkasındaki tarihi-toplumsal, toplumsal-psikolojik nedenler sıralanıyor. Belki de bu yüzden René Wellek "Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Krizi" başlıklı makalesinde, "bir edebiyatta yabancı milletlerin imajının izini sürmeyi acaba bir kamuoyu araştırması, bir milletler psikolojisi, bir sosyoloji araştırması saymak, edebiyat bilimi kapsamına almaktan daha doğru olmaz mı" diye sorar.

Edebiyat alanında bilimsel incelemeler, araştırmalar yapılırken bir eseri bir başka eserle karşılaştırma, bazen bir bölüm, bazen bir bütün konu olabilmektedir. Özellikle yabancı filolojiyle uğraşan meslektaşlarımız karşılaştırmalara yatkındır. Bu Türkiye dışında da böyledir, bizde de. Diyelim bir Fransız germanist, Alman edebiyatından bir eseri ele alırken, onun Fransız edebiyatıyla ilişkili noktalarını özellikle belirtir, çoğu zamanda tam bir karşılaştırma yapar. Alman dili edebiyatı, öteki adıyla germanistik için durum daha da belirgindir. Artık Almanya içi germanistikle Almanya dışı germanistik, ilgi alanları bakımından birbirinden oldukça farklı yollar izlemektedir. Bu araştırma alanı özellikle Alois Wierlacher'in "Interkulturelle Germanistik" (Kültürlerarası Germanistik) adını alarak resmiyet kazanmıştır.

Alois Wierlacher, 1975 yılında "Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache" yıllığını çıkardıktan sonra aynı yıl yeni bir branşın kuruluş planını yapmıştır. 1980'de germanistiğin yabancı bir filoloji olmasıyla ilgili yazıların ilk derlemesini yayınlar; Dil bilimciler, dil öğretmenleri ve edebiyat bilimcileriyle Almanya içinden ve dışından araştırmacıları "yaz kongreleri"nde biraraya getirir. İşte bu toplantıların dördüncüsünde (1884) "Gesellschaft für interkulturelle Germanistik" (GIG) cemiyeti kurulur. Wierlacher 1984'te yayınlanan "Der kulturelle Pluralismus als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Zur Theorie interkultureller Germanistik" başlıklı kitabında cemiyetin programını şöyle özetlenmiştir:

> "Kültürlerin tarihine yukarıdan bir bakış mümkün olsa, denebilir ki, her bir kültür ötekinden hem öğrenir hem de kendini ondan korur. Böylece 'yabancı', kültür gelişiminin mayası olur. Yabancıyla kendinin olanın bu üretken ve karşılıklı değiş tokuş ilişkisinden germanistik de yararlanabilir, yeter ki koşullarının, soru belirlemelerinin ve bilgi imkânlarının çeşitliliğini şimdiye kadar olduğundan daha çok fark etsin. Kültürlerarası germanistik ayrıca, bu çeşitliliğin yorumlayıcı işlevinin bilincini de teşvik etmekle, etnik, merkezci yalnızlaşmayı aşmaya yardımcı olabilir. Kültürel farklılıklara saygı duymayı ve bu farklılıklara ilişkin bilgileri, kendi kültürünü ve yabancı kültürü daha iyi anlamada kullanmayı öğretir."

Genel olarak bugünün edebiyat dünyasına etkileşim açısından bakıldığında ulaşım ve medyanın akıl almaz gelişimi sayesinde Wierlacher'in de belirttiği gibi kültürler arası ilişki oldukça hızlanmıştır. Eserlerin üretimi açısından yazarlar artık yalnızca başka bir ulusun edebiyatını okuyarak birkaç örnek tanımakla kalmıyor, çeşitli uluslararası edebiyat etkinliklerinde doğrudan diğer kültürlerin temsilcileriyle biraraya gelebiliyor ve fikir alışverişinde bulunabiliyorlar. Etkileşim artık o denli olağan ki kimin kimden ne aldığı önemini yitirmiş, 'metinlerarasılık' postmodernizmin tanıtıcı özelliklerinden biri durumuna gelmiştir. Yazarların yurtdışı etkinliklerinden edebî çeviri de nasibini almaktadır. Bir yazarın bir tek kitabı bile söz konusu ülkede tanınma şansını arttırmaya yetiyor. Yeni çeviriler için girişimler hareketleniyor, yazar hem yabancı bir okur grubuyla karşı karşıya geliyor, hem de yeni sorularla yeni beklentilerden haberdar oluyor.

Edebiyatın yurt sınırlarını aşmasında modern hayatın göç olayı da etkili olmuştur. Örneğin tarihe bakıldığında politik nedenlerle sürgün ya da sığınmacı yazarlar, yerleştikleri ülkeyle hem düşünce hem de yaratıcılık bağlamında organik ilişkiler içine girmişlerdir. Hitler rejiminden kaçıp Avrupa'nın çeşitli ülkelerine, Amerikaya göç eden Alman yazarların oluşturduğu bir "Sürgün Edebiyatı"ndan (Exilliteratur) söz edilir. Keza ekonomik nedenlerle ya da öğrenim görmek için Avrupa'ya gidip yazar olan ya da yazarlığını sürdürenler de vardır. Çağdaş Alman edebiyatı ile ilgili araştırmalara baktığımızda Almanca yazan birçok Türk yazarın adı geçmektedir. Bu yazarlar uzun zamandır edebiyatın kalıplarını ve kemikleşmiş tanımlarını oldukça zorlamaktadırlar. Her şeyden önce de "dil" edebiyatın belirleyicisidir ilkesini. Çünkü alışılmış ölçütlere göre, Alman dilinde üretilen edebiyat Alman edebiyatıdır. Oysa şimdi Almanya'daki Türklerin Almanca kaleme aldıkları eserlerin Alman edebiyatına ne kadar dâhil edileceği bugün halen zihinleri meşgul eden bir sorudur.

Sözü tekrar karşılaştırmalı edebiyat bilimine getirecek olursak bugünden geçmişe baktığımızda komparatistik ancak ulusal edebiyat çalışmalarının belli bir düzeye ulaşmasından sonra ortaya çıkmıştır. Günümüzde küreselleşmenin etkisiyle gittikçe birbirine yaklaşan, özellikle göç olgusuyla harmanlanan değişik kültürlerin birlikteliği ve birbirleriyle olan kültürel alışverişlerinin ülkelerin edebiyatlarına da yansıdığı düşünülürse, Wierlacher'in deyişiyle "[y]abancıyla kendinin olanın" üretken işbirliğini gözler önüne seren komparatistiğin, gittikçe küçülen dünyamızda birbirimizi anlamanın yollarından biri olduğuna inanıyorum.

Prof.Dr. Gürsel AYTAÇ

SHAKESPEARE BİYOGRAFİLERİ VE SHAKESPEARE

Prof. Dr. Nazan AKSOY*

Günümüzde yaygın olan yazı türlerinin başında biyografilerle otobiyografiler, daha geniş bir tanımla hayat hikâyeleri geliyor. Günümüzde sadece genel anlamıyla okurlar dünyasında değil, akademik dünyada da biyografik metinlere de ilgi arttı. Biyografi çalışmalarının insan bilimlerinde yepyeni bir açılım getireceğinden söz ediliyor**.** Böyle düşünenler tarihi, geçmişi ya da günümüzü anlamak için bireysel yaşantıların önemine işaret ediyorlar. Bir zamanlar tek tek insanların hayat hikâyesine bel bağlanamayacağı gerekçesiyle pozitivist tarih araştırmacılarınca göz ardı edilen biyografi türünün bugün yeni bir ilginin ürünü durumuna geldiği bir gerçektir. Tarih yazımı ile biyografi yazımı arasında hep bir çekişme olmuştur, yüzyıllar öncesinden sürüp gelen. Biyografi tek bir kişinin hayatı üzerinde odaklandığı için tarihçilerce geçmişte hiçbir zaman yeterince bilimsel görülmemişti. İnsanlığın geçmişi, tarihi yönlendiren büyük siyasî, ekonomik ve toplumsal oluşumlar üzerinden inceleniyor; tek tek kişilerin biyografilerini yazmak söz konusu olduğunda da tarihte önemli roller oynamış devlet adamlarıyla büyük düşünürlerin, sanatçıların hayat hikâyeleri yazılıyordu. Bu kişiler nasıl yaşamışlar, hangi aile çevresinde, nasıl yetişmişlerdi? Onları sıradan insanlar olmaktan çıkaran özellikleri nelerdi?

Ne var ki, son dönemlerde tek tek kişilerin hayatları üzerinden tarihe yeniden bakmak birdenbire büyük önem kazandı; bu görüşe göre, alışılmış tarih yazımında geçmiş, tümel olanın, daha doğrusu tümel kalıbına bürünmüş olgular üzerinden bir merkeze bağlandığı için, merkezci bakışın merceği dışında kalanların sesi hiç duyulmuyordu. Oysa şimdiye dek seslerini duyuramayan, duyurma imkânı tanınmayan bireylere kulak vermek tarihin çok daha geniş, çok-sesli bir manzarasını vermeye yardımcı olabilirdi.

Bu alandaki tartışmalar bilgi kuramının sınırlarını zorluyor. Tarihçinin en büyük malzemesi arşiv kayıtlarıdır. Geleneksel tarihçilik arşiv belgesine dayanmayan bilginin kanıtlanabilmesinin mümkün olamayacağı, bu yüzden de güvenilmez olduğunu söyler. Buna karşı, "doğru" denecek bir şeye

* Bilgi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü

ulaşılamayacağı, geçmişe bakarken bugünün bakış açısından kurtulmanın yolu olmadığı, bugünün penceresinden bakıldığında doğrunun değişeceği, gelecekte ise bugünün doğrusundan farklılaşan yeni doğrular ortaya çıkacağı, dolayısıyla asıl güvenilmez olanın bu yol olduğu ileri sürülmeye başladı.

Yeni görüştekiler, geçmiş denen eski zamanın arşivlenmiş belgelerle yeniden ele geçirilebileceğini mümkün görmezler, arşiv denilen malzemeler yığınının da belli bir anlayış doğrultusunda toplandığını, belgenin hiçbir zaman masum olamayacağını, belgelerin arşivi kuranların niyetine dayandığını söylerler. Derrida'nın deyişiyle, "arşivleme, olayı kaydettiği gibi üretir de." (1996, s.17)

Öte yandan, arşivlerin kullanımı da tercihlere bağlıdır. Tarihçi arşivleri yazmak istediği tarih hikâyesine göre kullanır. O yüzden, tarihçinin kendisi de masum bir kişi değildir. Masum olsa bile, arşiv malzemesi kıtsa, onunla yetinmek zorundadır. Böylece, yazacağı hikâye de ister istemez o sınırlı malzemeden çıkarabildiğine bağlı kalır. Örneğin, Shakespeare'i tanımış olan insanların adını listeleyen E. K. Chambers elli sekiz isimden sadece altısının biyografi yazımlarında yerleri olabileceği kanısına varmıştır**.** Hiçbir sözün nesnel olduğunu söyleyemeyiz, gene de tanıklıkların her birinden özgün, değerli gözlemler beklenebilir.

Biyografi yazımında en güvenilen belgeler arasında saydığımız mektuplar ile günceler bile tartışmaya açıktır. Çarpıcı bir örnek: ardında binlerce mektup bırakan D. H. Lawrence hayatındaki herhalde en önemli insan olan annesiyle üç yıl boyunca sürdürdüğü haftalık mektuplaşmanın mektuplarını yok etmiştir. Bu gibi örneklerin sayısı pek az değildir. Böyle durumlarda biyografi eserinin öznesinin kasıtlı olarak açtığı boşluğun doldurulması biyografi yazarının tercihlerine kalır. Mektupların, güncelerin olmadığı durumlarda biyografi öznesinin özel hayatına girmek iyice zorlaşır. Bu gerçeklere karşın biyografiler yazılır durur. Bazı yazarlar, özellikle de roman benzeri, zevkle okunabilir metinler yazanlar biyografi ile kurmacanın iç içe geçmesinden rahatsız duymazlar. Günümüzde bu çizginin üstüne çıkan, daha "ciddi" bir biyografi yazımı da boy göstermeye başladı. Akademik çevre de bu işe el attı. Bu çevrenin yazarları daha disiplinli olduğu için akademik baskıyı daha çok hissederek çalışıyor. Böylece daha özgül, daha nitelikli biyografilerin yazılmasını özendiriyor.

Konumuzun en önemli yönü biyografi yazımının günümüzde geldiği noktadır. Bu işin zorlukları nelerdir? Biyografiye rağbet artmıştır, ama bu türün zorlukları da artmıştır. Biyografi yazımının sorunlarına eğilirken Shakespeare biyografilerini odağa yerleştirmek sorunların anlaşılması için pek bereketli bir

malzemeye dikkati çekmek imkânı da verecektir. Çünkü hakkında en çok biyografi yazılan sanatçı o.

Shakespeare'ün ününü anlatmak gerekmez. Eserleri Batı dünyasında İncil'den sonra en çok okunan sanatçı. Ama bir iki noktaya değinip geçelim gene de. Onun ünü tiyatro ve edebiyat dünyasında kalmadı. Oyunlarının dünyanın her yerinde sahnelendiğini de bir kenara bırakalım; eserleri tiyatro-edebiyatı çevresi dışında musiki çevresinin ilgi alanına girdi, birçok oyunu bestelenip operaya uyarlandı, daha sonra sinemaya da uyarlanınca çok geniş bir kitleye ulaştı Shakespeare. Dahası, bazı oyunları çizgi-film oldu. Yıllar geçtikçe Shakespeare gitgide daha çok ünlendi, sonunda popüler kültüre girdi. Ama yüksek sanat seviyesinde de ünü büyük bir hızla yayılıp perçinlendi. Edebiyat öğretimi veren pek çok fakülte ve bölümde Shakespeare edebiyat tarihinin şair ve yazarlarından biri olarak değil, eserleri başlı başına bir ders olarak okutulan bir sanatçı oldu. Oyunlarının yeni basımları açıklayıcı notlarla zenginleştirildi. Eserlerindeki derinliğin gitgide daha çok fark edilmesi edebiyat kuramcılarını da dürtükledi. Yepyeni Shakespeare yorumları yazıldı. Bu arada, özellikle yirminci yüzyılda, Shakespeare yahut edebiyat konusu dışında gelişen kuramları işleyenler de (psikanaliz, yapısalcılık, Marksizm gibi) Shakespeare'i göz ardı edemediler, eserlerine yeni yorumlar getirdiler. Kısacası, Shakespeare artık hem erişilmez yükseklikte eserler vermiş olan, hem de dünya çapında popüler olan, eşi menendi bulunmaz bir sanatçıdır. Onun için, eserleri hiç eskimedi demek anlamlı olmaz, tersi doğrudur, kendi çağında olmadığı, olamayacağı kadar ünlü bir sanatçıdır.

Aslında doğaldır bu. Eski dönemlerde yazılmış edebiyatı bugün daha iyi anlayabiliyoruz. Bu her şair, her yazar için geçerli. Yıllar, yüzyıllar geçtikçe biz Shakespeare'de daha önce fark edilmeyen incelikler keşfettik, eserlerinin derin yapısına indik. Bugünün Shakespeare'i Avrupa edebiyatında başka hiçbir sanatçıyla karşılaştırılamayacak bir zenginliktedir. Bu durum Shakespeare'in hayatına duyulan merakı da doğal olarak artırdı. Hayat hikâyesinin yazılmasının zorluğu yeni biyografi yazarlarını kamçıladı. Böylece Shakespeare biyografi yazarlarının en çok sevdiği kişi oldu.

Shakespeare biyografilerin sayısı gün geçtikçe artmıştır. Öyle ki Shakespeare biyografisi yazmak bir furya haline geldi. Her çıkan yeni kitap "son araştırmalar ışığında" elde edilen bilgilerle yazıldığı iddiasıyla piyasaya sürüldü. Oysa herkesin yeni bilgi - belge bulabileceği kadar zengin olan bir arşiv vardı da eski yazarlar bunları kullanmamışlar mıydı? Böyle değildi durum. Daha önceki biyografilerde bulunmadığı söylenen "yeni bilgiler" birincil kaynaklardan doğrulanamıyordu. Bu durum yeni çıkan kitaplarda yeni bilgi diye sunulan şeyler Shakespeare'in kendi eserlerinden çıkarsanıyordu. Seçkin Shakespeare

araştırmacısı, edebiyat kuramcısı Terence Hawkes (1992) *Meaning by Shakespeare* adlı kitabında "Shakespeare'in kimliği gibi, oyunlarının metinleri, dahası oyunların gerçekten ne anlama geldiği konusunda da nesnel bilgimiz yoktur," diyor (s. 146). Bir başka edebiyat eleştirmeni Barbara Everett de şöyle diyor: "Shakespeare'in biyografisi bir yerde bulunacaksa o yer oyunları ile şiirleridir, ama yazılanların hiçbir zaman gerçeği bire bir yansıttıkları, belgelenebilir oldukları ileri sürülemez" (anan Bevington, 2010, s.1). Bu görüşte olanlar sadece günümüz yazarları değildir. Amerikalı düşünür Ralph Waldo Emerson (1803-1882) şöyle demişti: "Shakespeare'in tek gerçek biyografisini Shakespeare kendi yazmıştır, ama o bile fazla bir şey anlatmaz, ama içimizdeki Shakespeare'e seslenir." (anan Bevington, 2010, s.1)

Biyografi yazarlarının çalışmalarında karşılaştıkları en büyük zorluk Shakespeare hakkında çok az sayıda somut belge bulunabilmiş olmasıdır. İkinci sorun, bambaşka değerlerin hüküm sürdüğü bir dünyada yaşamış olan bir sanatçının hayatına ışık tutabilecek belgelerin de yorumlanmasındaki büyük güçlüktür. Nitekim yayımlanan Shakespeare biyografilerinin büyük çoğunluğunda yazılanlar somut bir belgeye dayandırılmamıştır. Yaklaşık olarak bir milyon kelimeden oluşan bir metin bırakan bir yazardan kendi el yazısı ile yazmış olduğu kesin olan sadece on dört kelime kalmıştır! Bunların altısı kendi imzası, ötekiler de vasiyetnamesinde yazılı "ben", "benim", "bana" gibi zamirlerdir. Shakespeare kendi kaleminden çıkan imzalık kelimelerde bile adını her seferde başka bir biçimde hecelemiştir. Ama bu durum herhalde kasıtlı bir tercih değildi. İmla kurallarının yeni yerleştiği bir toplumda belki de herkes aynı şekilde, değişik imzalar atıyordu. Bazı araştırmacılar hiçbir zaman sahnelenmemiş "Thomas More" adlı oyununun ilk bölümünün de Shakespeare'in el yazısı ile yazıldığını sanıyorlar. Bu bile, her biyografi yazarının dikkate almadığı pek çok ayrıntıdan biri.

Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare adlı kitabın yazarı Stephen Greenblatt (2010) kitabının girişinde şöyle yazıyor: "Shakespeare daha kendi zamanında ünlü bir adamdı. Ölümünden sadece birkaç yıl sonra, Ben Jonson onu, "sahnemizin harikası" ve "şairlerin yıldızı" olarak ilan etmişti" (s.19). Daha sonra, Shakespeare'den genç bir yazar olan Dryden'ın kendisiyle karşılaşmamış olmakla birlikte oyunlarından bir yandan övgüyle söz eder, bir yandan da üç birlik kuralına uymadığı için eleştirir ("Essay on Dramatic Poesie" 1668). Fakat bugünkü ününe oranla o yıllarda ne kadar ünlüydü, bunu pekiyi bilemiyoruz, ama herhalde yüzyılların seyri içinde kazandığı ünle karşılaştırılabilecek çapta değildi.

Gelgelelim, Shakespeare'in yaşadığı günlerde de çok ünlü olsaydı bile, o yıllarda ünlü sanatçıların biyografileri yazılmazdı. Şunu da biliyoruz: hiçbir çağdaşı, Shakespeare'in anısı henüz tazeyken, Shakespeare hakkında bilinenleri toplama zahmetine katlanmamış (s.19) Daha da önemlisi, kendi kaleminden çıkmış hiçbir kayıt, mektup, anı, yahut herhangi bir bilgi notu bulunamamıştır. Oysa kendinden biraz daha genç olan arkadaşı Ben Jonson'un arkasından birçok kişisel kayıt bulunmuştur. Jonson'un başka yazarlar hakkında düşündüklerini, sanat, edebiyat konuları üzerindeki görüşlerini, oğlunun ölümü karşısında duyduğu üzüntüyü, karısı ile ilgili duygularını bıraktığı yazılı malzemeden öğrenmek mümkündür. Şöyle dense abartı sayılmaz: Shakespeare adlı adam hayatını başkalarından saklayabilmek için bilinçli olarak arkasında hiçbir yazılı kayıt bırakmamıştır.

Bu gizlilik perdesinin sebepsiz olmadığı kanısına varan Greenblatt bu durumu Shakespeare'in gençlik çağını Katolik soyluların evlerinde geçirdiğini sandığı yıllarda tanıdığı yahut adını duyduğu birçok Katolik rahiple soylu kişinin acımasızca öldürülmesine, bu durumun halk üzerinde uyandırdığı dehşete bağlıyor. Elizabeth döneminde tahtı korumak ve İngiliz Anglikan kilisesinin gücünü pekiştirmek için Katoliklere karşı amansızca bir mücadele yürütülmüştü. Shakespeare bir delikanlı olarak Londra'ya geldiğinde belki de ilk gördüğü şey kale burçlarına dizilmiş kesik başlardı. Şehrin köprüsünde de şu irkiltici fikri düşünmüş olmalı: "Kendine hâkim ol, düşmanlarının eline düşme, uyanık, dirayetli ve gerçekçi ol; gizlenme ve savaş stratejilerinde ustalaş, akıllı ol " (Greenblatt, 2010, s.166).

İşin en şaşırtıcı yanı, hemen hemen bütün biyografi yazarlarının Shakespeare'in hayatını yazarken başvurdukları oyunlarla sonelerinin de günümüze ulaşmasının büyük bir tesadüf olmasıdır. Döneminin birçok tiyatro yazarı gibi o da büsbütün kaybolabilirdi. Ama yıllar yılı iş arkadaşı ve yakın dostu olan John Heminges ile Henry Condell eserlerinin çoğunu (şiirleri dışındakileri) dikkatle bir araya getirerek ölümünden yedi yıl sonra 1623'de "birinci folyo"yu hazırladılar; otuz altı oyundan oluşan bu kapsamlı ciltte aralarında *Julius Ceasar, Macbeth, Fırtına, Antonius ile Kleopatra* gibi daha önce basılmamış on sekiz eseri de bulunuyordu. Bu folyo olmasaydı Shakespeare yok olabilirdi.

Shakespeare'in hayatı hakkında elimizdeki somut bilgi şu resmî kayıtlardır: 26 Nisan 1564'de Holy Trinity Kilisesinde vaftiz edilmiş, cenaze töreni de Shakespeare elli iki yaşındayken ölünce 23 Nisan 1616'da aynı kilisede düzenlenmiş; 1582 yılının sonunda evlendiği Anna Hathaway'den doğan kızı Susanna 26 Mayıs 1583'de vaftiz edilmiş; Hamnet - Judith ikizlerin vaftiz kâğıdı da 2 Şubat 1585 tarihliymiş. Bunlar dışındaki ilk resmî kayıt 1592 yılından. Bu

kayıt Shakespeare'in o yıl Londra'da gidip iyatro dünyasına girdiğini gösteriyor. Peki, ama Shakespeare 1585 ile 1592 yılları arasında ne yapmış da tiyatro dünyasına adım atabilmiştir? Bu soruya cevap arayan biyografi yazarları cevabı uzun bir zaman dilimi içinde kurguladıkları çeşitli senaryolarla veriyorlar.

Birmingham Üniversitesi öğretim üyelerinden, Shakespeare uzmanı Prof. Stanley Wells'den, çocukluğunun Stratford'da geçtiğini, beş altı yaşındayken bu şehirde okuma yazma, matematik, muaşeret kuralları öğrendiği bir ilkokulda okul hayatına başladığını, yedi sekiz yaşına gelince evlerinin civarındaki King's New School adlı bir orta öğretim okuluna yazıldığını öğreniyoruz. Fakat bunlar da belgelenebilen bilgiler değil (Wells, 1992, s. 20-24). Devam edelim. Shakespeare on üç, on dört yaşlarındayken babasının malî durumunun bozulması yüzünden okuldan ayrılmış. 1578 ile 1582 arasında neler yaptığı konusunda çeşitli senaryolar vardır, ama hiçbir belge yoktur. 1578-1582, 585-1592 arası bu yüzden biyografi tarihi açısından "kayıp yıllar"dır. Shakespeare'in bu ikinci kayıp yıllar döneminde Londra'ya gelip şair ve tiyatro yazarı olarak ünlendiği sanılıyor. Shakespeare bu dönemde Londra sahnelerine hâkim olan Oxford, Cambridge üniversitelerinde okumuş yazarlarla yarışmak zorunda kalmıştır. Bu durum, biyografi yazarlarını kayıp yılların birinci bölümü ile orta öğrenim yıllarını çok okuyarak, eski metinleri inceleyerek geçirdiği yolunda senaryolar üretmek zorunda bırakmıştır. Shakespeare'in 1610 dolaylarında doğduğu şehre yerleşip toprak işleriyle uğraştığı söyleniyor. Fakat bu tarihçe bile yeterince belgelenmemiş olduğu için küçük ipuçlarıyla örülmüş bir efsane havasındadır. Son zamanlarda yürütülen araştırmalarda bu efsanenin çözülmesine çalışılıyor.

Shakespeare hakkındaki ilk biyografi yazımı çalışmaları İngiliz arkeolog, yazar John Aubery'nin 1669-1696 yılları arasında kaleme aldığı ama tamamı ancak 1898'de basılabilen *Brief Lives* başlıklı, heyecan verici (heyecan verici, çünkü Shakespeare'in zamanına en yakın olan o) notları ile Nicholas Rowe'nin 1709'da çıkan kırk sayfalık *Some Acount of the Life of Mr. William Shakespear* adlı denemesidir. 1709 yılında Shakespeare artık bilinen bir yazardır, ünlenmiştir, ama nasıl bir insan olduğu konusundaki bilgi hâlâ sınırlıdır; hakkında yazılanlar daha çok rivayet kabilinden hikâyelere, menkıbelere dayanır. Gene aynı yüzyılda İrlandalı yazar Edmund Malone (1741 - 1812) belgelenemeyen hiçbir bilginin doğruluğuna inanılamayacağını, bu yüzden de biyografi yazmanın çok zor olduğunu yazar. Yıl 1790, belge bilincinin uyanması bakımından dikkate değer bir erken uyarıdır bu.

Shakespeare'in 1579 yılına kadarki hayatı, evliliği, çocukları, aşk hayatı biyografi yazarlarının pek ilgisini çekmez. Öte yandan, biyografi, içeriği kültürel dünya içinde biçimlenen, dönemin beklentileri doğrultusunda bir kalıba oturtulan

bir türdür. On yedinci, on sekizinci yüzyıllara baktığımızda Shakespeare'in hayatını yazmak için pek de ciddi bir gayret olmadığını görüyoruz. Shakeaspeare ile ilgili birtakım görüşler bildirilirken kanıtlanması pek de mümkün olmayan menkıbeler anlatılır. O dönemlerde biyografiden anlaşılan şey aşağı yukarı budur. On sekizinci yüzyılın sonuna doğru biyografi yazarlarının ilgisi hükümdarlarla belli başlı devlet adamlarından yazarlara, sanatçılara, din adamlarına, toplum hayatında öne çıkan bireylere yöneldi. Shakespeare'in hayatı, doğup büyüdüğü çevre, öğrenim gördüğü okullar bu dönemde yavaş yavaş ilgi alanına girdi. Aşk hayatı on sekizinci yüzyıl biyografilerine konu olmadı. On dokuzuncu yüzyıl biyografilerinde ise çocukluğuna aile geçmişine önem verildiğini görüyoruz. Kişiliğinin nasıl şekillendiğini anlamaya çalışıp okura göstermek biyografi yazarının temel amaçlarından biri oluyordu artık. Ama on dokuzuncu yüzyılda biyografi yazımının önem kazanmasındaki temel etmen ulusun birleştirici unsurları olarak görülen sanatçılarla büyük devlet adamlarının hayatlarının milliyetçi bir anlayışla ele alınıp ulus bilincinin yazılı kültürde de pekiştirilmesi ihtiyacıydı. Nitekim Shakespeare araştırmalarıyla biyografik metinlerin ağırlık kazanmaya başladığı dönem on dokuzuncu yüzyıldır, özellikle 1840 sonrasıdır. Shakespeare artık İngiliz edebiyatının büyük yazarlarından biridir, ulus bilincinin pekiştirilmesinde ansiklopedilerin, sözlüklerin, bu arada, seçkin kişilerin biyografilerinin bu yüzyılda ayrı bir önem kazandığını düşünürsek, Shakespeare üzerindeki çalışmaları daha somut bir bağlama oturtabiliriz.

On dokuzuncu yüzyıl yazarın yaşadığı döneme ilişkin tarihî-toplumsal arka plan bilgileri de (Kraliçe Elizabeth ile I. James'in siyasî tutumları, saray hayatı, ticaret fikrinin gelişmesi, dinî çevrelerin tavrı vb.) genişlemişti; böylece bu noktalar üzerinde durulması önem kazandı. Biyografi öznesi tarihî dönemle bağlantısı içinde ilk kez bu yüzyılda sunuldu.[1]

Kişinin aile çevresi ile soyağacı da önem kazanmıştı. Bir ulusun büyüklerinin hikâyesini anlatmak ulusun tarihini anlatmak anlamına da geliyordu. On dokuzuncu yüzyılın biyografi yazarları bireyin hayatına daha bir içerden bakmak istemelerine karşın, çoğu zaman, bireyin ev hayatını, özellikle duygusal, cinsel hayatını gözler önüne sermek istememişlerdir. Gene de on dokuzuncu yüzyıl tarih çalışmalarında bireysel hayatların öneminin fark edildiği bir dönemdir. Yirminci yüzyıl biyografisi ise, bireylerin özel hayatına, iç dünyasına daha çok önem verecek, söz konusu bireyin zaafları da biyografilere girmeye

[1] Shakespeare biyografisi edebiyatının önde gelen yazarlarından Samuel Schoenbaum'ın yazdığına göre, bu yöndeki ilk adımı atan yazar Viktorya dönemi yazarı Charles Knight'dır (*William Shakespeare: a Biography,* 1865).

başlayacaktı. Daha önceki biyografi yazımlarında hiç görülmemiş bir konu da işlenmeye başlayacak, bireyin yaşadığı dönemin somut, nesnel tarihî-toplumsal gerçekleri ile bizler için erişilmez olan iç dünyası arasında bağlantı kurulmaya çalışılacaktı. Yirminci yüzyıl, biyografi türü üzerinde en çok düşünülen çağ oldu.

Belgeye dayalı biyografi yazımı konusuna dönelim. Katı bir arşivci-belgeci yaklaşımla Shakespeare'in biyografisini yazmanın çok zor olduğu besbelli bir şey, çünkü elimizdeki belge çok az. Diyelim ki, birtakım belgeler bulduk... Bunlar başlı başına bir değer taşır mı? İlkin, belgelerin hangi dönemden, hangi yıldan kalma olmasıyla anlam kazandığını unutmamak gerekiyor. İkincisi, belgelerin önem derecesi de yorumdan yoruma değişebilir. Çünkü biyografi yazarı önemli önemsiz birtakım belgeler toplar, ama bunları çizmek istediği yahut en uygun gördüğü portreyi çizmek için bir hiyerarşiden geçirdikten sonra kullanır. Aynı belgeleri görmüş olan bir başka yazar bambaşka bir belge hiyerarşisi kurabilir. Belgenin onu okuyanca değerlendirilmesi belirleyici olduğu için, bir yazarın çok önemsediği bir kayıt öbürünün gözünde büsbütün değersiz bir şey olabilir.

Bu yönde verebileceğimiz bazı örnekler var. Bunlardan ilki Belott-Mountjoy belgesi. Yirminci yüzyılın başlarında Amerikalı bir karı koca Charles Wallace ile Hulda Wallace Londra'ya gelip şehir arşivinde on binlerce belgeyi elden geçirdikten sonra 1909'da Shakespeare'in adının geçtiği bir dosya bulurlar. Yirmi iki belgeden oluşan bu dosya 1612 yılında Christopher Mountjoy adlı, Huguenots denen dinî bir cemaate bağlı bir peruka imalatçısı ile damadı Stephen Belott arasındaki bir dava hakkındadır. Damat, kayınpederinden kendisine söz verdiği düğün parasını vermediği için müşteki olmuştur. Shakespeare'in bu davayla ilişkisi 1604 yılında Mountjoy'un Cripplegate'deki evinde kiracı olması dolayısıyladır. Sekiz yıl sonra mahkemeye çağrılan Shakespeare olayı hatırlayamadığını ifade etmiştir. Şimdi, nedir bu belgenin önemi? Salt belge olarak bir anlamı var mıdır, yoksa yorumlanması mı gerekir? Bu kayıttan Shakespeare'in o yıllarda, fakir sayılabilecek bir semt olan Cripplegate'de oturduğunu öğrenmiş oluyoruz; bir ikinci çıkarsamada da Shakespeare'in bu davada tarafsız kalmasının onun dürüst bir insan olduğuna işaret ettiğini söyleyebiliriz. Gelin görün ki, bazı biyografi yazarları bu hikâyeden Shakespeare ile Marie Mountjoy arasında bir aşk hikâyesi bile kurgulayabilmişlerdir! Sonuç olarak bu dosya, bazı biyografi yazarlarınca önemsenirken, bazılarınca hiç önemsenmemiştir. Amerikalı yazar Park Honan *Shakespeare: A Life* adlı biyografisinde All's *Well That Ends Well* (Yeter Ki Sonu İyi Bitsin) ve *Measure for Measure* (Kısasa Kısas) adlı oyunlarındaki gönülsüz erkekleri evlenmeye teşvik eden düşüncelerle bu olay arasında bir paralellik kurmuştur (2013, s. 450).

Bir ikinci belge, altında Shakespeare'in imzasının bulunduğu vasiyetnamedir. Vasiyetnamesinde Shakespeare otuz dört yıllık karısı Anne Hathaway'e sadece "ikinci en iyi yatağı"nı (my second best bed) bırakmıştır. Bu belgeyi "harfiyen" okuyan biyografi yazarlarıyla eleştirmenler, Shakespeare'in Hathaway'la evliliğinde mutlu olamadığı için karısına sadece bir yatak bıraktığı anlamını çıkarırlar ancak. Tarihî açıdan yaklaşanlar da böyle bir vasiyetin o dönemin başka vasiyetnamelerinde de görüldüğünü söylerler. Tanınmış feminist eleştirmen Germaine Greer bu kayda bambaşka bir açıdan yaklaşıyor. Vasiyetnamenin yazıldığı, Shakespeare'in öldüğü 1616 yılında Anne Hathaway altmış yaşındadır, mirası yönetmesi zordur. Greer Shakespeare'in kızı Susanna evlenirken söz konusu evi damadına verdiği için bu durumu vasiyetnamede değiştiremediğini ileri sürer. Greer'e (2007) göre bu evlilik mutsuz bir evlilik değildir (s. 143-144). Shakespeare'in *A Winter's Tale* (Bir Kış Masalı) adlı oyununun büyük ölçüde otobiyografik olduğu düşünülürse, Greer'in yorumu pekâlâ desteklenebilir. Gördüğümüz gibi, somut bir arşiv kaydı burada da yoruma açıktır, hele Shakespeare'in hayatı ile oyunları arasında bağ kurarak yorumlanırsa. Oysa yıllar önce karısını, kızını terk eden bir adamın onları hâlâ sevdiğini hissedince evine döndüğü *Kış Masalı*'nın aksine, son oyunu *Fırtına*'da başkişi karısı öldüğü için yaşlılık çağını kızı, damadı ile geçirir. Bu noktada söylenecek şey, hiçbir belgenin sabit, mutlak bir anlamı olamayacağı gibi, feminist açıdan bakıldığında da aynı kayda bambaşka bir yorum getirilebileceğidir.

Biyografi yazarlarının karşı karşıya kaldıkları sorunlardan birine daha örnek verelim. Kimi biyografilerde Shakespeare'in ailesinin Katolik olduğu, bu inançtan hiçbir zaman büsbütün kopmadığı yönünde bir görüş ortaya sürülmüştür. Birçok yazar işin bu tarafını pek önemsememiş, ayrıntılı bir şekilde üzerinde durmamıştır. Günümüzün en çok okunan Shakespeare biyografisinin yazarı Stephen Greenblatt, sanatçının Stratford'da okuduğu King's New School'daki hocalardan başlayarak Shakespeare'in çevresini kuşatan bir Katolikler halkası olduğu, daha sonra okuldan ayrılınca da bir ara (hakkında açık seçik hiçbir şey bilinmeyen o ilk dönemin "kayıp yıllar"ında) kuzeye gidip orada yaşadığı, Katolik inancına bağlılıklarını gizlice evlerinde sürdüren soyluların yanında çalışarak geçirdiği yolunda bir hikâye anlatır.

Yeni tarihçilik okulunun öncülerinden biri olan Greenblatt bir belgenin anlamı ancak o belgenin yazıldığı bağlamda yorumlanabileceği görüşündedir; Shakespeare'in yaşadığı dönemin değerler sistemini, âdetlerini, kurumların işleyişini bilmeden çözmenin imkânsız olduğu görüşünü savunur. Ama vardığı sonuç, Shakespeare'in ne Protestan inancına, ne de Katolik inancına bağlı olduğu, her ikisi karşısında da sorgulayıcı bir tavır takındığı yönündedir. Birçok yazar gibi

o da bu görüşünün kanıtını *Hamlet* oyununda bulmaya çalışmıştır. Buna karşılık, Florida Eyalet Üniversitesi öğretim üyelerinden Prof. Gary Taylor Shakespeare'in Katolik olduğunu, bu inancını hep koruduğunu ama Katolik olmak başına dert açacağı için inancını kimsenin bilmemesi ve kanıtlayamaması için elinden gelen her tedbiri aldığını iddia etmiştir (anan Davis Ellis, 2012, s. 14).

Belgeye dayalı çalışmanın bütün bu zorluklarını gördükten sonra şu soruyu sorabiliriz artık: bir şairin, bir yazarın eserlerinden yola çıkarak, onun kişiliğine, duygu dünyasına ulaşmak mümkün müdür? Hem evet, hem hayır demeliyiz. T. S. Eliot gibi düşünürsek, hiçbir eser sanatçının kişiliğini yansıtmaz, hayır deriz; buna karşılık, romantizm kökenli, sanatçının metinlerinde onun kişiliğinin yapı taşlarına ulaşabileceğimizi inananlara uyarsak, evet diyebiliriz. Bu ikinci görüş Shakespeare biyografisi yazanların, açıkça söylemeseler de, ortak çıkış noktasıdır. Çünkü Shakespeare gibi sanatçılar hakkındaki maddî bilgi eksikliğini onların kurmaca metinlerini deşip bir şeyler çıkarmaya çalışmaktan başka yol yoktur. Ne var ki, oyunlarının yüzyıllar boyunca çok değişik yorumlara kapı aralayacak kadar çok-katmanlı metinler olduğu düşünülürse, bu yol dikenli, sarp bir yoldur. Derhal sorabiliriz: on altıncı yüzyıl Shakespeare seyircisinin o metinlere yüklediği anlamla bizimkiyle (ayrıca hangi *bizimki*?) aynı mıydı acaba? Şunu da hepimiz biliyoruz: çağının bütün yazarları gibi Shakespeare de konularını icat etmiyor, okuduğu eski kaynaklardan alıp kurguluyor, yeniden yaratıyor.

Geleneksel tarih anlayışı belgenin, kanıtın üstünlüğü temeline dayanır. Tarihçiden beklenen şey, olgular, olaylar icat etmek değil, olup biteni çarpıtmadan vermektir. Ama biyografi yazarı belgesini kanıtını arşivden çıkardıktan sonra malzemesini yazacağı hikâyeye göre ayıklayıp seçecektir. Yazar malzemesindeki kimi kayıtları önemseyecek, kimilerini de göz ardı edecektir, çünkü kendi kurmak istediği kişilik portresinde bazı kayıtlar ona fazlasıyla önemli görünecek, bazıları da hiç olmamış gibi anlamsız kalacaktır.

İkinci bir sorun... Biz tarihe ister istemez bugünün değer yargılarıyla bakarız. Belli bir olguya bugün yüklenen anlam dört yüzyıl öncesinden çok farklı olabilir. Sözgelimi, Shakespeare'de "eşcinsellik" eğilimi üzerinde duran yazarlar eşcinselliğe bugünün cinsellik tanımından kurtulamadan bakamıyorlar. Oysa Shakespeare'in çağında *homosexual* diye bir kelime bile yoktu, hiçbir dilde yoktu. O zamanın cinsel ahlakı, töresi çok farklıydı. Unutulmaması gereken nokta da, Shakespeare'in oyun kişilerinin birbirinden çok farklı görüşleri olması, yazarın hiçbir zaman bir kahramanının görüşünü, tutumunu açıkça desteklememesi, sonuç olarak yazarın hangi düşünceyi benimsediğini hiç şüpheye düşmeden anlayamayışımızdır.

Geçmiş zaman olguları ile bugünün bakışı arasındaki başkalaşmaya bir örnek daha. Elde belgesi bulunmayan, bulunmadığı için de arşivcilerin anılmaya değer bulmayacağı, yoruma açık bir olay bu. Kimi yazarlar Shakespeare'in Londra'ya gitmeden önce Stratford'dan birdenbire ayrılmasını onun Sir Thomas Lucy parkında kaçak olarak geyik, tavşan avlarken yakalanmasına bağlamışlardır. Greenblatt bu yorumu kolayca çürütüyor: o dönemde av yasağı sırasında avlanma iddia edildiği gibi şiddetle cezalandırılmıyordu. Greenblat bu hikâyenin bu kadar çok yazılmasını Shakespeare'in hak etmediğine inanılan bir cezaya çarptırılmasına karşı duyulan isyana bağlıyor. Greenblatt (2010) sözü şöyle bağlıyor:

> Delillerin doğruluk derecesi burada önemli değildir, olaydaki hayalî hayatın Shakesperare'in hayatı ve eserlerine dair önemli bir ipucu verip vermediği önemlidir. Sonucunda suçlandığı o belirli eylem (avlanma) bugün önemini kaybetti, buna bağlı olarak da biyografilerden düşmeye başladı. Ama Shakespeare'in zamanında ve on yedinci yüzyıla doğru, özel bir tınısı vardı; genç adamı Stratford'u terk etmeye iten olaylar dizisini yeniden kurgulamakta önemli bir araçtı" (s.145).

Biyografilerdeki bu gibi hikâyeler, bugünün penceresinden baktığımızda önemini büsbütün kaybettiği için biyografi konusu bireyin hayatının bir parçası olmaktan çıkıyor. Tarih, bugünün ilgisini çekmeyecek olanı eliyor.

On altıncı yüzyılda özellikle tiyatro yazarlığı bugün anladığımız yazarlıktan çok daha farklıydı. Çarpıcı bir ayrıntı: Shakespeare oyunlarının üstüne kendi adını koymak için hiçbir gayret göstermemiştir; hattâ eserlerini bastırmak için de uğraşmamış gibi görünüyor. Sanatçıyı yükselten, ona ün bahşeden etkili bir kamuoyu yoktu o günlerde, tiyatro yazarlığı daha çok bir zanaat olarak görülüyor, yaratıcı yazarlık oyun yazarlarından esirgeniyordu. Birbirinden çok farklı toplum katlarından her gece heyecan içinde tiyatroya gelen bir hayli kalabalık bir seyirci kitlesine hitap eden oyun yazarları sık sık değişen bir oyun dağarına muhtaçtılar. Böyle bir ortam için şöyle bir tahminde bulunulabilir: Shakespeare Londra'da bir yandan tiyatroyla uğraşırken, bir yandan da Stradford'ta bir yatırım yapmış, güzel bir ev satın almıştır. 1597'de Stratford'un ikinci büyük evini satın almış olması bazı biyografi yazarlarının ileri sürdüğü gibi meteliksiz bir tiyatrocu olmadığını, hatırı sayılır tutarda para kazandığını düşündürmeli.

Shakespeare üzerine çalışan araştırmacılar her yıl yeni belgelere ulaşıyorlar. Bu bilgiler kimi zaman, özel olarak Shakespeare araştırmalarının değil, dönemle ilgili daha genel araştırmaların bir yan ürünü olarak ortaya çıkıyor; kimi zaman da daha dar bir alanda, Shakespeare'in ailesi, yaşadığı şehir yahut

Londra'daki tiyatro hayatıyla ilgili bilgiler oluyor. En yeni çalışmalar bundan sonra yazılacak biyografilere bazı taze bilgiler sunabilir. Ama biyografisi yazılan kişinin günümüzden dört yüzyıl önce yaşadığı düşünüldüğünde, hem yazarın hem de okurun bu kadar uzak bir geçmişte kalan bir dünyaya girebilmesi biraz hayal gücü, biraz da geniş bir tarih bilgisi gerektiriyor. Yeni çalışmalarda okuru ters yönlere sürükleyen iki akıntı boy gösteriyor: Shakespeare'le aramızdaki zaman aralığı açıldıkça spekülasyonlar, menkıbeler yeni araştırmalarla bir bakıma azalırken, yazarın popülerliğindeki sürekliliğin kesintiye uğratılmaması için bazen de eksik edilmemesinde fayda görülüyor.

Geçmişi bilmek, hele bir insanın geçmişini bilmek çok zor olmakla birlikte, insanoğlu geçmişi anlamaya çalışmaktan kendi alamaz. Bu görüşte olan yazarlardan Jonathan Bate (1997) *The Genius of Shakespeare* adlı kitabında Shakespeare'in hayatı ile ilgili hikâyelerin olgusal değil, ancak temsilî bir değeri olabileceğini söyleyerek gerçek bir hayat hikâyesi diye bir şeyden bahsedilemeyeceğini söylüyor (s.31-35). Greenblatt da hikâyelerin asıl anlamının gerçeklikle bağlantılarında değil, hayal gücümüzde uyandırdığı görüntülerde yattığını söylerken yazdığı kitabın gerçekleri veren bir eser olmadığını açığa vurmuş oluyor. Peki, o zaman niye biyografi türünden vazgeçmiyor bu yazarlar?

Bu sorunun cevabı şu olsa gerek: asıl önemli olan şeyi, tek bir doğru, herkes için geçerli tek gerçek fikrinden kurtulmak, gerçekliğin verilişini baskıcı bir doğruluk anlayışından arındırıp bir özgürleşebilme denemesine girişmekte buluyorlar. Biz de, gerçekliğin çok-katmanlı oluşu, prizmadan yansıyan renkler gibi ayrışıp çeşitlilik gösterdiğini düşünerek, biyografi yazmaya da, okumaya da devam edebiliriz. Shakespeare biyografileri hiçbir zaman tamamlanmış, yekpare bir gerçekliği veremez bize, ama o dönemin ruhunu kavramamıza, zamanla gerçekliğin nasıl değiştiğini görmemize yardımcı olabilir. Her biyografi birtakım efsaneler imal ettiği için, eski deyimle bir "hayat-ı hakikiye"den çok, bir kurmaca anlatı, bir başka terimle, bir *biofiction* olarak görülmeli. Şunu da unutmamalıyız: her kurmaca metin bildiğimiz, anlamlandırabileceğimiz bir gerçekliğe sırtını dayar, yoksa nasıl okunur?

Bu noktada söyleyebileceğimiz bir söz daha olmalı. Shakespeare'in hayatına ilişkin somut bilgi son derece az olduğu halde, biyografilerinin sayılamayacak kadar çok olmasının da bir anlamı olması gerekir. Aubrey'den Greenblatt'a kadar geçen üç yüz elli küsur yıl içinde çıkan biyografilerden hangisine inanacağız? Yahut şöyle soralım: hangilerine değer vereceğiz? Bence hepsine! Bunların hepsi de "güncellenmiş" bir Shakespeare hikâyesi anlatmıştır. Yazılan biyografilerin pek çoğunda birtakım efsaneler, menkıbeler anlatılmıştır deniyor ya, oysa efsanelerin de bir "gerçekliği" vardır; belgesi kanıtı olmayan bir

gerçekliği. Fakat o dönemlerin alımlama (Rezeption) biçimleridir bu. Her dönem bir öncekinin, her kitap da bir öncekinin menkıbesini yeniler, efsaneleşmiş kişi zihinlerde bu şekilde yaşamaya, yaşatılmaya devam eder. Bizim bugünkü Shakespeare'mizde hepsinin bir payı olması gerekir. Onun hayatı üzerindeki güncelleme işlemleri bundan sonra da devam edecektir (2).

Shakespeare Birthplace Trust adlı vakıf yakın bir geçmişte Shakespeare'in 1597'de satın aldığı ama 1759'da yıkılıp sonradan inşa edilen binada açılan müzede 1997 yılında bir sergi düzenlemiş. 2013 yılına kadar sergiyi gezenlerin sayısının dört milyona ulaştığı söyleniyor. Shakespeare burada, kendi evinde, duvarları kitap raflarıyla kaplı çalışma odasındaki masasının başında, zamanımızın bir yazarı gibi çalışmaktadır. Ailesiyle birlikte, sessiz sakin kasaba Stratford'da oturuyor, ama tiyatro işleri için Londra'ya gidip geliyor. Sergiyi düzenleyenler böylece bize daha yakın gelen bir Shakespeare portresi çizdiler. Shakespeare araştırmacıları yüzyıllar içinde Shakespeare'e daha çok yaklaşmaya çalıştı hep; bu sergi de Shakespeare'i bir yandan bize yaklaştırırken öte yandan tarihteki Shakespeare'i bizden uzaklaştırıyor.

KAYNAKÇA

Bate, Jonathan. (1997). *The Genius of Shakespeare*. Londra, Picador.

Bevington, David. (2010). *Shakespeare and Biography*. Oxford, Oxford University Press.

Derrida, Jacques. (1996). *Archive Fever*. (çev.Eric Prenowitz). Chicago, University Chicago Press.

Edmondson, Paul (2013). "A Renaissance for New Place in Shakespearean Biography" içinde *Critical Survey*, cilt 25, sayı 1; 2013; s. 90-98.

Ellis, David. (2012). *The Truth about William Shakespeare: Fact, Fiction and Modern Biographies*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Greenblatt, Stephan. (2010). *Shakespeare Olmak*. (çev. Cem Alpan). Can Yayınları, İstanbul.

Greer, Germaine. (2007). *Shakespeare's Wife.* Londra, Bloomsburry.

Hawkes, Terence. (1992). *Meaning by Shakespeare*, Londra, Routledge.

Honan, Park. (2013). *Shakespeare: Bir Yaşam*. (çev. Bülent Bozkurt). İstanbul, YKY.

Schoenbaum, S. (1991). *Shakespeare's Lives*. Oxford, Clarendon Press.

Wells, Stanley. (1992). *Shakespeare: Yazar ve Eserleri.* (çev.Cevza Sevgen). İstanbul, YKY.

TWO TALES OF A CITY: İSTANBUL IN KULİN AND ZAİMOĞLU

Prof. Dr. Adelheid RUNDHOLZ*

When Sydney Carton gives his life for the sake of his friends Charles Darnay and Lucie Manette, this sacrifice famously takes place at a time of extremes. *A Tale of Two Cities* unfolds in London and Paris before and during the French Revolution, and its author commences his story with a series of juxtapositions: "It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair [. . .]."[1] An allusion to the era of enlightenment is immediately apparent: the power of reason and rational thought (the 'Light') that is believed to be able to overcome chaos and ignorance (the 'Darkness'). Equally visible is one of the Enlightenment (modernity) project's implicit limitations: the binary pairs point to the rigidity of rational thought that organizes the world along lines of oppositions, inclusions, and exclusions. In the same sentence, Charles Dickens moreover likens the era of which he writes to that in which he now lives and simply notes that "the period was [. . .]like the present period."[2] Indeed, by the 1850s (and as such is one of the characteristics of the nineteenth century in general), the Enlightenment belief that the world can be known and described totally by rational means had firmly taken root.[3] By necessity of their methodology, statisticians created a world divided into

* Johnson C. Smith University

[1] Dickens, Charles, *A Tale of Two Cities*, no pagination.

[2] Dickens, Charles, *A Tale of Two Cities*, no pagination.

[3] See Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt*: "The nineteenth century was the century of counting and measuring. Only now did the enlightenment idea of being able to describe the world completely and to organize it taxonomically rise to a belief in the truth-endowing power of numbers and statistically treated data [. . .]," ["Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert des Zählens und Messens. Erst jetzt steigerte sich die Idee der Aufklärung, die Welt vollständig beschreiben und taxonomisch ordnen zu können, zum Glauben an die wahrheitserschließende Kraft der Zahl, des statistisch bearbeiteten Datums [. . .]"], p. 62. Unless otherwise noted, translations are my own.

classes, castes, ethnic groups, and more. Charles Dickens, in his roles as writer and journalist, critiques the effects of class divisions and class values throughout his work.

The present, too, is a time of if not Dickensian extremes, at least a time of great challenges. Among the many problems in the twenty-first century, one that perhaps stands out as urgently needing critical consideration is that of migration. It appears that more people than ever before are on the move and that this trend is projected to intensify.[4] In addition to personal, economic, or socio-political reasons, ecological factors may become a strong or even the dominant element in future (forced) migrations.[5] With elevated numbers of people going to and appearing in new places, one of the questions that must be asked is how 'strangers' can become 'neighbors'.[6] The pressing call, in sociologist Zygmunt Bauman's words, "consists in furnishing our thinking and feeling—formed over millennia of living in small, local groups—with ideas and institutions that will allow us to live together in the global tribe that we have become" (*Die Angst vor den anderen* 71). Among the human endeavors that explore the ways in which we can live as a 'global tribe' are those that take artistic and creative forms. Let us therefore turn to two recent novels that do not, as in Dickens' text, feature Paris or London. Instead, the tales that Ayşe Kulin and Feridun Zaimoglu communicate point to Istanbul as a possible locus of neighborliness. This potential, I contend, emerges as we read these two tales of a city both together but also against each other.

---

[4] *The International Migration Report 2017* of the United Nations Department of Economic and Social Affairs, for example, states that "[t]here are now an estimated 258 million people living in a country other than their country of birth—an increase of 49% since 2000 [. . .]," (no pagination). The International Organization for Migration's *World Migration Report 2018* calculates the number of international migrants in 2015 in comparison the the total global population and concludes that "1 in every 30 people" is an international migrant (17).

[5] See, for example, Mark Lynas' *Six Degrees. Our Future on a Hotter Planet*. Relying on environmentalists' studies and data, the author maps a frightening scenario—degree by degree—of how incremental climate changes can affect lives and living environments. With projected flooding or draught in numerous places, forced migrations are a constant part of the author's analysis and assessment.

[6] "In most countries of Europe, Northern America and Oceania," according to the United Nations Department of Economic and Social Affairs' *The International Migration Report 2017*, "international migrants comprised more than 10% of the total population in 2017," no pagination. This figure tangibly captures a 'mingling' reality.

In 2015, Feridun Zaimoglu, known also as the "rascal of German-language literature," publishes *Siebentürmeviertel* ("Seven-Tower-Burrough").[7] The book's title is a German translation of Yedikule, which was and is an actual quarter of Istanbul and the site of Yedikule Fortress (Yedikule Hisarı), the Ottoman's royal dungeon for important prisoners.[8] Zaimoglu, born in Bolu, moved with his parents to Germany when he was barely six months old. In his novel, he perhaps fictionalizes some of his father's experiences for he had lived in Yedikule. Taking up almost eight hundred pages, the novel recounts how six-year-old Wolf and his father, Franz, escape Nazi Germany in 1939. They come to live with Abdullah Bey and his family in Yedikule. When his father finds a teaching position in Ankara, he departs Istanbul and leaves Wolf behind. For Wolf, Abdullah Bey becomes his 'father' and the daughter, Derya, becomes his 'sister'. During the following ten years, Wolf grows up in this quarter and becomes as 'Turkish' as those around him thanks to his Turkish 'family', his friends and enemies on the streets, and, of course, his school education.

Ayşe Kulin's novel *Kanadı Kırık Kuşlar* appears a year later, that is, in 2016. The title of her novel literally translates to 'broken-winged-birds' and was published in English as *Without a Country* in July 2018. Like Zaimoglu's novel, Kulin's story begins in the 1930s. It follows Gerhard and Elsa Schliemann who—like other German Jews—are subject to the Nazis' barbaric laws and thus are forced to find sanctuary elsewhere. The couple and their children find refuge in Istanbul where Gerhard, a medical professor, also finds employment. Being only about half as long as Zaimoglu's text, Kulin's novel nonetheless follows the family throughout the decades and down to a great-grandchild of Gerhard and Elsa. With the scope of this work stretching over 83 years—from 1933 to 2016--, it is not surprising that the novel deals with questions of identity and how various family members and multiple generations adapt or do not adapt to their new country. This is a story about how family and friends forge lasting relationships that transcend geographical distance, language, religious community, and nationality.

The two historical novels constitute an intriguing departure regarding the topos of Turkish-German migration. Typically, the literature of migration that thematizes encounters between Turks and Germans narrates the fates of Turkish migrants in their adopted homeland, that is, in Germany. Kulin's and Zaimoglus's

[7] "Feridun Zaimoglu: Fremde kann Heimat warden." https://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-feridun-zaimoglu-fremde-kann-heimat-werden_id_4947508.html. Accessed 12 May 2018.

[8] The most famous of these prisoners is perhaps Sultan Osman II, held there and executed by the Janissaries in 1622.

works, however, 'reverse' the encounter and deal with Germans in Istanbul in the 1930s and beyond. In doing so, they incidentally contribute to highlighting a historical phenomenon that scholars think has not received the attention it deserves.[9] Prominent professionals like urban planner Ernst Reuter, economist Fritz Neumark, classical philologist Georg Rohde, physicist Hans Reichenbach, musician and composer Paul Hindemith, theatrical producer and director Carl Ebert, professor of surgery Rudolf Nissen, and many more enjoyed Turkey's hospitality and various appointments of different lengths in Istanbul or Ankara and left their marks on the host country. Carl Ebert, for instance, founded and directed the Ankara State Opera Company, and Paul Hindemith helped found the Ankara State Conservatory.

In order to contextualize the two novels' setting and better understand what these texts accomplish, it is necessary to briefly focus on Turkey. The Nazis and their holocaustal catastrophe seemed to negate the continued existence of what one might call 'German civilization'. At the same time, the then young Republic of Turkey was on a very different trajectory. Under new leadership, the keywords for Turkey's future were *modernleşme* (modernization) and *batılaşma* (westernization). These terms function interchangeably since 'modernization' almost always implies an orientation toward the West and Western Europe, in particular.[10] After the Latinization of the alphabet in 1928, two other years each mark an important caesura for Turkey. First, in 1933, the then Minister of Education, Reşit Galip, closed what had been the pre-eminent Ottoman university, Darülfünun, and refounded the institution as Istanbul University. In Kader Konuk's words, "the year 1933 was [. . .] constructed as a kind of zero hour for modern tertiary education in Turkey" (*East West Mimesis*, 61). Consequences of Galip's decision were the dismissal of more than half of the institution's Turkish

[9] Witness Azade Seyhan's comparison of emigration during the Nazi regime to the United States and to Turkey, respectively: "[a]lthough the emigration of German scholars and writers [. . .] to the United States has been studied fairly extensively, the long-term sojourn of many noted academics, artists, and politicians in Turkey has received scant critical attention" ("German Academic Exiles in Istanbul," 277).

[10] These terms and the underlying history are, of course, complex phenomena. As Christopher DeBellaigue puts it, "the promise inherent in Western knowledge was offset by the terrifying advance of the European powers" (*The Islamic Enlightenment* 204). In other words, subsequent to the collapse of the Ottoman empire after WWI, the young Republic in the 1930s and 1940s found that "[a]ll the countries that Turks had once seen as models of civilized behavior—France and Britain in the nineteenth century, Germany in the early twentieth, the Soviet Union during the war of independence—were hurtling toward mutual destruction" (King, *Midnight at the Pera Palace* 290-291). For a treatment of the modernization/westernization in/of Turkish literature—especially the novel—see, for example, Abide Doğan's *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romani İncemeleri*.

faculty and their replacement with European professors. Based on information coming from the German Consulate, Konuk notes that "[f]orty scholars were hired in 1933 alone" (*East West Mimesis*, 222).[11] Necdet Sakaoğlu confirms that "[t]here was a time when Istanbul University was thought of as Germany's biggest institution of higher learning abroad (*Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi*, 77).[12] Second, the humanist culture reforms of 1939 led to the creation of the *Tercüme Bürosu* (Translation Office) by then Minister of Education Hasan Ali Yücel. Yücel believed and warned that "[c]ultures that do not go through an intense age of translation are deemed to dry up like unblessed earth and remain barren."[13] Together with Georg Rohde, the classical philologist mentioned above, Yücel embarked on having hundreds of Western classics translated to Turkish. The humanist culture reforms also entailed "the staging of Western plays, concerts, and operas; and the training of teachers in classical and modern Western languages and literatures" (Konuk, *East West Mimesis*, 54-55).

Based on this brief digression, it is clear that those driven from Germany by the Nazis did not just find refuge in Turkey but also became instrumental in furthering the young country's agenda of modernization. In what seems a case of strange historical coincidence, the now stateless former Germans were escaping the Nazi horror at just the right time in order to participate in profoundly changing the Turkish educational landscape. Or, as Azade Seyhan observes, '[t]he hospitality extended to the German refugees was perhaps less an expression of a cosmopolitan consciousness than a response to the demands of the cultural politics of the nation" ("German Academic Exiles in Istanbul," 276).

---

[11] The abrupt changes and their sometimes negative impact also appear in Kulin's narrative. On the one hand, "[f]oreign professors were accused of violating their contracts, of not having authored scholarly papers and books, and, in what was presented as the greatest failing of all, of not having learned sufficient Turkish to wean themselves from classroom translators" (*Without a Country* 64). Indeed, one of Gerhard's professor friends is dismissed when students feel insulted by a lecture that the translator, allegedly, altered. On the other hand, the difficulties the novel's characters experience are also due to the sudden and comprehensive changes in the system. In a conversation with Gerhard, legal scholar Hirsch points out that some of the responsibility lies with the reformers: "They expect the public to swallow the medicine of modernity in one great gulp. And what happens? The patient vomits it right back up" (*Without a Country* 65).

[12] "Berlin dışında en büyük Alman Üniversitesi." Sakaoğlu, Necdet. *Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tarihi.* İstanbul: İletişim Yayınları, 1933: 77. Quoted in Konuk, p. 50.

[13] "Kuvvetli bir kesafetli bir tercüme devresi geçirmeyen kültürler, rahmetsiz kalmış topraklar gibi kurumaya, verimsiz kalmaya mahkûmdurlar." In: Yücel, Faruk. "Türkiye'nin Aydınlanma Sürecinde Çevirinin Rolü." *Haceteppe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 23.2 (2006): 216. Quoted in Konuk, p. 231.

I propose to read Kulin's and Zaimoglu's novels as fictionalized 'episodes' in this important 'chapter' of Turkish history. Read together but also against each other, the question will be what kind of 'story' these 'episodes' (that is, the two historical novels) are telling.[14] According to Georg Lukács' eponymous book (1955), the historical novel genre emerges from the Enlightenment—the French Revolution, in particular—, a new focus on history, and a sense of nationalism. In historical fiction, furthermore, "[h]istory is what it is, but it is also what we make of it [. . .] a story we choose to tell about things" (Slotkin, "Fiction for the Purpose of History," 221).

The story Ayşe Kulin chooses to tell is anchored in historical facts and people. When Gerhard and Elsa Schliemann, their infant daughter Susanne, and young son Peter escape from Germany, they first find themselves at Elsa's parents' house in Switzerland. The father-in-law wants Gerhard's help in running his recently founded "Advisory Office for German Men of Science" ("Alman Bilim Adamları için Danışmalık Bürosu;" Kulin, *Kanadı Kırık Kuşlar*, 47).The novel's characters, thus far, are fictional and so is the 'advisory office'. The latter, however, is a reference to an actual organization and to historical individuals. Dr. Philipp Schwartz, Hungarian born Frankfurt pathologist, fled to Switzerland in 1933 and immediately founded (in March 1933) the Emergency Assistance Organization for German Scientists (Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaftler im Ausland).[15] Together with professors Rudolf Nissen and Albert Malche, he traveled to Turkey where they met with Reşit Galip and left a list of names of professors that the minister might with to consider hiring. They also learned from Refik Saydan, the Minister of Health, that there was an interest in inviting professors of medicine to work in the university hospitals and other medical facilities. Gerhard, like many of his historical counterparts, eventually finds work in Istanbul. On a visit to meet with Minister Reşit Galip, the historical but fictionalized Malche meets Gerhard Schliemann at the train station in Ankara. He promptly offers the newcomer a comparison of Istanbul and Ankara: "Istanbul is perfect but not made according to plan. When [Ankara] is finished, it will be a beautiful, modern, and planned city" (Kulin 70).[16] Malche here seems to imply

[14] I am using the terms 'story', 'episode', and 'chapter' with reference to Paul Ricoeur's *Time and Narrative* (in three volumes) and his presentation of 'plot', 'mimesis', and 'emplotment'.

[15] In the English translation of the novel, Kulin states (in an "Author's Note" not present in the original Turkish text) that she "dedicated [the novel] to Professor Philipp Schwartz, the neuropathologist who inspired [her] character Gerhard Schliemann" (*Without a Country* vii).

[16] "İstanbul muhteşemdir ama yapılanması planlı değildir. Burası [Ankara'da] bittiğinde, güzel, modern, planlı bir şehir olacak" (Kulin 70).

that being modern means to progress into the future by willful planning and intentional organization that leave no room for the arbitrary and random. Ankara is to be the location of this vision being translated to reality. Istanbul, on the other hand, may be the place of a different kind of perfection (historical, cultural, aesthetic, etc.), but it cannot be part of the (modern) conception since it is both remnant and result of the 'unplanned'.

In Istanbul, the family first lives near Taksim and later moves to a house in posh Bebek. Both neighborhoods were and are parts of Istanbul that are characterized by an international flair: near Taksim one still finds today international schools and foreign consulates, for example, while Bebek is home to many wealthy foreigners. Being in close vicinity to each other, the refugees spend most of their social time with 'their kind'.[17] Presented as friends of the Schliemann's, many historical figures come into the story: law professor Ernst Hirsch, physicist von Hippeler, professors Frank and Liepmann, and Hans Reichenbach, to name a few. While the parents fraternize with other expatriates and older brother Robert first attends international schools and eventually studies at a university in California, only Susanne—the youngest and thus most malleable member of the family—embraces 'Turkishness'. On a tram ride in 1938, the five-year old child tells her mother: "Mom, Ataturk is very sick" ("Mutı, Atatürk çok hasta," Kulin 146). Asking how Susanne would know about this, the instant response is: "Everyone knows. He is our father and he is sick" ("Herkes biliyor. Hepimizin babası o ve hasta," Kulin 146). To the mother's objection that he is the father of the Turks and that Susanne is German, the daughter asserts: "I am Turkish, Mother" ("Ben Türküm, Mutı," Kulin 146).[18] When she is eighteen years old, Susanne chooses to become a Turkish citizen (unlike her brother, who had become an American) and changes her name from Susanne Schliemann to the more Turkish Suzi Şiliman (Kulin 204). After studying English literature at

[17] Spending time with 'their kind', however, is not an easy proposition considering the reality of Istanbul at the time. Witness Elsa Schliemann, who writes in a letter to her mother about their life in Istanbul: "As you can imagine, our social life has become complicated to say the least. When we attend official functions, we do all we can to avoid Hitler's men, but we can still feel them glaring at us. It's a tangled mess" (Kulin, *Without a Country* 60). Indeed, as Charles King notes, there were about a thousand German citizens in Istanbul in addition to the foreign professors. Many of the former "were organized into *Landesgruppen*, or regional organizations, of the Nazi Party" (*Midnight at the Pera Palace* 297).

[18] The topos of the impressionable and adaptable child, the child as a 'blank slate' is also present in Zaimoglu's text. When Wolf is in elementary school, he participates in a regular routine: "I am Turkish, I am honest, I am hardworking" ("Ich schreie: Ich bin Türke, ich bin aufrichtig, ich bin fleiβig," *Siebentürmeviertel* 198).

Istanbul University, she marries her (Turkish) childhood friend Demir and, following the decades after World War II, they live through and are witness to the ups and downs of politics in Turkey.

Compared to Kulin's text, Zaimoglu's work seems to be an 'antihistorical' historical novel. As the author says in a 2015 interview: "I did not want to write a story about banishment and escape, but about finding a fatherland" (Er, "Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," no page number).[19] Different from Kulin's novel, therefore, the tragedy taking place in Germany at the time is not the dominant impetus for Zaimoglu's work. In fact, according to one of the novel's reviewers, "despite the story's construction of historical connections, those remain but mere scratches on its surface" (Klimkeit, "Feridun Zaimoglu: Fremde kann Heimat warden," 2).[20] In another interview, Zaimoglu clarifies that "[i]n this book, the story of one old-fashioned society in one neighborhood is being told" (Er, "Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," no page number).[21] The neighborhood in question is Yedikule. Today it is a poorer part of town and seems like its own world—being separated from other neighborhoods by the remains of the old city wall. As such, it is an ideal setting for Zaimoglu who admits that he "love[s] to raise poor and unwanted people to heroes" (Er," Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," no page number).[22]

Shamsur Faruqi notes that "before Enlightenment, all things were supposed to have a place ordained by God (or nature)" and concludes that "[s]uch a world view cannot give birth to the historical novel which valiantly tries to explain the nature of events and people in terms of their unique characteristics" ("The Historical Novel," 2). Interestingly, Zaimoglu's novel is situated in just such pre-Enlightenment frame of mind because the novel's ninety-nine chapters are each headed by one of the ninety-nine names of God. Living in Yedikule thus seems to mean living in a divinely organized and determined world. This 'frame' embeds particular events in a specific neighborhood in a world where everything has a place and where everything is part of a cycle.

---

[19] "Beni bu kitabı yazmaya iten şey bir sürgün ve kaçış hikayesi değil, bir vatan bulma hikayesi yazma isteğiydi" (Er, "Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," 1).

[20] "[O]bwohl die Geschichte historische Bezüge aufbaut, bleiben sie nur Kratzer and der Oberfläche" (Klimkeit, "Feridun Zaimoglu: Fremde kann Heimat warden," 2).

[21] "Bu kitapta bir semtin, eski usüllerle işleyen bir toplumun hikayesi anlatılıyor" (Er, "Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," no page number).

[22] "Ben ise fakir ve istenmeyen karakterleri kahramanlaştırmayı seviyorum" (Er, "Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," no page number).

Although dozens of characters populate the novel, it would not be an exaggeration to say that *Siebentürmeviertel*'s main protagonist is its very setting. People are born and spend their life passing through this neighborhood. They eventually die, but the place lives on and, like a spoken language, changes too slowly for the participants to notice while they live. Although Yedikule itself may be the central protagonist, the novel's characters are numerous, and there is no lack of action. In 1939, six-year-old Wolf and his father come to live with Abdullah Bey, his wife Bayka Hanım, and their daughter Derya. A short time later, Wolf's father finds a teaching position in Ankara and leaves Wolf in Istanbul. The child declares early on that "[t]he neighborhood is my country."[23] From his Turkish 'parents' and his extended Turkish 'family', the child learns the importance of manners and the power of superstition. His 'grandma' Tete, for instance, teaches him what he needs to do before going to sleep: "I go to bed and conceal my thumb in the palm of my hand in order not to have bad dreams."[24] On the streets and from his gang, he learns that life is tough, that others are either friends or enemies, and that fighting is a necessary means to maintain one's position and reputation. In this traditional, male dominated world, there are plenty of events. Some of them, like engagements, weddings, or funerals, mark typical moments of ritual passage in a person's life. Other occurrences are results of the particular dramas of those living and interacting in Yedikule, and there is rape, murder, mutilation of animals, drug dealing, street battles, and more.

Despite latent violence pervading Yedikule, the borough is also an environment of 'unlikely' neighbors and, importantly, functions as home to Turks, Kurds, Armenians, Greeks, Gypsies, and more. Often, these characters are financially weak (compared to those in Kulin's text) and, moreover, have come to Yedikule as a result of personal trauma. An example is the Chechen family Nur Hanım, Rustam Bey, and their son Kubilay. One evening, Kubilay invites his friend (later to become his enemy) to dinner at his house. Here Wolf learns what provoked the mother, Nur Hanım, to flee from her homeland: "Stalin's henchmen chased the farmers from their homes, shot Nur Hanım's brother right in front of her. She would awake from the dream in the pitch-dark night, would cry out for

[23] "Das Viertel ist mein Land" (Zaimoglu, *Siebentürmeviertel* 10).

[24] "Ich gehe ins Bett, verberge den Daumen in der Handhöhle, um nicht schlecht zu träumen" (Zaimoglu, *Siebentürmeviertel* 157). In the context of superstitious beliefs, the same Tete also convinces Wolf to collect and then bring his urin for a woman to drink who hopes that this regiment may make her become pregnant more quickly (Zaimoglu, *Siebentürmeviertel* 118-129).

him loudly, would call the dead brother the one pulverized in the storm."[25] The reader has reason to suspect that many of the Yedikule residents have come because of difficult life circumstances and turmoil. They have come to a place where all can coexist: within the parameters of Yedikule.

Strangely, however, most of the characters in the novel appear to be more like stereotypes instead of individuals. They are 'abbreviated', as it were, to a characteristic that is deemed an essential mark of their personhood. Wolf himself, for example, is called either "German," "Aryan Child," or "Hitler's son." Others are "the Kurd," "the Greek," "the Gypsy," "the Noseless One," "the One-Eyed," "the Hobbler," "the Insane," "the Old Man," and so on. Those whose behavior is not easily categorized in this way or are found incomprehensible, become unacceptable and are eliminated from Yedikule. Eva and Gülfen, for instance, are "the Cat Butchers." When the neighborhood learns that they kill cats to create magic amulets, they are promptly locked away in the insane asylum. Two young men suspected of homosexuality are brutally murdered. Several young women who have been unlucky in love or who cannot prove their virginity on the wedding day take their own lives. Yedikule's world is rigid and unchanging.[26] Although Wolf eventually attends the Austrian secondary school (the St.-Georgs-Gymnasium) near Galata Tower, becoming part of a more cosmopolitan and 'worldly' part of Istanbul has little effect on the teenager, and he keeps returning to Yedikule. The story begins and—somewhat abruptly—also ends there. Some ten years after first leaving, father Franz returns to Istanbul. He announces that he is returning to Germany and expects that Wolf will come with him but does not argue when Wolf declines. The final lines of the story ominously point to more violence as they stress that Wolf and enemy Kubilay will continue their childhood feud into their adult lives. Life in Yedikule, one suspects, will go on as usual and, for the span of his life, will include Wolf as a matter of course.

---

[25] "Stalin's Schergen haben die Bauern aus den Häusern herausgetrieben, Nur Hanım's Bruder vor ihren Augen erschossen. Sie erwache aus dem Traum, in stockdunkler Nacht, rufe laut nach ihm, nenne den toten Bruder den im Sturm zerriebenen" (Zaimoglu, *Siebentürmeviertel* 181).

[26] "When I wrote this book, I thought a lot about my father's story" (Bu kitabı yazarken babamın hikayesi [. . .] çok düşündüm," Er," Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil," no page number). The father's memory of Yedikule—after living in Germany for decades—can only be one of a Yedikule around the time (and shortly after) of the novel's setting and is thus a 'snapshot' that lacks evolution (or development through lived experience) over time. On the other hand, it is entirely possible that Zaimoglu is nodding, tongue-in-cheek, to his German readers by alluding to some orientalist stereotypes about Turkey and Turks that would be familiar and recognizable as such to his audience.

According to Jerome de Groot, "[t]he historical novel has a humanist impulse to teach and educate" (*The Historical Novel*, 29). Put differently, "[p]resent and past come together in the historical novel: on the one hand, the vision of the past is illuminated by knowledge of the present and, in turn, the understanding of the past enriches the present day world and makes us look at the future with different eyes" (Eve, "Historical Fiction," no page number).

Concerning Kulin's and Zaimoglu's novels—two 'episodes' in a 'chapter' of Turkish history—the question now is about what they may possibly 'teach'. In other words, the query is about what kind of story the two 'episodes' emplot. I suggest they emplot, on the one hand, a lacuna, a fissure at the heart of which lie Turkey and the modernization effort. Neither novel presents the modernization efforts as actually affecting Turks or Turkey. Neither novel explores the modernization efforts in the context of the Turkish social fabric at large.[27] Yedikule is a microcosmos insulated from the larger Istanbul—it is set in its ways and impervious to influences from the top, from Istanbul, or from the country at large. Kulin's protagonists remain focused on their fate as wanderers (as the English title, *Without a Country*, also strongly suggests). With the exception of Suzi, the majority of the characters befriend and associate almost exclusively with fellow foreigners/expatriates and eventually leave Turkey. In Zaimoglu's text, anything and anyone 'modern' is simply pushed beyond the parameter of the novel. Yedikule itself is decidedly not modern; Wolf's father, the highly educated man who disappears to Ankara, and his 'sister' Derya, rebel and feminist with the goal to become a teacher, vanish from Yedikule and the narrative.[28]

It is thus not surprising that neither novel truly engages with actual occurrences that must have caused anxiety, insecurity, and daily stress in the lives of Istanbullus at the time. Absent are references to food and supply shortages, air-raid drills and blackouts (November 1940 and onward), firemen wearing gas masks on the Grande Rue (now İstiklal Caddesi), the sound of sirens throughout

[27] How the modernization efforts affect the social fabric and imagination is treated in literature can be gleaned, for instance, in Ahmet Hamdi Tanpınar's *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (*The Time Regulation Institute*). In this novel (published in 1962), Tanpınar presents a disjointed world in which modernization created a caesura that prevents congruous connections between the past and the present.

[28] Derya's attitude toward and assessment of Yedikule leaves no room for a harmonious life in the neighborhood: "Suffering and shame, those are Yedikule. The people: head in the ancient world, body in chains. I cannot stand it much longer" ("Schmerz und Schande, das ist das Siebentürmeviertel. Die Menschen: Kopf in der uralten Welt, Leib in Ketten. Ich halte es nicht mehr lange aus," Zaimoglu, *Siebentürmeviertel* 144). She moves away and—presumably in a different part of Istanbul—finds like-minded friends, new neighbors, and pursues her education.

Istanbul, or even the wealth tax (in effect from November 1942 until August 1944).[29]

One can perhaps explain these absences if one considers the paradox of the situation. Horkheimer and Adorno's *Dialektik der Aufklärung* (*Dialectic of Enlightenment*) rests on their insight that the Enlightenment movement led to unprecedented barbarism instead of the initially hoped for increase in human freedom, universalism and cosmopolitanism. By way of briefly summarizing the philosophers' position, we can note that instrumental reason emerges as the main culprit of this failure. Specifically, instrumental reason values method over experience. Thus all experience that does not coincide with method has to be found irrational and warrants dismissal. This stance, in turn, leads to an authoritarian—even despotic—nature of Enlightenment rationality that cannot tolerate questioning itself. This contradiction, according to Horkheimer and Adorno, has pushed the modern age into a dangerous and destructive state of blindness.

If both Zaimoglu and Kulin do not indulge in or thematize this 'state of blindness', we can suspect that they do so from a contemporary, that is, postmodern horizon. In conjuring a long-gone Istanbul, they do not revive an irretrievable past but rather point their twenty-first century readers to the future. The third part of Kulin's text switches to a first-person narrator. Esra is the great-granddaughter of the German-Jewish refugees with whom the book began. She is a medical doctor and has family in Turkey, America, Germany, and Holland. While her grandmother Suzi sees the family's history pivoting on their Jewish origin,[30] Esra's attitude and outlook resemble that of many of today's increasingly mobile and migrating people. She may not have a physical home, but she has a home and strong sense of belonging with loved ones—no matter where in the world they are. In addition, she has learned from her grandparents that "[w]e don't make fun of people for their religion or nationality. Ever!" (Kulin, *Without a Country* 280). In the postmodern world, knowledge is socially constructed—including the categories of 'nationality' and 'religion'. Esra refuses to accept molds made by others that include some at the cost of excluding others. Her motto is that one has to get to know people who are unlike oneself. In other words, her goal is to engage with and embrace those who are different. On this precept, it is a meaningful end to the text that the reader does not know what will become of

[29] See Charles King, *Midnight at the Pera Palace*, pp. 303 and 333.

[30] In a conversation about emigration, the grandmother tells Esra: "What's the point in going somewhere else? [. . .] A bird with a broken wing can't ever relax. We fled here from Germany, didn't we? We'll be outsiders no matter where we go" (Kulin, *Without a Country* 278).

Esra—with whom she will be or where she will live. It is a logical conclusion to the story because Esra's world is truly the whole world.

Zaimoglu's horizon, as we have seen, is much smaller. In the Yedikule neighborhood, everyone knows everyone, and it seems that everybody is concerned with everyone else's business. The neighborhood functions because it is governed by unwritten yet strict rules of behavior. It can thus feel like the royal dungeon that Yedikule Hisarı was for centuries. And yet, Yedikule Hisarı was erected—on the commission of Sultan Mehmet II (1458)—as the Ottoman's official treasury fort. For more than one hundred years, it housed gold and silver, valuable goods, arms, and documents. Zaimoglu seems to take the reader back to these origins of Yedikule and to suggest that the real treasure is not things but humanity itself. Today, as Horkheimer and Adorno presaged decades ago, "[t]he individual is entirely nullified in the face of economic powers" (*Dialectic* xvii). Against this 'nullification' Zaimoglu's scores of Yedikule characters demonstrate that human beings alone—and not ideologies or institutions—, individually and in groups have the right, the power, the ability, and the responsibility to shape their world. It is up to them—to us—whether this world looks like a prison or a house full of treasures.

On the other hand, the two novels emplot a mode (or model) of living together with difference(s). Read together and against each other, a 'synthesis of the heterogeneous'[31] material of the novels converges on Istanbul itself, that is, the texts' setting comes into focus. In other words, the texts' lacuna, that is the diegetic absence of the effect(s) of modernization on the fabric of Turkish society at large, appears a willful omission that in turn highlights the importance of location. The mega city of today, as is well known, has a long history of accommodating multiple influences—be they cultural, religious, or linguistic. Witness Biktagirova's description of Istanbul as "'a world city', where Orient and Occident, Asia and Europe, Christianity and Islam [meet]."[32] At the same time and because of millennia of history, Istanbul "is a monumental city that has left its mark on every age and in which every civilization can see something of itself."[33] Indeed, Istanbul is "an object of envy"[34] based not only on the diversity of its inhabitants (both across time and at any given time), but also because "[i]ts

[31] Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, p. ix.

[32] Zubeyde Biktagirova, "Istanbul in Some English Novels" 71.

[33] Seyfullah Kara, "Istanbul in the Letters of Ogier Ghislain de Busbecq," 213.

[34] Özlem Fedai, "Social Life in Istanbul in *Journey to Turkey* and in the Works of Ernest Hemingway," 145.

political, military, historical, geographical and cultural aspects have made it a focus of interest for both Turks and foreigners."[35] In 1999, Swedish diplomat Kaj Falkman provides the following 'definition' of Istanbul: "[it] is the sum of others' identities, it cannot define itself in its own right; at the same time, it differs from everything other than itself."[36]

While set in the same place and at the same (historical) time, Kulin's and Zaimoglu's novels share few additional similarities. Yet the novels' differences evoke the idea of an almost unlimited range of (real and fictional) lives that can be lived in Istanbul. The novels' 'imagined' Istanbuls of the 1930s almost appear to be two different cities—each one the 'sum of *other* others' identities'. Read together, the two novels seem to imply that *any* 'other' can find a home in Istanbul. As one cannot predict what kind of 'others' come and will come (nor from where), Istanbul is eclipsed, as it where, from the 'discourse of modernity'. In other words, Kulin's fictional Malche's judgment, quoted earlier, need to be amended to understand a truth that the two novels—read together—signal to their readers: "Istanbul is perfect *because* [it is] not made according to plan."[37]

Kulin and Zaimoglu take their twenty-first-century readers on a journey to a city where strangers can become neighbors. It would be simplistic to envision Istanbul as a desirable destination for all. In thinking about learning how 'to live together in a global tribe', however, it may well be worthwhile for all to study more in-depth Istanbul and other places that share a likeness: places that have a long history of and also much practice in living 'neighborly'.

[35] Selahattin Çitçi, "Istanbul in the Works of Dostoyevsky," 133.

[36] Quoted in Rahimova, Turkay, "A Swedish Novel by Michael Lion: *Home to Istanbul*," 335.

[37] "İstanbul muhteşemdir *çünkü* yapılanması değildir" (Kulin 70).

WORKS CITED

Bauman, Zygmunt. *Die Angst vor den anderen. Ein Essay über Migration und Panikmache*. Berlin: Suhrkamp, 2016.

Biktagirova, Zubeyde. "Istanbul in Some English Novels." Trans. Aysun Kale and Jonathan Ross. In: Ülgen, Erol, M. Metin Karaörs, Emin Özbaş, eds. *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature*. Istanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2011: 71-75.

Çitçi, Selahattin. "Istanbul in the Works of Dostoyevsky." Trans. Jonathan Ross, Cemal Demircioğlu, Tülay Demircioğlu. In: Ülgen, Erol, M. Metin Karaörs, Emin Özbaş, eds. *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature*. Istanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2011: 133-141.

De Bellaigue, Christopher. *The Islamic Enlightenment. The Modern Struggle Between Faith and Reason*. London: Vintage, 2017.

De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. Milton Park, Abingdon: Taylor & Francis, 2009.

Dickens, Charles. *A Tale of Two Cities*. https://www.gutenberg.org/files/98/98-h/98-h.htm. Accessed 5 Jan 2019.

Doğan, Abide. *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2018.

Er, Noyan. "Hiçbir Yabancı Kelime Hayattan Daha Güçlü Değil." http://www.dw.com/tr/hiçbir-yabancı-kelime-hayattan-daha-güçlü-değil/a-18787896?maca=tr-Email-sharing. Accessed 12 May 2018.

Eve, Martin Paul. "Historical Fiction." Author's unpublished notes from a talk given in May 2015. eprints.bbk.ac.uk/13659/1/HistoricalFictionpaper.pdf. Accessed 12 May 2018.

Faruqi, Shamsur Rahman. "The Historical Novel and the Historical Narrative." *Shamsur Rahman Faruqi, work in English*. www.columbia.edu/itc/mealac/pritchett/00fwp/srf. Accessed 12 May 2018.

Fedai, Özlem. "Social Life in Istanbul in *Journey to Turkey* and in the Works of Ernest Hemingway." Trans. Gizem Pehlivan and Jonathan Ross. In: Ülgen, Erol, M. Metin Karaörs, Emin Özbaş, eds. *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature*. Istanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2011: 145-153.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno. *Dialectic der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuchverlag, 1988.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford, CA: Stanford UP, 2002.

Indurain, Carlos Mata. "Brief Definition and Characterization of a Historical Novel." www.culturahistoria.es/mata_indurain/historicalnovel_pdf. Accessed 1 Jun 2018.

Kara, Seyfullah. "Istanbul in the Letters of Ogier Ghislain de Busbecq." Trans. Daniel Koplowitz. In: Ülgen, Erol, M. Metin Karaörs, Emin Özbaş, eds. *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature.* Istanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2011: 213-220.

King, Charles. *Midnight at the Pera Palace. The Birth of Modern Istanbul*. New York: W. W. Norton, 2014.

Klimkeit, Lena. "Feridun Zaimoglu: Fremde kann Heimat warden." https://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-feridun-zaimoglu-fremde-kann-heimat-werden_id_4947508.html. Accessed 12 May 2018.

Konuk, Kader. *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*. Stanford, CA: Stanford UP, 2010.

Kulin, Ayşe. *Kanadı Kırık Kuşlar*. İstanbul: Everest Yayınları, 2016.

Lukács, György. *The Historical Novel*. Trans. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1983.

Lynas, Mark. *Six Degrees. Our Future on a Hotter Planet*. New York: Harper Collins, 2009.

McAuliffe, Marie, Martin Ruhs, eds. *International Organization for Migration World Migration Report 2018*. https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_en.pdf. Accessed 4 Jan 2019.

Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: C. H. Beck, 2016.

Phillpott, Matthew J. "A Novel Approaches Prelude: A Brief History of Historical Fiction." https://ihrconference.files.wordpress.com/2011/11/mphillpott. Accessed 1 Jun 2018.

Rahimova, Turkay. "A Swedish Novel by Michael Lion: *Home to Istanbul*." Trans. Gamze Eren and Jonathan Ross. In: Ülgen, Erol, M. Metin Karaörs, Emin Özbaş, eds. *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature.* Istanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2011: 335-339.

Ricœur, Paul. *Time and Narrative. Volume I*. Trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Seyhan, Azade. "German Academic Exiles in Istanbul: Translation as the *Building* of the Other. In: Berman, Sandra, Michael Wood et al., eds. *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2005: 274-294.

Slotkin, Richard. "Fiction for the Purpose of History." *Rethinking History* 9.2 (2005): 221-236.

United Nations Department of Economic and Social Affairs, ed. *The International Migration Report 2017 (Highlights)*. https://www.un.org/development/desa/.../international-migration-report-2017.html. Accessed 4 Jan 2019.

Ülgen, Erol, M. Metin Karaörs, Emin Özbaş, eds. *Through Foreign Eyes: Istanbul in World Literature*. Istanbul: Republic of Turkey Ministry of Culture and Tourism, 2011.

Zaimoglu, Feridun. *Siebentürmeviertel*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2015.

BETWEEN ORIANTALISM AND ANTI-ORIANTALISM: OTTOMAN EGYPT THROUGH THE GAZE OF TWO VICTORIAN LADIES

Assoc. Prof. Elisabetta MARINO*

This essay sets out to explore and compare the way Ottoman Egypt[1] was described by two prominent intellectuals and travel writers, namely Harriet Martineau and Lucie Duff Gordon, who shared blood ties (they were distantly related cousins), and articulated rather controversial views of their host country and its inhabitants. First of all, I will highlight the importance Victorian women travellers attached to travel writing and the multi-faceted meaning of it, both for the authors and their readership. Then I will analyse the first part of Martineau's *Eastern Life, Present and Past* (1848) – entirely devoted to Egypt – and Duff Gordon's *Letters from Egypt* (1865). As will be shown by focusing on the Orientalist and anti-Orientalist stances expressed in their travelogues, authentic admiration and the firm intention to unsettle stereotypes often mingled with the tendency to objectify, romanticise, and infantilise the native people the two ladies encountered.

The increasing number of travelogues penned by professional women writers, reporting on their experience of Western Asia in the nineteenth and the early twentieth centuries (241 accounts over a period of only 90 years),[2] bears witness to the significant invasion of this popular literary field on the part of British female travellers. The reasons for this growing trend are multiple and often contrasting and contradictory. First of all, since the secluded spaces of *harems* and *hammams* were positively forbidden to men but accessible to women

* University of Rome "Tor Vergata"

[1] At the beginning of the nineteenth century, after the Peace of Amiens, Egypt officially became part of the Ottoman Empire. The country was ruled by a Viceroy, Muhammad Ali, who proclaimed himself Pasha in 1805, thus strengthening his position.

[2] Billie Melman quotes this figure from Richard Bevis' *Bibliotheca Cisorientalia*, an annotated inventory of travel accounts in English on the Near and Middle East, published in 1973. The 241 books the scholar mentions were released in the time-span between 1821 and 1911 (Melman, *Women's Orients*, 31).

(even foreigners), ladies could profitably offer their authoritative, first-hand experience to the impatient armchair travellers back home, eager to consume captivating Oriental tales resembling the *Arabian Nights*. Moreover, given the customary association between Asia and femininity, as a means through which, in the words of Claire Arnold, "Eastern culture was demeaned and weakened"[3] by the West, women authors were regarded as the most suitable to delve into the subject of Eastern life and customs. Consequently, their violation of the doctrine of the separate spheres (performed through the act of crossing spatial and behavioral boundaries as well as entering the publishing market) passed almost unnoticed, hidden behind the writers' reassuring connection with an enfeebled and submissive Orient. As Billie Melman has elucidated, however, many women perceived travelling as an "emancipating experience",[4] which enabled them to break free from the shackles of conventions, while acquiring both a personal and a literary voice. Hence, besides exhibiting a dazzling and alluring scenario crafted to meet the readers' expectations, travelogues, letters from abroad, and journals often turned into instruments of self-awareness and personal development, or into powerful tools to finally address supposedly *unfeminine* issues, namely religion or political and financial affairs. Furthermore, travel narratives also recorded the writers' efforts to investigate major social concerns, such as poverty and the subjection of the so-called weaker sex. According to Reina Lewis, in fact, the East was frequently employed "as a foil through which to evaluate and discuss the status of women in the West";[5] the recurrent image of the *harem* featured in most accounts by Victorian Englishwomen functioned, therefore, "as a site that provoke[d] the visitor's anxieties and questions about English domestic life and the position of women",[6] due to the parallel condition of segregation, cultural starvation, and commodification shared by the *seraglio* inmates and the angels in the house.

Nevertheless, as Charlotte De Jong has emphasised,[7] British female travellers were not just colonised by gender, but also colonisers by race and well-aware of the importance attached to social status and prestige in their mother country. This tension between genuine interest, sympathy towards the *Other*, and narrow-minded feelings of cultural superiority is, therefore, embedded in virtually

[3] Arnold, *Savage Faculty*, 69. According to Arnold, even Asian men were usually depicted as emasculated and effeminised.

[4] Melman, *Women's Orients*, 8.

[5] Lewis, *Harem Literature*, 48.

[6] Matus, *Eastern-Woman Question*, 65.

[7] De Jong, *Victorian Women*, 10.

every narrative. Incapable of fully rejecting the imperialistic way of approaching difference, women writers at times adopted a patronizing and objectifying attitude, which is often more or less unconsciously mirrored in their writings.

Let us delve into the life of Harriet Martineau and her relation with the so-called *Orient*.

Born into a Unitarian family and educated "like a boy",[8] Harriet Marineau (1802-1876) is considered one of "the most outspoken of early Victorian feminists".[9] An acute social observer and a free-thinker, she advocated women's emancipation and gender equality, religious toleration, and public education. Furthermore, she was a staunch opponent of slavery and, after spending two years in America (from 1834 to 1836), she unreservedly embraced the cause of the abolitionists. Thus defying the prejudices of both the publishing world and the reading public, Martineau, an unmarried woman, earned a living from her copious and varied literary output that represented a wide spectrum of publications, ranging from novels to travelogues and historical and philosophical treatises. Nonetheless, she was not only prompted by economic concerns, nor did she merely pursue dreams of fame and self-fulfilment: as the author herself wrote in her correspondence, "I want to be doing something with the pen, since no other means of action in politics are in a woman's power".[10]

When she decided to set out for Alexandria,[11] in November 1846,[12] she was recovering from a debilitating and long-lasting stomach condition,[13] which further undermined her fragile constitution (indeed, among her other ailments, she suffered from impaired hearing). Her religious convictions were also growing progressively weaker to such an extent that, in Billie Melman's words, *Eastern Life, Present and Past* − viewed by the scholar as "an attempt to track down the

[8] De Jong, *Victorian Women*, 119.

[9] Schroeder, *Strangers in Every Port*, 121.

[10] Quoted in Kossew Pichanick, *Abominable Submission*, 13.

[11] Well before Cook's Tours of the East beginning in the 1860s, Egypt had already turned into a popular tourist destination: in 1836 the Oriental Steamship Company started regular service between London and Alexandria; besides Egypt was an important part of the overland route to India (Matus, *Eastern-Woman Question*, 67).

[12] She joined her friends, Mr. and Mrs. Yates, in their travel to Egypt, Sinai, and Palestine. Mr. Joseph C. Ewart joined the party in Malta.

[13] Frawley, *Desert Places*, 52.

evolution of faith"[14] – "is really about Martineau's own *Bildung*, her development from a Christian, a Necessarian Unitarian to a non-believer".[15] Even though, with this remark, Melman seems to question Martineau's real interest in anything beyond herself and her culture of origin while composing her travelogue,[16] Joan Rees, on the other hand, highlights the writer's authentic consideration for the Egyptians, noticing that her "effort to find some common ground between what at first seem two cultures utterly alien to each other does credit to [her] open-mindedness".[17] Actually, in her 1838 treatise entitled *How to Observe Morals and Manners*, Martineau had underlined the importance of sympathy as well as the fallacy of ethnocentric perspectives when approaching difference: "unless a traveller interprets by his sympathies what he sees, he cannot but misunderstand the greater part of that which comes under his observation".[18] Ten years later, in the very last pages of *Eastern Life*, she focuses on the main duty of the "thoughtful traveller",[19] a sensible and considerate person who has to accept the responsibilities together with the obvious advantages of his extraordinary experience abroad: "he must speak; and with fidelity",[20] striving to penetrate the surface of phenomena, because "if he derives from his travels nothing but picturesque and amusing impressions […] he uses like a child a most serious and manlike privilege".[21] Throughout her narrative, Martineau also provides more than one ludicrous caricature of the "careless traveller":[22] he is a superficial man "who goes out to shoot crocodiles and flog Arabs, and eat [*sic*] ostrich's egg, looks upon the monuments as so many strange old stone-heaps, and comes back 'bored to death with the Nile'".[23] Unlike the "thoughtful traveller," "blessed with

[14] Melman, *Women's Orients*, 51. The importance of religion is also evident in the choice of the titles of the three parts the travelogue is composed of: "Egypt and its Faith", "Sinai and its Faith", "Palestine and Its Faith".

[15] Melman, *Women's Orients*, 236. The publisher John Murray turned down Martineau's travel account on the ground of the author's "'unChristian' views" (Melman, *Women's Orients*, 235). Unshaken in her intentions, she published the text with Edward Moxon (Logan, *Harriet Martineau*, 188).

[16] On the contrary, while in Egypt, she wrote a journal, from which she drew material for her travelogue, composed after her return in 1847.

[17] Rees, *Women on the Nile*, 51.

[18] Martineau, *How to Observe*, 43.

[19] Ibid., 517.

[20] Ibid.

[21] Ibid.

[22] Ibid., 108.

[23] Ibid., 58.

the clear eye and fresh mind",[24] his negative counterpart cannot refrain from "judg[ing] with English mind and English eyes".[25] Besides, he unwisely ridicules "the 'Idolatry' of the Egyptians, without asking [him]self whether [he] comprehend[s] anything of the principles of Egyptian theology".[26] Needless to say, the writer proudly identifies herself with the more unbiased and sympathetic model: as she warns her readers, "we ought to understand before we despise and, […] usually, the more we understand the less we despise".[27] Harriet Martineau does not spare words of harsh criticism towards distinguished explorers such as Irby, Mangles and Belzoni,[28] towards the famous traveller Mrs. Romer,[29] and even towards ordinary tourists − "some barbarians, called Charles and Jane Tilt"[30] − who carelessly steal archaeological remains, and engrave their names on ancient monuments and tombs in order to leave a sign of their passage. Employing an effective role reversal strategy aimed at exposing the sacrilegious implications of such a practice, she wonders how her compatriots would react if "strangers [were] to carve their names all over the statuary in Westminster Abbey".[31]

Even though *Eastern Life, Present and Past* apparently fosters an appreciation of the foreign culture, "the spectre of imperial concern", as Deborah Logan has elucidated, "lurks beneath the socio-cultural analysis".[32] Hence, in clear contrast with the title of the travelogue where the emphasis is placed on the "present" and then on the "past" of the country, Egypt is first and foremost a historical and archaeological site. The *Other* is reassuringly "consigned to another time sphere which is not the present",[33] a remote era where Herodotus, quoted as a reliable source of information together with Homer, Diodorus Siculus, Strabo, Abdallatif,[34] as well as contemporary British Orientalists,[35] "seems a modern-

[24] Ibid. 116.

[25] Ibid., 107.

[26] Ibid.

[27] Ibid., 212.

[28] Ibid., 155.

[29] Ibid., 204.

[30] Ibid., 166.

[31] Ibid., 155.

[32] Logan, *Harriet Martineau*, 187.

[33] Mills, *Discourses of Difference*, 89.

[34] Compare pages 59 and 90 of *Eastern Life*. As Melman has pointed out, Martineau was familiar with the writings of the twelfth-century Arab traveller and physician Abdallatif "only through Silvestre de-Sacy's 1810 translation" (Melman, *Women's Orients*, 243).

[35] Edward William Lane and John Gardner Wilkinson, to name a few.

brother traveller".[36] Only five out of twenty-four chapters of the account are devoted to current-day Egypt, which is presented as completely unrelated to (if not contrasting with) its grand and solemn past. Cleanliness and hygiene − standing for social stability, security, and moral purity in Victorian times[37] − are totally neglected in both the dwellings and their inhabitants. In Alexandria, Martineau has to make her way among "heaps of rubbish",[38] while vermin, "a trouble which all travellers in Egypt must endure",[39] swarm in every boat cruising along the Nile. With their tattoos, nose rings, braided hair "dripping with castor oil," and dyed under lips "having a look of disease",[40] Nubians "appear ugly enough to English eyes".[41] As Claire Arnold has emphasised, the description of people as an inventory of racially distinctive features "suggest[s] fundamental and irreconcilable differences between East and West"[42] and, therefore, participates in the Orientalist discourse. What is more, modern Egyptians are perceived as "wild", "excessively noisy",[43] and often assimilated to animals: "a multitude of screaming Arabs" is compared to "a frog concert in a Carolina swamp",[44] while a group of young boys, although harmless, has to "be flogged out of [Martineau's] path, like a herd of pigs".[45] The most remarkable example of the dramatic clash between past and present, however, is the derogatory portrayal of a man of rank, the Governor of Thebes, "crouching on his haunches on the filthy shore among the dung heaps, feeding himself with his fingers, among a circle of apish creatures like himself".[46] In the words of John Barrell, given his offensive posture among heaps of dung, and his barbaric, primate-like way of *feeding* himself, it is almost impossible to draw a line "between human and animal, […] between the mouth and the anus, between eating and excreting".[47]

When they are not associated with brutes, present-day Egyptians are infantilised, depicted as harmless and ignorant children which, as Sarah Mills has

[36] Martineau, *Eastern Life*, 59.
[37] Melman, *Women's Orients*, 130.
[38] Martineau, *Eastern Life*, 29.
[39] Ibid., 56.
[40] Ibid., 78.
[41] Ibid.
[42] Arnold, *Savage Faculty*, 74.
[43] Martineau, *Eastern Life*, 67.
[44] Ibid., 18.
[45] Ibid., 67. This is a particularly offensive parallel in a Muslim context.
[46] Ibid., 195.
[47] Barrell, *Death on the Nile*, 99.

observed, is also "a further way of distancing a nation temporally",[48] as well as relegating its inhabitants to a subordinate position. Martineau lingers on the description of the "childish quarrelling of the [boat] crews among themselves",[49] she illustrates their silly leisure time activities − "always like children, [they go] to child's play"[50] − and, finally, she gives advice on how to deal with the local population: unlike other travellers "who declare it necessary to treat these people with coldness, and severity, − to repel and beat them[,] we treated them as children; and this answered perfectly well".[51] Incapable of understanding and cherishing the treasures of their own past, the Egyptians need the guidance and the discipline of a superior, responsible, and *adult* culture. Thinking of all the vast riches still buried in the desert, thoughtlessly hidden underneath the "hamlets of modern Arabs",[52] Harriet Martineau wishes to be endowed with a "great winnowing fan",[53] which could be successfully used to uncover new monuments, while blowing away the sand and − one would be tempted to add − even the villages and their people.

A few pages of *Eastern Life, Present and Past* seem to be tailored to suit the taste and meet the expectations of the British armchair travellers. Following the ordinary clichés, Cairo "the queen of Arabian cities"[54] is described as if it was a "romantic dream",[55] "as like as possible to the pictures of the *Arabian Nights*".[56] Bewitching spectacles of oddities and opulence are daily staged by tradespeople − "who all looked to [her] eyes, like kings and princes in fairy tales"[57] − for the sole amusement and delight of travellers. Groups of artisans, "with their Oriental tools, and in their graceful Oriental postures",[58] are portrayed as frozen in a *tableau vivant*, almost turned into a precious painting to be exhibited in a Victorian setting. Martineau's disquieting tendency to dehumanise and commodify the Egyptians can be noticed in several other passages of her travelogue: while observing a charming naked boy on top of a rock, for instance, she longs "to

[48] Mills, *Discourses of Difference*, 89.
[49] Martineau, *Eastern Life*, 160.
[50] Ibid., 208.
[51] Ibid., 40.
[52] Ibid., 45.
[53] Ibid.
[54] Ibid., 243.
[55] Ibid.
[56] Ibid., 246.
[57] Ibid., 245.
[58] Ibid., 244.

petrify him, and take him home, an ebony statue, for the instruction of sculptors".[59]

During her three-month stay in Egypt, Martineau visited two *harems*: one in Cairo and the other in Damascus. Billie Melman has argued that the writer's fierce attack to the *harem* system "can be fully understood only against the background of her anti-slavery opinions, particularly her well-known view on North American slavery".[60] Deborah Logan has further developed this thesis, showing how, in Martineau's *Society in America* (1837), plantations are literally assimilated to *harems*.[61] What is striking, however, is that even a woman like Martineau, the most liberal and strenuous defender of women's rights, is so heavily influenced by cultural misconceptions and deeply-ingrained stereotypes that she hardly feels any sympathy for the *seraglio* inmates. As disturbing places of otherness, *harems* are deemed worse than "Deaf and Dumb Schools, Lunatic Asylums, or even Prisons".[62] Both women's bodies and minds are affected by "this atrocious system":[63] indolent, gross, and self-indulgent, the "poor things"[64] suffer from indigestion, "gorging themselves with sweet things, smoking intemperately, and passing through life with more than half the brain almost unawakened, and with scarcely any exercise in the limbs".[65] They look "dull, soulless, brutish, or peevish",[66] and there is not one of them "who is not dwarfed and withered in mind and soul".[67] Even their "dancing is utterly disgusting":[68] the Victorian writer is obviously not at ease with the odalisques' sensuality, which she considers improper. Thus underlining the inextricable connection between *harems* and polygamy, the author remarks: "I declare that if we are to look for a hell upon earth, it is where polygamy exists: and that as polygamy runs riot in Egypt, Egypt is the lowest depth of this hell".[69] Elsewhere in the chapter, she also highlights the close relationship between "these two hellish practices, slavery and

[59] Ibid., 72.

[60] Melman, *Desexualizing the Orient*, 316.

[61] Logan, *Harem Life*, 454.

[62] Martineau, *Eastern Life*, 259.

[63] Ibid., 264.

[64] Ibid., 269.

[65] Ibid.

[66] Ibid., 263.

[67] Ibid., 264.

[68] Ibid., 268.

[69] Ibid., 260.

polygamy".[70] As Logan has elucidated, however, Martineau's chapter on *harems* can also be viewed as a good example of "easterners' *Occidentalism*":[71] her gloves and bonnet, signifying her class and her British identity, are ridiculed by the concubines; her ear-trumpet turns into the object of "great-amusement",[72] and her achievements in the literary public sphere are overlooked as a trifle of no consequence. Moreover, the author's freedom of action is interpreted as sheer neglect by those who are meant to provide for her: the *spinster abroad*[73] is, therefore, pitied for not "being properly taken care of".[74] Paradoxically, East and West seem to coincide on one point: an independent, unmarried, and self-supporting woman is certainly a cultural anomaly and, for that reason, she must be stigmatised.

Let us move to Lucie Duff Gordon and her travel account.

Lucie Duff Gordon (1821-1869) belonged to a family of radicals, whose circle of friends included Jeremy Bentham, James and John Stuart Mill, and Thomas Carlyle. She received little regular schooling: Lucie was educated to liberty as well as to moral and intellectual self-improvement by her unconventional mother, who also contributed to the family's welfare with her work as a translator. Lucie's exceptional personality, "a step in advance of her day"[75] is well portrayed by George Meredith, one of her admirers, who mentioned the allegedly *unfeminine* qualities "of this most manfully-minded of women",[76] namely her interest in politics and current affairs. Despite her marriage with Alexander Duff Gordon and their three children, she also entertained intimate relationships with notable ladies.[77] Her daughter Janet Ross celebrated Lucie's unconditional sympathy towards any human being, which prompted "every foreign of talent and renown [to look] upon the Duff-Gordon house as a centre of interest".[78]

---

[70] Ibid., 265.

[71] Logan, *Harriet Martineau*, 199.

[72] Martineau, *Eastern Life*, 268.

[73] According to Janice Schroeder, *Strangers in Every Port*, 119, there were two stereotypical categories of Victorian women travellers: the "Spinsters Abroad" and the "Memsahibs" (married ladies who travelled with their husbands).

[74] Martineau, *Eastern Life*, 263.

[75] Meredith, *Introduction*, xxii.

[76] Ibid., xxiii.

[77] She probably had Sapphic relations with Alice Spring-Rice and Caroline Norton (Viviani, *Il mio cuore è con gli Arabi*, 11).

[78] Ross, *Three Generations*, 190.

Affected by tuberculosis, Lucie Duff Gordon was advised by her doctors to move to a milder climate, where her health would improve. Hence, in autumn 1862, following an unsuccessful short residence in South Africa, she settled on her own in Upper Egypt,[79] where she remained for the rest of her life. While abroad, she wrote a large number of letters to her family, which she collected, edited and released in the press in 1865, with the sole purpose of covering the expenses of her stay.[80]

Letters from Egypt, her epistolary travelogue, has been highly praised by several critics for the author's "unconditional enthusiasm"[81] towards the *Other*. Just to quote some of the most significant instances, Charlotte De Jong has warmly commended Duff Gordon's open-mindedness,[82] while Billie Melman considers her account as "anti- or counter-orientalist," as a great "exempla[r] of tolerance and a sense of cultural relativeness".[83] Nevertheless, like in the case of Harriet Martineau, some reservations have been expressed by other scholars, such as Judith Tucker and Lindsey Moore: the former has observed that the writer is incapable of fully "transcend[ing] her inbred sense of superiority"[84], while the latter argues that the "*Letters* demonstrate some of the usual characteristics of the Orientalist discourse, albeit in more liberal guise".[85]

Lucie Duff Gordon undoubtedly strived to encourage communication between East and West. In her *Letters*, she convincingly rejects "the much talked-of fanaticism"[86] of the Muslims, besides encouraging her compatriots to acknowledge the profound affinity between the two beliefs: "there is no hope of a good understanding with Orientals until Western Christians can bring themselves to recognise the common faith contained in the two religions".[87] As far as the Woman Question is concerned, she forcefully underlines that Egyptian women are normally entitled to own and farm large properties,[88] a particularly sensitive observation before the 1882 Married Women's Property Act. Furthermore, they

[79] Her daughter Janet lived with her husband (a banker) in Alexandria, so Duff Gordon thought she would not be completely isolated from her family (Searight, *Woman's Perception*, 53).

[80] An extended version of her popular travelogue was published posthumously, in 1869.

[81] Foster, *Colonialism and Gender*, 16.

[82] De Jong, *Victorian Women*, 26.

[83] Melman, *Women's Orients*, 51.

[84] Tucker, *Travelling with the Ladies*, 249.

[85] Moore, *Arab, Muslim, Woman*, 33.

[86] Duff Gordon, *Letters*, 31.

[87] Ibid., 197.

[88] Ibid., 254.

enjoy a freedom of expression unknown to the angel in the house. The writer is fascinated by an unmarried Bedouin lady, "rich and much respected",[89] who openly reveals her fondness for men's society and travelling, without being judged improper or ostracised: "no one seemed surprised, no one stared".[90] Relying on her first-hand knowledge of the country and its customs, Duff Gordon scorns the unrealistic and "hopelessly absurd"[91] Western paintings of Oriental subjects, featuring licentious *harems* and tantalizing *hammam.*[92] She even explicitly criticises Harriet Martineau's travelogue, for her lack of sympathy − since her cousin "cared nothing about the people"[93] − and for her disgraceful and unreasonable attack upon harems: "she implies that they are brothels".[94] Conversely, Duff Gordon places a strong emphasis on the truly emancipated condition of Egyptian women: first of all, they can "demand a divorce"[95] if not adequately looked after; moreover, the author is at pains to demonstrate that polygamy is not necessarily associated with violence, slavery, and lust: "very often a man marries a second wife out of duty to provide for a brother's widow and children".[96] What is more, with an interesting change of perspective, she relates (or maybe she fabricates) the disapproving comments of the Arabs on the Englishmen's "conduct to women":[97] they are "hard and unkind to their wives, and to women in general".[98]

Fond of her adoptive land and its inhabitants,[99] the unfeminine and eccentric Lucie Duff Gordon, the lady who even smoked a cigar and seldom adhered to Victorian conventions, progressively identifies with the *Other.* Unlike Martineau (who spoke neither Turkish nor Arabic), she becomes so fluent in the foreign language that expressions such as "Inshallah"[100] (God willing) and

[89] Ibid., 97.

[90] Ibid., 96.

[91] Ibid., 140.

[92] For example, Delacroix's "Odalisque allongée sur un divan" (1827-1828), and "Femmes d'Alger dans leur appartement" (1834), and Ingres's "La Grande Odalisque" (1814), "La Petite Baigneuse: Intérieur de harem" (1828) and, later on, his famous "Le Bain turc" (1862-1863).

[93] Duff Gordon, *Letters*, 111.

[94] Ibid., 112.

[95] Ibid.

[96] Ibid.

[97] Ibid., 142.

[98] Ibid.

[99] She was also constantly attended by her faithful assistant Omar.

[100] Duff Gordon, *Letters*, 167.

"Alhamdulillah"[101] (all praise to God) are scattered throughout her epistolary account. "[M]y heart is with the Arabs",[102] she proudly states, while experiencing a real and deep uneasiness in the company of her fellow citizens: "I feel almost as if they were foreigners to me too, so completely am I now *Bint el-Beled* (daughter of the country) here".[103] Her cultural transformation is signified by the shedding of her Victorian constricting garments in favour of a more comfortable and man-like outfit: "a pair of pink trousers and a Turkish *tob*".[104] Free from her corset and voluminous attire, she loses, as Karin Bohleke has pointed out, "not only her identity as an Englishwoman, but also her subservient position"[105] which, on the other hand, Harriet Martineau somehow retains, together with her bonnet and gloves.[106]

Like the author of *Eastern Life, Present and Past*, however, even Duff Gordon is not immune from the tendency to sentimentalise and commodify the country and its people. Hence, the travelogue surprisingly alternates passages in which difference is enthusiastically embraced with sections where the *Other* is either objectified or rejected. By employing the same rhetoric of white domination used by Martineau, even in *Letters from Egypt* the country is deprived of any possibility of development, being trapped in a remote and fantasised past. While observing life in Luxor, the writer "is constantly reminded of Herodotus";[107] Homeric Greece ("it feels like Homer"),[108] the *Arabian Nights* ("Cairo *is* the Arabian Nights"),[109] and the Bible ("it is impossible to say how exactly like the early part of the Bible every act of life is here")[110] are also repeatedly cited. In the very last pages of her account, she feels suspended in a vacuum of time, as if history had stopped: "I never quite know whether it is now or four thousand years ago, or even ten thousand, when I am in the dreamy intoxication of a real Egyptian fantasia".[111] Echoing Martineau, Duff Gordon also

[101] Ibid., 289.

[102] Ibid., 64.

[103] Ibid., 223.

[104] Ibid., 298.

[105] Ibid., 80.

[106] As she writes in her travelogue, "I would not advise any Englishwoman to alter her dress or ways" (Martineau, *Eastern Life*, 43).

[107] Duff Gordon, *Letters*, 56.

[108] Ibid., 123.

[109] Ibid., 56.

[110] Ibid., 122.

[111] Ibid., 380.

infantilises the Egyptians, labelling them as "complete children, but amiable children",[112] whom the British would be graciously willing to take under their protective wing; "like children," she adds in a condescending tone, "they are not conscious of the great gulf which divides educated European from themselves".[113] Even Lucie Duff Gordon cannot resist the temptation of turning the Egyptians into unusual commodities, into exotic paintings or sculptures to send home as souvenirs. Admiring some pictures of an attractive "negro girl" identified only with her perfect breasts, she wishes to soon get hold of a similar specimen of physical beauty; as she writes to her husband, "I'll get her photographed to show you in Europe what a woman's breast can be, for I never knew it before I came here".[114] Other times, she even prompts her friends to send artists to Egypt, in order to pursue a new and creative form of man-hunting: "if you have any power over any artists send them to paint here. No words can describe […] the splendid forms of the people in Upper Egypt, and above all in Nubia. I was in raptures at seeing how superb an animal man (and woman) really is".[115]

Oscillating between progressive statements and imperialistic drives, alternating admiration and contempt, affection and aversion, both Martineau's and Duff Gordon's travelogues are meaningful chapters in the history of the relationship between East and West. The two accounts still deserve critical attention, not so much for the bulk of information they provide on the life and customs of Ottoman and ancient Egypt, as for the insight they give into the way British women used their travel narratives to address sensitive issues, to carve their way into the male-dominated publishing context, and to project their anxieties and aspirations.

[112] Ibid., 25.
[113] Ibid., 140.
[114] Ibid., 103.
[115] Ibid., 57.

WORKS CITED

Arnold, Claire. "Savage Faculty, Perfect Grace and Arabian Nights: Nineteenth Century Travels through Egypt." *Washington University International Review* 2 (2013), 68-78.

Barrell, John. "Death on the Nile: Fantasy and the Literature of Tourism 1840-1860. *Essays in Criticism* XLI.2 (April 1991), 97-127.

Bohleke, Karin J. "Nile Style. Nineteenth-Century Women Travellers in Egypt and the Dilemma of Dress, 1815-1875." *Dress, the Journal of the Costume Society of America* 36, no. 1 (2010), 63-86.

De Jong, Charlotte. "Victorian Women on the Nile: Ambivalent Views on Egyptians." M.A. thesis, Université de Lorraine 2013.

Duff Gordon, Lucie. *Letters from Egypt.* London: Virago Press, 1983.

Foster, Shirley. "Colonialism and Gender in the East: Representations of the Harem in the Writings of Women Travellers." *Yearbook of English Studies* 34 (2004), 6-17.

Frawley, Maria H. "Desert Places/Gendered Spaces: Victorian Women in the Middle-East." *Nineteenth-Century Contexts: An Interdisciplinary Journal* 15.1 (1991), 49-64.

Kossew Pichanick, Valerie. "An Abominable Submission: Harriet Martineau's Views on the Role and Place of Woman." *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 5.1 (1977), 13-32.

Lewis, Reina. "Harem Literature & Women's Travels." *ISIS Review* 16 (Autumn 2005), 48-49

Logan, Deborah A. "Harem life, West and East." *Women's Studies: An Interdisciplinary Journal* 26:5 (1997), 449-74.

——. *Harriet Martineau, Victorian Imperialism, and the Civilizing Mission*. Burlington: Ashgate, 2010.

Martineau, Harriet. *How to Observe Moral and Manners.* London: Charles Knight & Co., 1838.

——. *Eastern Life, Present and Past.* Philadelphia: Lea and Blanchard, 1848.

Matus, Jill. "The 'Eastern-Woman Question:' Martineau and Nightingale Visit the Harem." *Nineteenth Century Contexts: An Interdisciplinary Journal* 21, no. 1 (1999), 63-87.

Melman, Billie. "Desexualizing the Orient: the Harem in English Travel Writing by Women, 1763-1914." *Mediterranean Historical Review* 4.2 (1989), 301-39.

——. *Women's Orients, English Women and the Middle East, 1718-1918: Sexuality, Religion and Work.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Meredith, George. *Introduction* to *Letters from Egypt* by Lucie Duff Gordon, xix-xxiv. London: Virago Press, 1983.

Mills, Sara. *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. London: Routledge, 1991.

Moore, Lindsey. *Arab, Muslim, Woman. Voice and Vision in Postcolonial Literature and Film*. New York: Routledge, 2008.

Rees, Joan. *Women on the Nile, Writings of Harriet Martineau, Florence Nightingale and Amelia Edwards*. London: The Rubicon Press, 1995.

Ross, Janet. *Three Generations of Englishwomen. Memoirs and Correspondence of Mrs. John Taylor, Mrs. Sarah Austin, and Lady Duff Gordon*, vol. I. London: John Murray, 1888.

Schroeder, Janice. "Strangers in Every Port: Stereotypes of Victorian Women Travellers." *Victorian Review* 24.2 (Winter 1998), 118-29.

Searight, Sara. "A Woman's Perception of Nineteenth Century Egypt: Lucie Duff Gordon." In *Women Travellers in the East*, edited by Sarah Searight, 52-60. Oxford: Oxbow Books, 2005.

Tucker, Judith. "Traveling with the Ladies: Women's Travel Literature from the Nineteenth Century Middle East." *Journal of Women's History* 2, no. 1 (1990), 245-50.

Viviani, Aglaia. *Il Mio Cuore è con gli Arabi. Lucie Duff Gordon e Janet Ross. Due Viaggiatrici Inglesi fra Otto e Novecento.* Pescara: Tracce, 2004.

NEUE WELTLITERATUR? KRITISCHE ÜBERLEGUNGEN ZU EINEM AKTUELLEN KONZEPT

Prof.Dr. Michael Hofmann*

Der vorliegende Beitrag diskutiert die Frage, wie im Kontext von Globalisierung und postkolonialen Perspektiven ein Begriff „neuer Weltliteratur" gebildet werden kann, mit dem nationale Begrenzungen überwunden, aber auch postkoloniale Hegemonien relativiert werden können. Eine Reflexion „neuer Weltliteratur" befragt zunächst bekannte traditionelle Konzepte der Weltliteratur, wie sie sich bei Johann Wolfgang Goethe im 19. und bei Erich Auerbach im 20. Jahrhundert finden. Indem eine Überwindung der eurozentrischen Aspekte dieser Konzepte angestrebt wird, kann an sie angeknüpft werden. Positive Impulse der Tradition können so aufgenommen und neue Stichworte wie Postkolonialismus, Migrationsliteratur und Mehrsprachigkeit fruchtbar gemacht werden. Die hier vorgeschlagene kritische Perspektive auf den Begriff „Weltliteratur" beruht keinesfalls auf einem naiven Vergnügen an „Mulitkulti" und sie besteht auch nicht in einer harmonisierenden „Synthese" divergierender Tendenzen. „Neue Weltliteratur" muss vielmehr im Kontext der Globalisierung **und** der Krisen und Traumata des 19. und 20. Jahrhunderts, das heißt insbesondere im Kontext von Kolonialismus und Shoah, verstanden werden. Deshalb sind viele Texte dieser Neuen Weltliteratur durch eine Spannung zwischen Melancholie und Ironie und Groteske gekennzeichnet und bedeutende Theoretiker betonen die Bedeutung der Thematisierung von Widersprüchen und Antagonismen sowie des Dissenses als Prinzip (Homi Bhabha) sowie die Relevanz des Gedächtnisses des Kolonialismus und des Gedächtnisses der Shoah (Michael Rothberg). Das Konzept einer neuen Weltliteratur bedeutet eine Herausforderung für alle Nationalphilologien und somit auch für die germanistische Literaturwissenschaft, die sich auf die Thematisierung nicht-deutschsprachiger Texte und auf eine Diskussion deutschsprachiger Texte im internationalen Kontext einlassen muss.

* Paderborn Universität

Der Beitrag ist folgendermaßen gegliedert:

I. Alte und „Neue Weltliteratur": von Goethe zu Homi Bhabha

- Goethe: gegen Nationalliteratur
- Auerbach: gegen Uniformierung durch Globalisierung
- Bhabha: Trauma, kulturelle Oppositionen, Herrschaftsphänomene
- Spivak: über das Sprechen der Subalternen
- Sturm-Trigonakis: "Neue Weltliteratur" - Migrationsliteratur und Mehrsprachigkeit
- Ottmar Ette: WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt
- Rothberg: Multidirectional Memory

II. Beispiele "Neue Weltliteratur":

- Salman Rushdie: *Mitternachtskinder*
- Mario Levi: *Istanbul war ein Märchen*
- W. G. Sebald: *Austerlitz*

I. Alte und „Neue Weltliteratur": von Goethe zu Homi Bhabha

Goethe erklärte am 31. Januar 1827 im Gespräch mit Eckermann: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit und jeder muß dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen."[1] Goethe wendet sich gegen „Nationalliteratur", weil er einen engen Austausch der Literaturen, besser gesagt der Literaturschaffenden, analog zum beschleunigten Handelsverkehr als Signum einer neuen Zeit erkennt. Des Weiteren erscheint ihm Literatur im Anschluss an Herder als anthropologisches Grundmuster, das heißt er ist der Überzeugung, dass alle menschlichen Gemeinschaften Literatur hervorbringen. „Ich sehe immer mehr, daß die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist und daß sie überall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt."[2] Dennoch ist sein Blick auf die Weltliteratur durch eine Beschränkung auf Europa gekennzeichnet und das gültige Modell bleibt für ihn das antike Griechenland: „Wir müssen nicht denken, das Chinesische wäre es, oder das Serbische, oder Calderon, oder die Nibelungen,

[1] Johann Wolfgang Goethe: Schriften zur Weltliteratur. Mit Buchillustrationen aus der Goethezeit. Hrsg. v. Horst Günther. Frankfurt am Main 1987, S. 250.

[2] Ebd., S. 249.

sondern im Bedürfnis von etwas Musterhaftem müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt ist. Alles übrige müssen wir nur historisch betrachten und das Gute, so weit es gehen will, uns daraus aneignen."[3]

Erich Auerbach hat in seinem im Istanbuler Exil verfassten *opus magnum Mimesis* die Überwindung der Nationalliteratur praktisch vorgestellt und er hat ein dynamisches Modell „abendländischer" Literatur entwickelt, in dem Flucht und Exil als Grundmodelle erscheinen (Odysseus, Dante). Seine pessimistische Diagnose im Blick auf die Moderne geht dahin, dass er einen Verlust der kulturellen und literarischen Vielfalt und eine Uniformierung von Literatur und Kultur im Blick auf eine „Amerikanisierung" und „Sowjetisierung" befürchtet.[4] Aus unserer heutigen Sicht hat er die Globalisierung der Popkultur und der Konsumwelt vorweggenommen und mit ihm kann man die Befürchtung hegen, das wir heute in einem negativen Sinne von einer „Weltkultur" sprechen, die von Mc Donald und Coca Cola bestimmt erscheint, und von literarischen Texten, die in New York, London und Paris für den „Weltmarkt" produziert werden. Die Frage bleibt, ob mit Auerbach „Weltliteratur" als Widerstand gegen die Uniformierung der Globalisierung verstanden werden kann.

Ganz in diesem Sinne erklärt Homi Bhabha in seinem vielbeachteten Werk *The Location of Culture* (1994)[5]:

<…> daß ‚Weltliteratur' eine im Entstehen begriffene, präfigurative Kategorie sein könnte, bei der es um **eine Art kulturellen Dissens und kulturelle Alterität** geht und aus der sich **nicht auf Konsens beruhende Formen von Zugehörigkeit auf der Basis von historischen Traumata** entwickeln können. (Hervorhebung M.H.)

Und er fährt fort:

Das Studium der Weltliteratur könnte das Studium der Art und Weise sein, in der Kulturen sich durch ihre **Projektion von ‚Andersheit'** (an)erkennen. Während einst die Weitergabe nationaler Traditionen das Hauptthema einer Weltliteratur war, können wir jetzt <….> annehmen, daß **transnationale**

[3] Ebd., S. 250.

[4] Vgl. Erich Auerbach: Philologie der Weltliteratur. In: Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag. In Verbindung mit Walter Henzen hrsg. v. Walter Muschg und Emil Staiger. Bern 1952, S. 39-50. Vgl. Karlheinz Barck, Martin Treml (Hrsg.): Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen. Berlin 2007.

[5] Vgl. Homi Bhahba.: Die Verortung der Kultur. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen 2000.

Geschichten von Migranten, Kolonialisierten oder politischen Flüchtlingen – diese Grenzlagen – die Gebiete der Weltliteratur sein könnten. (Hervorhebung M.H.)[6]

So stehen wir in einer Diskussion, die den Begriff einer neuen Weltliteratur im Kontext der Postkolonalen Studien zu fundieren sucht. Gayatri Spivak gibt in ihrer ebenfalls kanonischen Schrift *Can the Subaltern speak?* (zuerst 1988)[7] zu bedenken, dass das Sprechen des/der „Subalternen" als Problem erkannt werden muss, denn die Subjektwerdung der Kolonialisierten wird dadurch erschwert, dass diese sich **in der Sprache des Kolonialherren** artikulieren müssen. Daraus ergibt sich gerade bei linken und postkolonialen Intellektuellen die Gefahr eines repräsentativen Sprechens für die Sprachlosen. Und im Blick auf die Gender-Problematik ist speziell an die Unterdrückung der Frau im vorkolonialen, kolonialen und eventuell auch im postkolonialen Diskurs zu erinnern. Positiv ist zu bewerten, dass mit den postkolonialen Literaturen die ehemals Kolonialisierten das Wort ergreifen (nach der Formel *The Empire writes back*); aber wie schaffen sie es, sich von der Logik der Herrschenden zu lösen; wie werden sie **von Subalternen zu autonomen Sprechern** und welche Rolle spielt dabei das Selbstkonzept der Europäer?

Elke Sturm-Trigonakis greift diese Fragen in ihrer Studie *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur* (2007)[8] auf und betont, dass Goethes Konzept des Austausches der Literaturen und Kulturen radikalisiert werden muss: **das Andere ist schon im Eigenen**; wir brauchen in der heutigen Welt **heterogene Identitätskonzepte.** Daraus ergeben sich Modelle für Identitätskonzepte der Neuen Weltliteratur in der **Migrationsliteratur** und Mehrsprachigkeit wird im Gegensatz zum monolingualen Verständnis der Nationalliteratur zum Kennzeichen der Neuen Weltliteratur.

Ottmar Ette bietet in seiner Studie *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt* (2017)[9] umfassende Reflexionen über unser Thema. Er geht aus von einer (durchaus konstruktiven und wertschätzenden) **Kritik an Auerbach**, weil er meint, dieser habe die Literatur der Moderne nicht angemessen gewürdigt und einen zu einseitig pessimistischen Blick auf die historische Entwicklung des 20. Jahrhunderts geworfen, indem er einseitig Homogenisierung

[6] Ebd., S. 79, 85.

[7] Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern speak? In: Cary Nelson, Lawrence Grossberg (Hrsg.): Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago 1988, S. 66-111.

[8] Würzburg 2007.

[9] Stuttgart 2017.

und Entdifferenzierung diagnostiziert habe – und wie auch bei Goethe ist Auerbachs Beschränkung auf Europa aus heutiger Sicht problemzisch. Bedenkenswert erscheint Ettes Kritik an dem Konzept **»Weltliteratur» im Singular**, weil dieser immer auf ein Zentrum bezogen sei, ob dies nun Weimar sei oder Paris wie in neueren Modellen etwa bei Pascale Casanova[10]). So spricht Ette lieber von „**Literaturen der Welt" im Plural,** die er in einem „viellogischen" (polylogischen) Verständnis als Opposition gegen eine neoliberale Homogenisierung der Welt interpretiert. Statt starrer Identitäten beschreibt Ette ständige Wechselwirkungen der Literaturen (statt Raumtheorien will er Bewegungstheorien, statt Area Studies Trans Area Studies) und er propagiert ein „archipelisches Denken". Dabei geht er aus von einer neuen Phase der Globalisierung seit den 1980er Jahren, die durch die Etablierung postkolonialer Diskurse und Existenzentwürfe sowie durch Digitalisierung und die Globalisierung des Finanzsystems gekennzeichnet sei.

Wie zu zeigen sein wird, ist auch Michael Rothbergs Studie *Multidirectional Memory* (2009)[11] für die Diskussion um eine Neue Weltliteratur von besonderer Bedeutung. Rothberg analysiert wichtige Formen und Konzepte des kulturellen Gedächtnisses und er erkennt die Existenz konkurrierender Erinnerungsdiskurse, die häufig in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen. Erinnerung, so Rothberg, müsse aber nicht durch „Opferkonkurrenz" belastet werden; er entwickelt vielmehr das Modell einer von Koexistenz und gegenseitiger Anerkennung geprägten Erinnerungskultur, in der verschiedenen Erinnerungen dadurch voneinander profitieren, dass sie sich gegenseitig Sprache verleihen. So ergeben sich Perspektiven der „Ko-Erinnerung", die sich auf Gewalterfahrungen und Traumata der Menschheitsgeschichte beziehen: Sklaverei, Kolonialismus, „Aghet", Shoah, Srebrenica, Ruanda… Gleichzeitig übt Rothberg Kritik an simplifizierenden Parallelisierungen und er stellt die Frage nach literarisch-künstlerischen Formen, in denen differenzierte Versionen des Bezugs verschiedener Erinnerungen entwickelt werden. Die Entwicklung der Erinnerung an Shoah und Kolonialismus vollzog sich im Austausch und nicht gegeneinander; Rothberg verweist auf Hannah Arendts Werk *The Origins of Totalitarism* und Aimé Césaires *Discours sur le Colonialisme*. Kollektive Gedächtnisse sind nicht national abgeschlossen, sondern offen.

[10] Vgl. Pascale Casanova: La République mondiale des Lettres. Paris 1999.

[11] Vgl. Michael Rothberg: Multudirectional Memory. Remebering the Holocaust in the Age of Decolonization. Stanford 2009.

Allerdings bleibt die problematische Frage: Können die Nachfahren der Täter in die „Ko-Erinnerung" integriert werden?

Meine These: Die „Ko-Erinnerung" ist ein wesentliches Moment der Neuen Weltliteratur (vgl. Bhabhas Verweis auf die den Texten der Neuen Weltliteratur zugrunde liegenden Traumata).

II. Beispiele "Neue Weltliteratur"

Es werden drei Romane präsentiert, die nach den Konzepten der Neuen Weltliteratur interpretiert werden können. Sie bieten ästhetisch-literarische Konstruktionen, die sich mit der Gegenwart des späten 20. Jahrhunderts/des beginnenden 21. Jahrhunderts auseinandersetzen. Migration ist ein wesentliches Moment dieser Texte. „Ko-Erinnerung" und kollektive Identitätskonzepte spielen eine wichtige Rolle, ebenso massive Sozialkritik an der Politik der postkolonialen Staaten und ihrer Metropolen. Folgende methodische Perspektive kann hier eingenommen werden: Mit einem „Doppelblick" (nach Leo Kreutzer) sollen die Skizzen zu diesen Romanen neue Perspektiven auf andere Texte der Gegenwartsliteratur ermöglichen. Dabei geht es in Abgrenzung von einer traditionellen Komparatistik nicht um beliebige Vergleiche, sondern um eine Analyse grundlegender Konstellationen im Kontext der „Neuen Weltliteratur".

Salman Rushdie: *Mitternachtskinder* (erschienen 1981 in London)

Der Roman[12] bietet die realistisch-phantastische Lebensgeschichte des Inders Saleem Sinai. Zunächst wird die Geschichte seines Großvaters, eines Arztes, vorgestellt und erzählt, wie dieser in Kaschmir seine spätere Frau kennenlernt, indem er sie immer wieder als Patientin untersucht, dabei aber immer nur durch ein Loch in einem Betttuch jeweils einzelne Köperteile seiner Patientin sieht. Die beiden werden ein Paar und zeugen einen Sohn und drei Töchter, von denen eine später Saleems Mutter wird. Saleem kommt genau in dem Moment in Bombay zur Welt, in dem Indien von der Herrschaft Großbritanniens befreit wird, nämlich Punkt Mitternacht am 15. August 1947. Durch den Augenblick seiner Geburt ist Saleem mit einer besonderen Fähigkeit ausgestattet; der Telepathie. Eines Tages beginnen in seinem Kopf Stimmen zu sprechen, und er findet heraus, dass es weitere Kinder mit verschiedenen besonderen Talenten gibt, die sich über ganz Indien verteilen, die Mitternachtskinder. In der von da an durch seine telepathischen Kräfte ermöglichten allnächtlichen Konferenz lernt er sein *alter ego* Shiva kennen. Shiva

[12] Vgl. Salman Rushdie: Mitternachtskinder. Roman. Deutsch von Karin Graf. München 2013.

ist im Gegensatz zu Saleem in ärmlichen Verhältnissen geboren, und es stellt sich heraus, dass er und Saleem als Neugeborene vertauscht worden sind, wovon Shiva aber nichts weiß. Als dieser versucht, sich zum Oberhaupt der Mitternachtskinder aufzuschwingen, zerbricht der Zusammenhalt der Kinder und die Konferenz wird nicht mehr einberufen.

Saleem verliert seine telepathischen Fähigkeiten durch eine Nasenoperation, die ihm aber einen ausgezeichneten Geruchssinn verschafft. Er zieht mit seiner Familie nach Pakistan, wo alle außer ihm und seiner Schwester durch einen Bombenwurf umkommen. Seine Schwester, die inzwischen eine berühmte Sängerin ist, veranlasst, dass er von der pakistanische Armee im Krieg gegen die abtrünnigen Bengalen als Spürhund eingesetzt wird; er nimmt an grausamen Kriegshandlungen teil Er trifft schließlich eines der Mitternachtskinder leibhaftig: Parvati-die-Hexe. Diese schmuggelt ihn in einem Zauberkorb zurück nach Indien, wo er fortan mit ihr in einem Magierghetto lebt. Parvati möchte Saleem heiraten, aber seine Liebe gehört nur seiner Schwester, die ihn allerdings abgewiesen hat. Eines Tages wird Parvati von Shiva entführt und geschwängert. Parvati kehrt zurück, und Saleem muss sie nun heiraten, da er als Grund seiner Ablehnung angegeben hatte, er sei impotent, und eine kinderlose Ehe mache keinen Sinn. Da Parvati aber nun doch einen Sohn von Shiva zur Welt bringt, übernimmt Saleem die Vaterrolle für diesen, den er nach seinem Großvater Aadam benennt, und die drei versuchen ein den Umständen entsprechend normales Leben aufzubauen. Shivas weiteres Schicksal ist weder Parvati noch Saleem bekannt. Eines Tages wird Saleem im Rahmen des „Ausnahmezustands“ gefangengenommen und mit ihm ein Großteil der noch lebenden Mitternachtskinder, währenddessen kommt Parvati ums Leben. Als Saleem und die anderen unter einer neuen Regierung wieder freigelassen werden, trifft er seine zweite Ehefrau Padma, der er diese Geschichte erzählt.

Rushdies Roman kann in die postkoloniale Tradition des „magischen Realismus“ eingeordnet werden: historische Ereignisse erscheinen eingebettet in phantastische Momente: das Hören der Stimmen, Prophezeiungen, Zauberei. Ein Vorbild dieses Romans war Günter Grass‘ Roman *Die Blechtrommel* aus dem Jahre 1959 (der bekanntlich von einem Kind handelt, das aufhört zu wachsen, und damit eine verfremdete Perspektive auf die Geschichte des Nationalsozialismus in Danzig einnimmt). Rushdies Roman ist ein Lob der brisanten Mischungen, wie sie sich in der Metapher des Chutney zeigen, des indischen Essens, das aus den verschiedensten Zutaten besteht und jeweils einen besonderen Geschmack aufweist. Weiterhin thematisiert der Roman das Verhältnis von Erzählen, Erinnerung, Phantasie und Wahrheit: die Wahrheit ist keine Wahrheit der Fakten;

die Imagination gibt die echte „Wahrheit“ der Geschichte. Im Zentrum steht die Frage nach dem Verhältnis zwischen Indien und Großbritannien: Rushdie schreibt einen Roman in englischer Sprache mit vielen indischen Themen und Wörtern; zentral ist natürlich auch der Einfluss der englischen Kultur auf die indische (der echte Vater Saleems ist ein Engländer). Wir finden Bezüge auf indische Mythologie, so etwa in den Figuren Shiva, Parvati (hier ergibt sich eine hinduistisch-muslimische Mischung in der Perspektive der muslimischen Ich-Figur und des Romans).Vielfalt und Einheit, Mischung und Abgrenzung stehen in einem spannungsvollen Verhältnis: Auf der Ebene des Plots finden wir eine Geschichte der Abgrenzungen und Gegensätze; dem steht eine Sprache der Fülle und der Mischungen gegenüber, die als implizite Utopie den Verwerfungen der Geschichte entgegensteht.

Bei der Gruppe der Mitternachtskinder handelt es sich um über 500 Kinder, die verstreut sind über ganz Indien, die verschiedene Sprachen sprechen und verschiedene Fähigkeiten haben – Rushdie gestaltet eine Utopie der Kommunikation im Kontext von Unterschieden und Vermischung. Shiva will die Herrschaft über die Mitternachtskinder (Shiva: das Prinzip der Zerstörung), Parvati steht für Versöhnung und Harmonie. Das Ende der telepathischen Fähigkeiten Saleems markiert das Ende der Utopie der Mitternachtskinder. Insgesamt wirft der Roman einen skeptisch-resignierten Blick auf die historische Entwicklung des indischen Subkontinents: man erkennt Hypotheken durch die britische Kolonialherrschaft, aber: auch postkoloniale Intoleranz und Unfähigkeit zu Kompromissen; die postkoloniale Geschichte erscheint als eine Geschichte ungerechter Herrschaft. Die literarische Hybridität formuliert eine Opposition gegen die britische Vorherrschaft im Kulturellen, aber auch einen Widerstand gegen die indisch-pakistanische Politik. Im Bereich des Religiösen steht ein literarischer Synkretismus gegen religiösen Dogmatismus und Fanatismus

Wie angedeutet, erkennen wir einen desillusionierten Blick auf die Geschichte Indiens: die Vielfalt und die interkulturellen Unterschiede führen zu Abgrenzung und Konflikten und nicht zu einem harmonischen Zusammenleben. Literarische Konstruktion beruht auf der Beschreibung der Vielfalt Indiens in einem verbindenden Sinne und auf einer Inszenierung der kulturellen und religiösen Differenzen in einem literarischen Diskurs.

Mario Levi: Istanbul war ein Märchen

Istanbul erscheint als ein Gedächtnisraum, der die Spuren der ehemals vorhandenen Minderheiten eher verdeckt als eröffnet. Der mehr als 600seitige

Roman[13] eines jüdischen Autors bietet eine Fülle von Geschichten (aus der Zeit von ca. 1900 bis 1960), die sich mit Angehörigen der jüdischen, griechischen, armenischen Minderheit befassen. Der Titel: "*war* ein Märchen" verweist darauf, dass Istanbul durch den Verlust der Vielfalt homogener geworden ist – der Roman leistet Widerstand gegen diese Uniformierung und gegen das Vergessen der ermordeten und/oder verjagten Minderheiten. Im Sinne einer „Ko-Erinnerung": nach Michael Rothberg gestaltet Levi ein literarisches Nebeneinander der verschiedenen Minderheiten. Die "Täter" bilden in diesem Roman eine Leerstelle: es findet sich keine Anklage gegenüber den Türken der Mehrheitsgesellschaft; die Rezeptionslenkung ist vordergründig versöhnlich, implizit kritisch.

W. G. Sebald: *Austerlitz* (2001)

Der Roman[14] schildert Begegnungen eines Ich-Erzählers mit Jaques Austerlitz, einem Überlebenden der Shoah und Architektur-Historiker, der ihm nach und nach seine Lebensgeschichte erzählt. Austerlitz wurde als Kind jüdischer Eltern in Prag geboren und als Kind nach England verschickt; er lebte in Großbritannien, Belgien und Frankreich. Er beschäftigt sich mit der Geschichte der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, wobei er in der Architektur Repräsentationen von Herrschaft aufspürt, die als Vorformen des Nationalsozialismus verstanden werden können. Dieser Roman kann im Kontext der „Neuen Weltliteratur" diskutiert werden, weil er neben deutscher britische, belgische und französische Geschichte und Gegenwart vor dem Hintergrund des „Zivilisationsbruchs" Auschwitz gestaltet. Die Erzählung kämpft dabei gegen das Trauma des Protagonisten an: die Erinnerung an den Nationalsozialismus und an die eigene Kindheit kommen bei Austerlitz nur mühsam ans Licht. Neben das Gedächtnis der Shoah treten Spuren des Kolonialismus in Belgien und Großbritannien; wir erkennen die melancholische Repräsentation von Verfallsgeschichte und Reflexionen über Europa und die „Welt" und die Spuren der Traumata.

„Neue Weltliteratur" bietet somit übernationale Narrative, die in der globalisierten Welt ein allgemeines Interesse beanspruchen, dabei die Traumata und die Spuren des Schmerzes und des Leids thematisieren, das die Gewaltgeschichte Europas und der Welt verursacht hat. Die Neue Weltliteratur

[13] Vgl. Mario Levi: Istanbul war ein Märchen. Aus dem Türkischen von Barbara Yurtdas und Hüseyin Yurtdas. Frankfurt am Main 2008.

[14] Vgl. W. G. Sebald: Austerlitz. Frankfurt am Main 2003.

steht in Opposition zu den vereinheitlichenden Tendenzen einer universalen Kultur des Konsums, aber auch gegen die Abschottungen eines neuen Nationalismus und Populismus. Ihr literarischer Diskurs steht für Vielfalt und Mischungen, die eine Offenheit für neue Erfahrungen und eine hybride Identität bewirken. Die Klassiker der traditionellen Diskurse über Weltliteratur wie Goethe und Auerbach werden sicherlich überboten und ihre Denkmodelle werden radikalisiert; sie werden aber als Ahnherren eines Denkens verstanden, das Impulse der Öffnung und der Befreiung von Borniertheit und Spießertum vermittelt hat.

ZORAN KONSTANTİNOVİĆ'İN TEORİK GÖRÜŞLERİNDE KOMŞUM VE BEN

Prof.Dr. Nazire AKBULUT*

1. ZORAN KONSTANTİNOVİĆ'İN HAYATI ve AKADEMİK KARİYERİ

Karşılaştırmalı edebiyat kuramcılarının adları ve ülkeleri sayıldığında Fransa'dan Paul Van Tieghem ve Julia Kristeva, Rusya'da Viktor Žirmunskij, Almanya'da Horst Rüdiger, Amerika'da René Wellek, Sırbistan'da Dionỳz Đurišin ve pek çokları akla gelebilir. Saydığımız bu isimler arasında Zoran Konstantinović bir teorisyen olarak yer almaz, çünkü o karşılaştırmalı edebiyat bilimine kişiliği ve gayreti ile hizmet etmiştir. Öğrendiği beş yabancı dil ile karşılaştırmalı edebiyat alanında yazılmış ne kadar çalışma var ise okuyup birini diğerine üstün kılmadan değerlendirmiştir. Konstantinović'in başka kültürlere bu ilgisi nereden kaynaklanıyor?

Zoran Konstantinović, Habsburg hanedanlığının 17. yüzyılda Voyvodin sınırına Osmanlıya karşı yerleştirdiği, 'uç beyi'ne karşılık gelen subay ailelerden birinin kuşağındandır. Ebeveynlerden bir tarafı Sırp diğer tarafı Hırvat olan dolayısıyla hem Ortodoks hem Katolik inanç sistemi ile yakın temasta Belgrad'da 1920'de doğduğunda, etnik olarak da çok kültürlü bir ortamda bulur kendini.[1] Ancak ait olduğu kültürden farklı olanları ötekileştirmek, onlara mesafe koymak yerine onları tanımaya ve anlamaya, öncelikle dillerini öğrenerek başlamıştır. Anadilin, ulusal bilincin temel ögesi olduğu tezini savunan Konstantinović (Sexl, 2009. s. 13), buna rağmen Sırpçaya paralel olarak Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun etkileri doğrultusunda aile içinde bilinen Alman kültürünü ve

*Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Dalı Öğretim Üyesi.

[1] Sexl ile söyleşide Konstantinović, "Benim için Yugoslavya - ki bunu hiçbir zaman saklamadım - Doğu Bizansın, yani Ortodoks'un, Roma-Katoliğinin, yani batının ve İslamın, yani üç kültürün ortak yaşam biçimidir", der. (Sexl, 2009, s. 14)

Almancayı Graz'daki Marienbrüder Okulu'nda ve Belgrad Lisesi'nde pekiştirir.[2] Almanca ile tanışıklığı, İkinci Dünya Savaşı'nın başlarında Yugoslav ordusunun askeri olarak Almanlara esir düşmesi ile devam eder. Savaştan sonra da ilk önce Belgrad ve Zagreb'deki askeri okullarda İngilizce ve Almanca öğretir, sonra kendisi Belgrad, Münih ve Zagreb'te Fransız[3], İngiliz, Alman, Rus ve Slav filolojilerinin eğitimini görür. 1953 yılında doktorasını bitirir, 1964'de de profesör unvanını alır. Belgrad'da, Germanistik profesörü, felsefecilerin edebiyat bilimcilerle birlikte kurdukları *Praxis Dergisi* üyesi (Praxisgruppe) (age., s. 17, 37-38) ve dekan yardımcısı olarak çalışırken 1970'de, elli yaşında bir akademisyen olarak Ordinaryüs unvanı ile birlikte Avusturya'nın Innsbruck kent üniversitesinde Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kürsüsü kurmak üzere davet alır. Yirmi yıl boyunca hem öğrenci yetiştirir, böylece didaktik boyutuna hem de bilimsel boyutuna çeşitli açılardan katkı sunar. Karşılaştırmalı edebiyat bilimine tutkulu bir hayranlık besleyen Konstantinović, bu süre içinde sayısız makaleden başka sahip olduğu yabancı diller sayesinde bu disiplinde yazılmış tüm çalışmaları orijinalinde okuyup değerlendirme sonunda 1988 yılında *Vergleichende Literaturwissenschaft* adlı bir temel eser yayınlar. 1990 yılında emekli olduktan sonra da bilimsel çalışmalarına devam eder. bir Belgrad'a dönüp orada yaklaşık on yıl yaşadıktan sonra 2007'de vefat eder.[4]

2. ZORAN KONSTANTİNOVİĆ'İN KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİNDE KOMŞU ANLAYIŞI

Bundan on yıl önce akademisyen Zoran Konstantinović hakkında araştırma yaptığımda iki ifade öne çıktı: İlki, Martin Sexl'in, Konstantinović için, sınır boylarında yaşayan biri ve 'tutkulu bir sınır ihlalcısı' olduğunu vurgulaması; diğeri, Konstanz Okulu ve alımlama estetiği teorisyenlerinden Hans Robert Jauß'un sözlerine atıfta bulunarak yaptığı tanımlaması:

---

[2] Avusturya-Macaristan Krallığına bir şekilde bağlantıları olan ailelerde Almanca konuşulurmuş. Konstantinović: „Benim de konuştuğum Zagreb Almancası değişiktir; taklit edilemez bir vurgusu vardır. Büyükannem hizmetkârlarla »Kucheldeutsch« konuşurdu." (age., s. 20) "Kucheldeutsch, Çek fonetik ögelerin ve sözcüklerin etkisiyle konuşulan Almancadır." (Hanisch, 2015)

[3] Konstantinović, "Varlıklı Belgradlı ailelerde ilk öğrenilen yabancı dil Fransızcaydı.", açıklamasıyla ailesinin statüsünü de açıklamış oluyor. (Sexl, 2009, s. 21)

[4] Konstantinović'in özel yaşamı hakkında bilgilere, söyleşinin satır aralarında ulaşabildim: Katolik Hırvat bir kadınla evlilik yapmış; eşi - boşanma mı yoksa vefat nedeniyle mi - yanında değil. (Age., s. 7, 56) Birden çok çocuğu olduğunu 'çocuklarım' ifadesinden (age., s, 22) ve oğlunun mühendis olduğunu (age: 60), torununun da o tarihlerde Viyana'da tıp okuduğunu, yine konuşma arasında öğreniyoruz. (Age: 71)

> Zoran Konstantinović bilimsel çalışmalarını, köprüler inşa eden bir kişinin işi gibi görürdü. Konstanzlı edebiyat bilim insanı Hans Robert Jauß'un 1980'li yıllarda doğru bir şekilde ifade ettiği gibi: »Komşuluk onun için her zaman bilimsel bir kategori de olmuştur«[5] (Sexl 2016).

Komşu kavramı sözlüklerde, fiziksel yakınlık ve coğrafi sınırdaşlık ile tanımlanır. Konstantinović'in, dilini ve edebiyatını öğrendiği yabancı dillere karşı 'komşu' algılayışını daha geniş anlamda, Hıristiyan Avrupa kültürü bağlamında ele almak gerekir. Konstantinović'in, hem Johann Wolfgang von Goethe'nin 'Dünya Edebiyatı' yaklaşımını önemsemesi, hem de Irina G. Neupokoeva'nın 'karşılıklı etkileşim ve karşılıklı ilişki'ye dayanan yöntem çalışmasına önem vermesi, kendini ulusal edebiyat ve ulusal kültür ile sınırlamadığı ifadesini destekleyen göstergelerdir. Bir kültürün bir diğerinden beslendiğinin bilincinde olan Sırp entelektüel, "Büyük yazarlar[ın], başka bir halk hakkında ender olarak çirkin şeyler yazarlar" (Sexl, 2009, s. 26), diye ifade etmektedir. Yaşadığı savaş deneyiminin kötülüğüne karşın, 'iyiden' yana uğraş veren entelektüel, "ötekinin duygularını hissedebilmeyi sağlayan edebiyatın" (age., s. 26), aynı zamanda bireysel ve toplumsal yaşamı da değiştirme dinamiği taşıdığına - belli bir iyimserlikle - inanmaktadır. (Konstantinović, 2000, s. 30; Sexl, 2009, s. 29, 36-37) Konstantinović'in, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında edebi çevirilere önem atfetmesinin nedenini, çeviri yoluyla edebi eserlerin geniş okur kitlesine ulaşması sonucu edebiyatın, yukarıda ifade edilen empati kurma ve değişim sağlama etkisinin genişleyeceğinde aramak gerekir. Ulusal edebiyat çalışmalarının, kendini sınırlamayı, sorgusuz ve övgülerle çalışmayı, körelmeyi, durağanlığı ve benmerkezciliği körüklediğini görmüş olmalıdır.

Zoran Konstantinović'in öğrencisi ve Innsbruck Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Bölümü'nün şu an ki başkanı Martin Sexl web-sayfasında bölümün kurucusunu tanıtırken, onun insan ilişkilerindeki başarısını, bölüme ve bilim dalına katkılarını öne çıkarmaktadır. Farklı kaynakları da dikkate aldığımızda Konstantinović için, öğrencilerine karşı mesafeli ama yardımsever bir öğretim üyesi; meslektaşlarına karşı eleştiri hakkını koruyan bir dost ve etrafında genelde kendisine bilimsel açıdan muhalif/eleştirel olanların[6] yer almasına özen gösteren bir bilim insanı tanımlaması yapabiliriz. Konstantinović'in yazılarını 2000 yılında yayına hazırlayanların ifadesiyle, "sınırları ısrarla aşan" biri olarak

[5] Çalışmada, Almanca kaynaklı alıntıların tümü tarafımdan Türkçeye çevrilmiştir. NA

[6] "Zoran Konstantinović'i belirleyen özelliklerden biri de onun, etrafına her şeyi sorgulayan (Skeptiker) ve onunla ters düşenleri (Widersacher) toplamasıdır." (Editörler, bkz. Konstantinović 2000: 11)

Konstantinović (bkz. Konstantinović 2000: 9), kanımca sınırın ötesinde dikensiz bir gül bahçesi isteyenlerden değildir.

Bir başka sınırları zorlama çabasını, üç yılda bir gerçekleşen Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği'nin (ICLA) 1979-sempozyumunu Innsbruck'a taşımasında saptıyoruz. Ev sahipliğini üstlendiği Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Sempozyumu'nda, oldukça ihmal edilen kuram ve yöntem tartışmalarının gündeme ağırlıklı olarak alınması, takdir edilmelidir. Her kültür bir diğerine komşu ve bu komşuların ortak paydası Germanistik ise, her birinin, başta yöntem sorunu olmak üzere kendi edebiyatını Alman edebiyatı, dili ve kültürü ile karşılaştırmasına ortam hazırlamıştır. En yoğun interaktif etkileşimin sempozyumlarda gerçekleştiği dikkate alınırsa, tüm bu çabaların arka planında, farklı görüşlerin tartışılmasının tetikleyeceği geniş çaplı bir düşünsel gelişim umudu sezilmektedir.

Edebiyat anlayışındaki değişiklikler, edebiyatta belli sınırları zorlayınca, Innsbruck'taki karşılaştırmalı edebiyat bilimci de bile-isteye bu sınır 'ihlaline' desteğini esirgemeyerek skolastik düşüncenin kırılmasına katkıda bulunur. Örneğin e*ser* kavramı yerine *metin* kullanılmaya başlanınca edebiyat eleştirisinin çalışma alanı, sadece sanat değeri olanlarla sınırlanmayıp popüler kültür eserlerini, politik söylevleri ve hatta reklam sloganlarını kapsayacak şekilde genişletilir. (Sexl, 2009, s. 28) Benzer değişim, edebiyatın kendi içinde boğulup kalmasını engellemek üzere farklı metin türlerinin yanı sıra resim, film, tiyatro, dans, müzik ve yeni medya olanakları gibi "diğer [güzel] sanatlar" ile karşılaştırılmasında gerçekleşir. Zoran Konstantinović, edebiyat bilimindeki terminoloji ve uygulama değişikliklerini desteklediği gibi, "kültürel fenomenler" diye adlandırdığı kurgusal olmayan politika, felsefe, ekonomi, hukuk vb. metin ile edebiyat türleri arasındaki sınırların aşılması fikrini de önemser. Aynı yaklaşımla edebi metinlerin "kültürlerarasılık" boyutunu dikkate alması ve farklı "iletişim araçları" ile çalışılmasına sıcak bakması, yukarıda somutlaştırdığımız edebiyatta 'sınır ihlallerine' uygun düşer.

2.1 Reminiszenz/ Çağrışımsal-Anımsama/ Alıntı, Çoklu Komşu Alış Verişidir

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin Innsbruck ayağını oluşturan Konstantinović'in çalışmalarında, komşum ve ben'in çekirdeğini veya temelini "alıntı" oluşturmaktadır. Alıntı bağlamında 'sınırları zorlamayı' değerlendirdiğimizde, diğer disiplinlerde olduğu gibi tek yönlü bir alış verişten çok, farklı ülkelerin edebiyatından, farklı tarzlardan, farklı motif ve izleklerden,

bir başka deyişle çok yönlü beslenmenin ve alış verişin söz konusu olduğunu saptıyoruz. Zoran Konstantinović, "Sistem Bağlantılarının İzinde: Üst Metin – İç Metin – Bağlam" başlıklı yazısında, alıntıyı tanımlamaya geniş yer verir:

> "Metinlerarasılığı incelemek üzere Reminiszenz [(bir şeyin çağrıştırması sonucu gerçekleşen) anımsama, NA] kavramını ön plana çıkarıyorum ve onu, bir okurun okuma sürecinde başka bir metni anımsaması olarak tanımlıyorum. Böyle bir çağrısımsal-anımsama yetisi hiç kuşkusuz ki bir okurun her şeyden önce o güne kadar okumuş olduğu eserlerden süreç içinde edinmiş olduğu edebi ufkunun derinliğine bağlıdır. Bir okurun edebi ufkunun derinliği, büyük oranda onun eğitimi ile ilişkili olmakla birlikte, metinden kaynaklanan imlem uyarılarını uygun bir şekilde kaydetmeyi/arşiflemeyi sağlayan belli bir hassasiyeti de gerektirir. Bu bir ölçüde bir Déjà-vu-deneyimidir. Başka metinlerden gelip incelenmekte olan metnin içine farklı şekillerde yerleşmiş bütün böyle noktaları, diğer yazarlardan, özellikle de Dionýz Ďurišin'den farklı olarak, ben *alıntı* kavramı altında topluyorum. Bunu adlandırırken de, başka edebi eserlerden alınmış **edebiyat alıntı**sını, müzik ve resim gibi farklı kaynaklardan alınmış ve bir edebi metne yedirilmiş **trans medya alıntısı**ndan, ayrıca gazetelerden, belgelerden veya bilimsel edebiyat çalışmalarından alıntıları edebi bir metne ulanmış olan **belge nitelikli alıntı**dan ayırıyorum. (Konstantinović, 2000, s. 70-71, vurgu NA)

Yukarıdaki alıntı, geleneksel edebiyat biliminin zaman içinde oluşturduğu tüm sınıflamaları ortadan kaldıran postmodern bir yaklaşımı özetlemektedir. Birincil eser yazarlarının, edebi metin üretimi için her türlü kaynaktan beslenmelerine paralel bir gelişme de, ikincil eser yazarları olan araştırmacıların çalışmalarında saptanmaktadırlar. Örneğin, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında, metne uygun olduğu sürece hiçbir yöntemi reddetmeyen Zoran Konstantinović, ağırlıklı olarak Konstanz Okulu'nun okur odaklı yaklaşım olan yorumbilimden (hermeneutik'ten) hareketle geliştirdiği 'alımlama estetiği' yöntemini tercih ettiğini saptıyoruz. Okur, okurun edebi birikimi ve yine onun bu birikimden yeri geldikçe yararlanması daha da detaylandırılmaktadır:

> Alıntının önemini bu derece geniş tutarken, farklı bir metinden belli bir yere/noktaya değinmeyi kast etmiyor, aksine çağrışımsal-anımsamayı sağlayan imlem uyaranlarını ayrıca, var olan bir motife, bir konuya, bir izleğe, bir figüre, bir tarza veya en sade üsluptan, birçok edebi üst tür ile alt türlerden birini az çok bilinçli kullanmış sanatsal biçime kadar genişletiyorum. Okurun, okuma faslında kafasında oluşan trajik, komik, grotesk, sevimli hatta mekan veya zaman gibi metafizik bir değerin bilincinde olması da çağrışıma dayalı bir başka metni hatırlamaya neden

olabilir ki bu da aynı zamanda Reminiszenz'e/çağrışımsal-anımsamaya dahil edilmelidir." (Age., s. 70-71)

Konstantinović'in alıntı tanımından ve okur odaklı bakış açısından yararlanmak, Nasreddin Hoca motifi üzerinden Türk ve Rus edebiyatından örneklemeler oluşturmak bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

3. KÜLTÜREL BETİMLENMİŞ NASREDDİN HOCA İMGESİ

Her yazar kendi kültürü ve bireysel duruşu doğrultusunda olaylara bakar, dünyayı betimler. Leonid Solovyov de 1940'ların Sovyetler Birliği'nde muhalif görüşler paralelinde, Nasreddin Hoca'yı bürokratik/totaliter yönetimle giriştiği bireysel mücadelesi ile kurgulamıştır. Altyapı- Üstyapı etkileşimi bağlamından düşündüğümüzde Marksist tez ile de örtüşmektedir. (Bkz. Age., s. 80)

3.1 Leonid Solovyov'in Dünya Görüşünü Yansıtan Nasreddin Hoca

1906 yılında Trablus/Lübnan'da doğan, 1962 yılında Leningrad'da 56 yaşında vefat eden Leonid Vasilyeviç Solovyov'in, orijinalinde *Nasreddin Hoca Buhara'da* (1940) adlı ancak Türkçeye *Huzur Bozan Nasreddin* adıyla 2018 yılında Ali Rıza Dırık tarafından çevrilen eseri, bir *Nasreddin Hoca Romanı*'dır (Solovyov, 2018, s. 5).

Otuz beş yaşına yeni basmış Nasreddin Hoca eşeği ile on yıl gurbette zorunlu olarak gezdikten sonra, eserin Rusça adının metnin içeriğine yönelik verdiği önbilgide olduğu gibi, memleketi olan Buhara'ya tekrar geri döner. Eski Emir'in öfkesini üstüne çekip Buhara'yı terk ettikten sonra, rejimin ailesine uyguladığı baskı ve şiddetten ancak dönünce haberdar olur. Ateist[7], fakir dostu, dil ustası, bilge, çapkın ve mitleştirilmiş Nasreddin Hoca, Emir'in keyfi idaresi altındaki halkı, kurnaz fikirleriyle kısa süreliğine rahatlatsa da, bu baskıcı yönetime son verecek bir mücadele amaçlamaz. Kahramanlığı ve hazır

[7] Buhara'da Mir Arap Medresesi önünde geçen Hoca, yapının önünden vebadan kaçar gibi uzaklaşır. (Solovyov, 2018, s. 19) Hoca, eşeğine: "Biraz daha çabalarsan, Mir Arap Medresesi'ne başmüftü makamına yükselebilirsin.", der. (Age., s. 73-74) Hoca, melekleri "tembel" olarak betimler. (Age., s. 38) Nasreddin Hoca'nın ateist yönü Türkiye'de derlenen fıkralarda da dile gelmektedir. Başgöz'ün derlediği fıkralardan "65 hikayenin konusu inançlar, […], 15 hikaye devlet otoritesine karşı davranışlar, 12 hikaye yargı sistemi, 87 tanesi farklı kategorilerde açıklanabilecek 'müstehcen' hikayelerdir." (Akt. Yılmaz, 2018) Bunlardan birini aktaralım: "Hoca sokakta leblebi yiyerek yürürken çocuklar bize de ver diyerek Hoca'nın etrafını sarmışlar. Hoca "size leblebiyi Tanrı'nın verdiği gibi mi yoksa kulların verdiği gibi mi dağıtayım" demiş. Çocuklar Tanrı gibi dediklerinde kimine az kimine çok vermiş. Çocuklar bunu beğenmediğinde Hoca gökyüzüne bakarak "görüyorsun ya ben hiçbir şey söylemedim, çocuklar bile adaletini beğenmiyor" demiş."(Age.)

cevaplılığı, iktidardakilerin huzurunu kısa süreliğine bozma boyutuyla sınırlı kalan Hoca'nın, Buhara'ya gelişi ve onu terk edişinin ona iki artısı olur: Biri evliliği, diğeri halka umut aşılayan ölümsüz Nasreddin Hoca mit'ini pekiştirmesidir. (Age., s. 11, 47-51)

Leonid Solovyov Nasreddin Hoca'nın niteliklerini[8], 1930 yılında öldürülen Mümin Alilov'a benzetir. Romanın önsözü niteliğindeki yarım sayfalık atıfta her ikisini, "halkına sonsuz bir sevgi [beslemeleri, NA], cesaret, dürüst ve soylu bir kurnazlık" özellikleriyle betimler. (Age., s. 5) Halk sevgisi ve onların sorunlarını anlaması, Nasreddin Hoca'yı halktan biri yapmadığı gibi, saraydakilerle aynı düzeyde - hatta çoğu zaman daha da fazla - bilgiye sahip ve saray kurallarına hâkim olması, onu üst tabakadan biri de kılmaz.[9]

Maceralara atılan Nasreddin Hoca'nın yaşadıkları roman uzunluğunda anlatılırken, belli durumlardan kurtulmak için fıkra kısalığında diyaloglar gerçekleşir. Yazar, karşıtlıkların birlikte kullanımını, eksen karakterin tanımlanmasında da sürdürür: Olumlu özelliklerini, serseri ve kâfir, çapkın ve sefil gibi olumsuz sıfatlarla harmanlamaktadır. Bu tabloyu değerlendirdiğimizde eksen karakter, ne evsiz barksızlıktan, ne can sıkıntısından, ne meraktan, ne dini nedenlerle, ne de postmodern bir anlayış olan boş zamanını ve tatilini turistik amaçla değerlendirmek için seyahat etmektedir. Söz ustası ve muhalif Nasreddin Hoca, yönetimdeki Erk tarafından, gittiği yerde istenmeyen, dönüşüne de sevinilmeyen bir seyyah, bir 'ilticacıdır'. Çünkü bugünkü anlamda sınırlar pasaportla geçilmese de, ikamet için bir makama başvuruda bulunulmasa da, siyasi ortam, huzurlu yaşam hakkına engel oluyorsa ve kişiyi göçe, gitmeye zorluyorsa, ortada bir iltica söz konusudur.

Bu açıdan baktığımızda bir de madalyonun diğer yüzünü görmektedir. Totaliter, gelenekçi, feodal toplumlarda tebaa ve kitle mantığı hâkim olduğundan, 'birey' olma çabası ve eleştiri hakkını kullanma isteği sıra dışı davranışlardan sayılıp, böyle bir tutum sergileyen kişilere de tahammül edilmemektedir.

[8] 15. yüzyılda yazılan Nasreddin Hoca fıkralarında: "[…] sözleri […], kaba saba, alaycı olmakla beraber, özlerinde bilgelik gizlidir. […] keramet sahibi, ermiş bir kişi niteliği alır." (Boratav, 2014, s. 19) "[…] Hoca'yı sağduyusu ile, hoşgörüsü ile, tok-sözlülüğüyle, kötülüğe, adaletsizliğe, zulme yönelmişlere, bunlar yüce ve kudretli kişiler de olsa, hadlerini bildirmekten çekinmeyen, toplum vicdanının yarattığı bir 'halk ve hak savunucusu' olarak görmüşlerdir." (Age, s. 57, 73, 79, 107) Mustafa Duman ise "akıllı, hazırcevap ve nükteli konuşmalar yapan" kişi çıkarımında bulunur. (2018, s. 15)

[9] "Başgöz, bu durumu Ziya Gökalp'in terimlerini kullanarak Hoca'nın bir yanıyla 'resmî kültüre' bir yanıyla 'halk kültürüne' bağlı olduğu şeklinde yorumlar. Ona göre, başında kavuğuyla Hoca'yı eşek üstünde gösteren geleneksel resim de bu çift kültürlü olmayı göstermektedir." (Başgöz, 2005, s. 19, akt. Kahveci, 2015 s. 11; bkz. Boratav, 2014, s. 80)

Bugünün Türki Cumhuriyetleri'nde, 1940'larda yaşamın, feodal dönemdeki yaşam tarzını gerçek anlamda aşamadığını belgeseller bize aktarmaktadır. Yazar Leonid Solovyov, "Taşkent'teki 'Doğu'nun Pravdası' gazetesinde muhabir olarak çalışmaya başla[mış] ve görevi gereği sık sık kırsallarda, köylerde, halkın arasında bulun[muştur]". (2018, s. x) Orta Asya geleneklerini ve kültürünü tanımanın özgüveniyle, yazdığı Nasreddin Hoca motifli romanın mekânını Müslüman tebaa'nın bulunduğu Buhara'ya, olayın geçtiği zaman dilimini de yedi-sekiz yüzyıl geçmişe kurgulamaktadır. Zoran Konstantinović'in ifadesiyle; yaşanmış, okunmuş, görülmüş ve deneyimlenmiş her şey bir şekilde esere yansımaktadır. (2000, s. 239) O halde edebiyat bilimciler de, araştırma konusu olan eserlerde yazarın hangi kültürlerle etkileşim içinde olduklarını irdelemektedirler. (Konstantinović, bkz. Sexl, 2009, s. 58) Eserin yayınlandığı 1940'da, Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı acımasızca sürdürülürken Stalin 1927'den beri SSCB'de güçlü bir ekonomi bir o kadar da bürokratik ve güçlü tek adam yönetimi kurmuştu. Bu açıdan değerlendirdiğimizde, yazarın kendi ülkesindeki sorunları başka kültürlere ve başka coğrafyalara yansıtma (projeksiyon) tekniği ile bir çıkış yolu araması da olasıdır.

3.2 Sorgulayan, Kendi Kaderini Kendi Tayin Eden Nasreddin Hoca

Reel Sosyalist bir toplumda laik değerlerle yetişen Solovyov eserinde, din olgusunun, dini kurumların ve dinin yorumlanışının eleştiriye karşı tabu zırhı ile korunduğunu bile bile, eleştirel, ateist bir kahramanı tercih etmekte, sahte dindarları ve siyasi dalkavukları kendi silahları ile vurmaktadır. Bazı fıkralarında dine mesafeli Nasreddin Hoca imgesinin, Sobovyov'in Hoca imgesi ile çelişmediğini Pertev Naili Boratav'ın çalışmasında da saptamaktayız. (Bkz. 27 nolu dipnot; bkz. Başgöz, 2005; Yılmaz, 2018) Tipoloji araştırma ölçütü olan *etki-nüfus* ve *paralellik* açısından değerlendirdiğimizde, Solovyov'in Nasreddin Hoca motifinin etki-nüfus çerçevesine oturduğunu söyleyebiliriz. (Karşılaştırmalı edebiyat biliminin tipoloji çalışmaları için bkz. Konstantinović, 1988, s. 75-94)

Odyssee gibi on yılını gurbette geçiren ve onun gibi memleketine gizli dönmek zorunda kalan Nasreddin Hoca, "kendi şehri Buhara-i Şerif'e, başka ad altında gizlenerek sonsuz gezginlikten yorgun düştüğünden beri biraz dinlenmeye niyetlen[ir]" (Solovyov, 2018, s. 12) ama ona rahat yoktur. Sonuçta sorunlar karşısında başını çevirip gidenlerden değildir. Dini ve dünyevi erk sahipleri, kadere inandırdıkları halkın dini değerlerini suiistimal ederek onları sömürürken, Immanuel Kant'ın özdeyişini çağrıştıran 'aklını kullanma cesareti gösteren' birey ise, tıpkı siyasi ve dini otorite ile ters düşen Nasreddin Hoca'nın yaptı gibi hile ve desiseyi görür ve tepki verir. Sovyet yazar, hiciv tarzında kaleme aldığı

romanında, başka bir toplumun değerlerini insan boyutu ile olmasa da siyasi sistem boyutu ile eleştirinin hedefine koyar. Söyledikleriyle ters düşen Zoran Konstantinović açısından baktığımızda politika, entelektüellerin ve bilim insanının uzak durması gereken bir alandır.[10] Evrensel değil de ulusal sorumluluk yüklediği entelektüel insanın, "kendi ülkesinin ve kendi halkının kaderi" söz konusu olduğunda politik mücadeleden geri kalmaması gerektiği tezini savunuyor. (Age., s. 63)

Tekrar Leonid Solovyov'in sistem eleştirisine dönelim: Nasreddin Hoca, güzel Gülcan'ı haremine alan Emir'in sarayına sızabilmek için, Bağdat'tan gelen bilge Hüseyin Husliya'nın yerine geçer. Emir'in güvenini kazanarak yıldız falı üzerinden - özellikle de maddi açıdan - halkın zararına olan kararları engeller. Bu durumun gerçek 'mağdurları' üst düzey bürokratlar ve ismi gibi Emir sayesinde 'bahtiyar' olan Başvezir Bahtiyar'dır:

> "Hüseyin Husliya'nın ta kendisi olan yeni bilge hepimizi batıracak! Biz, vergi toplama dönemlerinde Emir'in hazinesine gürül gürül akan ırmaktan aldıklarımızla zenginleşebiliyoruz sadece. İşte payımızı alma zamanı geldi, ama bu Hüseyin Husliya engel oluyor. O, yıldızların konumlarını bahane ediyor; ama Allah'ın emrinde olan yıldızların, soylu ve yüce insanların aleyhine konumlanıp, böylelikle, kazançlarını bize vermek yerine -eminim ki- utanmadan zıkkımlanan aşağılık zanaatkârların lehine konumlandıklarını kim ne zaman duymuştur? "(Solovyov, 2018, s. 141)

Leonid Solovyov eserde geçen olumsuz tiplemeleri, örneğin Emir'i, tefeci Caferi ve Başvezir Bahtiyar'ı *doğrudan betimlediği*, yani eserdeki anlatıcı dahil diğer roman kişilerin açısından tanımladığı gibi, yukarıdaki alıntıda örneklendiği şekliyle, edebi kişilerin eylem ve söylemlerinden okurun belli bir kanıya varmasını sağlayan *dolaylı betimleme* tekniğine de sıkça başvurur. Düz yazıda da kullanılan bu teknik özellikle tiyatroda çok tercih edilmektedir.

Başvezir Bahtiyar'ın karşıtı olan roman kahramanı Nasreddin Hoca'yı ise maddiyata ve özel mülkiyete önem vermeyen, utopik sosyalist, hatta yer yer eşit bölüşüme gönderme yapan (age., s. 203), ve yazarın yaşadığı dönemle örtüşen fikirlere sahip biri olarak değerlendirmek gerekir. Nasreddin Hoca, Müslümanlıkta kumar yasak olduğu halde kumar oynar, kazanır ve bu parayla "çömlekçi, eyerci, terzi ve çizme atelyeleri" açıp ustaları çalıştırıp kendisi de

[10] Oysa Zoran Konstantinović'in Martin Sexl ile yaptığı söyleşinin yüzde sekseni politika üzerinedir. Kültürel bir olgu olan Orta Avrupa'nın, politik açıdan emperyalist güçlerin oyun alanı olduğunu, kültürel farklılıkları ve etnik kimlikler arasındaki hassasiyetleri kullandıklarını dile getirir. (Sexl, 2009, s. 8, 16-20, 42-44, 50, 53)

sadece paraları toplamayı amaçlar. (Age., s. 32) Hayallerine daldığı bir anda eşeği tökezler, birlikte bir çukura düştüğünde eşeğine kızmaya başlar. Ancak etrafında insanları görünce bu komik durumu gülme ile geçiştirmeye çalışır. Hoca kendine gülerken insanların düşen birine gülmemesini yadırgar. Üzgün olan bu insanların, tefeci Cafer diye birine borçlu olduklarını öğrenince tereddüt etmeden karşısına çıkan bu mağdurlara tüm parasını vermekten geri kalmaz.

> "'Ben […] Tefeci Cafer'e borçluyum ve yarın sabah borcun vadesi doluyor.' […]
>
> İhtiyatın gözleri yaşla doldu, sesi titriyordu.
>
> 'Ona borcun çok mu?' diye sordu Hoca.
>
> 'Çok fazla, yolcu. Tam iki yüz elli tanga borcum var.'
>
> '[…] Yani bir insan seni iki yüz elli tangacık yüzünden ölüme sürüklüyor! […] Muhterem ihtiyat, işte sana iki yüz elli tanga, bunu tefeciye ver ve kıçına bir tekme atıp evinden kov, geriye kalan günlerini huzur ve refah içinde geçir.'" (Age., s. 34-35)

"Merhametli" Hoca'nın (age., s. 136) bu paylaşımcı, fedakâr davranışı, ilk etapta Robin Hood'u anımsatır ve babasının emir tarafından öldürülmüş olması, onun her an Hamlet'e, Köroğlu'na, İnce Memed'e vd. dönüşebileceğini çağrıştırır. Fakat adları geçen bu edebiyat figürlerinden farklı olarak Hoca, ne belli bir grup ile hareket etmekte ne de silah taşımaktadır. Kıvrak zekâsı ve dil ustalığı ile olmasa da kendine koyduğu hedef, onu özgün kalır. Halk motifinden ulusal kahraman ve dolaysıyla tarih romanı yaratmak da Leonid Solovyov'in amacı değildir. Masalımsı anlatımı, eril dili[11], ötekileştirilen kambur figürü gibi özellikleri ile *Binbir Gece Masalları*'nı (bkz. 1992, s. 238-263) çağrıştıran Solovyov'in Nasreddin romanı bir metinlerarası, diğer bir tanımla alıntılar külliyesidir.

3.3 Anlık Işık, Uzun Yolu Aydınlatmaz

Türkiye'de Nasreddin Hoca ile ilgili metinler, daha çok fıkra kısalığında yazılardır. Bu metinler çoğunlukla güldürmekle birlikte bir özdeyiş işlevinde,

[11] Hoca, Gülcan'ın göğsünü avuçluyor. (Solovyov, 2018, s. 90) Hüseyin Husliya'ya, Emir'in haremine sızıp namusunu kirletecek, iftirası atılıyor. (Age., s. 124-125) Hoca'nın tek korkusu var ve bu korkuyla psikolojik olarak başa çıkması, korktuğunun gerçekleşmeyeceğine kendini inandırmasıdır: "Emir onun [Gülcan'ın, NA] yanına asla gidemeyecek ve ona sahip olamayacak […]." (Age., s. 112; 112-115) Komşular Gülcan'ın babası Niyaz'ı teselli ederken: "Dişi tavşan erkek tavşansız, erkek geyik dişi geyiksiz, inek boğasız, dişi ördek erkek ördeksiz yaşayamaz." (Age., s. 215)

yaşanılan anlık duruma açıklık getirmek üzere kullanılır. Otoriteyi ve kurumlarını eleştiren çok az sayıda fıkraya oranla çoğunlukla ikili ilişkilerdeki zayıflıklar hicvedilir. Edebiyat terminolojisi olarak, kimi zaman yarattığı etkiden ötürü *gülmece* diye adlandırılmış olması, fıkra içeriğindeki hicvin etki gücünü azaltmaya yönelik bir tutumdur. Fıkranın terminolojisini ve içeriğini güçsüz kılma taktikleri, eksen karakteri de kapsamıştır. Solovyov'in romanındaki dinamik genç adam yerine Türkçe fıkralarda, yaşını başını almış, dingin biri karşımıza çıkar. Nasreddin Hoca fıkralarının bu eksi yönlerine rağmen, fıkrayı anlatan kişi, Nadi Özdemir'in ifadesiyle, "Nasreddin Hocalaşmakta" ve böylece "dokunulmazlık" hakkını kazanmaktadır. (2010, s. 28-29) Nasreddin Hoca'nın Türk kültüründeki tasvirini buruk bir tanımla Boratav dile getirir: "Onunla baş edemeyen egemen, zamanla onu kapsamaya çalışmış, yumuşatılmış, halktan koparılmış bir 'tonton dedeciğe' çevirmeye kalkmıştır." (Akt. Avşar, 2018) Egemenlerin kalem-şörlerinin bu marifetlerindeki gizli amacı Enis Batur satirik bir dil ile açıklar: "aşırılık fazlalıktı, halk kaynaklı bir bilgeliğin halkı korumak, ola ki kendinden korumak için törpülenmesiydi…" (Akt. Payza, 2016)

Uluslararası düzeyde bir Nasreddin Hoca araştırmasını Türkiye'de ilk kez Pertev Naili Boratav, kırk yılı aşkın bir sürede 594 fıkrayı derleyerek yapmıştır.[12] Grimm Kardeşlerden farklı olarak Boratav, 13. yüzyılda yaşamış Nasreddin Hoca[13] ile ilgili fıkraların farklı ülkelerin kütüphanelerinde bulunan yazmalarını sorgulayarak belli bir sistemle bir araya toplamıştır.[14] 13.-16. yüzyıllar arasında kaleme alınan fıkralara 'cinsellik içeriyor' eleştirisinin yöneltilmesine Enis Batur, o çağın genel yaklaşımını göz önünde bulundurarak itiraz etmektedir. Batur eril dil kullanımının sadece Nasreddin Hoca ve Doğu kültürüne özgü olmadığını Batı edebiyatından eserlerle örneklemektedir.

> "Yakası açılmadık Carmina Burana şarkılarının, Villon'un ağzı bozuk şiirlerinin, *Gargantua*'da patlayan şen bilim dilinin bir karşılığının bu

[12] 1995 yılında Yapı Kredi Yayınları'nda yayına hazırlanmış ancak "fıkraların cinselliği de içerdiği için sakıncalı bulunması" dağıtımın durdurulmuş ve imha edilmiştir. Enis Batur'un gayreti ile yıllar sonra okurlarla buluşturulmuştur. (Bkz. Payza, 2016)

[13] M. Naili Boratav Sarı Saltuk'un Saltuknâme'sine dayanarak Nasreddin Hoca'yı 13. yüzyıla konuşlandırır. (2014, s. 14; bkz. Kahveci 2015, s. 10; bkz. Duman, 2018, s. 15) Mehmet Fuat Köprülü de "Tarihî kayıtlara göre Nasreddin Hoca'nın doğduğu yer 605-683 [1208-1286, NA] yılında Sivrihisar mülhakatından Hortu karyesidir." der. (2004, s. 22, akt. Çek 2016, s. 100)

[14] Boratav, farklı tarihlerde sunulmuş bildirilerini kapsayan bu çalışması ile Nasreddin Hoca'nın nerede doğup, nerede yaşadığını, hangi unvanlarla, hangi sıfatlarla betimlendiğini ve "Nasreddin geleneği[nin], sözlü edebiyattan olduğu gibi, çeşitli dil ve kültür kökenli yazılı kaynaklardan da büyük ölçüde beslen[diğini]" ortaya koymaktadır. (Boratav 2014, s. 125-127)

topraklarda da duyulmuş, yayılmış olduğunu öğrenmekten bir gurur payı çıkarmaz mıydık?" (Bkz. Boratav, 2014, s. 15)

Bu izlenimde olan Solovyov de inceleme konusu olan *Huzur Bozan Nasreddin* adlı eserde eril dilden sakınmamıştır.[15]

Günümüz Türk halkbilimciler, Nasreddin Hoca üzerinde çalıştıklarında, fıkraları artısı ve eksiği ile ele almıyor, sahip olduğumuz toplumsal değerler arasında ayrımcılığa gidip ideolojik yüceltme kültürüne başvuruyorlar. (Özdemir, 2010, s. 28; 29) Hiç ifade edilmeyen Bektaşi fıkraları da Anadolu halklarına çok katkı sunmuştur ama Nasreddin Hoca fıkralarından farklı olarak içerik bakımından ağırlıklı olarak toplumsal yaşamı ve dinin skolastik yorumunu eleştiren niteliktedirler. Sorgulayan nitelikteki kimi Nasreddin Hoca fıkralarının Bektaşi dünya görüşü ile benzerliği Boratav tarafından da birkaç kez vurgulanır. (Boratav, 2014, s. 40-43, 90) Bektaşiler, hiciv niteliğindeki fıkralarıyla ve o doğrultudaki yaşam biçimleri ile Solovyov'in Nasreddin'i gibi "hiçbir yerde egemenlerin önünde eğilmemiş" (Solovyov 2018: 53) olma düsturunu yaşatmışlardır. Türk kimliği[16] ile sınırlayamayacak kadar geniş bir coğrafyada kabul gören Nasreddin Hoca'yı, tek bir topluma da mal edemeyiz.[17] Türk halkbilimcilerin, Anadolu halk kültürünü yeni kuşaklara taşıyan ve böylece toplumsal belleğe katkı sunan pek çok değeri yok sayma anlayışları, Nasreddin Hoca felsefesine de yakışmaz. Direnme kültürünü Leonid Solovyov'in eser adı üzerinden de açıklayabiliriz. Rusça başlığın Türkçeye *Huzur Bozan Nasreddin* olarak çevrilmesi, eser adlarının yönlendirici özelliğinden kaynaklanan, okuru eksen karaktere karşı önyargılı kılarken, içerikte tam aksi bir tablo bulmak, Nasreddin-Hoca-mizah-anlayışında bir etki oluşturuyor. Bozulan, toplumun huzuru değil, egemenlerin huzurudur. (Solovyov, 2017, s. 102)

Toplumumuz, eleştiriyi doğrudan dile getirmekten yoksundur. Özdemir, halkın bunu belli kahramanlar aracılığı ile anlattığını; anlatırken de "eleştirinin

[15] Boratav'ın hazırladığı fıkralar içinden 170 tanesinin kadınla ilgili olduğunu saptayan Serpil Cengiz bu fıkralarda, cinsellik bağlantılı kadın imgesi, kadının kamusal alan ve özel alan ilişkisini ve cinsel kimliğe göre eşler arasında iş paylaşımını incelemiştir. (1998)

[16] Erdem Yılmaz, Mustafa Duman'ın *Resimli Taşbaskı Nasreddin Hoca Kitapları* adlı eserine yazdığı yorumda fıkraların niteliğinden yola çıkarak, böyle bir sınırlamayı başta reddediyor. "Hoca'nın birazdan inceleyeceğimiz kimi fıkralarının kökenlerini sadece Türk kültüründe olmadığını, yerel bir karakterden bahsetmediğimizin altını çizmek gerekli.", der. (Yılmaz, 2018)

[17] Özdemir İnce'nin tesadüfen bulduğu dergi makalesi, Nasreddin Hoca tiplemesinin çok daha geniş bir coğrafyaya yayıldığını gösteriyor. (2006) Zeynep Nagihan Kahveci ise yazdığı yüksek lisans tezinde, Hoca tiplemesini Anadolu'nun daha batısı ve güney bölgelerine de genişletmektedir. (Kahveci, 2015, s. 7; bkz. Boratav, 2014, s. 13-129)

keskin dilini yumuşatan fıkra[larla]" eleştirisini olabildiğince etkisizleştirdiğini saptamıştır. (2010, s. 87, akt. Çek, 2016, s. 87) Eleştirenin eleştiriye muhatap olanla yüz yüze gelmemesi ve eleştiri dozunun zaman zaman artırılmaması, olumlu karşılanmamalı. Halkın, Nasreddin Hoca gibi şahsiyetlerin söylevlerine sürekli başvurmalarının onları tembelleştirdiği, doğrudan eleştiri hakkını kullanma cesaretini kırdığı, yeni hiciv örnekleri verecek şekilde yaratıcılıklarını geliştirmeye katkı sunmadığı kanısındayım. Oysa halk, yazı dilinin kuralcılığına karşın halk dilinin kıvraklığından ve iki dil arasındaki zıtlıktan faydalanabilir. Zoran Konstantinović Avusturya edebiyatı için verdiği örnekte, Peter Handke'nin ve Thomas Bernhard'ın halk tiyatro geleneğini belli bir seviyeye taşıyan Nestroy'un ve Karl Kraus'un dilini kullanmayı sürdürmelerinin nedeni olarak yazı dilinin kapsayıcılığına karşın halk dilinin siyasi bir direnme içermesine işaret eder. Zoran Konstantinović'in çıkarımı: "Dil ile oynarken küçük ve zayıf olan, güç ve güçlünün dili karşısında dirençli olabilir." (Konstantinović, 2000, s. 75)

Birkaç açıdan tartışmaya çalıştığım Nasreddin Hoca'yı, alıntı ve çağrışımsal anımsama açısından bir kez daha özetleyelim: Zoran Konstantinović, edebi bir eserin yorumunda çağrışımsal-anımsamanın (Reminiszenz) okur üzerinden gerçekleştiğini haklı olarak vurgular. Ancak her bir okur, kendi edebi birikimi ile eserde farklı sinyallere/ uyarılara yoğunlaşabilir, aynı uyarılar farklı çağrışımlar oluşturabilir. O halde Nasreddin Hoca imleminin bendeki çağrışımsal-anımsatmasını özetleyeyim: Seyyah olarak, Homer'in Odyssee kahramanını, Evliya Çelebi'yi, Don Quijote'u ve Alman Klasik dönemini; vergilerle halkı bunaltan feodal otoriteye karşı, İnce Mehmet'i, Köroğlu'nu, Robin Hood'u; hiciv diliyle Pir Sultan Abdal'ı, Bektaşileri, Neyzen Tevfik'i, çapkınlığı ile Don Juan'ı ve haremiyle sultanları.

3.4 Nasreddin Hoca Romanının Metinsel Zenginliği

Leonid Solovyov, mimari bakımdan göz kamaştıran Buhara'da bir-iki aylık zaman diliminde Nasreddin Hoca'yı maceradan maceraya sürükleyerek eserine tarihi roman izlenimi vermektedir. Ancak romanın motif ve izlekleri kadar anlatım tarzı, eseri roman uzunluğunda bir masala yaklaştırıyor. Eserde, bir taraftan yiyip içip yatan, çirkin, dini ve adaleti kendine yarar sağlayacak şekilde anlayıp telkin eden ve haremine güzel kadınlar toplayan, yağcılıkta yarışan vezirlerin ve şairlerin[18] çevrelediği, şatafat içinde yaşayan Emir'in varlığı;

[18] "Ey adil, adaletiyle bizzat adaleti gölgede bırakan, ey merhametli ve bilge, yüze gönüllü Emir, ey yeryüzünün güzelliği ve gökyüzünün şerefi, soylular soylusu Emirimiz!" (Solovyov, 2018, s. **70**; 100-104; Emir için bkz. Age., s. 62-64)

Emir'den çok Emir gibi hükmeden Başvezir Bahtiyar ve onunla gizli rekabet içinde olan saray muhafızlarının komutanı Arslanbek hicvedilir. Diğer taraftan kozmopolit bir Orta Asya kentinde[19] deve kervanlarıyla pazar yerine yayılan tacirler, küçük dükkânlarında vergiden belleri bükülmüş esnaf, sarayın vergisi ile başa çıkmak için tefeciden alınan borç altında kıvranan ve Hoca'nın aksine[20] kadere inanan ahali acınacak şekilde anlatılır. Bu kadar mağdur ve sefalet içinde yaşayan silik kitlenin içinden iyiler ve kötüler keskin çizgileri ile varlık gösterirler: Çömlekçi Niyaz, demirci Yusuf, çaycı Ali ve güzeller güzeli Gülcan; fiziksel ve ruhsal çirkinliği temsil eden tefeci Cafer; sahtekar (sahte Hoca), çıkarcı çilli Ajan ile bireysel hırslarını devletin yararı gibi gösteren Başvezir Bahtiyar. Bütün bunların merkezinde bilgeliği ile içinde bulunduğu grubun hep önünde bir Nasredddin Hoca. İslami motifler[21] serpiştirilse de roman, iyi ve kötünün keskin bir şekilde ayrıştığı *Binbir Gece Masalları*'ndan alınmış kareler gibidir.

Oryantalist görüşün, Sovyet bakış açısıyla onaylandığını hissettiren bu epik anlatımın dili, alıntılarla örülüdür. Eserde, fıkralar[22], deyimler[23] ve atasözleri[24], vecizeler[25], yaşam deneyimleri[26], fabl (Solovyov, 2018, s. 80), nazım (age., s. 75-77, 88), şiir alıntılar[27]; anlatım tarzında alay[28] ve parodize edilen saray ve softa söyleme tezat oluşturan sade, samimi ama bir o kadar da ezik, yerine göre abartılı

[19] "[…] Nasreddin Hoca pazar meydanına geldiğinde, pazar bir uçtan bir uca değişik ırkların, dillerin ve renklerin oluşturduğu kalabalıkla tıklım tıklım dolu olarak uğulduyor, çalkalanıyor ve hareket ediyordu." (Age., s. 56; 44)

[20] "Hoca[;] yazgı ve rastlantının[,] işi şikâyetlere ve yardım çağrılarına bırakanların yanına asla uğramayacağını iyi biliyordu." (Age., s. 194)

[21] Kur'an (age., s. 39), Müslüman (age., s. 43), cami, minare (age., s. 55), molla (age., s. 41), şeriat (age., s. 119-120) vb.

[22] Aşhane sahibi, kebabın kokusundan faydalanan fakir bir müşteriden para isteyince, Hoca da ona "O senin şişinin kokusunu çekti, sen de onun paralarının sesini dinledin." diyerek ödeştiğini söyler. (age., s. 45-46)

[23] "Suçlu dili başıyla birlikte keserler." (Age., s. 26) "Yolun hakkını veren, yolda yürüyendir." (Age., s. 194)

[24] "Aslan karşısında kol ve kılıca karşı yumruk kullanmak akıllıların işi değildir." (Age., s. 110)

[25] "Mantıklı bir insan başkalarının kavgasına karışmaz." (Age., s. 22)

[26] "Başkalarının gözü önünde gülünç ve utanılacak duruma düşen bir insanın kendi düştüğü duruma başkalarından daha yüksek sesle gülmesi gerektiğini anlıyordu." (Age., s. 33)

[27] "[…] Şirazlı Şeyh Saadi'nin şiiri belleklerdedir: 'Ancak sabreden muradına erişir, sabırsız ise ziyan olur.'" (Age., s. 122)

[28] "Kibirli ve ukala bir tavırla zengin: 'Sen bu hırpani cübbenle böyle bir ata binmemelisin.' […] 'Haklısın, ey soylu insan!' diye yanıtladı Nasreddin Hoca mütevazı bir tavırla." (Age., s. 21, 87)

(Hoca miti) halk söylemi[29]; söz sanatlarından kişileştirilmiş doğa betimlemesi[30] ve abartı[31] sayılabilecek bazı dilsel özelliklerdir. Leonid Solovyov, Akşehirli Nasreddin Hoca'dan, onun hakkında çıkarılan kitaptan ve kabrinden haberdar, bu bilgileri romana ironik bir yaklaşımla inşa etmiştir. (age., s. 177) Ayrıca dünya edebiyatından motif ve izlekler, üç bölümden oluşan eserin her bir bölümüne rehberlik eden motto gibi bilgilendirici ek metinler ile yan metinler romanı zenginleştirmiştir.

Huzur Bozan Nasreddin adlı eserde anlatım tarzı da metin çeşitliliği gibi çokludur. Dengbej tarzı olimpik bir anlatıcı zaman zaman Hocanın Buhara macerasını sunsa da, serüven tek bir kişinin bakış açısından değil, romandaki farklı kişilerin açısından anlatılıyor. Şahıs açısından dar açıdan, dışardan betimleme ile geniş açıdan karışık ama kaos yaratmadan, çok odaklı ama bütüncül bir anlatım gerçekleşiyor.

Tek tek verilere topluca baktığımızda Solovyov'in eseri, motif, metin ve dil olarak geniş bir alıntı seçkisi olup genel anlamda, halk edebiyatı ile yazılı edebiyatı, *Huzur Bozan Nasreddin* adlı eser özelinde de, kısa fıkra ile uzun nesri birleştiren masalımsı romandır. Yaklaşık seksen yıllık bir gecikme ile Türk okurlarla buluşan roman, kavuğu ile eşeksırtındaki Nasreddin Hoca misali, edebiyatta sınırları ihlal etmiş ve farklı birçok değeri birleştirmiştir. Karşılaştırmalı edebiyat bilimi terminolojisi ile ifade etmek gerekirse: M. Bakhtin'in 'söyleşimciliği', J. Kristeva'nın 'metinlerarasılığı' ve Z. Konstantinović'in 'Reminiszenzi', gerçekleşmiştir.

4. SONUÇ YERİNE

Pek tabi ki bilimsel çalışmaların 'Sonuç' bölümünde alıntı yapılmadığını, çalışmanın çıkarımının kristalize edildiğini biliriz. Ancak söz konusu olan, sınırları aşma merakı ve cesareti gösteren karşılaştırmalı edebiyat bilimci Zoran Konstantinović'tir. Orta Avrupa kültürüyle yetişmiş bu "liberal-burjuva hümanisti" (Sexl, 2009, s. 10), kültürel sınırların iki yakasındaki/iki tarafındaki edebiyat değerlerini keşfetmeyi amaçlamıştır. Elinizdeki çalışmayı, onun edebiyat

[29] Boğulmakta olan tefeci Cafer'e "Ver elini!" diye yardım etmeye çalışan göl kenarında toplananlara Hoca yaşam dersi veriyor: "Mollalar ve ricalden olanlar asla bir şey vermezler, onlar yalnızca alırlar." (Age., s. 41)

[30] "Göletin yanındaki kavakların dibine oturdular [Hoca ve sevgilisi Gülcan, NA]. Kavaklar, uzun yeşil cübbelerini giymiş hafiften kestiriyorlardı." (Age., s. 89)

[31] "[…] sesinde öyle bir acı vardı ki, bir taş dahi gözyaşı dökebilirdi, ama tefecinin yüreği her taştan daha katıydı." (Age., s. 81)

tanımı ile sonuç'landırırken, Reminiszens veya metinlerarasılık bir kez daha tanımlanmış, edebiyatın ortak kültürel belleğe katkısı da vurgulanmış olacaktır:

> "Edebiyattın içinde insanlığın tüm deneyimleri saklıdır. Bunların tümünü sizin şahsen yaşamış olmanız gerekmiyor, ama insan evladının yapabileceği, hissedebileceği, bilebileceği her şeyin hepsini edebiyatta bulursunuz. Çok okursanız, tüm bunları edinirsiniz. İşte bu da edebiyat derslerinin güzelliğidir: Herhangi bir metni alırsınız, bir su damlası gibi, ışığa tutarsınız. Ondan sonra da onun nasıl tüm renklerle ışıldadığını ve metin hangi dilde olursa olsun, bu metinden neler çıkarabileceğinizi görürsünüz. İşte bu harika bir şey." (Konstantinović, bkz. Sexl, 2009, s. 70)

KAYNAKÇA

Avşar, B. (2018). 'Kızıl' Nasreddin! *Gazete Duvar*. 05.10.2018

https://www.gazeteduvar.com.tr/kitap/2018/08/15/kizil-nasreddin/.

Binbir Gece Masalları (1992). (A. Ş. Onaran Çev.). İstanbul: Asa Yayınları.

Boratav, Pertev Naili (2014). *Nasreddin Hoca* (6. Baskı). Önsöz - Enis Batur. İstanbul: Islık Yayınları.

Cengiz, Serpil (1998). Pertev Naili Boratav'ın Bir Araya Getirdiği Nasreddin Hoca Fıkralarında Kadın. M. Turan (Ed.). *Pertev Naili Boratav'a Armağan* içinde (123-153). Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çek, Songül (2016). 'Mizahın Muhalefet İşlevi ve Yeni Nasreddin Hoca Gazetesi'. *KaradeniZ* (32), 99-106.

Duman, Mustafa (2018). *Resimli Taşbakısı Nasreddin Hoca Kitapları*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Hanisch, K. (2015). Das Deutsch der Tschechen. *Prager Zeitung* 12.03.2015, 01.11.2018,

http://www.pragerzeitung.cz/index.php/home/kultur/19124-das-deutsch-der-tschechen.

İnce, Ö. (2006). Pertev Naili Boratav'ın 'Nasreddin Hoca'sı, *Hürriyet* 19.11.2006, 15.09.2018,

http://www.hurriyet.com.tr/pertev-naili-boratav-in-nasreddin-hoca-si-5465086.

Kahveci, Zeynep Nagihan (2015). *Günümüzde Yaşayan Nasreddin Hoca İmgesi: Akşehir ve Sivrihisar Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Konstantinović, Zoran (2000). *Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzehnten.* Arbeiten von Zoran Konstantinović, ausgewählt und herausgegeben zu seinem 80. Geburtstag. B. Burtscher-Bechter, B. Eder-Jordan vd. Innsbruck, Wien, München: Studien-Verlag.

Konstantinović, Zoran (1988). *Vergleichende Literaturwissenschaft: Bestandsaufnahme und Ausblicke*, Bern; F./M.; New York; Paris: Lang Verlag.

Özdemir, N. **(**2008). Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca.*Millî Folklor*. 20 (77), 11-20.

Özdemir, N. (2010). Mizah, Eleştirel Düşünce ve Bilgelik: Nasreddin Hoca. *Millî Folklor*. 22 (87), 27-40.

Sexl, Martin (2009). *Zoran Konstantinović im Gespräch. Literatur – Wissenschaft – Gesellschaft – Politik*, Innsbruck: innsbruck university press.

Sexl, M. (2016). Vergleichende Literaturwissenschaft - Institut für Sprachen und Literaturen. *Universität Innsbruck*. 03.10.2018,

https://www.uibk.ac.at/sprachen-literaturen/vergl/profil.html.

Payza, H. (2016). Boratav'ın Sakıncalı Nasreddin Hoca'sı. *Gerçek Edebiyat*. 24.09.2018,

http://www.gercekedebiyat.com/haber-detay/boratavin-sakincali-nasreddin-hocasi-halit-payza/2099.

Yılmaz, E. (2018). Halk Kahramanı Olarak Bilinen Nasreddin Hoca'nın Herkes Tarafından Bilinmeyen Karanlık Yüzü. *Onedio*. 12.08.2018,

https://onedio.com/haber/halk-kahramani-olarak-bilinen-nasreddin-hoca-nin-herkes-tarafindan-bilinmeyen-karanlik-yuzu-81746

DANİEL KEHLMANN'IN "ŞÖHRET" (RUHM) VE ITALO CALVINO'NUN "BİR KIŞ GECESİ EĞER BİR YOLCU" (SE UNA NOTTE D'İNVERNO UN VİAGGİATORE) ROMANLARINDA ÖZNENİN ÖLÜMÜ

Doç.Dr. Ahmet CUMA*

1. Kimlik ve Özne

İnsana şahsiyet kazandıran ve onu diğer insanlardan farklı kılarak özellikli hale getiren kimlik ile özne arasında yakın bir ilişki vardır. TDK-Türkçe Sözlükte kimlik şöyle tanımlanmıştır: "Toplumsal bir varlık olarak insanın nasıl bir kimse olduğunu gösteren belirti, nitelik ve özelliklerin bütünü. […] Herhangi bir nesneyi belirlemeye yarayan özelliklerin bütünü" (TDK-Türkçe Sözlük, 2011, s. 1442). DUDEN sözlüğündeki İdentität maddesi altındaki tanımlama ise şöyledir: "a) Bir şahsın veya bir nesnenin gerçekliği; olduğu veya tanımlandığı şey ile tamamen örtüşmesi. […] b) (Psikoloji) bir şahsa ait "kendi" içsel tecrübeleri" (a) (Echtheit einer Person oder Sache; völlige Übereinstimmung mit dem, was sie ist oder als was sie bezeichnet wird. […] b) (Psychologie) als "selbst" erlebte inere Einheit der Person) (DUDEN, 2011, s. 750). Bu tanımlamalardan da anlaşılabileceği gibi kimlik kavramının temelinde bir özdeşlik söz konusudur. Her iki kaynağa göre de söz konusu olan özdeşlik insan niteliklerinin onu ayrıcalıklı, eşi benzeri olmayan ve şahsına münhasır kılması olarak yorumlanabilir. Bu durum sadece şahıslarla ilgili değil, nesneleri de kapsamaktadır. Ayrıca bir şahsın içsel tecrübeleri bağlamında psikolojik boyuta da değinilmiştir. Netice olarak kimliği insan veya nesneleri birbirinden ayırt eden özelliklerin bütünü olarak algılamak yanlış olmayacaktır.

Özne ise TDK-Türkçe Sözlükte şöyle tanımlanmıştır: "Bilinci, sezgisi, düş gücü olan, bazı filozoflara göre de dış dünyaya karşıt olan birey" (TDK-Türkçe Sözlük, 2011, s. 1871). Duden'de ise özne *Subjekt* maddesi altında "Bilinç ile donatılmış, düşünen, tanıyan, eylemde bulunan varlık; Ben" (mit Bewuβtsein

*Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Öğretim Üyesi, ahmetcuma@selcuk.edu.tr

ausgestattetes, denkendes, erkennendes, handelndes Wesen; Ich) (DUDEN, Yıl, s. 1495). Bu tanımlardan anlaşıldığına göre öznenin en temel özelliği düşünebilen, algılayabilen ve bilinçli bir varlık olmasıdır. Kısacası "ben" olmasıdır.

Bireyin merkeze yerleştirilmeye başlandığı Aydınlanma dönemiyle (Willberg, 1972, s. 22) birlikte kimlik meselesi ön plana çıkmaya başlamıştır. Aydınlanma önceki yüzyıllardan aldığı mirası düzene sokmaya ve geliştirmeye çalışırken insanı yüceltmeyi amaçlamıştır. Fakat bunu yaparken modernitenin etkisiyle suni ihtiyaçlar ve faydacı/çıkarcı bir mantalite geliştirerek insanı doyumsuz bir varlık haline getirmiştir. Bunun sonucunda yüceltilmek istenen birey ezilmeye mahkûm edilmiştir (Vergin, 2003, s. 292). Dumming'in bununla ilgili şu cümleleri çok manidardır:

> Ev idaresi gibi toplum ekonomisi de para ekonomisinin kör kuvveti altında güçsüzleşmiş ya da parçalanmıştır. Köşe başlarındaki bakkal dükkanlarının, yerel lokantaların ve semt tiyatrolarının – bir bölgede ortak kimlik ve toplum hissi yaratan şeylerin – yerini alışveriş merkezleri, süper otobanlar ve "dizi" mağazalar almıştır (Duming, 1992, s. 23).

Görüldüğü gibi Modernitenin başlangıcı olarak kabul edilen Aydınlanma felsefesinin uzantısı olarak 20. yüzyılda kimlik meselesi tartışmaların odağına konumlandırılmıştır. Modernizm ile birlikte, bilhassa 60'lı yıllardan itibaren öznellik, kimlik ve bireysellik gibi konular daha çok politik bir kisveye bürünmüştür. Bundan dolayı modern dünyanın insanı özne ve kimlik bakımından büyük ölçüde erk tarafından biçimlendirilir. Foucault'un belirttiğine göre birey iktidar tarafından belirlenen normlara uymaya zorlanır. Bu ona göre kimliklerin sistematik ayrışmasıdır (Zima, 2010, s. 70). Freud'a göre kimlik yabancı kişilerin veya nesnelerin algılanmasıyla oluşur. Freud, yeni Freudculardan farklı olarak libidoyu merkeze yerleştirerek toplumsal unsurları arka plana iter. Yeni Freudculara göre ise kimlik oluşumunda toplumsal etkileşim cinsel etkileşimden daha önemlidir. Ericson insanın belli bir yere bağlanma ve ait olma duygusuna sahip olduğu üzerinde yoğunlaşmıştır. Bundan dolayı insan içinde yaşadığı kültürü içselleştirmek ister (Aydoğdu, 2004, s. 119). Ancak bu karmaşık bir süreçtir. Özne kendine en uygun kültür atmosferini bulabilmek için farklı rol, kültür ve ideolojiler arasında çatışmalarla örülü bir deneme sürecine girer. "Küreselleşme sürecinde yaşanan değişimler, toplumsal ve teorik anlamda bir kimlik krizine neden ol[ur]" (Karaduman, 2010, s. 2892). Bu bilgilerden hareketle kimlik oluşumunun iç ve dış dinamiklerden meydana geldiğini söyleyebiliriz. Öznenin kendisini tanıyarak kendisi ile öteki arasında ahenkli bir tutum sergilemesi/sergileyebilmesi kimlik oluşumu için başat koşullarda kabul etmek yanlış olmayacaktır. Aksi takdirde ortaya çıkan durum genel manasıyla kimlik

çatışması olarak ifade edilen bunalımdan başka bir şey değildir. Modernizmin bir sonucu olarak kimliklerin melezleşmesi, kimlik krizinin bir başka sebebi olarak belirtilebilir. Alt-üst kültür ve teknoloji-iletişim ilişkisi gibi unsurlar arasındaki kopukluk/uyumsuzluk melez kimliklerin oluşmasında en büyük sebeptir.

Ben' ve 'Öteki' ayırımına dayanan/bağlanan kimliğin öncelikli materyali öznedir. Bir başka deyişle, özne kendini var edebilmek için ötekileştirmek zorundadır (Aydoğdu, 2004, s. 126). Bu durum 'ben' olmanın koşulu olarak da yorumlanabilir. Özne dayatma bir kimlikle değil, felsefe, tarih, toplumbilim, psikoloji, sanat ve edebiyat gibi kültür tabanlı olgularla tecrübenin harmanlanması sonucu ortaya çıkmalıdır.

Aydınlanmanın bir çıkmazı haline gelen modernite öznede bir anlam kaymasına sebep olmuştur. Çünkü özne artık modernitenin "değerleriyle" tasarlanmış bir kurgudur adeta. İnsanı tekniğe bağımlı hale getiren araçsal akıl öznelliği yıkarak kimliği yozlaştırmıştır (Taylar, 1995, s. 12). Bu durumu Horkheimer şöyle dile getirmiştir: "İnsanın eşya üzerinde iktidar kurma isteği ne kadar yoğun olursa, eşyanın onun üzerindeki tahakkümü de o kadar ağır olur ve insan da gerçek bireysel özelliklerinden o kadar uzaklaşır, zihni giderek bir biçimsel akıl otomatına dönüşür" (Horkheimer, 1998, s. 146). Çünkü artık söz konusu olan belirli bir özne değil, belirlenmiş, böylece silikleşmiş bir öznedir. Özne bir bakıma can çekişmektedir. Ölümü daha çok Postmodernizm ile gerçekleşecektir.

Geç modernizm dönemi öncelikle bir kriz durumunu çağrıştırmaktadır. Bu daha çok kimliksel bir krizdir. İdeolijik ve metafizik aktarımların inanılırlığına şüphe duyulduğu, aydın, düşünür ve yazarlara karşı eleştirilerin ortaya çıktığı bir dönemdir bu. Modernizmin geç döneminde bundan dolayı sıkça doğruluk ve gerçeklik kavramlarını yönlendiren *dil krizi* (Sprachkriese), öznenin krizi, anlatmanın krizi veya genel olarak romanın krizinden bahsedilmiştir (Elsässer, 2014, s. 24). Bu kriz çeşitlerinden hareketle özneye dayalı kimlik krizinden de bahsetmenin yanlış olmayacağı kanaatindeyim. Postmodernizm geç modernizmin öz eleştirilerini yeterince devralmamıştır. Bunun yerine eski konseptler metafizik yük olarak görülmüş ve bunlardan kurtulmaya çalışılmıştır. Bundan dolayı Postmodernizmde gerçekliğin sonu, anlatmanın sonu, öznenin ve romanın ölümü gibi sloganlara rastlanır (Elsässer, 2014, s. 24). Ancak romanın ölümü düşüncesi edebiyat tarihi içinde amacının muhalif bir tür olarak belirlenmesi ile ilgili olarak anlaşılmalıdır. Yoksa günümüzde tür olarak roman yine en çok itibar edilen/satan edebi türdür kuşkusuz.

Özneyi parçalayan modernizm, sınırları ve hedefleri belirsiz olan

Postmodernizme yerini bıraktığında Aydınlanma felsefesinin evrensellik anlayışı farklı olma kaygısından dolayı sona erer. Belirsizlik, rastlantısal ve eklektisizm öznenin ölümüne sebep olan en önemli unsurlardır. Zaten öznenin ölümünden ilk defa Postmodernizmde bahsedilmiştir (Aydoğdu, 2004, s. 183). İçi boş ve tanımlanamayan öznelerin ortaya çıktığı postmodern durumda öznenin kurtuluşundan ziyade ötekinin keşfine yönelmek tercih edilmiştir. Nesnelerin egemenliğinin kabul edildiği bu çağda tek bir gerçeklik düzleminden bahsetmenin doğru olmadığı gibi doğru ile yanlışı ayırt etmek de imkânsız bir hale gelmiştir. Kimlik oluşumu için temel şart olan 'ben' ve 'öteki'nin ayırımı artık söz konusun değildir. 'Ben' ve 'öteki' gibi 'kimlik' ve 'özne' de Postmodernizmin eklektik yapısı içinde iç içe geçmiş durumdadır. Özne artık hem özgürlüğü, hem de sınırlılığı/dayatılmayı temsil eden kompleks bir yapıya bürünmüş durumdadır. Bu haliyle geleneksel edebiyattaki canlı ve güçlü özneden oldukça farklıdır.

2. Daniel Kehlmann ve Italio Calvino'nun Edebi Kişilikleri

1975 yılında Münih'te dünyaya gelmiş olan Daniel Kehlmann sanatçı bir aileye sahiptir. Ailesinin 1981 yılında Viyana'ya yerleşmesinden dolayı hayatı orada devam etmiştir. Kehlmann ailesinin Viyana'ya yerleşmesinin sebebi baba tarafından kalan son birkaç akrabaya yakın olmaktır. Çünkü aile ikinci dünya savaşında gerçekleşen soykırımdan dolayı oldukça fazla kayıp vermiştir. Cizvit okulunu bitirdikten sonra 1993-1999 yılları arasında Viyana Üniversitesinde Felsefe ve Germanistik tahsili yapmıştır. Doktora öğrenimini edebiyat dünyasına girmesiyle birlikte tamamlayamamıştır.

Alman-Avusturyalı bir yazar olan Kehlmann edebiyat dünyasında ilk olarak 2003 yılında yayınlanan "Ben ve Kaminski" (Ich und Kaminski) romanıyla tanınmaya başlanmıştır. 2005 yılında yayınlanan "Dünyanın Ölçülmesi" (Die Vermessung der Welt) romanı Alman edebiyatının savaş sonrası en başarılı eseri olarak kabul edilmektedir. Bu romanı 2009 yılında "Şöhret" (Ruhm) takip etmiştir. Yazarın son romanı olan "Tyll" 2017 yılında yayımlanmıştır. Bunların dışında farklı türlerde birçok esere imzasını atan Kehlmann çok sayıda edebiyat ödülüne layık görülmüştür. (http://www.kehlmann.com/buch44.html 12.09.2018)

(https://www.buecherwiki.de/index.php/BuecherWiki/KehlmannDaniel 12.09.2018)

(https://www.inhaltsangabe.de/autoren/kehlmann/ 12.09.2018)

Italo Calvino 1923 yılında Küba'nın Santiago de las Vegas şehrinde dünyaya gelmiştir. Genç yaşta İtalya'ya göç etmiş olan Calvino yazarlığının yanı sıra siyasi angajmanıyla da tanınmaktadır. Yazar İtalya komünist partisine üye olmuştur. Aynı zamanda bir yayın evinde editörlük yapmaya başlamasıyla birlikte

çeşitli gazete ve dergide yazıları yayınlanmaya başlar. 1947 yılında edebiyat fakültesinden mezun olan Calvino aynı yıl "Örümceklerin Yuvalandığı Patika" eserini yayınlar ve bu yapıt ona edebiyat dünyasının kapılarını açar.

Calvino savaş sonrası yaralarını sarmaya çalışan bir ülkede, Torino kentinde kendini politik ve edebiyat tartışmalarının ortasında bulur. "Karga Sana Kaldı" (1949) başlıklı hikaye kitabı o dönemin İtalya'sını konu eder.

İtalyan Neo-Realizm akımına dahil edilen Calvino 1950'de yayınladığı üçlemesiyle yön değiştirir. Bunlar "ikiye Bölünen Vicont" (1950), "Ağaca Tüneyen Baron" (1957) ve "Varolmayan Şövalye" (1959) dir. Bu üçlemede yazar o dönemdeki sosyal yapıyla ilgili derin endişesini yansıtmıştır.

Yazar 1964'te Paris'e taşınmıştır. 1972'de "Görünmez Kentler" yayınlanmıştır. 1979'da yayınlanan "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" edebiyat çevrelerinde yine büyük ses getirmiştir. 1980 yılında ailesiyle birlikte İtalya'ya geri döner, Roma'da yaşamaya başlar. 1985 yılında Harvard Üniversitesi'nde ders vermek için yolculuk hazırlıkları yaparken geçirdiği bir beyin kanaması sonucu vefat eder. Hazırladığı ders notları "Amerika Dersleri" başlığıyla yayınlanmıştır. (https://www.insanokur.org/italo-calvinonun-hayati/ 12.09.2018)

(https://www.turkedebiyati.org/yazarlar/italo-calvino.html 12.09.2018)

3. "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" Romanında Öznenin Ölümü

Calvino'nun "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" romanının ana motiflerinden birisi okumak hakkında okumaktır. Eser teorik bir kitap olmamasına rağmen okuma hakkında değişik teoriler, okuyucu türleri, okuyucu davranışları ve kitaplarla nasıl baş edilebileceği hakkında bilgi vermektedir. Okuma eylemi ile ilgili birçok tartışmadan sonra 'sen' diye hitap edilen okuyucunun elinde tuttuğu kitabı nasıl okuması gerektiği konusunda yönlendirmeler yapılmaktadır (Calvino, 2002, s. 19-21). Böylelikle kitabın okuyucusu adeta romanın kahramanı konumuna getirilmiştir. Okur adeta özne durumuna sokulmuş ve iradesini özgürce kullanma konusunda serbest bırakılmamıştır. Adeta anlatıcının yönlendirmesine kapılarak özgür iradesini kullanması engellenmek istenmektedir.

Okuyucu Calvino'nun romanında kendisinin olabileceği bir karakterle karşılaşır. Okuyucunun önünde kendi hikâyesinin olması ile muhtemel bir hikâye/kurgu meydana gelir. Kurmacalarla gerçekleşen bu oyun gerçek ve fantastik bir dünyanın sınırlarını siler/birbirine karıştırır. Okuyucu konumunda olan özne gerçeklik ve kurmaca arasındaki çizgide bocalar. Kendisinin nereye ait olduğu konusunda çelişkiler yaşar. Bu durumu çözümlemek için öncelikle "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" romanındaki yazar, metin ve okuyucu ilişkisine

bakmak gerekir.

"Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" romanı kitaplardan meydana gelen bir dünyayı konu alır ve okuyucu bu kitaplar dünyasının kahramanıdır. Gerçek okur ise okuyucunun bu dünyasını adeta kendi dünyası gibi tecrübe eder. Özne konumundaki gerçek okura bir dünya anlatılır ve o da bu dünyanın içinde adeta kaybolur. Özne adeta bu kayboluş için güdümlenmektedir. Neyin doğru, neyin yanlış olduğunu bulmakta zorlanır.

Romanın hemen başında bir anlatıcı doğrudan okuyucuya yönelmektedir: "Italo Calvino'nun Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu adlı yeni romanını okumaya başlamak üzeresin. Rahatla. Toparlan. Zihnindeki bütün düşünceleri kov gitsin" (Calvino, 2002, s. 19). Bu türlü yönlendirmelerden sonra roman okunmaya başlanır. Eserdeki olay örgüsü okuyucunun Calvino'nun bu yeni romanını okumaya başlamasıyla başlar. Gerçek okur ile kurmaca okur aynı düzlemde hareket ederler. Esere nükseden gerçek okur da roman ilerledikçe kurmaca bir kişiliğe dönüşür (Knaller, 1988, s. 52). Sonuçta okuyucu, kurmaca okuyucu ile birlikte kendi hikâyesini, bir başka deyişle kendisini okumuştur (Regn, 1983, s. 167). Romanın sonunda kurmaca okuyucu ile gerçek okuyucu aynı kitabı ellerinde tutmaları bunu göstermektedir. Eserin son cümlesi şöyledir: "Bir dakika daha. Italo Calvino'nun Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu'sunu bitirmek üzereyim" (Calvino, 2002, s. 249). Bu romanın son cümlesidir.

"Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" romanındaki gerçek ve kurmaca okur arasındaki fark ayırt edilmesi gereken bir husus olmakla birlikte romanın gerçek yazarı ile kurmaca yazar/yazarlar arasındaki farklılık da belirlenmesi gereken bir konudur. Eserde romanın yazarı olan Calvino kurmaca düzlemde de karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı okuyucuya "Italo Calvino'nun Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu adlı yeni romanını okumaya başlamak üzeresin" (Calvino, 2002, s. 19) diye seslenmekte. Romanın başlığı eserin başka yerlerinde de karşımıza çıkmaktadır (bkz. s. 22). Böylece gerçek ve kurmaca yazarın özdeşliğine işaret edilmektedir. Calvino'nun kurgu ile nasıl oynadığı çok belirgindir. Ben anlatıcı eserin kahramanı veya yazarı olmak durumunda olmadığını ilk roman fragmanında kesin bir şekilde dile getirmiştir:

> Büfe ile telefon kabini arasında gidip gelen adam benim. Ya da o adamın adı "ben" ve ona ilişkin başka bir bilgiye sahip değilsin […] Yazar kendinden söz etmeye niyetli olmadığı halde, onu gözlerden ırak tutmak için kahramanı 'ben' olarak nitelemeye karar verdiği halde – çünkü başka her sıfat ya da adlandırma onu bu yalın adıldan çok daha iyi tanımlardı- sadece 'ben' yazdığı için, bu 'ben' içine biraz kendinden, kendi hissettiklerinden ya da hissettiğini hayal ettiklerinden katma dürtüsü duyuyor (Calvino, 2002, s. 27, 30).

Anlatıcı burada yazar ve anlatıcı ile her türlü örtüşmeyi reddetmektedir. Lessle'ye göre buradaki yazar ve okur durumundaki 'ben' gibi çerçeve anlatımdaki 'sen' de devreye girmeyi bekleyen yazarın kuklasından farksızdır (Lessle, 1992, s. 102). Kurmaca yazar ve kurmaca okur, hatta bir bakıma gerçek okur da iradesini yitirmiş öznelerdir adeta.

Anlatıcının doğru okunmasını istediği kitap hatalıdır. Ciltlenirken Polonyalı yazar Tazio Bazakbal'ın romanından bazı sayfalar Calvino'nun kitabına karışmıştır (Calvino, 2002, s. 41). Bu durumda anlatıcının okuyucuyu "yanlış" yönlendirdiği anlaşılmaktadır. Özne durumundaki okuyucu okuduğu metnin aslında okuduğunu zannettiği metin olmadığını anlar. Bir lokomotif dumanının kapladığı tren istasyonunda başlayan, gizli ajanların olduğu, valizlerin karıştırılmasıyla en heyecanlı yerinde hikâyenin birdenbire kesilivermesi hem kurmaca, hem de gerçek okuyucuyu şaşırtmaktadır. Gergin ve öfkeli bir şaşkınlıktır bu. Öznenin bu duruma düşmesi etkisine kapıldığı 'yanlış' veya 'kasıtlı' yönlendirme neticesinde meydana gelmektedir.

Ertesi gün kitapçıya giden okur durumu anlar. Orada aynı şaşkınlığı yaşamış olan Ludmilla ile tanışır. Her ikisi de Calvino'nun değil, Bazakbal'ın kitabını alıp okumayı tercih ederler. Okuyucu bir an önce romanı okumak için hızlıca eve gider. Bu sefer heyecanı daha da büyüktür çünkü aynı kitabı okuyan bir kadın okur devreye girmiştir. Fakat kısa bir süre sonra okuduğu kitabın dün okuduğu metinle hiç ilgisinin olmadığını fark eder. Bu durum "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" romanında on kez gerçekleşmektedir. On roman başlangıcı okuyucuların en çok kapıldıkları noktalarda kesiliverir. Okuyucu her defasında daha fazla gerilerek doğru nüshanın peşine düşer. Özne konumunda olan okuyucu adeta metinler arasında doğru metni arayan, şaşkın ve bir türlü hedefine ulaşamayan bir karakter durumundadır.

Okuyucu bu serüven esnasında kadın okur olan Ludmilla'ya giderek yaklaşır. Kadın okurun bir ismi vardır. Fakat erkek okur sürekli 'sen' diye hitap edilir. Öznenin bir adı yoktur. Modernitenin sonucu ortaya çıkan kimliksizlik adeta roman kahramanı ekseninde sembolleştirilmiştir.

'Sen' ile Ludmilla doğru kitabı birlikte aramaya başlarlar. Sevgili olurlar. Bu arayış onları Paris, New York, Arabistan, Afrika, Hint Okyanusu, İsviçre Alpleri, Güney Amerika, Kuzey-Batı Avrupa gibi dünyanın değişik yerlerine götürür. Tuhaf insanlarla, yazarlarla ve okur tipleriyle karşılaşırlar. Bir üniversite hocası, bir edebiyat profesörü, bir bestseller yazarı ve bir çevirmen bunlardan bazılarıdır. Karşılaştıkları çevirmen eserde ayrı bir öneme sahiptir. O sahtekâr ve entrikacı bir ajan olarak tanıtılmaktadır (Calvino, 2002, s. 158). Bütün kargaşanın

müsebbibinin o olduğu anlaşılır, her şeyi Ludmilla'ya olan aşkından dolayı yapmıştır.

4. "Şöhret" (Ruhm) Romanında Öznenin Ölümü

Daniel Kehlmann "Şöhret" romanında giderek artan sanallaşmanın modern iletişim araçlarıyla nasıl gerçeklik kaybına sebep verdiği anlatılmaktadır. İletişimin internet ve cep telefonlarıyla sağlandığı bir dünyada gerçeklik ve sanallık arasındaki sınır silinmektedir. Bu siliklik "Şöhret" romanında gerçeklik ve kurmaca bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Bu esnada insanlar öznenin silikleşmesiyle kimliklerini kaybetmekle karşı karşıya kalmaktadırlar.

"Şöhret" romanının alt başlığı "Dokuz Hikâyelik bir Roman"dır (Ein Roman in neun Geschichten). Bu alt başlıktan da anlaşılabileceği gibi eser dokuz hikâyeden meydana gelmektedir. Hikâyeler birbirleriyle anlatıcıların birbirlerini tanımaları, bir karakterin başka bir hikâyede tekrar karşımıza çıkması veya konu itibariyle öz olarak devamlılık arz etmeleri bakımından bağlantılıdır. Fakat her hikâyenin yine de müstakil bir yapıya sahip olduğunu söyleyebiliriz (Kasko, 2012, s. 29). Farklı biçim ve kurgulara sahip olsalar da romandaki bütün hikâyelerde ana konu olarak bilişim çağında gerçeklik ve sanallığın/gerçek dışılığın birbirine karışmasıyla insanın içine sürüklendiği kaostur. Bir başka deyişle modernitenin ürettiği yozlaşmış öznelerin getirdiği kimlik krizidir. Bu husus "Şöhret" romanında en belirgin olarak "Sesler" (Stimmen) ve "Çıkış Yolu" (Der Ausweg) hikâyelerinde ele alınmıştır. Her iki hikâyede de kimliklerin birbirine karışması sonucunda öznelerin içine düştükleri tükenmişlikleri anlatılmaktadır.

"Sesler" hikâyesinde Ebling adında bir aile babası ana kahramandır. Bilgisayar tamiratıyla uğraşan bir firmada çalışan Ebling'in aile yaşantısı monoton ve durağandır. Teknolojiyle doğrudan ilgili bir alanda çalışmasına rağmen teknolojiye güveni yoktur. Bundan dolayı çevresinin bütün ısrarlarına rağmen cep telefonu almamıştır: "Yıllardır bir tane almaya direnmiştir, çünkü o bir teknisyendi ve bu işlere güvenmiyordu" (Jahrelang hatte er sich geweigert eine zu kaufen, denn er war Techniker und vertraute der Sache nicht) (Kehlmann, 2009, s. 7). Burada Ebling henüz sağlam bir özne durumundadır. Teknolojiye güvenmemesinin sebebi bu sektörün içinde olmasından dolayı işin iç yüzünü çok iyi bilmesinden kaynaklanmaktadır. Fakat buna rağmen Ebling işini sevmektedir. Disklerin ne kadar karmaşık ve gizemli olduğunun farkındadır. Çünkü kimse neden bozulduklarını veya neden birdenbire tuhaf şeyler yaptıklarını tam olarak bilemez. Uzun zamandan beri zaten kimse bunun sebebini de sorgulamaz. Cihaz çalışıncaya kadar parçalar yenileriyle değiştirilir (Kehlmann, 2009, s. 9-10).

Bundan dolayı Ebling teknolojiyle kendi arasına mesafe koymak ister. Fakat uzun süre direnmesine rağmen onun her zaman ulaşılabilir olmasını isteyen ailesi ve arkadaşlarının ısrarıyla yıllar sonra bir gün bir cep telefonu satın alır. O zamana kadar rutine bağlanmış olan hayatı birdenbire değişiverir.

Ebling'e hiç tanımadığı insanlardan ona Ralf diye hitap eden aramalar ve mesajlar gelmeye başlar. Önceleri yanlış numara çevirdiklerini düşünen Ebling müşteri hizmetlerini arayarak acaba aynı numara iki kişiye birden verilmiş olabilir mi diye sorar. Kendisine böyle bir şeyin imkânsız olduğu söylenir (Kehlmann, 2009, s. 11). Ebling'e aramalar devam eder. Bir süre sonra Ralf rolünü üstlenmeye ve bu durumdan keyif almaya başlar (Kehlmann, 2009, s. 14). Çünkü Ralf'ın hayatının çok daha eğlenceli olduğunu anlamıştır. Hikâyede Ebling'in o ana kadar hayatının ne kadar sıkıcı olduğu şöyle dile getirilmiştir:

> Ebling'in hayatında sevmediği şey çoktu. Karısının bu kadar dalgın olması, abuk sabuk kitaplar okuyor olması ve berbat yemek pişirmesi onu rahatsız ediyordu. Akıllı bir oğlunun olmaması ve kızının kendisine yabancı gelmesi onu rahatsız ediyordu. Komşunun horlamasını ince duvarlardan duyuyor olmasından rahatsız oluyordu. Fakat özellikle tren ile trafiğin yoğun zamanında yolculuk yapmak onu rahatsız ediyordu. Hep böyle dar, hep dolu ve hiç iyi koktuğu da söylenemezdi (Kehlmann, 2009, s. 9).
>
> (Es gab viel, daβ Ebling an seinem Leben nicht mochte. Es störte ihn, daβ seine Frau so geistesabwesend war, daβ sie so dumme Bücher las und daβ sie so erbärmlich schlecht kochte. Es störte ihn, daβ er keinen intelligenten Sohn hatte und daβ seine Tochter ihm so fremd vorkam. Es störte ihn, daβ er durch die zu dünnen Wänden immer den Nachbarn schnarchen hörte. Besonders aber störte ihn die Bahnfahrten zur Stoβzeit. Immer so eng, immer voll, und gut gerochen hatte es noch nie.)

Ebling'in Ralf'in rolüne geçmeye meyletmesinde burada anlatılan sıkıcı hayatının rolü büyüktür. Önceleri Ralf'i merak etmeye başlar. Onun hayatı hakkında daha çok şey öğrenmek ister. Çünkü onun hayatının kısmen de olsa kendi hayatı da olduğunu düşünür: "Ralf'ın hayatı hakkında daha çok şey bilmek istiyordu; ne de olsa onun küçük bir parçası da olsa artık kendisininkiydi." (Er hätte gerne mehr über Ralfs Leben gewuβt; schlieβlich war er zu einem kleinen Teil nun auch seins) (Kehlmann, 2009, s. 16-17). Ebling hiç tanımadığı Ralf'in kişiliğine kendi kimliğini silikleştirmek pahasına bürünmeye başlamıştır artık. Telefonları Ralf diye açmaya başlar. Kendini Ralf rolüne iyice kaptırır. Bu oyunu abartır, kontrolden çıkar ve sonuçta çift kişilikli bir insan haline gelir. Umarsızca bir insanın intihar etmesine sebep olur (Kehlmann, 2009, s. 21). Bu olaydan sonra Ebling'e uzun süre telefon gelmez. Bir boşluk hisseder. Çünkü Ralf olmaya

oldukça alışmıştır. Depresyona girer. İki gün işe gitmemesi üzerine şefi onu arayarak merak ettiğini, ona ihtiyacı olduğunu ve işe gelmesini söyler. Ebling ağlamaya başlar (Kehlmann, 2009, s. 22). Bu bir öfke krizidir. Çünkü Ebling bir süredir yaşadığı hayatın kendi hayatı olmadığını ve hiçbir zaman olmayacağı gerçeğini anlamıştır. Ertesi gün işe gittiğinde sürekli arayan biri varmı diye telefonunu kontrol eder. İş arkadaşının kendisine söylediği şu sözler onun hayal kırıklığını arttırır niteliktedir: "Bunu lütfen yanlış anlama. Fakat seni kim arasın ki?" (Versteh das bitte nicht falsch. Aber wer sollte dich schon anrufen?) (Kehlmann, 2009, s. 23). Hikâye bu cümlelerle sona erer.

Ebling teknolojinin kurbanı olarak gerçek dünyadan uzaklaşıp sanal bir dünyanın esiri olmuştur. Kendisine dayatılan suni ihtiyaçların bu süreci hızlandırdığı kuşkusuzdur. Ebling kendi hayatının monotonluğunu yok etmek yerine teknoloji kanalıyla kendisine dayatılan bir kimliğe bürünmeyi ister istemez kabul etmiş ve bir müddet sonra da bu duruma bağımlı hale gelmiştir. Hiç tanımadığı bir insanın rolüne bürünerek yeni bir kimlik arayışına girmesi, telafisi olmayan hatalar zincirine sebep olmuştur. Kendisine ait gerçek özneden uzaklaştıkça içine düştüğü kargaşa, içi boş öznelerin oluşturduğu çekici fakat yozlaşmış kimliklerin tuzağından başka bir şey değildir.

Romanın dördüncü hikâyesi olan "Çıkış Yolu" (Der Ausweg) "Sesler" ile eş zamanlı olarak kurgulanmıştır. "Çıkış Yolu"nun kahramanı "Sesler"de Ebling'in onun kişiliğine büründüğü, sıklıkla anılan fakat hiç ortaya çıkmayan Ralf'tir. Burada Ralf soyismiyle birlikte belirtilir: Ralf Tanner. Ralf Tanner ünlü bir oyuncudur ve artık kendisine kimsenin telefon etmemesini anlamlandıramaz. Hayatı alt üst oluverir:

> Ralf Tanner otuz dokuzuncu yaşının baharında kendini tanıyamaz oldu. Bir gün ona kimse telefon etmez oldu. Eski dostları hayatından kayboluverdiler, sebepsizce mesleki planları kesiliverdi, olanakları çerçevesinde sevmiş olduğu bir kadın telefonda iğrenççe onunla alay ettiğini iddia etti ve bir başkası, Carla, otel lobisinde ona hayatının en berbat sahnesini yaşatmak için beliriverdi […] Clara var gücüyle ona vurduğunda bu saniyelerin internete düşeceğini ve en iyi filmlerini gölgede bırakacağını biliyordu (Kehlmann, 2009, s. 79-80).
>
> (Im Frühsommer seines neununddreiβigsten Jahres wurde der Schauspieler Ralf Tanner sich selbst unwirklich. Von einem Tag zum nächsten kamen keine Anrufe mehr. Langjährige Freunde verschwanden aus seinem Leben, berufliche Pläne zerschlugen sich grundlos, eine Frau, die er nach seinen Möglichkeiten geliebt hatte, behauptete, daβ er sie am Telefon üblich verspottet habe, und eine andere, Carla, war in der Lobby eines Hotels

aufgetaucht, um ihm die schlimmste Szene seines Lebens zu machen […] da Clara mit aller Kraft zugeschlagen hatte, hatte er gewußt, daβ diese Sekunden ins Internet kommen und den Ruhm seiner besten Filme überstrahlen würden.)

İnternette dolaşırken bu olayın anlatıldığı bir habere rastlar. Elde etmek için için uzun süre uğraştığı bir kadınla yemeğe çıktığında çevresindeki insanların bakışlarından rahatsız olur. Daha önce hiç rahatsız etmeyen şeyler onu rahatsız etmeye başlar (Kehlmann, 2009, s. 80-81). Lokalden dışarıya çıkarlar. Sokakta bir adam ona yaklaşarak imzalı bir fotoğraf ister. Ralf'in verdiği cevap çok ilginçtir: ""Ben sadece ona benziyorum", dedi Ralf. Adam ona şüpheyle bakıyordu. "Bunu meslek icabı yapıyorum. Sahneye çıkıyorum. Ben taklitçiyim." ("Ich sehe ihm nur ähnlich", sagte Ralf. Der Mann blickte ihn miβtraurich an. "Ich mache das beruflich. Ich trete auf. Ich bin Imitator!") (Kehlmann, 2009, s. 81). Buradan Ralf'in kendi öz kimliğinden uzaklaştığı anlaşılmaktadır. Şöhretli bir kişilikten sıkılmıştır artık. Teknoloji ve bilişim çağının koşulları bunun en büyük sebebidir.

Ralf fotoğraf çektirmek ile kendi yüzünün kullanıldığını düşünmeye başlar. Aslında fotoğraflarda görünenin Ralf Tanner'den çok farklı bir insan olduğunu kendine itiraf eder. Tanner bir bakıma sanallığın yaratmış olduğu içi boş özneden rahatsız olur ve çevrenin kendisine dayattığı kimliğini sorgulamaya başlar. Bunun için ajansını arayarak film festivalindeki programını iptal ettirerek şehrin dışında bir diskoya gider. Bu disko ünlü sanatçıların benzerlerinin/dublörlerinin gösteri yaptığı bir mekândır. Mekândaki her yer ünlülerin benzerleriyle doludur. Ralf da aslında kendisi olan Ralf Tanner'in bir dublörü zannedilir. Orada Nora ile tanışır. İlişkileri ilerlediğinde Mathias Wagner adıyla onun evine yakın bir yerde bir daireye taşınır (Kehlmann, 2009, s. 84). Ralf Tanner ismini de değiştirerek bambaşka bir kimliğe dönüşür. Nora'nın sevdiği kişi o değildir, kendisinin dublörü olduğuna inandığı kişidir. Çünkü Ralf kendisini ona öyle tanıtmıştır.

Bir gün Ralf televizyonda kendisinin başrolde oynadığı bir filmin fragmanını seyreder. Şaşırır. Çünkü böyle bir filmde oynadığını hiç hatırlamaz. İnternette yaptığı araştırmalar kafasını daha da çok karıştırır (Kehlmann, 2009, s. 88-89). Nora ile film hakkında konuşurlar. Nora filmdeki Ralf Tanner'e 13 yaşından beri hayran olduğunu söyler. Aralarında şöyle bir dialog geçer:

""Bundan dolayı öylemi? Aynı onun gibi göründüğüm için mi?"

"Ah, ona o kadar da çok benzemiyorsun. Belki başka birisini taklit etmelisin. Bu işte iyisin, fakat … o doğru olan değil""

("Deswegen also? Weil ich aussehe wie er?"

"Ach, so ähnlich siehst du ihm gar nicht. Vielleicht solltest du jemand

anderen imitieren. Du bist gut, aber… er ist nicht der Richtige.") (Kehlmann, 2009, s. 89)

Bu konuşma neticesinde Ralf derin bir hüsrana uğrar. Nora onu o olduğu için değil ona benzediği için sevmiştir. Fakat aslında o odur. Ancak Nora bunu bilmemektedir. Çünkü Ralf ona kendini öyle tanıtmıştır. Ralf iki kimlik arasında bocalamaktadır. Literatürde buna tekabül eden kavram: *Kimlik krizi*. Tekrar ünlü oyuncu Ralf Tanner olmak ister. Gerçek evi olan villasına gider. Anahtarının yanında olmadığını fark eder. Zile basar. Hizmetçisi kapıya çıkar fakat onun gerçek Ralf Tanner olduğuna inanmaz. Çünkü patronu zaten evdedir. Onu gerçek Ralf Tanner olduğuna ikna etmeye çalışır. Fakat nafile.

5. Sonuç ve Karşılaştırma

Italo Calvino'nun "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" (1979) ve Daniel Kehlmann'ın "Şöhret" (Ruhm) (2009) romanlarının yayınlanma yılları arasında 30 yıl gibi bir fark olmasına rağmen konu ve biçim bakımından birçok noktada benzemektedirler. En çok dikkati çeken husus biçimle ilgilidir. Her iki romandaki hikâyeler birbirleriyle orijinal tekniklerle, ustalıkla bağlantılanmıştır. İçerik ve kurgu bakımından farklı hikâyelerden meydana gelmelerine rağmen karakterlerin kombinasyonu, eş zamanlılık ve çağrışımlarla bir bütünlük oluşturulmuştur. Fakat buna rağmen her hikâyenin müstakil bir yapısının olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca yine biçimle ilgili olarak anlatım tekniği bakımından da "Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu" ile "Şöhret" (Ruhm) birçok noktada benzerlik arz etmektedir. Bunlardan en çok dikkati çeken üst kurmacadır. Yazarlar yapıtlarında kurguyu adeta bir oyun düzlemine taşıyarak postmodern edebiyatın en belirgin özelliği olan üst kurmacayı ve çoğulcul/eklektik yapıyı, 20. yüzyılın handikaplarından olan özne ve kimlik sorunsalını ifade etmek için bir araç olarak kullanmışlardır. Eserlerin biçim özellikleri bu bağlamda konuyu destekler niteliktedir. Her iki yazar da moderniteyle birlikte ortaya çıkan özne ve kimlik yozlaşmasını gerek biçim, gerekse içerik bakımından eserlerinin merkezine yerleştirmişlerdir. Bireyin yüceltilmek istenirken ezilmeye mahkûm edilmesi, erk tarafından dayatılan popüler kültür altında öznenin içinin boşaltılması, modern insanın kendisi ve öteki arasında ahenkli bir tutum sergileyememesi, özne oluşumunun sanat ve kültür tabanında uzaklaşarak suniliğe meyletmesi, melez kimliklerin oluşumu, gerçeklik ve sanallık arasındaki sınırın ortadan kalkması ve neticede moderniteyle birlikte can çekişmeye başlayan öznenin postmodern durumda ölmesi: Bunlar, modernitenin handikapları olarak Calvino ve Kehlmann'ın romanlarının satır aralarından edinilebilecek aktarımlardan en çok dikkat çekenleridir.

KAYNAKÇA

Aydoğdu, H. (2004). Modern Kimlikte Öznenin Ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, sayı: 10, Erzurum

Calvino, I. (2002). *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu*, İstanbul: YKY Yay.

DUDEN-Deutsches Universal Wörterbuch A-Z. (1989). Mannheim: Duden Yayınları

Duming, A. (1992). *Tüketim Toplumu ve Dünyanın Geleceği. Ne Kadarı Yeterli?*, Çev. Sinem Çağlayan, TÜBİTAK- TEMA Vakfı Yay., http://www.academia.edu/30236372/Tüketim_Toplumu_ve_Dünyanın_Geleceği_-_Alan_Durning (15.05.2018)

Elsässer, O. (2014). *Am Rande der Postmoderne. Eine Literaturwissenschaftliche Annäherung an Markus Werners Romane*. Hamburg: Diplomica Yay.

Horkheimer, M. (1998). *Akıl Tutulması*, Çev.: Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yay.

Karaduman, S. (2010). Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yasar University* 17(5), 2886-2899

Kasko, N. (2012). Grenzüberschreitung und Identitätskonstruktion in Daniel Kehlmanns Ruhm. içinde: *Werkstatt. Internet- Zeitschrift für germanistische und vergleichende Kultur - und Literaturwissenschaft*. 2012/7. 26-48. http://werkstatt.unideb.hu/2012/kaskon.pdf (15.05.2018)

Kehlmann, D. (2009). *Ruhm-Ein Roman in Neun Geschichten*, Hamburg: Rowohlt Yay.

Knaller, S. (1988). *Theorie und Dichtung im Werk Italo Calvinos: Untersuchungen zu "Le città invisibili" und "Se una notte d'inverno un viaggiatore"*, Münih: Wilhelm Fink Yay.

Lessle, C. (1992). *Weltreflexion und Weltlektüre in Italo Calvinos erzählerischem Spätwerk*, Bonn: Romanistischer Verlag Yay.

Regn, G. (1983). Lektüre als Geschichte. Tel Quel und die Funktionalisierung von Literaturtheorie in Italo Calvinos Se una notte d'inverno un viaggiatore. *Romanistisches Jahrbuch*, Cilt: 34, 153□168.

Taylor, C. (1995). *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev.: Uğur Canbilen. İstanbul: Ayrıntı Yay.,

Türkçe Sözlük, (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.

Vergin, N. (2003). *Siyasetin Sosyolojisi*. İstanbul: Bağlam Yay.

Willberg, H. (1972). *Deutsche Literaturepochen*. Bonn: Dümmler Yay.

Zima, P. (2010). *Modern/Postmodern*, London&New York: Continuum International Publishing Group.

https://www.buecher-wiki.de/index.php/BuecherWiki/KehlmannDaniel 12.09.2018

https://www.inhaltsangabe.de/autoren/kehlmann/ 12.09.2018

https://www.insanokur.org/italo-calvinonun-hayati/ 12.09.2018

http://www.kehlmann.com/buch44.html 12.09.2018

https://www.turkedebiyati.org/yazarlar/italo-calvino.html 12.09.2018

THE INTERFACE BETWEEN THE DISNEYFICATION OF MULAN AND THE CHINESE RECONSTRUCTION OF THE STORY "HUA MULAN"

Prof.Dr. Feryal ÇUBUKÇU*

1. The Ballad of Mulan

The Ballad of Mulan is of anonymous ancient origin. It is believed to have originated as a folksong during a period of foreign domination that is marked by historians as one of notable cultural plurality. Scholars believe that *The Ballad of Mulan* was sung in the Xianbei culture of the Northern Wei (Tang, 2008, p. 149). In Chinese history, this was a time that the kingdom was divided into Northern and Southern Dynasties and ruled by different groups, as the following brief outline of Chinese political history makes clear:

Han Dynasty 206–220 AD
Three Kingdoms 220–280 AD
Jin Dynasty 266–420 AD
(Northern Wei 386–534 AD)
Northern Dynasties 386–581 AD
Southern Dynasties 420–589 AD
Sui Dynasty 589–618 AD
Tang Dynasty 618–907 AD

Although the Northern Dynasties ruled most of the population, they were considered not to represent mainstream culture, being under the influence of foreign barbarians. The Southern Dynasties maintained stronger, more continuous cultural ties to the Han Dynasty. However, Buddhist and Confucian scholarship and their legacy in religious art were still influential in both areas. Popular in both the north and south of China was Yueh-Fu, ballad-like folk poetry narrated in the

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, fcubukcu@deu.edu.tr

third person and based on folksong lyrics that originated during the late Han Dynasty (Owen, 1996). By the sixth century, "some of the songs seem to have been sung by women, and unlike ''classic'' literature, Yueh-Fu used colloquial language and displayed local characteristics" (Hsieh & Matoush, 2012, p. 215).

The ballad was undoubtedly changed as it passed from singer to singer in the local dialects of the Turkish-like oral language used by the Northern Wei, "a language not directly linked to modern-day Mandarin. As a consequence, the origin of the earliest surviving written version is much debated". (Hsieh & Matoush, 2012, p. 216). Whether Mulan's story was based on an actual case of a victorious female general is unknown, but her independent spirit and martial skills clearly suggest her origin in the nomadic-warrior Xianbei culture, rather than Han culture, where women's roles were more rigidly defined (Chan, Liu & Zhang, 1998).

During the Northern Dynasties, when *The Mulan Ballad* was composed, there were frequent cultural contacts between the Han culture and ethnic cultures to the north, such as the Xianbei. They entered the northern part of the kingdom and became its rulers. The fact that the Xianbei and the Han lived together hastened the process of cultural integration. The mainstream status of the Han culture in Chinese history forced the Xianbei to give up some of their customs and habits, and to begin to accept the Han culture. This is reflected in the ballad. For example, the Xianbei called their chief "ke han", while the Han called their chief 'tian zi' or 'huang di'. The composer of the ballad interchangeably uses "ke han" and "tian zi" to refer to the emperor. Such inconsistency in addressing the emperor indicates that the ballad was written at the beginning of the integration of the Han and Xianbei cultures, and the earliest composer of the ballad must have been a Xianbei who was not accustomed to calling the chief "tian zi", even though Emperor Xiaowen of the Northern Wei had begun to sinicise the Xianbei culture (Xu & Tian, 2013, p. 201).

It is generally believed that the transfer process of the ballad occurred as follows: it was first composed in the Northern Wei, then spread and transferred from the north to the south of China during the Liang and Chen dynasties of the Southern Dynasties, when a monk named Zhijiang Gujin Yuelu (智匠) refined it and recorded it in the musical records of old and new; a northern governor named Yuanfu Wei (韦元甫) picked it up from ordinary folk during the Tang dynasty, but it had already undergone many modifications and the governor had it amended and polished (Xu & Tian,03, p. 202). The current available text of the poem known as *The Mulan Ballad* is from the anthology Yuefu Shiji compiled by

Maoqian Guo during the 12th century in the Song dynasty (Xu & Tian,2013, p. 188). Scholars believe that Mulan was not given a last name until the Ming Dynasty when "Xu Wei (1521–93), an influential poet, artist and opera writer of the Ming Dynasty, also known as Xu Wenchang, composed a play entitled Lady Mulan (Ci Mulan in Mandarin Chinese) between 1573 and 1583" (Tang,2008, p. 150). In that play, Xu Wei gave Mulan and her newly added siblings the name ''Hua.''(p. 217)

Chinese versions of her story consistently depict her prime motivation for joining the military as emerging from her desire to defend her country, her father and her family line—not from an enthusiasm to forge new social roles for women. Mulan's cross-dressing has predominantly served to amplify the magnitude of her devotion to her father or her country because thetransgression of gender norms places her in extreme physical and moral danger. Today, the story of Mulan is commonly presented as a tale of unproblematic filial sacrifice for "national" service—Mulan's heroism emerges from her dedication to father and country within a rubric that presents a tidy convergence of family interests with those of the state (Edwards, 2010, p. 177).

The poem devotes most of its line space to exploring the misery of family separation: Mulan's impending departure, her own homesickness, her parent's anxiety and the joyful family reunion. To emphasise the theme, lines 28 and 30 are paired repeated phrases: "She does not hear the sound of Father and Mother calling / She only hears the Yellow River's flowing water cry tsien tsien"; "She does not hear the sound of Father and Mother calling / She only hears Mount Yen's nomad horses cry tsiu tsiu". The ballad repeatedly emphasises the physical distance between Mulan and her parents with descriptions of vast distances and hostile terrain. Descriptions of miserable gusts of cold winds and chilly lights further amplify Mulan's suffering and the distance separating her from the warmth and comfort of kin. The ballad's narrative tension, so firmly established as family separation, is then resolved by her rejection of imperial honours in favour of family reunion. The briefly mentioned conscription letter and the Khan's offer of high Office are reduced to props that facilitate the poem's central discussion of Mulan's extraordinarily filial actions and serve to mark the tension between the family and the state (Edwards, 2010, p. 181).

While warfare presents men with risk of death, the ballad devotes considerable time to exploring her relationship with her family. Mulan's actions are clearly motivated by her loyalty to her natal family. She risks her personal safety in order to protect her father and, once this duty has been fulfilled, seeks to return to her family. The poem makes no mention of Mulan's enthusiasm to

defend the realm, the Khan's empire or the Chinese nation—she is inspired out of filial sacrifice for her father and her position in relation to the central state is one of obedience, not devotion (Edwards, 2010, p. 180).

An interesting question is why the ballad remained dormant and unnoticed for such a long time in China, only becoming widely known after the founding of the People's Republic of China in 1949. Cultural options involve many factors, including ideology, norms, poetics, etc. In feudal China, filial piety, patriotism, obedience and bravery were appreciated and eulogised. Almost all of these good qualities can be seen in Mulan, but one aspect of the ballad would have prevented it from achieving any of its present status in the past. That is feminism, or equality between men and women, which goes against mainstream feudal ethical norms – 'the three cardinal guides and the five constant virtues'. However, things have changed after 1949. The People's Republic of China, under the leadership of Chairman Mao, has improved the status of women in a way that is unprecedented, as evidenced by Chairman Mao's slogan: 'women can hold up half the sky.' At least theoretically and ideologically, women enjoy complete equality with men in modern-day China, which is quite different from the view of the old feudal China where boys were preferred. In this political context, the ballad has become an important symbol for the new government to publicise new values and ideologies, because its keynote is that women are just as capable as men – if not more so! Therefore, Mulan's tale has been canonised through its official inclusion in Chinese primary school textbooks.

2. The Chinese Hua Mulan Movie

The penetration of the state into the family was completed over the course of the twentieth-century in the dovetailing of family interests with those of the nation. Yet in the twenty-first century the reach of the state extends even further. In 2009 Hong Kong director Jingle Ma directed the full-length feature film Mulan with funding from the PRC, featuring Vicki Zhao Wei as the twenty-first century Mulan who becomes a defender of peace and a reluctant warrior since she abhors killing and the needless violence war inflicts upon innocent people and soldiers alike. She takes up a warrior role only because it is the duty of families to fight when their country is in danger. She makes a forceful declaration of patriotism with the rallying cry to her troops "I, Hua Mulan, will never betray my country!" but her dedication to the nation is expressed primarily through her extreme personal sacrifice—not just on behalf of her father. Despite her father's warning that there is no place for emotions on the battlefield, she falls in love with her fellow officer, General Wentai played by Chen Kun, and the remainder of the

movie revolves around her personal challenge to overcome this threat to her warrior judgement.(Edwards, 2010, p. 212)

Instead she withdraws to make it possible for him to marry the former enemy Rouran Princess —this marital alliance will secure peace for both nations. Mulan and Wentai relinquish their love to ensure their country can live free from war. This is twenty-first century, battle-hardened, self-sacrificing Mulan having a single parent and no sibling faces none of the salacious jokes of her predecessor Mulans from comrades-in-arms. Jingle Ma's Mulan is sexless, but not loveless as a warrior. Her willingness to sacrifice herself for her country requires the relinquishment of the most personal and private desires of the heart. In the twenty-first century, the state has not only claimed access to the domestic space of the family, but it has reached the innermost parts of its citizens' emotional space (Edwards, 2010, p. 213).

3. Disney's Mulan

Robert San Souci, a notable American children's writer, saw Mulan as a model of ''courage and filial piety'' but places emphasis on her ambition to become a ''woman warrior,'' as the book's subtitle suggests. The choice to emphasize that can be seen to symbolically represent an adaptor's conviction that socio-cultural realities are fluid and that cross-cultural communications mediated by translation are somewhat hybrid in nature.

Released by Walt Disney Pictures on 19 June 1998 as the 36th animated feature, the movie Mulan is well received by critics and the public, grossing $524 million, earning Golden Globe and Academy Award nominations, and winning several Annie Awards, including Best Animated Feature. Individualism is a key theme of Disney animation, always linked with the story's hero or heroine. In Mulan, for example, it is almost the mere effort of the heroine that overcomes the Huns and saves China. The heroes or heroines are, in addition, privileged individuals. Examples of this include the emperor changing the laws of royal matrimony and later both the emperor and Li Shang forgive her indiscretions (Artz,2004). Disney seems to imply, through its animated stars, that acting against the public interest in one's search for individual gratification is natural, legitimate and desirable, and that the future of the world revolves around the individual, self-interested actions of naturally superior elites. It should be pointed out here that the myth of the individual is not confined to America. It can also be seen in countless tales in European history (Xu & Tian,2013, p. 184)

Another trademark technique Disney tends to employ is young romance or romantic escape (Artz, 2004, p.120). For example, Mulan disguises herself as a man to join the army without informing her family in advance. In her adventure to seek self-fulfilment and bring honour to her family, Mulan finds her 'Prince Charming', Captain Li Shang. In Disney's fantasy world, "the aides to the hero or heroine are invariably friendly and cute animals, adding appeal for young viewers and comic relief for older ones" (Artz, 2004, p.184). Disney tends to innovate, enhance and modify the fairy tales, legends and fictions it has borrowed from other cultures in its production of animated films (Artz, 2004). Consequently, cultural transformation arises in the animations. Joseph Chan calls this as transculturation: a process whereby a culture is transformed by another for self-aggrandisement. Transculturation involves both organisational routines and experimentation through which the foreign culture is decontextualised, essentialised, recontextualised, domesticated and sometimes universalised. In Mulan, the Chinese flavour is preserved, achieved by situating the new story amidst unique cultural icons such as the Great Wall, willow trees and pavilions, Tiananmen Square, and so on. It becomes localised/ Americanised/ westrenized and globalised through additions of hyper individualism, romance, feminism and other Western and modern elements, as evidenced when Mushu reads a modern paper, when Mulan cooks sausage and fried egg for breakfast, when the ancestral spirits rock to Western music, as well as Eddie Murphy voice-acting for Mushu in a street-smart lingo (Xu &Tian,2013, p. 185). In Mulan, many adapting methods are employed, including additions, omissions, alterations, explicitations, reinterpretations, which can be considered as the cultural and linguistic hybridization.

Another appropriation in the film is Mulan's image which is slightly changed from a gentle girl to a rebellious one. Additions of a few stories make the film quite different from the ballad in terms of plot structure. What is special is the design of the victory celebrations. Mulan finally becomes a hero and even the emperor bows to her in tribute. This was absolutely impossible in feudal China, where the emperor enjoyed the greatest power. No matter how great one's military merit, the emperor would not display such servitude as to bow to anyone. Instead, the emperor would give someone invaluable gifts or a high position. Also impossible is Mulan's embrace of the emperor.

Jun Tang (2008) explores several issues on Mulan, namely globalisation, cultural authenticity, the reception of the film in mainland China and the translation of the film. Based on the analysis of the Chinese version of Mulan, he argues that " a subtitle translator is likely to adopt target-oriented (i.e.,

domesticating) rather than source oriented (i.e., foreignising) strategies to conform to the audience's expectations and preferences" (2008, p. 186). As far as Mulan's character is concerned, it is slightly changed in the film. She is hardworking, filial, gentle, unselfish and brave in the ballad, but she becomes a somewhat rebellious girl in the film. This is evident from the matchmaking episode at the start of the film: she refuses to listen to the matchmaker's advice to be a good bride to bring honour to her family. She is trained as a skilled soldier by Captain Li Shang in the film, and according to the Chinese legend she had been trained by her father to practise martial arts, horse-riding and archery since she was a little child.

The linguistic deformations in Mulan can be looked at from two perspectives: one is the adaptation of the language in the ballad; the other is the invention of the language in the film. The ballad tells us the given name of the heroine, namely, Mulan. Her family name, Hua, is known through the folklore about her. The whole name Hua Mulan roughly means 'magnolia flower'. In the film, her family name changes from Hua to Fa, which is a Cantonese pronunciation of the orthodox Mandarin Chinese Hua. (Tang, 2008, p. 193)

For the disneyfication of Mulan, cultural deformations take place as well. Cultural deformations inevitably take place in the process, and these deformations often affect the moral values and ideologies of the source culture. For example, the reason why Mulan joins the army in the ballad is first and foremost her filial piety, which is the supreme virtue of children in traditional Chinese culture. But the film implies that the reason is the love between father and daughter, as well as Mulan's quest for her true self (Jing, 2011, p. 206).

Disney dismissed the essence of Mulan's self-sacrifice for the sake of filial piety, and instead interpreted the theme in a very Eurocentric way: ''to thine own self be true'' (Schroder and Zoehfeld, 1998, p. 30). ''Finding oneself'' is a modern American concept and a noble goal from a western perspective, but one that conflicts with East Asian perspectives regarding the more communal nature of the self. Disney's words make this clear when Mulan is described as a movie with a soul that sings the praises of an individual who defies tradition out of an unselfish devotion to family, who uses the strength of her spirit and mind to achieve the seemingly impossible, and whose unique courage earns her the respect of her contemporaries and the love of succeeding generations. (Schroder & Zoehfeld, 1998, p. 72)

Table 1: A comparison between the main plots in *Mulan, Hua Mulan* and *The Mulan Ballad*

Mulan	Hua Mulan	The Mulan Ballad
The Huns invade China; the emperor calls his troops; disguised as a man, she joins the army in her father's place; her father prays to the ancestors and a little dragon protects her. She is aided by the little dragon Mushu. She is trained to become a skilled warrior; she wipes out most of the Huns in an avalanche; her deception is revealed in battle; she saves the emperor's life by killing the remaining Huns who captured him; declining the offer to become the emperor's advisor, she retires to her hometown. Shang, who has become enamored with Mulan, soon arrives under the guise of returning her helmet, but accepts the family's invitation for dinner.	Rourans invade Wei. Disguised as a man, Mulan having only a father in her life, crippled old man with lung problems joins the army. She has her childhood friend to help her. Besides, she is helped by Wentai, her commander officer. She fights for years and defeats the enemy. Wentai realizes she is a girl. She leaves Wentai and the army to go back to her father. Wentai marries the Rouran princess	Mulan weaves; the Khan calls troops; disguised as a man, she joins the army in her father's place; she fights for 12 years and gains high merit; refusing to be an imperial minister, she retires to her hometown and lives as a woman

To sum up, the case of Mulan indicates that when *The Mulan Ballad* was transplanted to America it was no longer what it was in the original culture, due to Disney's formulaic adaptation. The cultural transformation of the legend is to be found in two points: on the one hand, the addition of distinctive Chinese cultural traits leads to the film working against the authenticity and unity of historical facts concerning China. On the other hand, the addition of Western elements into the ballad has resulted in transculturation or cultural hybridity.

REFERENCES

Artz, L. (2004) The righteousness of self-centred royals: the world according to Disney animation. *Critical Arts* 18,1: 116–146.

Chan, W. T. (Trans.). (1973) *A Source Book in Chinese Philosophy*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Chan, C., Liu, M., & Zhang, Y. (1998). *End of women's emancipation? In J. Cheng,* (ed.), *China in the Post-Deng Era*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.

Chang, M. (1994). Chinoiserie in American picture books: excursions to Cathay. *School Library Journal,* 40, 4 : 42–43.

Chan, J. (2002). Disneyfying and globalizing a Chinese legend Hua Mulan: a study of transculturation. In *In search of Boundaries: Communication, Nation-State and Cultural Identities*, ed. J. Chan and B. McIntyre, 225–248. Westport, CT: Ablex

Edwards, L. (2010). Transformations of the woman warrior Hua Mulan: from defender of the family to servant of the state. *Nan nü.*12: 175-214

Hsieh, I. H. & Matoush, M. (2012). Filial daughter, woman warrior, or identity-seeking fairytale princess: fostering critical awareness through mulan. *Children's Literature in Education*. 43: 213–222

Jing, Y. (2011). Popular culture and public imaginary: Disney vs. Chinese stories of Mulan. *Javnost – The Public* 18,1: 53–74.

Li, S. (2000). Beyond Mulan: rediscovering the heroines of chinese folklore. *The New Advocate*, 13, 2: 143–155.

Owen, S. (Ed.). (1996). *An Anthology of Chinese Literature: Beginnings to 1911.* New York: W.W. Norton.

San Souci, R. (1998). *Fa Mulan: The Story of a Woman Warrior.* (Jean & Mou-Sien Tseng, Illus.). NY: Hyperion Books for Children

Schroder, R. & Zoehfeld, K. (1998). *Disney's Mulan: Special Collectors' Edition*. New York: Disney Press.

Tang, J.(2008). A cross-cultural perspective on production and reception of Disney's *Mulan* through its Chinese subtitles. *European Journal of English Studies* 12, 2: 149–162.

The Ballad of Mulan http://jones7rust.blogspot.com.tr/2009/04/ballad-of-mulan-original-poem.html acccessed on May 11, 2016

Wang, G. & Yeh, E.(2005). Globalization and hybridization in cultural products: the cases of Mulan and Crouching Tiger, Hidden Dragon. *International Journal of Cultural Studies*. 8, 2: 175–193.

Xu, M. & Tian, C.(2013). Cultural deformations and reformulations: a case study of Disney's Mulan in English and Chinese. *Critical Arts*. 27, 2: 182–210

"ONLY WOMEN SHOULD GO TO TURKEY": THE REPRESENTATION OF MID-19TH CENTURY OTTOMAN WOMEN IN CRISTINA TRIVULZIO DI BELGIOJOSO AND MARY ADELAIDE WALKER'S TRAVELOGUES

Doç.Dr. Barbara DELL'ABATE ÇELEBİ*

The pioneering work by Edward Said, *Orientalism* (1978) and the many critical works that have followed it have led to the assertion that travel literature produced in the West during the 19th century is only a representation of the western thought and tells us very little about the real East. The most recent literary criticism and in particular the studies by women researchers on women travel literature seem to dismantle this provocative but quite outdated theory based on a rigid binary system East/West, Servant/Master, Women/Men, in favour of a more open perspective that aims to tear down the heterogeneity implicit within the western discourses on the East and unveil the multiplicity of the discursive forces that have shaped them (Alloula, 1986; Spivak, G.C.,1988; Pratt, 1992; Lewis, 1996 and 2004; Yeğenoğlu, 1998; Dobie, 2001; Siegel, 2004; Hodgson, 2006; Roberts, 2007;).

Travel literature as a documentary source can be interpreted as an important instrument for the West in the creation of the Other and at the same time it is an interesting critical instrument in the deconstruction of the ideological structure that is at the basis of Orientalism. In fact, the analysis of numerous travel writings raises on the surface an infinite number of 'Easts' whose differences can be justified by the specific and personal positioning of each man and woman in relation to the themes of colonialism and patriarchy.

In particular the travel books written by women are the places of meeting/confrontation between the discourses of 'femininity' inspired by patriarchal ideals and the values of imperialism, and the more or less strong

* Beykent University, Istanbul. email:barbaracelebi@beykent.edu.tr
bellabate@yahoo.com

individual resistance by women to these external pressures. Some historians and literary critics (Lowe, 1991; Mills, 1991; Melman,1992;) have shown how in the western approach to the East, it is not possible to speak simply of an ideological and cultural hegemony of the 'civilized' and 'manly' West on a 'mute' and 'immobile' East. According to this line of thought, Orientalism, re-thought and reformulated through the conceptual categories supplied by Foucault and by feminist thought, is a complex 'container' of heterogeneous and shifting points of view linked to the social class, culture of origin, gender of the speaking subject.

In this perspective, through an analysis of the writings on the East by the Italian author Cristina di Belgiojoso – exiled to Turkey from 1850 to 1855 – and Mary Adelaide Walker, painter and writer who lived in Istanbul from 1856 to her death in 1905, I will show how for these women the questions of subordination and gender and the deeper impulses to search for the Other intermingle inextricably in a continuous play that is translated, through a calling into question of oneself, in a more open approach to difference and to a discourse split between Orientalism and gender studies.

In the travelogues by Belgiojoso and Walker arises a rich description of the interior life of women in the near East, description that casts off the dull but omnipresent image of the *odalisque*, simple object of the repressed eroticism of the western man. Through an open dialogue between herself and the other that allows a full equality between the woman traveller and her interlocutors, Belgiojoso and Walker give us, on the contrary a disenchanted demystification of this erotic dream, very popular in Europe, by painting a living fresco of the Turkish society of 19th century. Diversity is considered as an existential condition near to the author and the image of the East that arrives to us is very different from the monolithic Saidian vision. With their eyes to the details – they are both painters – they describe the landscapes and the people they meet, giving an insight of the highly diversified interweaving of the cultures of East Mediterranean: Malta, Greece, Constantinople, and Jerusalem. Their attention is concentrated mainly on women that they show in a non-stereotyped way, opening breaches on the Ottoman society of the 19th century that is described as very lively and diversified.

After a short introduction concerning the life and personalities of Belgiojoso and Walker I will analyse their travel writings giving particular importance to the representation they give of women.

The East: an unforeseen journey

Both Belgiojoso and Walker seem to have arrived in the Ottoman Empire by coincidence. Belgiojoso as a political exile in 1849, Walker to accompany her brother who would be chaplain of the Ortaköy church in 1856.

Belgiojoso was not an ordinary lady. She was a Milanese aristocrat but also a writer, a painter and a journalist of great intelligence and culture. As other ladies of the aristocracy of her time she could speak French, English and Latin, played piano and had been brought up within the eases of a wealthy family. At the same time, she was a fervent patriot who had abandoned very early all the comforts of her position to dedicate herself to the cause of the Italian unity so becoming one of the protagonists of the Italian *Risorgimento*. This active participation to the Italian independence movements had already forced her, when she was twenty, to leave Italy and go to exile in France. France had become, with the departure of the Bourbons during the July Revolution (1830) and the arrival of Louis Philippe of Orleans to the throne, an example to follow for the independence movements of all Europe, and Paris had transformed in a natural refuge for many Italian political exiles. During the ten years of her life in Paris, Cristina had entered into contact with the great protagonists of the cultural and political life of her time, from Musset to Balzac, from Bellini and Liszt to Heine and Thiers, from Tommaseo and La Fayette to Chopin, Mignet, Thierry and many others. In 1840, when she returned to Milan, she had continued to be interested in the Italian cause and at the same time had published some books of theology and philosophy and many articles where she analysed the Italian political situation. In 1848, after the beginning of the first Italian war of independence, she is among the protagonists of the revolutionary action. She had participated to the 5 days of Milan in March 1848 and then when Mazzini, Armellini and Saffi had declared the Republic of Rome in February 1849 she had joined the insurrection led by the Republicans in the Papal States. Her articles relating the chronicle of these days, published in the *Revue des Deux Mondes* between 1848 and 1849, represent today for the historians a rich source of information on the events of the time. The young Republic of Rome, as the first war of independence, will soon show to be both painful defeats. Louis Napoleon had intervened with his army to give back the throne to pope Pio IX. Cristina who, without pause, had dedicated herself to the reorganization of the hospitals in Rome, giving proof of the most absolute self-sacrifice (Petacco, 1993, p. 172) had to accept, in the first days of July 1849, the defeat of the republican ideals and the fall of the Republic of Rome. As her name was among the ones of the revolutionaries she risked to be imprisoned by the Roman authorities. After 18 years of political engagement she found herself

deprived of her properties and forced to exile. Moreover, to make things more difficult, she could not imagine to go back to France, the country that had betrayed her. The dream of a united Italy had broken and had been the intervention of the France of Louis Napoleon who had contributed to this defeat. For Italian patriots and for Cristina all was finished. Almost ten years will have to pass before a new expedition, another war of independence, could pull out definitively the foreign powers from Italy. It is in this situation of general discouragement that Cristina leaves Italy and the choice to go to Constantinople is not fortuitous. As a political exile she needs to find a refuge that can offer security to her and to her young daughter and the Ottoman Empire of Sultan Abdülmecid I (1823-1861), after the European revolts of 1848-49, had offered refuge to many Italian, Polish and Hungarian exiles who fought against the Habsburgs. In the night of 31st July 1849, she boarded in Civitavecchia, next to Rome, on the vessel *Mentor* to escape the French and Papal authorities that wanted to take her into custody. The vessel was going to Malta but the travel of the exiled lady would not terminate on the island but continue to Constantinople and then to a small unknown village of Anatolia, Cakmakoğlu, where she would be living for the following five years.

Mary Adelaide Walker was an English Lady who arrived in Constantinople in 1856 to accompany her brother who would have been a Missionary Chaplain at Constantinople from 1856 to 1868, at Pera from 1868 to 1896 and Canon of Gibraltar from 1879 to 1896. She was not married when she arrived. She married Robert Walker in 1862 in the Crimean church in Ortaköy and they both lived in Constantinople for more than 40 years. Walker, as Belgiojoso, was quite an original lady. Quite unusually for her time, when middle-class women were not expected to have a career, she was a professional painter who supported herself through art and writing. She was not only selling her portraits but also teaching actively in art classes to women. In 1870, due also to her good command of Turkish, she was appointed as professor of drawing at the first girls' vocational school *Dersaadet Dârülmuallimât* (Women's teacher training college) of Istanbul. She had received an artistic education in Paris in her youth and she quickly made a reputation in Istanbul specializing in portrait and landscape paintings. She was also very popular as portrait painter for Ottoman ladies. It is important to remember that Ottoman women could not be seen without *yaşmak* (a transparent white veil*)* by men who were outsiders of the closer family so the painting of portraits of elite ladies was a domain left solely to women artists. These portraits were not supposed to be shown in public but were kept within the rooms of the harem. Moreover, Walker was also earning from her writings describing her

travels to Macedonia, Albania, Rumania, Asia Minor, Mytilene and Crete. Her first book, *Through Macedonia to the Albanian Lake*s was published in 1864 by Chapman and Hall in London and she received the sum of one hundred guineas for the copyright and sketches. The most interesting for us is her second travelogue *Eastern Life and Scenery* published by Chapman and Hall in 1886, in which she recalls her sojourn in Constantinople starting from the end of the Crimean War and her impressions about the life of Ottoman families and women. This is the book I will be referring to in this article.

Belgiojoso also described her journey in writing in a rich correspondence in French with her friend Caroline Jaubert. These letters will be published in the magazine *National* as feuilleton in twenty-three episodes from 5th September to 12th October 1850 and then collected in a volume entitled *Asie Mineure et Syrie. Souvenirs de voyage* (1855) where she will describe her arrival in a *çiflik* in "Ciaq-Maq-Oglu" in Anatolia and her journey between 1852 and 1853 to Jerusalem through Syria. This book will be translated in English and published in 1862 in New York under the quite 'Orientalist' title of *Oriental harems and scenery* and only in 1921 in Italian as *Vita intima e vita nomade in Oriente.*

The woman and the harem in travel literature

Any description of women in the Ottoman Empire cannot avoid a reference to the harem. This is certainly one of the key words in the Orientalist discourse and both Belgiojoso and Walker as many other women writers of the time cannot avoid describing it, justifying the truthfulness of their descriptions to the possibility, refused to men, that women could enter within the harems and describe them as reliable witnesses. As highlighted by Belgiojoso in the introduction to her travelogue:

> It is true that I was better qualified than most travellers for studying one important side of Mussulman society – the domestic side, that in which Woman predominates. The Harem, the Mahometan sanctuary, hermetically sealed to all men, was open to me; I could enter it freely and converse with those mysterious beings whom the Frank never sees but veiled; I could interrogate some of those minds which never overflow of themselves, and tempt them to precious disclosures concerning an unexplored world of passion and misfortune (Belgioioso, 1862, xviii).

As affirmed by Billie Melman: "By the second part of the 19th century the fact that harem literature is sui-generis 'woman's literature' had become widespread" (1992, 76). It is interesting to notice that almost all the women who travel to the Near East in this period give their descriptions of the harem because

it gives them more possibilities to be read and published. If we look for example to the books written in English by women and that deal with the harem we find only four books before 1821, and 245 books between 1821 and 1914 (Bevis, 1973).

However, for women the harem is not anymore the sensual place described by men writers before them. A dramatic change takes place in the literature on harems in the 19th century with a desexualisation and domestication of the Orient. This is particularly due to the "feminization" and "embourgeoisement" of the voyage to the Eastern Mediterranean countries (Melman, 1992; Lewis, 1996). There is from the side of women writers a deny of the 'masculine' erotic stereotype of the Orient and a shift towards what Madelaine Dobie has called "Oriental Realism" (2001, p. 133). The first 'ethnographer' of the Orient had been Mary Wortley Montagu with her realistic and quite proto-feminist descriptions of the harem and of women in her letters published in 1763 and describing her staying in Constantinople between 1717 and 1718. Before Belgiojoso there is no French equivalent to Lady Montague. However, differently from Montague, the harems visited by Belgiojoso are not the rich imperial harems of Constantinople but the simpler and poorer harems of Anatolia that she visits during her voyage to Anatolia and Syria up to Jerusalem. She abandons the sensual image, of the *Arabian Nights,* and through her journey she starts learning and understanding the 'laws of the harem'. To the progress of the journey corresponds a change in perspective and perception of reality that also changes, as modified is also the observer's sensibility. From a completely subjective vision of the narrated events in the first part of her book, descriptions become more and more objective, almost documentary in the subsequent chapters. In the last part we witness the creation of an emphatic relation between the western woman and the eastern ones she meets leading the writer to understand and defend the reasons of the women.

Women and harems in the writings by Belgiojoso

The first approach Belgiojoso has with the harem is in the town of "Tcherkess". It is important to point out that in her journey within Anatolia her name is preceded by her reputation as a "Franke" princess but especially as a "healer". She has in fact a good knowledge of the human body and her interest for medicine had led her to study and utilize herbs to heal. She had utilized this knowledge during her stay in Çakmakoğlu where she had examined and cured many women and men of different near villages. Even the mufti of Tcherkess had been healed by the princess and he does not hesitate to welcome her in his own house as Belgiojoso narrates: "At Tcherkess I dismounted at the door of a Mufti,

whom, several months before, I had cured of an intermittent fever, and who was accordingly awaiting me with open arms" (Belgiojoso, 1862, p. 24-25).

Even before entering in the harem, the words of the mufti reveal to us that the harem in which we are going to enter is not the pleasure place we could be expecting:

> The mufti proclaims a creditable repugnance to the clamor, disorder, and the uncleanliness of the harem. He visits it during the day, as he goes to his stable and admires his horses; but he lives and sleeps, according to the season, in either one or the other of his two salons (Belgiojoso, 1862, p. 27).

The harem is immediately associated to disorder, dirtiness, to a cage that can be visited but where even the mufti himself cannot live. This figurative division between the places is not presented yet as a gender division. The mutfi seems to understand the difficulty of the Franke princess and the two share a social position of power that raises them to a superior position in clear opposition to the inhabitants of the harem, relegated in the darkness.

> The brave man comprehended that if long habit could not accustom him to the inconveniences of the harem, so much the worse would it be for me, newly arrived from that *land of enchantment and refinement* which they here call "Frankistan" Accordingly he informed me at once that he would not consign me to that somber, smoky, confused, infected place they call the harem, but would cheerfully yield me his own apartment. I accepted it with gratitude (Belgiojoso, 1862, p. 27). (my emphasis).

Through the utilization of the indirect discourse Belgiojoso transmits to us, with a subtle irony, the image that the mufti has of France "lands of enchantments and refinements", image that seems to overturn the perspectives and subvert the symbolic placement of the East and West, with a West "lands of enchantments" and an East which is its opposite. To the figurative opposition between the harem and the apartment of the mufti, characterized semantically by the absence/presence of light corresponds the opposition between East/West inscribed in the same semantic universe. The harem and the East, become symbols of darkness and confusion and are opposed to the order and light that characterize the places inhabited by the mufti and the West. To this figurative and semantic opposition corresponds an articulation of values, in a hierarchical classification that leads the readers to adopt the narrator's implicit point of view and to identify with the 'western' and 'lightened' values set by the narrator. The description of the harem confirms this binary structure East/West, darkness/light in which in the last sentence are included also the women who "did not perceive it":

> I may perhaps destroy some illusions in speaking so disrespectfully of the harem. We are familiar with descriptions of it in the Arabian Nights, and other oriental tales; we have been told that it is the abode of love and beauty; we have authority for believing that the written descriptions, though exaggerated and embellished, are yet based on reality, and that it is in these mysterious retreats one is to find collected together all the wonders of luxury, art, magnificence and pleasure. What a mistaken idea! Imagine blackened and cracked walls, wooden ceilings split in various places, covered with dust and cobwebs, torn and greasy sofas, ragged curtains, and everywhere traces of oil and candles. When I first entered one of these delightful bowers, it almost sickened me. The mistress of the place, however, *did not perceive it* (Belgiojoso, 1862, p. 28). (my emphasis).

This first meeting with the harem and the description done by Belgiojoso remind us of the discursive strategy typical of the Orientalist discourse denounced by Said. By considering the social and economic status of the women who live in this harem – peasant women who live very far from the towns in great solitude and poverty – and delimiting the description to a specific part of the rural ottoman society of the time, the writer makes the harem the clear point of separation between two worlds, West and East, that seem highly irreconcilable. This overall approach is described as "synecdochical" in Billie Melman's words: "The participant observer cannot reconstruct a culture in its totality. He or She cannot record all that was seen 'on the spot'. Instead they select a detail: a custom, an institution, a ritual, a group of people. The detail is then used to invoke the cultural whole" (1992, p. 102).

At the beginning of her journey, Belgiojoso, as the majority of western travellers, seems to be still strongly locked in this position typical of the Europeans of her time and well described by Said:

> For any European during the nineteenth century – and I think one can say this almost without qualification – Orientalism was such a system of truths, truths in Nietzsche's sense of the word. It is therefore correct that every European, in what he could say about the Orient, was consequently a racist, and imperialist, and almost totally ethnocentric. Some of the immediate sting will be taken out of these labels if we recall additionally that human societies, at least the more advanced cultures, have rarely offered the individual anything but imperialism, racism, and ethnocentrism for dealing with "other" cultures (Said, 2003, p. 204).

If we can say, by using one of the adjectives used by Said, that at the beginning of the journey she is still closed within an "ethnocentric" vision, in the

course of her travel, the meetings and the direct relations she will establish with many women start to modify her perspective. She will always remain opposed to the tradition of harems and to polygamous marriages but she will be able to understand through the direct knowledge of the women who live in the harems, how behind a mask of submission and passivity there are often curious, intelligent and passionate women.

This change will take place already in the occasion of her second visit to a harem. Some months have passed and she has arrived near Adana in the region of "Djaour-Dahda", the mountains of Giaour. Here she has the opportunity to dwell in the harem of Mustuk Bey, prince of Djaour-Daghda, that she will describe in much more positive terms, thanks also to the possibility that she has to know directly the spouses of the Bey. Before describing this harem Belgiojoso lingers over a long explanation of the harem as an institution and this time the perspective of the narrator is not anymore, as in the episode in Tcherkess, locked in a fix position of observer/judge but leaves place to a more scientific and almost sociological approach. There is not yet the empathy that we will find in her later novels (1858) but the different faces that compose the complex ottoman family structure start to appear clearer and the flat and fix homogeneity of the first description is replaced by a wider and more complex heterogeneity:

> The term *harem* denotes a complex and many-sided object. There is the harem of the poor man, that of the middle class, and that of the rich and powerful; there is the harem of the provinces, of the capital, of the country, and of the city; there is the harem of the young man, and that of the old; of the poor Mussulman regretting the ancient *régime* and that of the free thinking, skeptical Mussulman, affecting reforms, and wearing the modern frock coat. Each of these harems has its own manners, customs, peculiar character, and degree of importance (Belgiojoso, 1862, p. 107).

Starting from here Belgiojoso draws a clear distinction between the different social classes and their harems. She starts describing the:

> harem of the poor inhabitant of the country, […] the one that approaches the nearest to a Christian home where the peasant's wife, forced to labor in the fields and in the kitchen, to lead flocks to pasture, and to go from village to village, in order to find a market for produce, is not a prisoner within the wall of the harem (Belgiojoso, 1862, p. 107-108).

The condition of the peasants of Anatolia does not seem to be very different from their equals in the West. Moreover, she informs us that "it is rare that the peasant has two wives, which happens only in extraordinary circumstances"

(Belgiojoso, 1862, p. 108).To a peasant class still not touched by institutions and characterized by a natural purity – that reminds us Rousseau and Manzoni – is opposed a middle class: "in proportion as we recede from the classes amongst which the primitive character is preserved, as we penetrate the circle of the bourgeoisie, or enter still higher regions, vice appears; it is vice which grows, diffuses itself, and finally reigns supreme" (Belgiojoso, 1862,112). Here women enclosed within the harem have no other occupation than toiletries and children. In the conclusion she dwells upon the description of "the family of the man of wealth, of the noble, of the Turk of Constantinople" who "has mingled in the society of Franks, or who has visited Europe, does not present the same spectacle of immorality and naïve turpitude" (Belgiojoso, 1862, 119).

As her journeys goes on, Belgiojoso, through different meetings, becomes more and more capable to move closer to Turkish women and to enter in a state of empathy with them. This is clearer in one of the last episodes of her journey. Here Cristina is in the harem of the Pasha of Konya. A very Europeanized widowed lady, friend of the Pasha's wives, comes to visit the two wives of the Pasha and incites them to revolt against their tyrant husband. They answer that enclosed in the harem from the age in which the first memories start, they ignore what there is outside. Without their pasha they would be reduced to desperation. When they ask to Cristina for her advice, she answers that she understands how, considering their experience, the wives of the pasha can have these feelings and she even shows surprise that the widow, she too Turkish, could have a so different attitude:

> 'All that is incontestable' I replied to her; 'you speak on this matter as profoundly as any socialistic defender of women's rights. But these women candidly tell you what they experience, and, having lived as they have, I can comprehend how it is that their sentiments are such as they have just expressed to you. What astonished me is that you should speak and feel so differently' (Belgiojoso, 1862, p. 414).

In this reversal of roles Cristina defends the reasons of the 'non-emancipated' women, the relation of trust between the western woman and the eastern ones is created on the basis of the exchange of experiences that are very different but considered as transmissible and shareable. Eastern women are not anymore equalled to the 'odalisque' – as she underlines with some irony in a footnote – "Odalisque signifies literally chambermaid (*femme de chambre*) or rather *woman for the chamber*! It is necessary to learn the Turkish language in order to realize the illusion of terms" (Belgiojoso, 1862, p. 124). They are individuals with specific personalities and characteristics and who, in the course of the narration, enter directly with their voices into the stories. In the course of

the text and even more in the later novels, the gaze of the western woman modifies and starting from a far away and almost irreconcilable position ends by meeting the gaze of the Turkish woman in a research of mutual comprehension and reciprocal solidarity.

Mary Adelaide Walker's Sketches of Eastern Life

Mary Adelaide Walker's experience of the harem and her descriptions of women is mostly, but not solely, restricted to aristocratic harems. She recalls in her travelogue four episodes in which she has been asked to paint the portrait of aristocratic Ottoman ladies: the first is the portrait of the first wife of Mustafa Reshid Paşa, Adile hn.; the second the portrait of the daughter of Sultan Abdülmecid, Fatma Sultan; follows the portrait of an *ikbal* or favourite of Sultan Abdülmecid, Serfiraz Hn.; and then the portrait of the wife and children of a high-ranking army officer.

Only the portrait of Fatma Sultan can be seen nowadays, while all the other portraits no longer exist or are untraced in private collections. Thanks to Walker's travelogue, however, we can have a detailed account of the transactions between the 'Franke' lady and the 'Ottoman' ones. By reading her accounts, the first thing that strikes us is the strong personality and great agency of the ladies involved in the transactions. Their agency and power certainly challenge the Orientalist conventions of passivity and docility of Ottoman women. As noted by Mary Roberts "in the production of these harem paintings, it is the harem woman who exercises control, in contrast to the pervasive European stereotype of the passive odalisque" (Roberts, 2007, p.116).

The major disagreements, according to Walker's account, concern the pose and the costume. In her first experience of portrait, in the harem of Reshid Paşa, where she spent several weeks working on the portrait of Adile Hn., Walker complains of the decision of the lady to wear a dress that:

> had been fashioned in the upper part into an imitation of a 'Frank' bodice. This was (at that time) a daring innovation on the usual style of Turkish dress; the hanum was consequently very proud of her stiff, unbending waist, and insisted on being represented as sitting perfectly upright, and with her elbows squared to the utmost, in order that each side of that objectionable waist might be clearly defined (Walker, 1886, p. 4).

The pose the lady choses does not take into consideration Walker's artistic needs and creates problems in the representation of shade within the painting. Despite her "many an energetic remonstrance" Walker is not able to change the

lady's pose but has to abide to her will. "In short, I yielded, spoilt my work and contented my model" (Walker, 1886, p. 4).

Also in the second portrait Walker is deemed to succumb to the will and power of the elite lady that in this case is a young daughter of the Sultan, Fatma Sultan. Walker spent about six months in the summer palace in Baltalımanı on the Bosphorous. A room is set for her so that all the work, including the varnishing and framing, could be executed within the harem. During this time, it is made very clear from the side of the Ottoman princess that she is the one exercising control, deciding the dress, the pose and the jewels to wear and re-painting it should she change her mind. As stressed by Walker:

> The work under any circumstances would have required great industry, but this particular canvas was completely painted, before it was finally pronounced as finished, quite three times over, as the varying taste of the imperial lady wandered amongst the different articles of dress, jewellery, or furniture which she took a sudden fancy to see represented (Walker, 1886, p. 15).

Walker seems to admire the Ottoman traditional dresses and pities the princess who wants to be portraited according to the new "a la franca" fashion coming from Europe. As she recalls: "The costume chosen for the important occasion was deplorable; no line of Oriental grace, or even of splendour, in the dress. She had robes stiff with gems, draperies of fairy tissue, yet she stood for her portrait in a dress of the poorest French silk, because it was 'moda' 'a la franca'" (Walker, 1886, p.15).

The young princess is also very determined about the pose that she wants as "full-face as possible" (Walker, 1886, p.16) and though in Walker's words the sultan was "short and plumb as a partridge" she was asked to represent a tall, slight woman. At a certain point the princess steps down the platform to examine the charcoal sketch, takes a crayon and in Walker's words: "made a mark a foot and more lower down. 'There' said she in a decided tone; 'I am to be as tall as that. I am only sixteen, and sure to grow'" (Walker, 1886, p. 17). When Walker tries to oppose the Sultan's request the answer is a clear ultimatum: "[the Sultana] stamped her foot, said I did not care to please her, and that the portrait must be done according to her wishes, or – not at all. I could not risk the 'not at all' and, with many an inward groan and rebellious struggle, submitted" (Walker, 1886, p. 17).

Walker has to compromise and it is clear that the Sultana knows well what she wants. Though only a young girl at the time of the portrait, Fatma Sultan had

been already married for some years and had lost a son. She had a harem of more than 100 women and showed clearly the pulse of a woman of power. Despite the difficulties concerning the portrait, Walker keeps a good opinion of the princess. As later affirmed "the Sultana, if capricious and unreasonable on the subject of the portrait, treated me in all other matters with marked consideration" (Walker, 1886, p. 18).

Walker's experience with the other elite women of her portraits follows very similar patter, with the Ottoman women taking full control of the way they want to be represented. Far from the stereotyped image of docile and powerless figures, the ladies met by Walker have a perfect knowledge of the world around them, of the fashion of their time, and of the way they want to be seen.

Conclusion

The analysis of the travel writings by Belgiojoso and Walker has offered us the occasion to add a further piece to the mosaic constituted by the complex discourse on the East/Orient. The voyage of Cristina di Belgiojoso, thanks to the personality of the author, her experiences of patriotic struggles, her strong critical spirit and the richness of details of her writings offers us a new perspective on the Eastern woman of the 19th century. In the same way the particular relation of Walker with the women of her portraits has revealed a more hidden side of these women and has highlighted the power and agency of Ottoman women, issue that is rarely discussed in Orientalist texts. If, as affirmed by postcolonial feminist criticism, the connection between the woman as historical subject and as representation by the hegemonic discourses is not a relation of correspondence but an arbitrary relation decided by the dominant culture (Mohanty, 2003, p. 174), it is only through the analysis of several perspectives and positionings that it is possible to take to light the heterogeneity that has characterized and still characterizes today the life of women in the East, as well as in the West.

BIBLIOGRAPHY

Alloula, M. (1986). *The Colonial Harem*. (M. Godzich and W. Godzich trans.), Minneapolis: University of Minnesota Press (1st ed. 1981).

Belgiojoso, C. (1858). *Asie Mineure et Syrie, Souvenirs de Voyage*. Paris: Michel Lévy Frères.

—. (1858). *Scènes de la vie turque* (Emina ; Un prince kurde ; Les deux femmes d'Ismail-Bey), Paris : Michel Lévy Frères.

—. (1862). *Oriental harems and scenery*. New York: Carleton Publisher.

— . (1921). *Vita intima e vita nomade in Oriente*. Milano: Facchi.

Bevis, R. (1973). *Bibliotheca Cisorientalia. An annotated checklist of early English travel books on the Near and Middle East,* Boston: G.K. Hall.

Dobie, M. (2001). *Foreign Bodies: Gender, Language, and Culture in French Orientalism*. Stanford, California: Stanford University Press.

Genette. G. (1972). "Discours du récit", *Figure III*, Paris : Seuil.

Hodgson, B. (2006). *Dreaming of East: Western Women and the Exotic Allure of the Orient*. Vancouver: Greystone Books.

Lewis, R. (1996). *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation*. London: Routledge.

—. (1993); "'Only Women Should Go to Turkey': Henrietta Browne and Women's Orientalism." *Third Text* 7 (22), 53-64.

—. (2004). *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Lowe, L. (1991). *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Melman, B. (1992). *Women's Orients: English Women and the Middle East, 1718-1918. Sexuality, Religion and Work.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

Mills, S. (1991). *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. London: Routledge.

Mohanty, C.T., (2003). "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", P. Mongia (Ed.), *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader* (172-197). New York/London: Oxford University Press.

Montagu, M. W., Lady, 1689-1762. (1970). *The selected letters of Lady Mary Wortley Montagu*. Harlow: Longmans.

Petacco, A, (1993). *La principessa del Nord, La misteriosa vita della dama del Risorgimento: Cristina di Belgioioso*, Milano: Arnaldo Mondadori.

Pratt, M.L. (1992). *Imperial Eyes. Travel writing and Transculturation*, London and New York: Routledge.

Reuter,Y. (1996). *Introduction à l'analyse du roman*, Paris: Dunot.

Roberts, M. (2007). *Intimate Outsiders. The harem in Ottoman and Orientalist art and travel literature*. Durham, NC and London: Duke University Press.

Rossi, M. (2006). *Principessa Libertá. Cristina di Belgioioso dramma in tre atti, un intermezzo e un prologo.* Ferrara: Luciana Tufani.

Said, E.W, (2003). *Orientalism*, Harmondsworth: Penguin. (1st edition.1978. London: Routledge and Kegan Paul)

Siegel, K. (Ed). (2004). *Gender, Genre, and Identity in Women's Travel Writing*. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien: Peter Lang.

Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?" Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture* (271-313). Urbana: University of Illinois Press.

Walker, M. A. (1864). *Through Macedonia to the Albanian Lakes*. London: Chapman and Hall.

—. (1886) *Eastern Life and Scenery, With Excursions in Asia Minor, Mytilene, Crete, and Roumania* (2 volumes). London: Chapman and Hall.

Yeğenoğlu, M. (1992)."Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem." M. Mutman and M. Yeğenoğlu (Ed.), Orientalism *and Cultural Differences*, (45-80). Santa Cruz CA: Center for Cultural Studies, University of California.

—. (1998). *Colonial Fantasies: Towards a Feminist Reading of Orientalism*. Cambridge: Cambridge University Press.

—. (2003). "Veiled Fantasies: Cultural and Sexual Difference in the Discourse of Orientalism." R. Lewis and S. Mills (Ed.), *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*., (542-566). New York: Routledge.

EVRİMSEL EDEBİ ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA MİTİK ANLATILARIN ADAPTİF İŞLEVLERİNE DAİR DEĞERLENDİRMELER

Dr.Öğr.Üyesi Erol GÜLÜM*

Giriş

İnsan organizması, evrim sürecinde kurgu üretebilme imkân ve kabiliyeti sağlayan fizyolojik, zihinsel ve psişik mekanizmalarla donandıktan sonra hem türe özgü içgüdüsel bir motivasyon ve bağımlılıkla kurmacalar yaratmış hem de imgelem sahnesinde ürettiği bu kurmacaları dışsallaştırmasına olanak tanıyan çeşitli organik ve yapay teknolojiler ve gelenekler icat etmiştir. Saplantı derecesine varan bu türden bir bağımlılık genel anlamda kurgunun özelde ise sözlü ve yazılı anlatı geleneklerinin insanın biyo-kültürel evriminde ne türden anlam, önem ve işlevlere sahip olduğunu sorgulamamızı kaçınılmaz kılmaktadır. Dolayısıyla bu problem tanımı şu türden araştırma sorularına evrilmeye oldukça müsaittir: Kurmaca anlatılar üretme ve aktarmanın ardındaki biyo-psiko-sosyo-kültürel motivasyonlar nelerdir? İnsan türü ilksel çağların zorlu yaşam koşullarında kurmaca anlatılar üretme ve aktarma gibi bir lüks için neden evrensel boyutta yoğun bir çaba sarf etmiş ve bunun karşılığında neler elde etmiştir? Genel anlamda sözlü edebi geleneklerin özelde ise mit kategorisi altında değerlendirilen kadim anlatıların kullanım ve icra bağlamında insanın yaşamda kalma uğraşısındaki pratik işlevleri nelerdir? Bu türden soruların cevaplarına ulaşabilme noktasında mit uygun bir yorumlama çerçevesi, evrimsel edebi eleştiri ise kullanışlı bir teorik perspektif sunmaktadır. Mitin tercihinde kronolojik olarak insan evriminin ilk aşamalarına denk gelen bir anlatı türü olması, sanatsal ve edebi üretimler için bir model teşkil etmesi, kullanım ve icra bağlamında diğer kurgusal dışavurumlara nazaran daha spesifik ve somut işlevler taşıması; evrimsel edebi eleştirinin seçiminde ise bu teorinin sanat ve edebiyatın anlam, önem ve

* Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, erol.gulum@bilecik.edu.tr

işlevini insan türüne özgü biyolojik ve psikolojik olgularla ilişkilendirerek daha bilimsel, gerçekçi ve tatmin edici cevaplar sunması gibi faktörler belirleyici olmuştur.

Evrimsel edebi eleştiri bağlamında mitik anlatıların insan türünün yaşamda kalma uğraşısındaki işlevselliğinin konu edildiği ve genel anlamda sözlü geleneğin özelde ise bu geleneğin en önemli unsurlarından biri olan mitlerin insanın yaşamda kalma uğraşındaki adaptif işlevlerinin neler olduğunun sorgulandığı bu çalışmada evrimsel psikoloji ve onun bir uzantısı olan evrimsel edebi eleştiri çerçevesinde genel itibariyle hem insan türüne özgü evrensellerden hem de sözlü edebi kültürün karakteristiklerinden biri olan hikaye anlatma etkinliğinin özelde ise bu etkinliğin ve kurmaca yetisinin en kadim içeriklerinden biri olan mitik anlatıların otantik üretim ve kullanım bağlamlarında insan türünün yaşamda kalma uğraşısında karşılaştığı hayati problemlerin çözümünde işlevsel bir teknoloji ve yorumlama çerçevesi olarak kullanıldığı savlanmaktadır. Bu iddia özelinde çalışma boyunca evrimsel edebi eleştirinin temel hipotez ve bulguları kapsamında mitik anlatıların insanın yaşamda kalma uğraşısında ona nasıl yardımcı olduğu sorgulanacaktır. Bu kapsamda öncelikle evrimsel edebi eleştiriyi üreten tarihi ve kültürel arka plan, teoriyi şekillendiren temel hipotez, ilke ve varsayımlara değinilecektir. Daha sonra evrimsel psikoloji özelinde evrensel bir sosyal davranış biçimi olarak tanımlanan hikâye anlatma ve bu davranış örüntüsünü içeriklendiren mitik anlatıların hangi adaptif problemlere reaksiyon olarak ortaya çıkmış olabileceğinden hareketle bu türün temel adaptif işlevleri tartışılacaktır. Bu kapsamda son olarak, kurmaca yetisinin, anlatı etkinlik ve geleneklerinin ve daha özelde mitik anlatıların işlevselliği, Nietzsche'nin "güç istenci" doktrini ve "yorumlayıcı perspektif" teorisiyle ilişkilendirilerek çalışma neticelendirilecektir.

Evrimsel Edebi Eleştirinin Tarihi ve Teorik Temelleri

Evrimsel edebi eleştiri, genel itibariyle 1960'lı yılların ortalarından itibaren sosyal ve beşerî bilimlerde evrimci yaklaşımın yeniden popülerlik kazanmasını takiben, özelde ise Edward O. Wilson'un *Sociobiology: A New Synthesis* başlıklı eserinin 1975 yılında yayınlanmasından sonra ortaya çıkan sosyal ve kültürel bilimler alanındaki yeni paradigmanın içerisinden doğan bir edebiyat kuramıdır (Carroll, 1995, s. 120). Hayvanların sosyal davranışlarının analizine odaklanan Wilson'un çalışmasının önemi, insana ayrılmış son kısmında bu türe özgü sosyal davranış örüntülerinin ardındaki psişik mekanizmaların da tıpkı diğer hayvan türlerinde olduğu gibi biyolojik kökenli olduğunu ortaya koymuş olmasıdır. Bu kitabın sosyal ve beşerî bilimlerde paradigmatik bir kayışa yol açabilecek denli

etkili olmasının asıl nedeni ise insan türüne özgü sosyal davranış kalıplarının biyolojik kökenlerine inmiş olmakla aslında sosyal eylemlerin yekûnu olarak tanımlanabilecek kültürün üretiminde biyolojik faktörlerin bilindiğinden daha etkili olduğunu ve sosyo-kültürel üretimlerin biyolojik kökenlerine inilerek daha sistematik ve bilimsel analizler elde edilebileceğini göstermiş olmasıdır.

Wilson'un bahsi geçen eseriyle zeminini oluşturduğu bu alternatif paradigmanın temellendirilmesi de yine onun tarafından 1998'de yayımlanan ve Türkçeye "bilgi birliği" şeklinde tercüme edilebilecek *Consilience: The Unity of Knowledge* başlıklı eserle yapılmıştır. Bu eserin önemi ise doğa olgularınca belirlenmiş ve sınırlanmış insanın sosyal ve kültürel dünyasının hakkıyla araştırılabilmesi ve anlaşılabilmesi için artık sosyal ve beşerî bilimler ile doğa bilimleri arasındaki suni sınırların aşılması gerektiğini açık ve net bir şekilde ortaya koymuş olmasıdır. Eserinde insan türünü belirleyen psikolojik, sosyal ve kültürel niteliklerin özellikle biyolojik, kimyasal, coğrafi ve ekolojik şartlarca biçimlendirildiğini savlayan Wilson'a (1998) göre insanın anlaşılması, onu eşit derecelerde belirleyen doğa dünyası ile kültür dünyası arasındaki etkileşimlerin çözümlenmesine imkân tanıyacak bir bilgi birliğiyle mümkündür.

Bu alternatif sosyal bilimler paradigmasının temel varsayımları, ilkeleri ve metodu ise ilk kez Jerome H. Barkow, John Tooby ve Leda Cosmides'in editörlüğünü üstlendiği *Adapted Mind (1992)* başlıklı eserin "The Psychological Foundations of Culture" adlı baş makalesinde ele alınmıştır. Bahsi geçen çalışmada önce eski modelin insan psikolojisinin, sosyalitesinin ve kültürünün anlaşılması noktasında nasıl yanlışlanmış ve yetersizliği kanıtlanmış varsayım ve metotlara dayanarak iş gördüğü detaylı bir şekilde açıklanmış akabinde ise yeni modelin bu eksikliklerin giderilmesi noktasındaki işlevselliği üzerinde durulmuştur. *Standart Sosyal Bilim Modeli*'nin (Standart Social Science Model/SSSM) yerine ikame edilen ve Türkçe'ye *Entegre Nedensel Model* (Integrated Causal Model/ICM) olarak çevrilebilecek bu yeni modelin temel niteliği ise sosyal ve beşerî bilimleri doğa bilimleriyle bağlantı kurmaya zorlayan bir ontolojik, epistemolojik ve metodolojik temele dayandırılmış olmasıdır. Modelin karakteristiğini belirleyen ve aralarında nedensel bir ilişki de bulunan temel varsayımlar ise özetle şöyle sıralanmaktadır (Tooby ve Cosmides, 1992, s. 24):

1. İnsan zihni, sinir sistemini de destekleyen bir takım evrilmiş bilgi işleme mekanizmalarından oluşmuştur.
2. Bu mekanizmalar arkaik ortama özgü doğal seleksiyonun ürünü olan adaptasyonlarca şekillenmiştir.

3. Bu mekanizmaların birçoğu belirli adaptif problemlerin çözümünü sağlayan belirli davranışların geliştirilmesini sağlamıştır.
4. Mekanizmaların işlevsel olabilmek için içerik odaklı yapılanmaları gerekmiştir.
5. İçerik odaklı bilgi işleme mekanizmaları, insan kültürünün karakteristiklerini biçimlendirmiştir.
6. Bu türden mekanizmalarca üretilen kültürel içerikler popülasyon üyelerinin genel psikolojik mekanizmalarına bağlı olarak adapte ve modifiye olmuştur.
7. Tarihsel bir mahiyeti olan bu süreç, ilgili popülasyonun ekolojik, ekonomik, demografik niteliklerine, sosyal bağlam ve ortamına göre şekillenmiştir.

Modelin sunduğu analiz metodu, evrimsel psikolojinin ortaya çıkışı ve bu alandaki başarılı çalışmalarla hem daha da derinleştirilmiş hem de güncellenmiştir. Bu güncellemenin temelinde ise insanın ilgili zihinsel mekanizmalarının nedensel bir bağlantı neticesinde ve arkaik çağların çevresel şartlarının belirleyiciliğinde yani doğal seleksiyon tarafından üretilmiş olduğu iddiası yatmaktadır. Bu iddia, kültürel analizin bir adım daha geriye veya derine inerek zihinsel mekanizmaları üreten çevresel şartları da dikkate almasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla güncellenmiş haliyle kültürel analiz, insan türünün evriminin büyük bölümünün gerçekleştiği çevresel şartların, organizmanın ve zihnin bu şartlara uyumu ve bu uyumun kökleşmesiyle oluşan psişik mekanizmaların anlaşılmasına dayanmaktadır.

Bu bağlamda ele alındığında "insan doğası" olarak tanımlanan türsel karakteristiklerin de aslında antik çevresel/ortamsal problemlere yönelik adaptif çözümlerin yekûnundan ibaret olduğu ileri sürülebilir. Nitekim evrimsel psikolojinin temel hipotezi de, insanın psikolojik dünyasını yönlendiren duyguların atalarımızın uzun süre önce yaşamış oldukları ortamdaki güçlüklere verdikleri uyumsal tepkilerden doğup zamanla evrimleşerek bu günkü biçimlerini almış olduğudur. Duygulara evrimin merceğinden bakan evrimsel psikoloji de, insan psikolojinin büyük bir bölüğünü kapsayan bu mekanizmaların kökeninin de insan türünün biyolojik evriminin büyük bir bölümü geçirdiği Afrika savanalarında aranması gerektiğini savunur (Orians, 2018, s. 24). Buradan hareketle de insan türünü tanımlayan her zihinsel ve psişik adaptasyonun insanın etrafını çevreleyen ortam ve bir parçası olduğu sosyaliteden kaynaklı adaptif

problemlere çözümler üretmek üzere evrilmiş son derece işlevsel mekanizmalar olduğu sonucuna varılabilir.

Yukarıda özetlenen iddiaların en önemli savunucularından ve evrimsel edebi eleştirinin kurucularından biri olan Joseph Carroll (1995, s. 121) kuramın ana ilke ve hipotezlerinin evrimsel biyolojinin temellerini de oluşturan dört ana varsayım üzerinden kurgulanmış olduğunu bildirir. Bu kapsamda değerlendirilen en önemli biyolojik ilke, organizma ile onu çevreleyen ortam arasındaki daimî, dinamik ve organik etkileşimlerdir. Çünkü evrimsel edebi eleştirinin temel savlarından biri, edebi temsiller ile üretim bağlamları arasında gösteren-gösterilen ilişkisine denk bir ilişkinin olduğudur. Carroll'a (1995, s. 121) göre bu kapsamda evrimsel edebi eleştiri açısından bir diğer önemli biyolojik kavram, doğuştan gelen psikolojik yapıların (algısal, rasyonel ve duygusal), doğal seçilimin adaptif süreci boyunca evrilmesi ve böylece insan organizmasının zihinsel ve duygusal yaşamını düzenlemesidir. Bu ilkenin önemi ise insanın "boş bir levha" olarak dünyaya gelmediği, tıpkı gen aktarımı gibi insan doğasını tanımlayan zihinsel ve duygusal yapı ve örüntülerin de nesilden nesile aktarıldığını varsaymasıdır. Belirtilen zihinsel ve psişik yapılar tüm insanlar için ortak ve dolayısıyla evrensel olduğuna göre kültürel ve dilsel çeşitliliğinin süsü veya örtüsü kaldırıldığında farklı topluluklarca üretilmiş edebi temsillerin aslında aynı şablonlar, yapılar veya örüntülerden oluştuğu görülebilir.

Evrimsel edebi eleştirinin teorik zeminini biçimlendiren bir diğer önemli biyolojik ilke ise her organizmanın hayatta kalma ve yeni nesiller üretme hususundaki nihai motivasyonudur (Carroll, 1995, s. 122). Genetik aktarım insan organizmasının da nihai amacı olarak belirlendiğinde ve bu zorunluluğun psiko-sosyal boyutları göz önüne alındığında ise genel anlamda sanatın özelde edebiyatın da bu amaca ulaşmaya yönelik bir adaptasyon olduğu çıkarımına ulaşılır. Sanatın menşeiyle ilgili açıklamalar sunan evrimci teoriler de, onun uyarlanmış zihnin bir yan ürünü değil bizzat adaptif problemlere yaratıcı çözümler sunan bir adaptasyon olduğunu savunur (Dissanayake, 2002, s. 62). Buna göre evrimsel süreç içerisinde üremeyle ilgili adaptif problemlere yönelik daha pratik çözümler bulunduktan sonra sanat, yaratılış bağlamındaki birincil işlevini ve buna bağlı olarak gerçek anlam ve önemini yitirmiştir.

Evrimsel edebi eleştiriyi muadili sanat kuramlarından ayıran asıl niteliği ise bir bütün olarak edebiyatın adaptif işlevlerinden ziyade edebi tür ve gelenekleri oluşturan içerikler veya temsillerin temelde bu biyolojik ilkeye dayandırılan motivasyon ve dürtülerce belirlendiğini savunmasıdır. Buna göre evrensel bir tema olarak aşk, bir karakter olarak aşık ve bir konu olarak çeşitli aşk ilişkileri etrafında biçimlenen her edebi temsil, temelde bu biyolojik ilkenin belirlediği

dürtü ve içgüdülerin imgeye ve söze dökülmüş halidir. Bu türden varsayımlar özelinde analizler yapan kesimler, edebi metinlerde işlenmiş aşk ilişkilerini biyolojik temellerinden yani genetik aktarım prensibi seviyesinden başlayarak çözümler. Carroll'un "Human Universals and Literary Meaning: A Sociobiological Critique of Pride and Prejudice (2004)" başlıklı makalesi bu çözümleme modelinin somut görünümlerini sunan ilk makalelerden biri olması bakımından önem arz eder.

Evrimsel edebi eleştirinin temellerini oluşturan bir diğer biyolojik ilke ise edebi olanlar da dahil, tüm zihinsel temsillerin özü itibariyle bir bilişsel haritalama/eşlemleme formu olduğudur. Bu biyolojik ilkeye göre bir organizmanın zihnindeki temsiller, onun çevresini şekillendiren mekânsal, uzamsal ve fiziksel niteliklerin ve bunlara yönelik adaptif eğilimlerin bir uzantısıdır. Zihni oluşturan bilişsel ve dolayısıyla lengüistik kategoriler ile çevre arasında adaptif ilişkiler bulunduğunu belirten Carroll (1995, s. 122) buradan hareketle özü itibariyle bilişsel-dilsel bir dışsallaştırma formu olan edebi temsillerin de üretim bağlamını biçimlendiren ortamın nitelikleriyle ilişkili olması gerektiğini savlar. Bu iddia, zihinsel ve dilsel kategorilerdeki dönüşümlerin insanlar arasındaki uzlaşımlar neticesinde değil, ortamsal şartlardaki değişimin ve bu değişimin ilgili organizma üzerindeki etkileri özelinde gerçekleştiği varsayımına dayanır. Zihnin dış dünyanın kaotik yapısını zihinsel eşlemleme yetisiyle ürettiği temsiller aracılığıyla önce kavramsallaştırarak sonra kategorileştirerek düzenleyebildiği ve edebi anlatı türlerin de bu iş için en uygun araçlar olduğu göz önüne alındığında bu biyolojik ilkenin evrimsel edebi eleştiri açısından önemi daha da netleşmektedir.

1. Mitik Anlatıların Biyo-Kültürel Kökenleri ve Arkaik Kullanım Bağlamlarındaki Temel Adaptif İşlevleri

Canlı bir organizma olarak insan, dış dünya ile her an etkileşim halinde olan bir dürtüler yumağı olarak tahayyül edilebilir. Böyle bir organizmanın yaşamda kalması ve çoğalabilmesi ise bu dürtü ve motivasyonların belirlediği ihtiyaçları tatmin edilmesine bağlıdır. Fakat insan türü bunu tam anlamıyla başarabilmesine imkân tanıyacak fizyolojik, nörolojik ve biyolojik donanımlardan yoksun olarak dünyaya gelir. Erdemli (2017, s. 17) bu yoksunluğa atıfla insan türünün vahşi doğanın bağrına çıplak bir varlık olarak atıldığını belirtir. En az diğer türler kadar doğanın bir uzantısı olmasına rağmen onun içinde nasıl ve ne şekilde yaşamda kalabileceğiyle ilgili fizyolojik ve içgüdüsel niteliklerle donanmamış olarak dünyaya gelmesi, yani çıplaklığı onu aynı zamanda uyumsuz bir varlık da kılar. Buna rağmen insanlık doğası da dahil türünün sahip olduğu her

şey, bu çıplaklık ve uyumsuzluğun giderilmesi için doğaya ve kendisine karşı giriştiği amansız mücadeleyle belirlenmiştir. İnsan türünün çıplaklık ve uyumsuzluğunu giderme mücadelesinin ilk safhası ise bir organizma olarak doğaya uyumlanmasıyla başlamıştır. Doğal seçilim ilkesinin mutlak belirleyiciliğinde şekillenen bu uyumlanmayla insan türü önce türüne özgü fizyolojik nitelikler edinmiştir. Diğer türlerle ortak olan kimi fizyolojik donanımların doğada yaşamda kalma açısından hala eksik ve yetersiz oluşu, insanda fizyolojik bir adaptasyon olarak beynin, bu organın bir yan ürünü olarak ise zihin ve bilincin ortaya çıkmasıyla neticelenmiştir. Fizyolojik bir adaptasyon olarak beynin evrimi, insana diğer türlerde olmayan zihinsel ve psikolojik bir boyut katarak içgüdülerinin yaşamda kalım savaşındaki görece işlevsizliğini bertaraf etmenin yanı sıra doğadaki hiçbir türde bulunmayan özel yetiler edinmesine de vesile olmuştur.

Bu uyarlanma ve uyumlanma sürecinin bir neticesi olarak zihin karşılaştığı daha kompleks adaptif problemlerin çözümü için her seferinde özellikle kullanım bağlamında birincil dereceden hayati işlevlere sahip olan bilişsel ve psişik mekanizmalar üretmiştir. Bu mekanizmalar içerisinde insan türü için çeşitli bakımlardan en yararlı olanı ise uyumlanmış zihnin bir fonksiyonu olan imgelem yetisidir. İnsan türünü tanımlayan en önemli karakteristiklerden biri ve dolayısıyla insan doğasının da ayrılmaz bir parçası olan imgelem yetisinin temel işlevi ise şimdi ve burada olmayanı zihne getirebilmesi, yani kısaca hiç veya henüz var olmayanı düşleyebilmesi ve düşünebilmesidir. Bu yetiden mahrumken sadece dış dünyadaki anlık etkilere tepkiler vererek yaşamda kalabilen insan türü, bu yetiyi edindikten sonra şimdi ve burada olmayan olası tehlikeleri savuşturacak tasarımlar ve stratejiler dahi geliştirebilmiştir. Şimdi ve burada olmayanı düşlemek ve düşünmek doğaya eklemlenen her şey olarak tanımlanan kültürün üretiminin ve sürdürebilirliğinin de temellerini oluşturmuştur.

Bu bağlamda ele alındığında kurmacanın da özü itibariyle imgelem yetisinin bu adaptif işlevinin bir sonucu olarak gelişmiş olduğu çıkarımına ulaşılır. Dolayısıyla kurmacanın da insan türünün yaşamda kalma uğraşısında hayati işlevlere sahip adaptasyonlardan biri olduğu ileri sürülebilir. Nitekim Boyd (2009, s. 188) da *On the Origin of Story* adlı çalışmasının "Fiction as Adaption" başlıklı bölümünde kurmacanın uyumlanmış insan zihninin en hayati adaptasyonlardan biri olduğunu, anlama, hatırlama, temsil etme, burada ve şimdide olmayanı icat etme gibi imgelem yetisiyle biçimlenen zihinsel kabiliyetlerden biri olduğunu bildirir. Dennis Dutton'a (2017, s. 123) göre ise kurmacanın hayali dünyalarına duyulan ilginin evrenselliği, kurmaca üretiminin evrilmiş bir adaptasyon olduğunu zaten düşündürür. Dolayısıyla artık sorulması gereken asıl soru,

kurmacanın bir adaptasyon olup olmadığı değil; kurmacanın ilksel üretim ve kullanım bağlamlarında ne türden işlevleri olduğudur. Dutton (2017) bu ihtiyacı karşılamak adına tüm kurmaca anlatı formlarının şu üç temel işleve sahip olduğunu bildirir:

1. Hikayeler, deneyimlerin yerine düşük maliyet ve düşük riskli seçenekler sunar... Bu anlamda kurmacalar, hayata ve sürprizlere hazırlıktır.
2. İster kurmaca veya mitolojik ister gerçek olayları temsil ediyor olsun hikayeler gerçeğe dayanan bilgi için öğretici kaynaklar olabilir.
3. Hikayeler, diğer insanların akıllarındaki bakış açılarını, inançları, motivasyonları ve değerleri keşfetmeye teşvik eder, kişiler arası veya toplumsal kapasiteleri pekiştirir (s. 129).

Evrimsel edebi eleştirinin teorik boyutunu da şekillendiren bu türden hipotezlerin gerekçelendirilmesi noktasında mit türü oldukça uygun bir referans noktası teşkil etmektedir. Mitin, edebiyatın yaratım bağlamındaki işlevselliği hususunda en uygun kurmaca anlatı türlerinden biri olmasının temel nedeni ise kronolojik anlamda da en kadim anlatı türü olarak tarihlendirilebilmesidir. Bu türden bir tarihlendirme, mitin insan evriminin büyük bir bölüğünü geçirildiği ilksel ortamla ve bu ortama özgü adaptif problemlerle doğrudan ilişkili olmasını kaçınılmaz kılmaktadır. Nitekim dünyanın farklı topluluk ve milletlerinin kadim geçmişlerinden miras kalmış mitlerin birçoğunda çeşitli yerel unsurlar paranteze alındığında temelde insan evriminin başlıca adaptif problemleri ve bunlara yönelik çözüm metot ve stratejilerinin konu edildiği görülmektedir. Mitik anlatıların çeşitli kategorileri olarak değerlendirilen kozmogoniler, teogoniler, etiyolojiler, antropogoniler ve eskatolojilerde ele alınan konular göz önünde bulundurulduğunda da bunların kullanım bağlamı itibariyle insan organizması ile habitatı/ortamı arasındaki etkileşimlerden kaynaklı adaptif problemlerden ve bun problemlere yönelik imgelem düzlemlemindeki çözüm önerilerinden oluştuğu ortadadır. Zira Sugiyama (2001, s. 237) da kültürel evrensellerden biri olarak tanımlanan hikâye anlatma davranışı ve örüntülerinin antik çevre şartlarındaki işlevselliğini bilgi ediniminin maliyetiyle ilişkilendirerek açımlar. Ona göre mitin otantik kullanım bağlamındaki temel işlev ve önemi, alımlayıcılarını birincil elden edinilecek deneyimlerin maliyetinden ve özellikle bu tür deneyimlerden kaynaklı çeşitli risklerinden korumasıdır.

Mitin yerel yapış-ediş bilgisini saklamak ve aktarmak için dizayn edilmiş adaptif bir araç olduğunun en net kanıtı ise insanın yaşamda kalma ve çoğalma içgüdüsü ve motivasyonuna ket vurabilecek evrensel ve yerel meselelerle içeriklendirilmiş olmasıdır. Doğa durumundaki insan türünün fizyolojik

(beslenme, barınma, güvenlik vb.) ve psişik (sevme-sevilme, kendini gerçekleştirme vb.) ihtiyaçlarını da doğrudan ilgilendiren birincil adaptif problemler ise havanın durumu, bitkilerin nitelikleri, hayvanların davranışları, ilgili bağlama özgü temel yaşam becerileri (avlanma, çocuk yetiştirme, erginlenme vb.), ben, biz ve öteki arasındaki psiko-sosyal ilişkilerle ilgili olmuştur. Bu anlamda otantik kullanım bağlamında mitlerin yan anlamda doğa, yaşam ve sosyal ilişkilere dair adaptif problemler ve bunlara yönelik deneyimlenmiş çözüm önerileriyle ilgili pratik bigileri içleyen anlam ve eylem haritaları olarak iş görmüş olduğu ileri sürülebilir. Nitekim Sugiyama (2001, s. 242) da evrimci psikologların dünya folklorunda tekrarlanan sosyal ilişkiler (akrabalık, evlilik, cinsiyet, sosyal statü, ahlak, aldatma), hayvan davranışları, bitkiler, coğrafya, hava olayları ve bir bütün olarak kozmos gibi temalar ile insan türünün evrensel problemleri arasındaki ilişkiyi şaşkınlıkla karşıladıklarına atıfla, halk edebiyatı üretimlerinin özü itibariyle adaptif problemler ve bunların çözümüne yönelik içeriklerden oluştuğunu iddia eder.

Evrimsel edebi eleştiri Nietzsche'nin (2017, s. 411) ontolojisini temellendirdiği "güç istenci" doktorini özelinde yeniden modellendiğinde ise mitik anlatıların bir tür "perspektifsel yorumlama" (Soysal, 2007, s. 91) formu olma nitelik ve işlevini de taşıdığı iddia edilebilir. Hakikatı güç istenci ilkesince belirlenen bir varoluş biçimi olarak imleyen bir ontoloji üzerinde yükselen bu epistemolojik teorinin en önemli argümanı, mutlak bir gerçeklik ve hakikat değil, gerçeklikler ve hakikatlerin olduğudur. Buna göre insan türü de dahil olmak üzere tüm varolanlar için hakikat perspektifseldir ve bireysel perspektifler arasındaki kısmı uzlaşılarla ortak gerçeklikler inşa edilir. Dünyaya dair işe yarayan bilgiye de ancak bu perspektifler arası uzlaşılar dolayımında ulaşabilir. Nietzsche'nin (2017, s. 412) dinamik, bağlamsal ve göreceli hakikatlere yönelen perspektifsel epistemolojisi, gerçekliklere dair bilginin, ancak "yorumlama" etkinliği ve süreciyle edinilebileceğini savunur. Buna göre bir var olan kategorisi olarak insan, dış ve hatta iç dünyasına dair bilgiye dahi içerisine hapsolduğu perspektifler çerçevesinde ve çeşitli yorumlama stratejileriyle ulaşabilir. Dolayısıyla diğer organizmalar gibi insan da dünya içerisinde objektif bilgiye uygun olarak değil, bağlam ve ihtiyaçlara göre şekillenen yorumsal bilgiye dayalı olarak eyleyen bir var olan kategorisidir. Yorumlama teorisinin en önemli hipotezlerinden biri ise bilgiyi yaşamda kalma ve egemenliğin geliştirilmesi için birincil düzeydeki kaynak ve ihtiyaçlardan biri olarak imlemesidir. Buna göre güç istenciyle doyurulmuş her bünye ilgili varoluş koşullarında gücünü ancak aksiyonlarını da önceleyen yapış-ediş bilgisine dayanarak geliştirebilir.

Bir güç istenci odağı olarak insan organizmasının yaşamda kalım savaşındaki en önemli hamlelerinden biri ise kaotik varoluşu, stabil, düzenli, hesaplanabilir, öngörülebilir bir alan olarak algılamasını sağlayacak pratik ve işe yarar yorumlama stratejileri geliştirmiş olmasıdır. Nietzsche'ye (2017, 332-336) göre insanın bu başarısı, gerçekliğin bir illüzyon olduğunun açıkça kabulü anlamına da gelir. Çünkü insan, kavrayamayacağı kaotik varoluşu ürettiği çeşitli yorumlama stratejilerinin süzgecinden geçirerek aslında olandan farklı gerçeklikler icat etmiştir. Dolayısıyla insanın icat ettiği bu ikincil gerçeklik, hakiki varoluşu manipüle eden ve üzerini örten bir tür bilinçli illüzyon olarak değerlendirilebilir (Grimm, 1977, s. 66-67). İşin ironik tarafı ise dünyanın bu yanılsamacı kavranışının insanın yaşamda kalma ve gelişimini sürmesindeki araçsallığından kaynaklı olarak zamanla bir hakikat olarak algılanmış olmasıdır. Bu bağlamda ele alındığında aslında deneyimlenen gerçekliğin bizatihi kendisinin de bir kurgu olduğu sonucuna varılmaktadır. İşte mitik anlatıların Nietzscheci ontoloji ve epistemolojiyle ilişkisi de tam olarak bu yanlış bilinçten kaynaklanmaktadır. Mitik anlatılar, bir güç istenci odağı olan ve yorumlama etkinlik ve süreciyle dünyaya dair bilgisini üreten insan türünün bu ihtiyacını gidermeye dönük birçok işlevsel araçtan biridir. Hatta bu bağlamda ele alındığında mit türü en kadim perspektifsel yorumlama araçlarından biri, mitik üretimin temelini de teşkil eden sembolleştirmenin ise birincil yorumlama stratejilerinden biri olduğu ileri sürülebilir. Çünkü insan yüzyıllar boyunca mite başvurularak hem verili kaotik dünyası anlamlandırmış hem de bu anlamlandırma dolayımında edindiği perspektifsel bilgiyi gündeliğin ve toplumsallığın idamesinde kullanmıştır. Mitik izahatların kullanım ve icra bağlamlarındaki kutsiyeti de aslında bu yorumlama biçiminin yararlılığıyla ilişkili olarak açımlanabilir. Mitik perspektifsel yorumlamanın kullanım bağlamındaki temel yararlılığı ise kaotik dünyanın üzerine geçirilebilen onu basitleştirici, anlaşılabilir kılıcı bir örtü gibi kullanılabilir olmasıdır. Mitin yararlı bir kurgu olarak imlenmesi ise yanlışladığı gerçekliğe alternatif olabilecek gerçeklikler icat edebilmesiyle ilgilidir. Dolayısıyla her yararlı mit, hem problemi (mutlak gerçeklik algısı) fark eder, tanımlar, netleştirir hem de onun çözümü noktasında çeşitli alternatifler sunar.

Sonuç

Evrimsel edebi eleştiri çerçevesinde yapılan bu soruşturmada hikaye anlatma davranışının ve bu etkinliği içeriklendiren en kadim anlatı türlerinden biri olan mitin otantik üretim ve kullanım bağlamlarında insan organizmasının yaşamda kalma çabasında avantaj sağlayan yapış-ediş bilgisinin üretimi,

korunması ve aktarılması, gerçekliğin kurgusal boyutta yeniden yaratılması, birincil elden deneyimlerin maliyet ve risklerinin giderilmesi, yani özetle insana özgü evrensel ve yerel biyo-psiko-sosyo-kültürel meselelerin çözümü noktasında adaptif işlevlerinin olduğu görülmektedir. Bu türden işlevler, kurmaca anlatıların düşünüldüğü kadar yaşamdan uzak veya kopuk olmadığını düşünmemize vesile olmaktadır. Bu bağlamda ele alındığında aslında kurmaca anlatı gündelik yaşamın, önemsiz ayrıntılardan ayıklanmasından sonra elimizde kalan şeylerin yaratıcı bir kombinasyonu olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla gündelik yaşamlarımız, önemli bir bölüğünü kapsayan önemsiz şeylerin temsillerinden soyutlandığında her yaşantı bir kurmacaya dönüşebilir. Bunun nedeni kurmacaların, gerçekliği oluşturan ve uzam-zamansal yayılım gösteren insan türüne özgü karakteristik davranış örüntülerinin damıtılmış temsillerinden oluşmasıdır. Uydurma etiketiyle imlenen kurmaca anlatıların, gerçekliği anlamak/anlatmak bakımından gerçek olarak kabul edilen birçok şeyden daha işlevsel olduğu ortadadır. Bu noktada edebiyat araştırmacılarına düşen sorumluluk, edebiyatın bir sanatsal üretim olmanın ötesinde veya öncesinde somut ve pratik işlev ve yararları olan bir hayat bilgisi üretim, depolama ve aktarım formu olduğunu ortaya koyan çalışmalar yapmak ve bunu teşvik etmektir. Bu türden bir yönelimin hem edebiyat bilimi kisvesi altında araştırma yapan alt disiplinlerin bilimsellik iddiasının daha gerçekçi bir boyut kazanması hem de edebiyatın ne olduğu ve ne işe yaradığıyla ilgili daha somut izahatların ortaya konması noktasında da yarar sağlayacağı açıktır.

KAYNAKÇA

Boyd, B. (2009). *On the Origin of Story*. London: The Belknap Press of Harvard University Press

Carroll, J. (1995). Evolution and Literary Theory, *Human Nature*, 6 (2), 119-134.

Carroll, J. (2004). *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature*. New York: Routledge.

Dennis, D. (2017). *Sanat İçgüdüsü* (çev. M. Turan). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Dissanayake, E. (2002). *What is Art For?* Seattle: University of Washington Press.

Erdemli, A. (2017). *Mitostan Felsefeye.* İstanbul: Ayrıntı Yay.

Grimm, R. H. (1977). *Nietzsche's Theory of Knowledge*. Berlin: de Gruyter.

Niles, J.D. (1999). *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Nietzche, F. (2017). *Güç İstenci*. İstanbul: Say Yay.

Orians, G. H. (2018). *Yılanlar, Gündoğumları ve Shakespeare: Evrim Beğenilerimizi ve Korkularımızı Nasıl Şekillendirir?* İstanbul: Metis Yay.

Sugiyama, M. S. (2001) Narrative Theory and Function: Why Evolution Matters, *Philosophy and Literature*. 25, 233-250.

Sosyal, S. (2007*). Nietzsche's Perspectivist Epistemology: Epistemological Implications of Will to Power*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: ODTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tooby, J.-L. Cosmides (1992). The Psychological Foundations of Culture. *The Adapted Mind: Evolutionary Pyschology and the Generation of Culture* (ed. J. H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby), Oxford: Oxford Press, 19-137.

Wilson, E. O. (1999). *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Vintage.

Wilson, E. O. (1998). *Sociobiology: The Abridged Edition*. USA: Harvard Universiy Press.

SÖZ GÖRÜNTÜLERİ: EZRA POUND VE ASAF HALET ÇELEBİ'NİN ŞİİRİLERİNDE İMGESEL YANSIMALAR

Dr.Öğr.Üyesi Mümin HAKKIOĞLU*

Ünlü İngiliz şair T. S. Eliot *Edebiyat Üzerine Düşünceler* adlı kitabında "[b]ir şiiri kaynaklarını inceleyerek açıklamak, çağdaş eleştirinin benimsediği bir metod değildir. Fakat şiirin kendisinden başka şeylerin yardımıyla açıklanması pek çok okuyucuyu tatmin eden bir metoddur" (1983: s. 261) diye yazar. Yazınsal yönden çağdaş okuru tatmin eden açıklamalara ve metni tanıtma çabalarına imkân veren unsurların başında, bir bakıma anlamın anahtarı olarak işlev gören imgenin geldiği söylenebilir. Hem dili besleyen hem de dilden beslenen çift yönlü yapısı ile metinlere zenginlik katan bu yazınsal olanak en çok şiirde kendisini gösterir. Çünkü "dile dayalı ve dilden beslenen imgenin çözümlenmesi" (Orhanoğlu, 2010, s. 2) şiirin de büyük ölçüde çözümlenmesi demektir.

Oxford Dictionary'nin (2018), 'yansılama' (imitation) ile ilişikli tuttuğu ve İngilizce'ye Latince 'imego' üzerinden Eski Fransızcadan girdiğini belirttiği, Türkçe'ye ise Fransızcadan geçen imge sözcüğü, *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*'ün (2005, s. 962) tanımıyla "zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya; genel görünüş, izlenim, imaj; duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj; duyularla algılanan, bir uyaran olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj" anlamlarına gelmektedir. Ancak Batı'da uzun yıllar süren tartışmaların yeterince yapılamamış olması nedeniyle ülkemizde bu kavrama ilişkin bir görüş birliğinin bulunmadığını, hatta sözcüğün kaynağına yönelik değişik savlar öne sürüldüğünü, kelimenin Fransızca 'image'den geldiğini söyleyenlerin yanında Türkçe'de 'iz', 'işaret' anlamındaki 'im' köküne dayandıranların da olduğunu belirtmek gerekir.

Kaynak tartışmasını bir yana bırakarak Türk Dil Kurumu'nun verdiği tanımlar üzerinden gidildiğinde imgenin insan zihni ve bilinciyle derin bir ilişkisi

* Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, muminhakkioglu@gumushane.edu.tr

olduğu görülür. Sözü edilen ilişkinin şiir metnine taşınması; şairin işitme, dokunma, tatma, koklama ve özellikle de görme duyuları yoluyla elde ettiği her türden deneyimi, iç içe girmiş, kimi zaman duru kimi zaman karmaşık duygu ve düşünceleri aktarmasıyla gerçekleşir. Okurun algılaması ise şiir metninde sunulan görüntünün kendi bilincinde yeniden üretilmesi ile ortaya çıkar. Şair gördüğünü ve duyduğunu imgelerle anlatırken okur da birikimine ve bilincine etki eden unsurların genişliğine göre bu imgeleri anlamlandırır. Bir başka deyişle, şairin imgeleri kullanarak dışarıdan aldığı görüntüleri aktardığı şiirini, okur sözü edilen birikim ve bilinç düzeyi ile zihninde ürettiği görüntüler üzerinden çözümlemeye çalışır.

Kavramın, Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatına 'görüntü' gibi oldukça yalın bir anlamla 'imaj' şeklinde girdiği, 1950'li yılların başlarında imgeci olduklarını söyleyen İkinci Yeniciler eliyle Çağdaş Türk şiirinde asıl yerini aldığı bilinmektedir. Yine de bu şairlerden önce imgeyi şiirlerinde bir kuram çerçevesinde olmasa da metne katkı veren başat bir unsur olarak kullanan birçok edebiyat insanı vardır. Yeri ve şiirinin gücü çoğu zaman gözden kaçan Asaf Halet Çelebi bunlardan biridir. Onun 'mücerret şiir' adını verdiği şiir anlayışında imgenin izlerine rastlamak oldukça olasıdır. Öte yandan, imge kavramının, dünya edebiyatında asıl yerine Amerikalı şair Ezra Pound'un savunuculuğunda başlayan imgecilik akımı ile kavuştuğu söylenebilir. Düşüncelerini önce imgecilik ardından girdapçılık (vortisizm) akımları içinde dile getiren Pound, günümüzdeki kadar kapsamlı olmasa da kavramı kuramsal bir çerçeveye oturtmuştur. Bu çalışma, ara sıra benzeşen kimi zaman değişen düşünce ve uygulamaları çerçevesinde iki farklı coğrafya, kültür, inanç ve sosyolojide yaşamış Ezra Pound ile Asaf Halet Çelebi'nin imgeye yükledikleri anlamları ve bu anlamların şiirlerine yansımalarını karşılaştırmayı amaçlamaktadır.

1885 yılında Amerika'da doğan ve 1972'de İtalya'da vefat eden Ezra Pound, yaşamının büyük bölümünü Londra, Paris ve Venedik gibi Avrupa kentlerinde geçirmiş ve James Joyce, T. S. Eliot gibi büyük yazar ve şairleri destekleyerek seslerini duyurmalarına yardımcı olmuş tutkulu bir sanatçıdır. Türk Edebiyatının değeri yeterince teslim edilmemiş şairlerinden Asaf Halet Çelebi ise 27 Aralık 1907'de İstanbul'da doğmuş, 19 Ekim 1958'de aynı şehirde vefat etmiştir. Pound ile kıyaslandığında Çelebi'nin sosyal yaşantısında uysal bir kişilik olduğu söylenebilir. Öyle ki Ezra Pound hemen hemen girdiği bütün çevrelerde sert ve dolaysız söylemleri ve kendi bakışını ötekilere dayatmaya çalışması, Peter Ackroyd'ün tespitiyle (2015: s. 52), anlaşmazlığa gereksinim duyması ve karşısına çıkan her şeyi yüzleşmeye dönüştürmesi nedeniyle insanların nefretine talip bir kişilik iken Çelebi tombulluğu, şirinliği ve çokça nezaketi ile insanların

sevgisini kazanmaya ve çeşitli vesilelerle onların dikkatini çekmeye çalışan, görev yaptığı kütüphane yönetimi ve birkaç ufak şair sürtüşmesi dışında kimseyle sorunu bulunmayan oldukça yumuşak huylu bir insandır. Zaman zaman şiirlerinin yerleşik zevk ve kabullere yabancı oluşundan ötürü dönemin şair ve yazarları tarafından hakir görüldüğü ve alaya alındığı bilinmektedir.

Yaşamı boyunca değişken görüş ve düşüncelerin ateşli bir savunucusu olan, fakat ömrünün son yıllarında tutkularından az da olsa sıyrılarak hiçbir şey bilmediğini ve "kuşkunun bilincine geç vardı[ğını] (Davie, 1987, s. 9) söyleyen Ezra Pound, şiirlerinin yanı sıra siyasi görüşleri ile de tanınır. Ancak 1946'da bağımsız İstanbul milletvekilliği için adaylığını koyan ve iktidarı ara sıra eleştiren Çelebi ile kıyaslandığında Pound'un sınırların ötesinde gezindiği söylenebilir. Amerikalı şairin İtalyan diktatör Mussolini rejimine verdiği destek, Roma radyosunda yaptığı faşizmi yüceltici hararetli konuşmalar ve benimsediği Yahudi aleyhtarı dil çoğu zaman yazmış olduğu birbirinden güzel kantoların önüne geçmiştir.

Tasavvuf ve dinler tarihinde öne çıkmış şahsiyetlerin, eski doğu medeniyetleri ve masallarının gölgesinde şiirini zenginleştiren Çelebi'nin Pound'un şiirinden etkilenmiş olma olasılığı var mıdır? Bu yönde bir bilgi ve belge bulunmadığından bu soruya olumlu yanıt vermek çok mümkün değildir. Ancak Galatasaray Lisesi'nde okuyan ve Fransız edebiyatından şiir çevirileri yapacak kadar iyi derecede Fransızca bilen, Fransızcaya çevirdiği Mevlana rubaileri *Rouba'yat* adı altında 1950'de Paris'te yayımlanan Çelebi'nin, bir dönem Paris'te yaşamış Pound'un şiir anlayışıyla karşılaşması ya da en azından onun etkisindeki Fransız şairleri okumuş olması ihtimali az da olsa vardır. II. Dünya Savaşı sonrası tutulduğu kampta Konfüçyüs üzerine çalışmalar yapan ve onun dört kitabından üçünü tercüme eden Pound'daki Doğulu bilge tutkusu, tümüyle örtüşmese de, Çelebi'nin birçok şiirindeki Uzakdoğu yansımalarıyla kesişir. Yanı sıra, Pound'un egzotik dile, eski ve yabancı sözcüklere, eski yazılışlara olan düşkünlüğü Çelebi'de de görülen bir eğilimdir. Çelebi'nin dergilerde şiirlerinin çevresine ve yanına sıraladığı simgeler, hiyeroglifler ve Arap harfleri bunun en güzel örneklerindendir.

Siyasi anlayışı, yaşama bakışı, savaş suçu nedeniyle tutuklanması ve akıl hastanesinde geçen yılları bir yana bırakılırsa Pound'un yazın dünyasına asıl etkisi, gençlik yıllarında arkadaşları Richard Aldington ve Hilda Doolittle (H. D.) ile Londra'da başlattıkları, organizasyonunu ve savunuculuğunu daha çok kendisinin yaptığı, iki yıl gibi kısa bir sürede başlayıp biten "imgecilik" akımıyla olmuştur. Şair, uygarlığın artık durakladığına inanmış, bilim ve teknikteki ilerlemelere bakarak geride bıraktıkları yüzyılı başarılı bir uygarlıkla bir tutanlara

bu gerçeği göstermeyi kendi sorumluluğu olarak görmüştür (Emery, 1983, s. 18). Böylece toplumsal sorumluluğu sanatsal sorumlulukla birleştirerek yeni bir poetik yaklaşım ortaya koymuştur. Modern topluma ilişkin bir dil yaratma isteği ile biçimlendirmeye çalıştığı bu anlayış, onu yazınsal tartışmaların ana kalelerinden birine dönüştürmüştür.

Pound'un imgeciliğinin, konuşma dilini şiire açmayı amaçladığı; böylece ağdalı, yapay ve çokça gereksiz sözcüğün kullanıldığı söz kalabalığına boğulmuş geç Viktorya dönemi şiirine bir karşıtlık oluşturmaya çalıştığı söylenebilir. Genel geçer şiir bakışını ters yüz etmeyi arzulayan şair, klasik şiire ilgi duyan arkadaşları D. H. ve Aldington'ın da etkisiyle şiirde duruluğa ve doğrudanlığa ulaşabilmenin yollarını aramıştır. Onun uyguladığı şiir biçiminde bir gizden söz edilecekse bu tek kelimeyle 'söyleşi', yani konuşma olarak tanımlanmalıdır (Tate, 1983, s. 10).

Pound, geçmişi izlenmesi ve uyarlanması gereken bir birikim olarak değerlendirdiğinden yapıtlarında Yunan, Latin ve Çin yazınına çokça yaslanır. Tate (1983, s. 9), daha geniş bir açıklamayla şairin ilk otuz kantosunun yarısından çoğunun özellikle Rönesans döneminde Floransalıların ve Venediklilerin açık ya da özel yazışmalarından aktarılma uzun açımlamalar ve çarpıtılmış alıntılarla dolu olduğunu, dizelerin neredeyse üçte birinin şiire dönüştürülmüş belgelerden oluştuğunu, üçte birinin klasik anıştırmalar, ilkçağ dönemlerinden alıntılar, Yunan ve Roma şairlerinden parçalar barındırdığını, geriye kalan üçte birinin ise çağdaş olduğunu yazar. Hatta Ülkü Tamer'in çevirisi ile Türkçe'ye kazandırılan, şairin imgeciliği savunduğu yılların ürünü *Cathay* adlı şiir kitabı "çoğu Rihaku'nun Çincesinden, merhum Ernest Fenellosa'nın notlarından, Profesör Mori ile Profesör Agira'nın çözdüğü yazılardan" (2017, s. 7) önsözüyle okurunu selamlar. Pound'un modern yaşamın kuşatması içinde, insan ile doğayı iç içe resmettiği bu kitapta mevcut şiir anlayışının ötesinde farklı seçeneklere yönelerek yazma eyleminin kendi pratiğindeki doğrudanlığa dayalı estetik bir anlayış oluşturmaya çalıştığı görülür. Yuvalarına dönmekte olan Shu Okçularının doğayla geliştirdikleri içten birliktelikleri ve dinginlikleri mutsuzluk ve umutsuzluktan kıvranan Batı insanına imgeler aracılığı ile ulaştırılır. Olağanın dışında düşünebilme ve yazabilme imkânının bir tür sağlaması olan bu yapıtı ilginç kılan ise şairin Çinceyi çeviri yapabilecek kadar bilmiyor oluşudur.

İmgeyi, zamanın bir anında düşünsel ve duygusal bir karmaşa sunan, şairin gereksinim duyduğu özgürlüğün önünü açan şey olarak gören Pound (2004, s. 84), arkadaşlarıyla birlikte yeni poetik anlayışı üç ilke üzerinde şöyle temellendirir:

1. Öznel olsun nesnel olsun nesnenin doğrudan ele alınması.

2. Sunuma katkısı olmayan hiçbir sözcüğün kullanılmaması.
3. Ritim konusunda ise şiirin, metronom[1] sıralanımına göre değil müzikal ifadenin sıralanımına göre yazılması (Pound, 2004, s. 84).

Bu şiir anlayışı, sert ve akla yatkın, saçma ve boş laftan uzak, katı, doğrudan ve duygusal dengesizlikten kurtulmuş bir yön izlerken kendisini herkese açmayan, içine kapalı ve iletisini imgelerin çözümüyle sunan bir düşünce üzerine kuruludur (Ackroyd, 2016, s. 27). Öte yandan Pound, sanatı ve elbette şiiri, gerçeğin bir temsili değil sunumu olarak öne sürer (2004: s. 84). Ona göre, şiir resmeder ve sunar; yorumda bulunmaz. Bu, imgeciliğin en önemli yanlarından biridir. Marsh'ın da ifade ettiği üzere "şey (her ne ise) doğrudan ele alınması gerekirken imajist şiirin sunacağı ve açığa vuracağı imge ne bir şey ne de bir fikirdir. Pound'un –en kusursuz imajist şiiri […]- meşhur "In a Station of the Metro" ("Bir Metro Durağında") şiirinde olduğu gibi, algı nesnesi ile kavram arasında gidip gelen canlı bir imgedir" (2015, s. 53). Bu ilkeler üzerinden yazan ve tartışan Pound ve arkadaşlarının kendi koydukları imgecilik ölçütlerine tümüyle uyan şiirlerinin sayısının birkaçı geçmediğini (Ayers, 2004, s. 5) ise bir ironi olarak belirtmek gerekir. Pound'un imgeciliği konusunda rahatlıkla söylenebilecek şey, onun gençlik yıllarında basit ve elle tutulur bir gerçekliğin peşinde olduğudur.

Pound'un imge konusunda, 1910'ların başlarında Londra'daki yazın çevreleriyle tanışmasına ön ayak olan İngiliz felsefeci ve şair Thomas E. Hulme'ün imge kuramı ve arı dil kavramından etkilenmiş olduğuna yönelik yaygın bir kanı bulunsa da eleştirmen Ackroyd'ün ifadesiyle (2016, s. 19) "Pound'un 'şair olma' ve 'şair olarak algılanma' arzusuna rağmen o dönemdeki edebi hükümleri tek bir insan ya da programın etkisi altında kalmasını mümkün kılmayacak kadar dağınıktır." Yine de Pound'un bütün dağınıklığıyla İngiliz şiirine önemli bir kapı araladığı ve İngiliz şairleri etkilediği söylenebilir. Arkadaşlarından Wyndham Lewis bu etkiyi şöyle özetler: "Bir bardak suyun içinde yüzen bir damla yağ gibiydi; sanırım sorun bu suya karışmak istememesiydi. O daha ziyade etrafına hayran bırakmak istiyordu" (akt. Ackroyd, 2016, s. 23). Onun bu özelliği, takıldığı ortamlarda kâh yüksek bir yere kâh bir sandalyenin üzerine çıkarak *Sidharta* şiirini ağızını doldura doldura ve sesinin alçalıp yükselmesine dikkat ederek okuyan ve etrafındaki olumlu tepkileri

[1] Yunancada 'ölçü' anlamına gelen 'metron' ve 'düzen' manasındaki 'nomos' sözcüklerinin birleşmesiyle türetilen 'metronom', *TDK Türkçe Sözlük*'de "bir müzik parçasının hangi hızla çalınması gerektiğini gösteren alet" olarak tanımlanmaktadır.

gördükçe kendinden geçen ve hayran kitlesini büyütmeye çalışan Asaf Halet Çelebi'nin de taşıdığını söyleyebiliriz.

Pound'un imgeye ilişkin bakışını yansıtan en bilinen şiiri iki mısradan oluşan 'Bir Metro Durağında' (In A Station of Metro)'dır. Şair burada yakalamaya çalıştığı yüksek düzeyli estetik bilinç anı ile okura adeta zihninin katmanlarında çekilen bir resim sunar. Öznesiz başlayan ve yüklemsiz sona eren bu kısa şiirde her şey yerli yerindedir; gereksiz söz ve sıfat kullanımına alan bırakılmamıştır. Mekân bilgisi dizeler arasında değil başlıkta verilmiş, olay yerinin bir metro – söylenmese de burası Paris Metro'sudur – olduğu belirtilmiştir. Modernizmin bir sonucu olan imgeciliğin uygulama alanına dönüşen şiirde soyutlamalar somut ayrıntılarla yer değiştirmiştir. Modern yaşamın sorunları içinde debelenen insanın gözlerinin önünden karşıtlıklar geçiş yapar; "doğa ve toplum, modern bir cehennem olarak yeraltı metrosu ve geçici olan ile kalıcı olan" (Ayers, 2004, s. 9) yan yana verilir:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough (Pound, Lustra, 53).
Kalabalıktaki bu yüzlerin hayaletimsi görüntüsü;
Islak, kara bir dalda taçyaprakları.[2]

Şiirde metro duraklarında herkesin tanık olabileceği bir görüntünün, bilincin derinliklerinde değişik anlamlar yüklenerek imgeleştiği görülür. Uzam yeraltıdır ve burada her şey ölümü çağrıştırmaktadır. Böylece yaşamdan kopmuş ve koşuşturmacaya tutsak olmuş modern insanla mitolojideki yeraltı dünyasının sakinleri arasında bir koşutluk kurulur. Bu koşutluk aynı zamanda sözü edilen dünyayı anlatan Homeros, Vergilius ve Dante gibi öncüleri akla getirir ve şaire yazınsal geleneği selamlama olanağı sunar. Öte yandan, şiiri oluşturan dizeler birbirini tamamlarken içlerinde bir benzetmeyi anıştıracak herhangi bir sözcük barındırmazlar. Her ikisi de farklı bir görüntüyü öne çıkarır. Fotoğrafçılıkta kullanılan üst üste çekim tekniğinde olduğu gibi dizeler birbirine hizalanır ve "ortaya çıkan imge ne olursa olsun, mısraların ayrı ayrı verdiği iki zihinsel görüntünün benzeşmesi değil farklılığı ile elde edilir" (Marsh, 2015, s. 54). Paris metrosu ve yüzlerin hayaletimsi görüntüsünden Hades'e bir yol açılır. Böylece, zamanın bir anında düşünsel ve duygusal bir karmaşa sunan imge açığa çıkar. Şair artık zaman ve mekân sınırlarının ötesine geçmiş, sanatsal özgürlüğün tadını çıkaran birisidir.

[2] Bu çalışmada kaynağı gösterilenlerin dışındaki metin ve şiir çevirilerinin tümü makale yazarına aittir.

Niki Liebregts (s. 87-88), *Bir Metro İstasyonunda Şiirinde İmgecilik* başlıklı çalışmasında ilk olarak otuz dizeden oluştuğunu, bu sayının sonradan yarıya indirildiğini ve ardından güncellenerek geleneksel Japon şiir türü *haiku*ya benzetildiğini söylediği bu şiirin sahip olduğu biçim ve kullanılan imgeler yönünden Pound'un ortaya attığı imgeciliğin üç temel ilkesine sıkı sıkıya bağlı olduğunu yazar ve anlam-imge-ilke ilişkisini şöyle örneklendirir:

> Etrafta görünen insanlar cansız, saydam ve ölü gibidirler. Bu imge şiirin geçtiği yeri belirten kalabalığın kendisiyle de desteklenmiştir. Pound metro istasyonunun bulunduğu dünya olan yerin altına inmiş ve Vergilius ve Homeros'un tasvir ettiği ölüler diyarının yankılarını hissetmiştir. Şiirin ikinci dizesi bu kasvetli imajı daha da güçlendirerek bir adım ileriye taşır. Dal, ıslak ve kara olarak tasvir edilmiştir, bu karalık ise cansızlığı işaret eder. Taç yaprakları Pound'un kalabalıkta gördüğü insanlara atıfta bulunur. Taç yaprakları küçük, narindir ve çiçekten ayrıldıkları zaman ölürler. Bu insanlar ise, tıpkı taç yaprakları gibi, belki birbirlerinden belki de hayattan kopmuş haldedirler. Dolayısıyla yalnız başlarına ölmeleri de kaçınılmazdır. Şiirin her iki dizesi de ölümün kaçınılmazlığına vurgu yapar ve böylece İmgecilik'in birinci prensibinde belirtilen "şey" belirlenmiş ve doğrudan işleme alınmış olur (Liebregts, s. 88).

Öte yandan Liebregts (s. 89), temsile katkı sağlamayacak hiçbir sözcüğün kullanılmaması ilkesi uyarınca, şiirde son derece sınırlı sayıda sözcüğe yer verildiğini, dizelerin virgülle değil noktalı virgülle ayrıldığını, böylece dizelerin birbiriyle bağlantısına vurgu yapıldığını anlatır. Buna göre ikinci dize birincisinin açıklaması değildir, tersine her ikisi de imge ve kavramların aktarılmasında eşit öneme sahiptir. Ayrıca, on beş heceden oluşan birinci dize ile on bir heceden oluşan ikinci dizedeki ritim hızı düşünüldüğünde (ilki daha hızlı ikincisi daha yavaştır) müziksel ifadenin öne çıkarıldığı kolayca görülür. Sözü edilen ritim hızı şiirin içeriği ve iletisi ile oldukça uyumludur. İlk dizede şairin yanından aceleyle ve telaşla geçen kalabalıktaki insan yüzleri solgundur ve bu hareketliliğin bir gereği olarak ayrıntı vermek güçtür. İkinci dize ise durağanlığı çağrıştıran taçyaprakları üzerinden gelişir. Şiire egemen olan denklem içinde imgeler ve ritim yan yana, birbirini destekleyerek yürür. Anlaşılacağı üzere Pound, koyduğu ilkeler çerçevesinde, sözcüklerden nesnevari imgeler yaratma arzusuyla gereksiz söz ve sıfat kullanımından kaçınarak ve retorikten uzak durarak dizelerini yalınlaştırmış, doğrudanlığa ulaşmış ve bu doğrudanlığı müzikaliteye ve sese eğilerek desteklemiştir. Yine Liebregts'in (s. 90) anlatımıyla, görselleştirilen ve müzikalitesi vurgulanan şiirde imgenin deneyimi ortaya çıkarılmış, imgenin de deneyimi çağrıştırmasına olanak tanınmıştır.

Asaf Halet Çelebi ise, Pound'un tersine, şiirlerinde nesnelerden yola çıkarak soyuta ulaşmanın yollarını arar. Başka bir deyişle, Pound imgeyi görüntüyü zihinde somutlaştırmak için kullanırken, Çelebi daha çok mistik ve fantastik olana dair soyut bir görüntü oluşturmak için kullanılır. Özellikle *Om Mani Padme Hum* kitabına bakıldığında, dış dünyaya ve insan ilişkilerine ilişkin sıradan gözlemler yerine şairin tarihe yöneldiği, yakın ve uzak uygarlıklara, yaşama dair değişik bakışlara, insana ve insan dışı varlıklara bir kapı araladığı görülür. İlgi alanını çeşitli tutan Çelebi İslam, Mısır, Çin, Hind, Afrika ve yer yer Avrupa uygarlıklarından çeşitli unsurları, tabiatın derin ve esrarlı sembollerini, kendi trajik ve metafizik mizacıyla birleştirerek yeni, garip ve acayip bir şiir ortaya çıkarır (Ayvazoğlu, 2014, s. 276). Bir bakıma soyadının akla getirdiği Evliya Çelebi'ye koşut biçimde değişik coğrafya, kültür, uygarlık ve inanç havzalarında dolaşıp durur. Kuşkusuz onunki bilinçsel bir aidiyet ve zihinsel bir yolculuktur. Mehmet Kaplan, konuya benzer bir açıdan yaklaşarak, duyu organlarına seslenen ve okura günlük şeyleri sunan 'ihsas şiiri' ile tarih ve uygarlık çerçevesinde insanlığın derinliklerine yönelen' kültür şiiri' olarak ortaya koyduğu iki farklı şiir anlayışı üzerinden Çelebi'yi bir kültür şairi olarak niteler ve şunları söyler:

> "Om Mani Padme Hum", bizde, "Musée de l'homme"dan çıktıktan sonra içimizde kalan garip, zengin, karışık intibalara benzer bir intiba bırakıyor. Gariplik ve acayiplik güzellik duygusuna galebe çalıyor. Fakat yer yer, ahenkten, masaldan, sembolden ve Ahmet Haşim'in şiir için zaruri gördüğü "mübhemiyet"ten gelen yeni bir şiir duygusu aldığımızı da inkâr edemeyiz. Çoğu alelade ve sığ olan ihsas şiirlerinden sonra derin ve kuvvetli bir tarafı var bunların" (Kaplan, 1978, s. 170).

Çelebi'nin şiirlerinde, gerçek yaşamdan alınan somut malzemeler, insanın günlük karşılaştığı sorunlar ve bilince yapışıp kalan anılar sıra dışı imgelere dönüşür. Böylece şair somut malzeme ile soyut bir dünya meydana getirmeye çalışır. Onun şiirinin temelinde mücerret kavramının yer aldığı söylenebilir. Çelebi, şiiri gerçek yaşamdakine benzer biçimde ve resim ile heykelcilikte olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerret bir âlem yaratmak olarak tanımlar (Çelebi, 2004, s. 161). Ona göre şiir, mümkün olduğunca bağlarından ayrılmış ve mücerrede yaklaşan bir şey olmalıdır (Çelebi, 2004: s. 53). Mücerret âlem ise sanatında taklide yer açmayan, tam tersi "hayatı yeni baştan inşa eden" (Çelebi, 2004, s. 162) şairin çabalarının bir sonucudur. Bu inşa düşüncesi, onu hayaller aracılığı ile kurulan hayali bir âleme götürür (Çelebi, 2004, s. 164). Anlatılar, masallar, gizemler eşliğinde büyüyen Çelebi'deki hayali âlemin hiç kuşkusuz fantastik olanla derin bir bağı vardır. Şair geçmişi şimdiye taşıdığı ve geleneğin

‘garip’ yanını öne çıkarttığı şiirlerinde mücerret şiire ve fantastik olana bu yolla ulaşır:

> İmgenin zihinsel bir kavram oluşu ve zihinde beliren hayalleri kullanması fantastik ile örtüşür. Ancak imge daha çok görüntüsel ve anlık hayaller içerir, kelimelere dayanır ve bu yüzden de durağandır. Fantastik ile en önemli fark da burada ortaya çıkar. Fantastik ortamda, sadece anlık bir hayal ya da görüntü yerine, sürekli devam eden eylem vardır. Çünkü fantastik gerçek ile hayalin, bütün kuralları ters yüz ederek birleştirilmesidir. Fantastiğin temelinde imge vardır; ancak sıradışı ve alışılmamış bir yapılandırılma ile bir araya gelen her imge her zaman fantastik değildir. Şiiri, “müşahhas [malzeme] ile mücerre[t] bir âlem yaratmak olarak” tanımlayan Çelebi’nin şiirinde, hayatın içinde var olan nesneler, kişiler, olaylar, uzamlar şiirde yer alabilir; ancak imgelerle/hayallerle ve soyut olanla birleşip yeni görünümlere bürünerek şiire girer. Onun şiirinin temelini oluşturan bu durum ise fantastiği, gerçek ile düşü birleştirmek, gündelik ve olağan yaşamdan malzeme alarak her şeyi baştan kurmak olarak ortaya çıkar. Öte yandan, onun şiirlerinde günlük hayatın sıkıntıları, yaşanan olaylar, anılarda kalanlar, istekler karşımıza doğrudan çıkmaz. Gerçek hayata dâhil olanlar imgelerin ve metaforların yanı sıra dönüşümlerle, yok olmalarla, çoğalmalar ve ayrışmalarla, masal dünyasının kahramanları eşliğinde, farklı zamanlarda, farklı uzamlarda yeni ve “mücerret bir âlem”in parçaları olarak karşımıza çıkar (Akdeniz, 2010, s. 9-10).

Sözü edilen hayali âlemi anlatmak isteyen şaire öncelikle somut malzeme gerekir. Çünkü Çelebi’ye göre mücerret kavramlarla şiir yazılamaz. Gerçek şair soyut sözcükleri kullanmadan o sözcüğün işaret ettiği anlamı yakalayabilen, mücerredi şiirinde müşahhas hale getirebilendir. Çelebi konuyu ‘keder’ sözcüğü üzerinden örneklendirir ve ‘keder’ kelimesini düşündüğümüzde gözümüzün önüne kederli bir yüz geleceğini belirterek asıl şairliğin ‘keder’i kullanmadan ‘keder’i anlatabilmek olduğunu söyler (akt. Ayvazoğlu, 2014, s. 289). Bu düşüncelerinin izine sebepsiz hüznü hocada, kara sevdayı ise lalası haremağaları olan bir çocukta somutlaştırdığı ‘Nurusiyah’ şiirinde rastlanır:

bir vardım
bir yoktum
ben doğdum
selimi salisin köşkünde
sebepsiz hüzün hocamdı
loş odalar mektebinde
harem ağaları lalaydı

kara sevdama
    uyudum
büyüdüm
    ve nurusiyaha ağladım (Çelebi, 1998, s. 23).

Benzer biçimde nankörlük ve düş kırıklığının öyküsünü 'Beddua'da okumak mümkündür. Şiirde, tabutlukta sakladığı Bahtiyar isimli genci her sabah gagasında taşıdığı yiyeceklerle besleyen, ancak delikanlının bir prensesle evlenmesi ve tabutluktan çıkarak onunla bir köşke yerleşmesi üzerine emek verdiği kişi tarafından terk edilmişliğin yarattığı hayal kırıklığı ile köşkün penceresi önünde beddua ederek ölen güvercinin anlatıldığı bir masaldan esinlenilmiştir. Çelebinin ifade ettiği soyutluklar bütün dizelerde somutlaşarak bu masal eşliğinde güçlü imgelere dönüşür. Zaman zaman bir şiirin tek başına bir imge oluşturabileceği düşüncesine 'Beddua' güzel bir örnektir:

    kendi göklerimden indim
    kendi duvarlarıma
konduğum duvarlar yıkılsın
bahtiyaaar
havuzlarımda birkaç damla su içip
ağaçlarımın çiçekli dallarına uçtum
konduğum dallar kurusun
bahtiyaaar
seni bahçelerimde uyuttum
seni duvarlarımda sakladım
havuzlarıma güneş vurduğu zaman
gözlerini açıp bana gülerdin
bahtiyaaar
yazık sana verdiğim emeklere (Çelebi, 1998, s. 24)

Şiirin bütününün imge ya da imgeler oluşturması düşüncesi Pound'un poetik dünyasına da yabancı değildir. Sonuçta 'Bir Metro Durağında'ki imgelerin yanında, haikularda oluşturulan görüntülere benzer olarak, şiirin tamamıyla ortaya çıkan üst imgeler vardır. Bu anlamda iki şairin birbirlerine çok uzak durdukları söylenemez. Öte yandan onların poetik görüşlerindeki benzerliklere başka yerlerde de tanık olunur. Eskilerin çokça kullandıkları teşbihi gereksiz gören, sıfat kullanımından mümkün olduğunca uzak duran, dizelerindeki sesleniş tarzı ile bir tür konuşma üslubu geliştirmeye çalışan Çelebi'nin, müzikal ifade sıralanımı çerçevesinde yazdığı imgeci düşünceye açık şiirlerini gereksiz sözcüklerden, bir anlama işaret etmeyen sıfatlardan arındıran ve retorikten soyunduran Pound'u

çağrıştırdığı açıktır. Ancak Pound'un müziğe duyduğu ilgi daha çok müzik ile sözcükler arasındaki karşılıklı ilişkiye yönelikken (Ackroyd, 2016, s. 62), belki de çocukluğunda bulunduğu ortamlar ve aldığı eğitim gereği[3] eski musikiyle meşgul olan Çelebi şiirde müzikalitenin iyi ayarlanması ve vezin/uyak uygulamasına kurban edilmemesi gerektiğine inanır.

Om Mani Padme Hum'da yer alan 'Cüneyd' şiirindeki "aç cübbeni cüneyd/ ne görüyorsun/ görünmeyeni" (s. 9), 'He'deki "vurma kazmayı/ ferhaaad/ he'nin iki gözü iki çeşme/ aaahhh// dağın içinde ne var ki/ güm güm öter/ ya senin içinde ne var/ ferhad" (s. 10), 'İbrahim'deki "ibrahim/ […]/ kırılan putların yerine/ yenilerini koyan kim// […] ibrahim/ güneşi evime sokan kim/ […] ibrahim/ gönlümü put sanıp da kıran kim" (s. 12), 'Nurusiyah'taki "nurusiyaaah/ nurusiyaaahhh" (s. 23), 'Bahtiyar'daki "bahtiyaar/bahtiyaaar" seslenişleri hem müzikaliteyi öne çıkarmak hem de şiiri yapaylıktan kurtararak konuşmanın doğal diline yaklaşmasına katkı sağlamak amacıyla kullanılır. Ayrıca 'Mısrı Kadim'deki "ammon ra' hotep" ve "dut bu a'ru ünnek pahper/ kama pet kama ta" (s. 14), 'Kilise'deki "evloimeni i vasiliya tu patros" ve "ayios o teos/ ayios ishiros/ ayios atanatos/ eleison imas" (s. 26), 'Sema-ı Mevlana'daki "halaka-ssemevati-vel' ard'h" (s. 39) 'Fransa İçin Şiir'deki "petit-poucet" ve "marquis de carabasse" (s. 40), 'Sidharta'daki "niyagrodha" ve "om mani padme hum" (s. 47) gibi ifadelerin, şairin poetikasının farklı dillere, uygarlıklara, kültürlere ve inançlara ne kadar açık olduğunu göstermesinin yanında müzikaliteye katkı sunduğu açıktır. Şiirlerinde yer yer Yunanca, Latince ve Fransızca gibi değişik kültür, tarih ve coğrafyalardan anlatılar kullanan Pound'a benzer olarak Çelebi'nin de Fransızca, Arapça, Eski Mısır ve Doğu dillerine ait sözcük ve ifadelerle dizelerini zenginleştirdiği söylenebilir.

Pound'un bir okuma rehberi olmasını amaçlayarak *Poetry* dergisinin Nisan sayısında düzenini çizdiği (Liebregths, s. 89) 'Bir Metro Durağında'ki dizelerin hece sayısı ve okurken içeriğe göre hızlanıp yavaşlamaları ile elde edilen musiki, Çelebi'nin 'Sidharta'sında "om mani padme hum" ifadesinin başlarda ve en sonda üçer kez olmak üzere toplam altı kez peş peşe gelmesiyle sağlanır. Bu yöntemler, her iki şiirin de yüksek sesle okunmak için yazıldığını gösterir. Çelebi'nin katıldığı ortamlarda herkesin görebileceği bir yere çıkarak ve sesinin alçalıp

[3] Asaf Halet Çelebi, Üsküdar Mevlevihanesi'ne çocukken girmiş, yedi yaşında sema yapmaya başlamış, tasavvuf dünyası ve tarikat yordamıyla oldukça erken tanışmıştır. Bu çevrede geçirdiği zaman içinde gördüklerinin, deneyimlediklerinin ve öğrendiklerinin şiirine büyük etkisi olduğu bilinmektedir. Şairin çocukluk yıllarında Mevlevi şeyhlerinden Ahmet Remzi Dede'den ve Rauf Yekta Bey'den musiki dersleri almasının ve Sanayi-i Nefise Mektebi'ne bir süre devam etmesinin ondaki musiki severliğin temelini oluşturduğu söylenebilir.

yükselmesine dikkat ederek şiirlerini okuması, "om mani padme hum"u ise vurgulayarak söylemesi onun müzikaliteyi yakalama çabası olarak değerlendirilebilir. Benzer biçimde, diğer şiirlerindeki hitap anlatılarının, sözcük yinelemelerinin ve 'bahtiyaaar" ile "ferhaaad" örneklerinde olduğu gibi uzatmaların, Çelebi'nin ahenk oluşturma ve müzikaliteyi oturma isteğinin bir yansıması olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, iki farklı kültür ve coğrafyadan seslenen Ezra Pound ile Asaf Halet Çelebi arasında doğrudan bir bağ kurmak olası görünmese de şiire bakışlarında ve uygulamalarında benzerlikler bulunduğunu söyleyebiliriz. Yerleşik şiir anlayışına mesafe koyma, denenmemişi denemeye çalışma, gereksiz söz ve sıfat kullanımından kaçınma, şiirde müzikaliteye ve sese eğilme, retorikten uzak durarak dizeleri yalınlaştırma, doğrudanlığı uygulama gibi noktalarda birleşen bu şairler, anlaşılacağı üzere anlatım konusunda ayrılmışlardır. Sözcüklerle nesnevari bir imge yaratma peşinde olan Pound'un tersine, Çelebi nesnelerden yola çıkarak soyuta ulaşmanın yollarını aramıştır. Başka bir deyişle, Pound imgeyi görüntüyü zihinde somutlaştırmak için kullanırken Çelebi daha çok mistik ve fantastik olana dair soyut bir görüntü oluşturmak için kullanmıştır. Soyutlamaların somut ayrıntılarla yer değiştirdiği Pound'unkine karşılık Çelebi'nin şiiri somut olanın üzerine soyut bir dünya kurmayı amaçlamıştır.

KAYNAKÇA

Ackroyd, P. (2016). *Ezra Pound ve Dünyası*. (N. Sakman, Çev.). İstanbul: Edebi Şeyler.

Akdeniz, S. (2010). *Asaf Halet Çelebi Şiirlerinde Ara Konumda Fantastik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ayers, D. (2004). *Modernism: A Short Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Ayvazoğlu, B. (2014). *He'nin İki Gözü İki Çeşme: Bir Asaf Halet Çelebi Biyografisi*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Çelebi, A. H. (2004). *Bütün Yazıları*. (H. Sazyek, Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çelebi, A. H. (1998). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Davie, D. (1987). *Pound*. (R. Ergener, Çev.). İstanbul: AFA Yayınları.

Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Emery, C. (1983). "Pound'un Kantoları Üzerine Bir İnceleme". (Y. Salman, Çev.). *Ezra Pound Seçme Kantolar* içinde (18-22), İstanbul: Yazko.

Kaplan, M. (1978). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Liebregts, N. "Ezra Pound'un Bir Metro İstasyonunda Şiirinde İmgecilik". (M. Yalçın, Çev.). *Kaygusuz*, s. 87-90. https://goodslide.org/document/ezra-pound-un-bir-metro-istasyonunda-siirinde-imgecilik-niki-liebregts-cev-merve-yalcin [Erişim Tarihi: 25.10.2018].

Marsh, A. (2015). *Ezra Pound*. (Ş. Tokel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Orhanoğlu, H. (2010). *Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever'in Şiirlerinde Gerçeküstücü İmgeler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Oxford Dictinaries (2018).https://en.oxforddictionaries.com/definition/image [Erişim Tarihi: 25.10.2018].

Pound, E. (2017). *Cathay*. (Ü. Tamer, Çev.). İstanbul: Jaguar Kitap.

Pound, E. (2004). "A Retrospect". J. Cook, (Ed.). *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000* içinde (83-90). Malden, MA: Blackwell Publishing.

Pound, E. *Lustra*. (Basım Yılı, Yeri ve Yayınevi verilmemiş), https://archive.org/details/lustrofezrpound00pounrich/page/52 [Erişim Tarihi: 02.11.2018]

Tate, A. (1983). "Ezra Pound". (A. Göktürk, Çev.). *Ezra Pound Seçme Kantolar* (s. 9-17), İstanbul: Yazko.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (2005). (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

MENSCHSEIN, SELBSTBESTIMMUNG UND HELDENTUM – BALLADEN IM DEUTSCH-TÜRKISCHEN VERGLEICH

Dr.Öğr.Üyesi Seval KARACABEY*

"Die höchste Aufgabe des Menschen ist zu wissen,
was einer sein muss,
um ein Mensch zu sein". (Immanuel Kant)

Einletung

Balladen reflektieren menschliche Erfahrungen und historische Ereignisse, die sowohl eine kulturelle als auch eine ästhetische Bedeutung für den Rezipienten haben, da sie universale Geschichten darstellen. Im Zentrum der Ballade steht der Mensch in seiner Auseinandersetzung mit der Welt. Seine Stärken (Willensstärke, Pflichtgefühl) und Schwächen, sein Kampf gegen das Schicksal und seine Rolle in der Gesellschaft werden in unterschiedlichen Dimensionen dargestellt. Die Darstellung von Ereignissen wird dramatisch zu einem Höhepunkt gebracht. Die Handlung bzw. Erzählung konzentriert sich in der Regel auf ein besonderes außergewöhnliches Ereignis und lässt dabei auch die Figuren mit ihren "Ausrufen" selbst zu Wort kommen. Diese meist "langen" Gedichte vermitteln eine besondere Stimmung und Atmosphäre, die lebendig und spannend geschrieben und meist mit Dialogen ausgeschmückt werden. Allgemein wird Balladen das Merkmal der Subjektivität und Erlebnishaftigkeit zugeschrieben. Hierzu gehört die Gefühlslage des Ichs oder die Selbstreflexion der Figuren über ihr Handeln.

Die Blütezeit der Ballade fängt eigentlich in der Epoche des Stum und Drang in Deutschland an. Die bedeutendsten Balladen entstanden in der Weimarer Klassik im sogenannten Balladenjahr 1797/98. Diese Zeit ist von den Leitgedanken der Aufklärung, von der Autonomie des Menschen, von der Selbstbestimmung und Toleranz, der Menschenwürde, der Freundschaft und der

* Muğla Sıtkı Koçman Universität, sevala@mu.edu.tr

Liebe geprägt. Verantwortung und Pflichtbewusstheit waren die ethischen Handlungen des Menschen im Sinne Kants. Kant versteht die Selbstbestimmung als wegweisend. In "Kritik der praktischen Vernunft" charakterisiert Kant den Menschen als ein Wesen, das selbstbestimmt handelt und Vernunft walten lässt. "[…] handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, daβ sie ein allgemeines Gesetz werde. […] handle so, als ob die Maxime deiner Handlung durch deinen Willen zum allgemeinen Naturgesetze werden sollte." (Kant, 1974, S. 51) Jeder Mensch trägt die natürlichen Anlagen zur sittlichen Selbstbestimmung in sich selbst und kann zur vollen Entfaltung aller moralischen, intellektuellen und kreativen Möglichkeiten kommen. Das Ideal der Humanität erfüllt sich nur dadurch, dass der Einzelne sich eingebunden fühlt in die Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft und dem Sittengesetz. Der Mensch vermag sein Handeln aus freiem Willen sowie aus freier Entscheidung heraus zu gestalten. Das Gutsein bzw. Wohltun wird so zu einem individuellen Schaffen. Das Menschenbild der Weimarer Klassik ist dem Gedanken der Humanität verpflichtet. Die Intention der Weimarer Klassik war es, den Menschen durch Kunst und Literatur zur Humanität auszubilden bzw. im Sinne Schillers ästhetisch zu erziehen. In diesem Sinne entstanden volkstümliche und kunstvolle Balladen Mit der volkstümlichen Form der Ballade wollten Goethe und Schiller ihr idealistisches Kunstverständnis volkstümlich vermitteln, um Fortschritte in der menschlichen Entwicklung zu erzielen (vgl. Elit, 2008, S.128).

Wie für Herder und Goethe ist auch für Schiller die Wiederherstellung menschlicher Totalität die eigentliche Aufgabe der Literatur. So steht im Zentrum der Schillerschen Ballade "der wollende Mensch." Sie sind 'volkstümlich' im Gegensatz zu Goethes Balladen, die kunstvoll geschrieben sind. Im 19. Jahrhundert sind Schillers Balladen mehr als alle anderen rezipiert worden. Schiller stellt den aktiven, handelnden Menschen in den Mittelpunkt. Daher bezeichnet man Schiller auch als den Schöpfer der Heldenballade. Bei Schillers Heldenballaden erschien das Heldentum "in der Notwendigkeit der Überwindung von Schwierigkeiten, zur Verwirklichung einer sittlichen Idee" (Weissert, 1980, S. 72f).

1. Ballade in der deutschen Erzählkultur

Die Ballade gehört zur literarischen Gattung der Lyrik. Im deutschen Raum ist der Begriff "Ballade" seit dem 16. Jahrhundert belegt und bedeutete "Tanzlied". Das aus dem Englischen stammende Wort "ballad" ging ins Deutsche als "eine volkstümliche Erzählung in Liedform" ein. Es entwickelten sich erstmals im 15. und 16. Jahrhundert Volksballaden, in denen es sich um

historische bzw. sagenumwobene Personen drehte und deren zentrales Thema das Menschliche war. In den Volksballaden treten zunehmend Geschichten über Bürger und Bauern an die Stelle von Geschichten über adlige Helden. Handlungsorte sind Wirtshäuser, Landstraßen, Wälder. Die bekannteste Volksballade "Es waren zwei Königskinder" ist ein klassisches Beispiel für ein altüberliefertes Lied, deşsenVerfasser nicht bekannt ist.

Der Begriff "Ballade" repäsentierte um 1770 im Deutschen "im Volk verbreitete Lieder, in denen Geschichten erzählt" werden. (Felsner & Helbig & Manz, 2009, S. 153) Die erste deutsche Kunstballade "Lenore" von Gottfried August Bürger, entstand im Jahre 1773 und wird der numinosen Ballade zugeordnet. Goethe und Schiller schrieben erzählende Gedichte, die als "'der volkstümlichste Ausdruck ihrer gemeinsam entwickelten Kunstanschauung.'" gelten (vgl. Felsner & Helbig & Manz, 2009, S. 158-160). Mit Goethe und Schiller hat sich die Ballade im 18. Jhr. durchgesetzt. Goethe charaktisiert die Ballade als «Urei» aller drei Grundarten der Poesie (vgl. Wilpert, 1989, S. 73). Die deutsche Auffassung von einer "Ballade" vereint im Aufbau lyrische, epische und dramatische Elemente (vgl. Neubaur, 2001, S. 158). Das zentrale Merkmal der Ballade ist also, dass sie eine Geschichte in epischer, lyrischer und in Gesprächsform (dialogisch, monologisch) erzählen kann. Bei Goethe ist die Ballade "auf unmitttelbare Wirkung hin konzipiert: Die Geschichte wird laut vorgetragen und beim Hören soll der Geist sofort angeregt werden. […] Die Modi des Sprechens – lyrisch, erzählend, dramatisch – können innerhalb eines Textes abwechseln" (Felsner & Helbig & Manz, 2009, S. 153). Allerdings sind Balladen meistens lange Gedichte, die Geschichten werden kurz "auf das wesentliche Geschehen konzentriert, erzählt" (vgl. ebd., S. 154).

In der deutschen Erzählkultur wird insgesamt unter Ballade ein mehrstrophiges erzählendes Gedicht (mit Versen, Strophen, Reimen und Metrum) verstanden, welches zeitgenössische Themen aufgreift und eine inhaltliche einheitliche Grundstimmung wiedergibt, die meistens düstere und tragische Züge besitzt. Der Mensch erlebt das "'ganz Andere' in Schauer und Grauen" oder er steht "im Konfliktfeld ethisch-diesseitiger Menschlichkeit" oder er erfährt "im Alltäglichen, ohne theatralischen Aufwand, tiefere Einsichten" (vgl. Neubaur, 2001, S. 158f). Christian Wagenknecht beschreibt die Ballade als eine "gedicht-, meist liedförmige Erzählung einer merkwürdigen Begebenheit" (Wagenknecht, 1997, S. 192).

Mittlerweile haben sich in der deutschen Literatur viele neue Formen der Balladen herausgebildet, die ganz unterschiedliche Themen behandeln. Zum Begriff "Balladik" gehören heute das Heldenlied und die Ballade mit ihren

Unterarten Volksballade und Kunstballade (Numinose Ballade, Ideenballade, Erzählgedicht usw.) (vgl. Neubaur, 2001, S. 159-165). Die Bedeutung der Balladen im deutschsprachigen Raum geht bis ins 20. Jahrhundert hinein. Gottfried Weissert hat sich in seinem Buch "Ballade" intensiv mit der Balladentheorie und Balladentypologie befasst und weitere Arten der Balladen aufgeführt wie zum Beispiel die sozialen bzw. die sozial-kritischen Balladen. Dabei geht er auch auf die Didaktik der Ballade, die in der deutschen Erziehungs- und Bildungskultur noch bis heute eine groβe Rolle spielt, ein. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts führen zum Beispiel Bertolt Brecht sowie Hans Magnus Enzensberger usw. die Balladentradition weiter. Die Ballade ist geeignet, die Gegenwart zu erfassen und darzustellen (vgl. Felsner & Helbig & Manz, 2009, S. 161).

2. Ballade – Versgeschichte [Manzum Hikâye] in der türkischen Erzählkultur

In der türkischen Literaturgeschichte kann in Anlehnung an Ahmet Kabaklı gesagt werden, dass die Versgeschichten viele Merkmale von Balladen aufweisen. Demnach ist die Ballade "Der Handschuh" [Eldiven] von Friedrich Schiller ein Beispiel für eine Versgeschichte [Manzum Hikâye] (Kabaklı, 2008, S. 694). Die Ballade "Der Handschuh" von Friedrich Schiller wurde von Selâhattin Batu (1905-1973) und Burhanettin Batıman (1957) ins Türkische übertragen. Es gibt allerdings neben Versgeschichten zahlreiche Gedichte, (Volkslieder, Heldenepen,) die nach Auffassung verschiedener Literaturwissenschaftlern einige Merkmale der klassischen Ballade aufweisen. Zu bemerken ist auch, dass sich in der Mesnevi- und in der Diwan-Literatur auch Versgeschichten finden lassen.

Die Tanzimat-Ära (1839-1876) bezeichnet die klassische Zeit im osmanischen Reich und gilt als die Zeit der Modernisierung und Erneuerung. Seit der Tanzimat-Zeit gibt es die Versgeschichten als Gattung. Sie besteht aus Strophen, Versen und Reimen. Diese Versgeschichten bekannt als "Manzum Hikâye" erzählen in lyrischer Form eine Geschichte und die meisten haben eine didaktische Funktion und vermitteln eine Lehre. Auch die Versgeschichten in der türkischen Literatur enthalten Themen, Raum, Zeit, Figuren, Dialoge und Monologe. Die Dichter der Versgeschichten wählen allerdings emotional/sentimentale, wirkungsvoll/rührende und lehrreiche Themen. Ereignisse werden im Zusammenhang mit der Gesellschaft dargeboten. Die formale Ebene bzw. der Stil trägt sozusagen die Züge von Lyrik. Die ersten Vertreter dieser Gattung in der türkischen Literatur des 19. Jahrhunderts im Osmanischen Reich sind Recaizade Mahmud Ekrem (1847-1914) mit den

Versgeschichten und Muallim Naci (1850-1893) (vgl. Kabaklı, 2008, S. 694). In der Servet-i Fünün-Zeit (1896-1901) gewannen die Versgeschichten noch mehr an Bedeutung. Tevfik Fikret (1867-1915) mit seinen Versgeschichten sowie der Dichter Mehmet Akif Ersoy (1873-1936) trugen zur Entwicklung der Gattung bei. In der zweiten Konstitutionalismusphase schrieb Yahya Kemal Beyatlı [1884-1958) auch Versgeschichten nach dem Vorbild der westlichen Literatur. Die Versgeschichten "Nazar" und "Mehlika Sultan" von ihm weisen stark Merkmale von Balladen auf. Dies gilt sowohl inhaltlich als auch formal. Die Themen von Versgeschichten sind zum Beispiel Heimat- und Menschenliebe, Tod, Heldentum (vgl. ebd., S. 694).

Mittlerweile gibt es türkische Schriftsteller, die zu den wichtigsten türkischen Autoren des 20. Jahrhunderts gehören, die Balladen verfasst und übersetzt haben. Zu vermerken ist, dass manche Autoren der Moderne in der Überschrift die Gattung "Ballade" im Türkischen nutzen, um vermutlich die Besonderheit dieser Dichtung zu betonen, was eigentlich auch ein ganz neues Begriffsbild darstellt. Hierzu kann die Ballade "İhtiyarlar Baladı" [Die Greisen - Ballade] von Atilla Ilhan gezählt werden. Der Begriff "Ballade" [balad] kam vermutlich auch durch die Übersetzung in die türkische Erzählkultur. Inhaltlich können die deutschen Balladen nach ihren Wirkungsabsichten unterteilt werden, so dass man die verschiedenen Balladenarten voneinander unterscheiden kann. Im türkischen Raum trifft man solche Unterscheidungen nicht. Heutzutage wird unter Ballade auch eine Art von langsamer Musik aufgefasst, die sowohl in der deutschen als auch in der türkischen Musikkultur zu finden ist[1]. Sowohl die deutschen als auch die türkischen Versgeschichten und Balladen verleihen philosophischen Ideen in historischer Zeit Ausdruck und widmen sich unter anderem dem Menschsein, der Selbstbestimmtheit sowie dem Heldentum. Im Folgenden werden in den Balladen die wichtigsten Aspekte näher zu untersuchen sein, wie genannte moralischen und menschlichen Werte durch die Balladen vermittelt werden.

3. Menschsein-Selbstbestimmung und Heldentaten in den deutschen und türkischen Balladen

Die Ballade "Die Lore Lay" von Clemens Brentano (1778-1842) aus der Zeit Romantik des 19. Jahrhunderts erzählt die Geschichte einer wunderschönen Frau, die von ihrem Geliebten getrennt wurde. Der Geliebte, ein Ritter, musste in

[1] Musikalische Übertragung von einem türkischen Theaterschauspieler Genco Erkal "Ölü Askerin Destanı" [dt. Legende vom toten Soldaten"] eine Ballade von Bertolt Brecht (1918)

den Krieg ziehen. Dieser Umstand macht Lore Lay traurig. Ihre Schönheit faszinierte aber auch andere Männer und führte dazu, dass sich viele in sie verliebten. Die Ballade besteht aus 26 vierzeiligen Strophen und wurde 1801 vollendet. Zu Beginn der Ballade wird die Schönheit von Lore Lay beschrieben. Das lyrische Ich benennt den Ort des Geschehens, die melancholische Stimmung und beginnt zu erzählen: "Zu Bacharach am Rheine//Wohnt' eine Zauberin,//Sie war so schön und feine//Und riβ viel Herzen hin." (1.Strophe, V. 1-4))

Es wird eine märchenhafte traurige Stimmung erzeugt. Gefühle wie Trauer um die Liebe, der seelische Kummer sowie Lore Lays Sehnsucht nach dem Tod werden verdeutlicht. All das sind typische Motive der Romantik. Im Dialog von Lore Lay mit dem Bischof geht es um Zauberei, welche ein schweres Verbrechen darstellte. Von Lore Lay abgewiesene Männer benutzten diesen Vorwurf, um Lore Lays Widerstand und Stolz zu brechen, ihr Angst zu machen und sie auf diese Weise zu bekommen. Lore Lay bleibt standhaft und wird vom Bischof von Köln der Zauberei bezichtigt. Um ihren Widerstand aufrechtzuerhalten, verlangt sie selbst ihren Tod, um ihrem Auserwählten die Treue halten zu können. "Ich darf nicht länger leben,// ich liebe keinen mehr-//den Tod sollt ihr mir geben, //drum kam ich zu Euch her!" (10.Strophe, V.37-40)

Der Bischof schickt Lore Lay in Begleitung von drei Rittern ins Kloster, damit sie dort als Nonne ihre Seele reinigen kann. Unterwegs zum Kloster kommen die drei Ritter und Lore Lay an einem groβen Felsen vorbei und Lore Lay bittet darum, den Fels besteigen zu dürfen, um nochmals den Erinnerungsort ihrer großen Liebe sehen zu können. Als Lore Lay auf der Spitze des Felsens ankommt und über den Rhein hinwegschaut, meint sie das Schiff mit der Flagge ihres Geliebten zu erkennen. Ihre Arme nach ihrem Geliebten ausstreckend stürzt sie sich in den Fluss. Sie gibt sich willenlos den Naturkräften hin. Die Ballade endet mit dem tragischen Tod der schönen Lore Lay und der drei Ritter, die ihr zur Hilfe eilen wollen. "Die Ritter muβten sterben,//Sie konnten nicht hinab,//Sie muβten all verderben//Ohn Priester und ohn Grab." (24. Strophe, V. 93-96)

Anfang und Ende der Ballade "Die Lore Lay" von Brentano aus dem 19. Jahrhundert weisen thematisch groβe Ähnlichkeiten mit der Versgeschichte von Yahya Kemal Beyatlıs (1884-1958) "Mehlika Sultan" aus dem 20. Jahrhundert auf. In beiden Gedichten steht eine wunderschöne und verführerische Frau im Mittelpunkt. Die Atmosphäre ist melancholisch bzw. märchenhaft und beide thematisieren die tragische Liebe von Männern zu einer Frau. In beiden Balladen wird das traumatisches Erlebnis des Todes aufgegriffen.

Insgesamt besteht die Ballade "Mehlika Sultan" [Mehlika Sultan] von Yahya Kemal Beyatlı aus 9 vierzeiligen Strophen und 36 Versen. Zu Beginn der Ballade wird eine romantische Stimmung erzeugt. Sieben junge Männer träumen von einer Fee und verlieben sich in sie. Sie verlassen ihre Heimat, um die Schöne und die groβe Liebe zu finden.

"Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Gece şehrin kapısından çıktı:
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
[…]"
(1. Strophe V. 1-4)
"Sieben junge Männer verliebt in die Mehlika Sultan:
Verlassen in der Nacht die Stadt:
Sieben junge Männer verliebt in die Mehlika Sultan:[…]" [Ü:SK]

Die jungen Männer sind bis auf den Berg Kafdağı gestiegen, um von dort aus die Fee zu entdecken. Diese Ballade erzählt von Träumen, die der Mensch gern in die Realität umsetzen möchte. Die Umsetzung scheitert allerdings an den übersteigerten Wunschvorstellungen des Menschen.

"Mehlika'nın kara sevdalıları
Vardılar çıkrığı yok bir kuyuya,
Mehlika'nın kara sevdalıları
Baktılar korkulu gözlerle suya." (5.Strophe, V. 17-20)

"Die Verehrer von Mehlika
kamen an den ungerührten Brunnen an,
Die Verehrer von Mehlika
Blickten mit angsterfüllten Augen
ins Wasser" [Ü:SK]

Der Aufstieg auf den Berg bzw. die Reise führt zum Scheitern und zum Tod. Die Rückkehr nach Hause wird zur Unmöglichkeit. Unterwegs sterben sie unter verschiedenen Umständen und können nicht mehr in ihre Heimat zurückkehren. Die letzte Strophe löst eine traurige Stimmung aus.

"Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Seneler geçti, henüz gelmediler;
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Oradan gelmeyecekmiş dediler!" (9. Strophe V. 33-36)

"Die sieben jungen Männer verliebt in die Mehlika Sultan
Kamen nach Jahren noch nicht zurück;
Die sieben jungen Männer verliebt in die Mehlika Sultan
Würden von dort nie mehr zurückkommen sagten sie!" [Ü:SK

In dieser Ballade werden Träume und Wünsche der Menschen mit epischen Mitteln und in Dialogen ausgedrückt, die eigentlich niemals zu erreichen sind. Der Mensch kann vieles erreichen, aber oftmals sind ihm auch Grenzen gesetzt, die zu Wehmut und Trauer führen.

Die Soziale bzw. sozialkritische Ballade greift soziale Themen und Motive der Zeit auf und setzt sich meist mit aktuellen politischen und wirtschaftlichen Ereignissen auseinander. Ein typisches Beispiel für eine soziale Ballade ist "John Maynard"[2] von Theodor Fontane. Sie wurde erstmals 1886 veröffentlicht. Fontane war einer der bedeutendsten Vertreter des literarischen Realismus und würdigt in dieser Ballade den heldenhaften Einsatz des Steuermanns John Maynard auf dem Eriesee. Schon in der ersten Strophe wird die heldenhafte Handlung dialogisch wie folgt beschrieben:"John Maynard! Wer ist John Maynard?//John Mayard war unser Steuermann,//Aus hielt er, bis er das Ufer gewann,//Er hat uns gerettet, er trägt die Kron,//Er starb für uns, unsre Liebe sein Lohn.//John Maydard." (1. Strophe V.1-7)

In dieser ersten Strophe wird von der Rettung berichtet. Unterwegs von Detriot nach Buffalo bricht auf dem Passagierschiff "Schwalbe" ein Feuer aus. Um den Preis seines eigenen Lebens gelingt es Maynard, das Schiff an Land zu steuern und die Menschen an Bord zu retten. Die Hauptfigur des Steuermanns John Maynard wird zum Helden, weil er für seine Passagiere in den Tod geht. Die Ballade beruht auf einer wahren Begebenheit: Die Schiffstragödie auf dem Eriesee in Nordamerika in der Nacht vom 8. zum 9. August 1841. Fontanes Ballade zeigt, welche Bedeutung ein einzelner Mensch für die Gesellschaft haben kann. John Maynard hat die Rettung aller ermöglicht und sein eigenes Leben dafür gegeben. Er hat Verantwortung für andere gezeigt und durch sein "bewusstes" und "selbstloses" Handeln die Menschen gerettet. So heisst es in der 5. Strophe "Gerettet alle. Nur einer fehlt." Somit ist John Maynard die Ballade eines modernen Helden, der im Beruf treu seinen Dienst erfüllt. In der letzten Strophe wiederholen sich die Verse, um die Heldentat zu würdigen. "Er hat uns gerettet, er trägt die Kron,// Er starb für uns, unsre Liebe sein Lohn//John Maynard!" (7. Strophe, V. 60-62)

[2] Die Ballade "John Maynard" wurde im Januar 2018 von Holly Loose vertont.

Durch seine Tat wird John Maynard in der Ballade zum Lebensretter und Helden. John Maynard zeigt in einer schwierigen Situation Mut, Tapferkeit, Verantwortungs- und Pflichtbewusstsein und gibt sein Leben für das Überleben anderer. All das macht einen wahren Helden aus. So gilt er bis heute noch als ein "wahrer Held zwischen Mythos und Historie" (vgl. Probst, 2014, S. 1-3). In den letzten Strophen wird die Trauer um John Maynards Tod zum Ausdruck gebracht.

In den Versgeschichten "Kocakarı ile Ömer" [die Greisin und Ömer] (1911) und "Küfe"[3] [der Tragkorb] (1911) von Mehmet Akif Ersoy (1873-1936) werden soziale und sozialkritische Themen und Erfahrungen, die auf einem Geschehen beruhen, aufgegriffen und episch, dramatisch und in Versen reflektiert. Auch eine didaktische Absicht tritt in den Versgeschichten stark hervor. In der Versgeschichte "Kocakarı ile Ömer" [die Greisin und Ömer] geht es um die Gerechtigkeit des Kalif Ömer. Eines Abends geht dieser durch eine Wohngegend und begegnet einem Mann, von dem er gefragt wird, was er denn am späten Abend noch suche.

"-Yâ Ömer! Böyle geç zaman, bu ne iş?
-Şu mahallâtı devre çıkmıştım.
Gel beraber, benimle, üç beş adım." (1.Strophe, V.19-21)

"Ehrwürdiger Ömer! Zu so später Zeit noch unterwegs, was ist denn los?
Ich erkunde diese Gegend.
Komm mit mir, lass uns ein paar Schritte machen." [Ü:SK]

Während sie in der Stadt herumgehen, hören sie auf einmal Kindergeschrei aus einem Haus. Er geht dorthin und fragt die alte Frau, warum die Kinder weinen. Diese Geschichte erreicht einen Höhenpunkt, indem dialogisch die ärmliche Lage bzw. das Leben in Armut dargestellt wird. Sprachlich ist bei der Versgeschichte auffällig, dass sehr oft die direkte Rede verwendet wird, um den dramatischen Höhepunkt besonders zu verstärken. Die Erzählweise erzeugt eine traurige Stimmung. Zuerst wird in dem erzählenden Gedicht die Begegnung von Kalif Ömer mit dem Mann in der Nacht beschrieben. Dann wird die Begegnung von Kalif Ömer mit der alten Frau und deren Enkelkindern in deren ärmlichen Verhältnissen dargestellt und deşsen Wohltaten beschrieben.

[3] Die Versgeschichte "Kocakarı ile Ömer" und "Küfe" sind in dem Buch mit dem Titel "Safahat "(1911) erschienen. Dieses Buch enthält weitere 44 Gedichte.

"-Bu yavrular niçin, ey teyze, ağlıyor, söyle?
-Bugün ikinci gün, aç kaldılar…
-O halde, neden
Biraz yemek komuyorsun?
-Yemek mi? Çömleği sen,
Tirid mi zannediyorsun? İçinde sâde su var;
Çakıl taşıyla beraber bütün zaman kaynar!
Ne çâre! Belki susarlar, dedim. Ayıplamayın.
-Peki! Senin kocan, oğlun, ya kardeşin, ya dayın…
Terk erkeğin de mi yok?
-Hepsi öldü… Kimsem yok.
-Senin midir bu küçükler?
-Torunlarım.
-Ne de çok!
Adam Emîr'e gidip söylemez mi hâlini?" (3.Strophe, V.45-59)

"-Sagen Sie doch Tante, warum weinen die Kinder?
-es ist der zweite Tag heute. Sie haben Hunger…
-warum gibts du ihnen kein Essen?
-Essen? Der Topf, denkst du es ist gefüllt mit einem Fleischgericht? Darin gibt es nur Wasser;
Es kocht einige Zeit mit Kieselsteinen!
Es ist Vergebens! Dachte, dass sie das beruhigt und sie aufhören zu weinen.
Machen Sie uns daraus keinen Vorwurf.
-Nun! Hast du keinen Mann, keinen Sohn oder Geschwister oder Onkel…
Hast du nicht mal einen Mann?
-Sie sind alle gestorben… Ich habe niemanden.
-Gehören die Kleinen dir?
-Das sind meine Enkelkinder.
-So viele!
Wieso bist du nicht zum Emîr gegangen und hast deine Situation geschildert?" [Ü:SK]

Dieser Dialog schildert die ärmliche Situation einer Familie bzw. einer Groβmutter, die sich um ihre Enkelkinder kümmert, sie aber nicht ernähren kann, weil sie ohne Geld ist. Ömer hilft der Familie, indem er sie mit Essen versorgt und sie monatlich absichert. In balladesker Form wird hier das gerechte und

barmherzige Handeln des Kalifen Ömer beschrieben, der für viele Menschen Retter in der Not ist.

Ein typisches Beispiel für eine sozial-kritische Ballade ist "Kohlen für Mike"[4] von Bertholt Brecht aus dem Jahr 1926. Die Ballade besteht aus 5 Strophen und die 4 Strophen handeln von der Witwe McCoy, die nach dem Tod ihres Mannes in bitterer Armut lebt, und der die Kollegen von der Eisenbahn des Nachts illegal Kohlen vom Zug über den Zaun werfen. Mit dem Ruf: "[…] Für Mike". "Aber jede Nacht von den donnernden Zügen der Wheeling Railroad//Warfen die Bremser einen Kohlenklumpen//Über die Zaunlatten in den Kartoffelgarten//Mit rauher Stimmer ausrufend in Eile://Für Mike!" (2. Strophe, V. 6-10)

Sie hebt die Kohlen jede Nacht schnell auf, damit der Diebstahl nicht entdeckt wird. In dieser sozial-kritischen Ballade wird das Arbeiter-Heldentum der Bremser aufgearbeitet. Es wird das solidarische Handeln gegenüber einem Kollegen aufgezeigt, der wegen der katastrophalen Arbeitsbedingungen viel zu früh aus dem Leben gerissen wurde und dessen Frau nun als Witwe in bitterer Armut leben muss, weil es zur damaligen Zeit keine soziale Absicherung für die Familie im Todesfall gab. Aus Solidarität riskieren die Kollegen eine Anzeige wegen Kohlendiebstahls, aber ihnen ist die humanitäre Haltung wichtiger. Das lyrische Ich kommentiert in der dritten Strophe das Geschehen. "Geschenk der Bremser an Mike, den Gestorbenen, aber//Nicht Vergessenen." (3. Strophe V.15-16)

Die Arbeiter verhalten sich selbstbestimmt, mutig, verantwortungsvoll, In der 4. Strophe wird das Verhalten der Witwe beschrieben."Sie aber erhob sich lange vor Morgengrauen und räumte//Ihre Geschenke aus den Augen der Welt, damit sich nicht//Die Bremser in Ungelegenheiten kamen. […]" (4. Strophe V.17-19)

Die Ballade endet mit einer Widmung. Der Grund des tragischen Todes von dem Kollegen wird vermittelt."(Gestorben wegen zu schwacher Lunge//Auf den Kohlenzügen Ohios)//[…]//Für Kameradschaft." (5. Strophe, V.23-24)

Mit der Ballade wird der Mensch als soziales Wesen gezeigt, die Verbundenheit zum Arbeitskollegen, zum Leidensgefährten, zum Kameraden aufgearbeitet und zwischenmenschliche Beziehungen thematisiert. Eine

[4] "Kohlen für Mike", (1926) [türkischer Übersetzung: "Kömür Mike için", Diese Übersetzung der Ballade ist in dem Buch "Halkın Ekmeği" zu finden. Die Ballade wurde von A. Kadir und A. Bezirci übersetzt.

heldenhafte Tat ist, dass die Kollegen ihr Leben und ihre Existenz für andere riskieren, damit die Anderen weiterleben können.

Auch in der Versgeschichte "Küfe" [Der Tragkorb] von Mehmet Akif Ersoy geht es um eine sozialkritische Auseinandersetzung mit der Gesellschaftsordnung. In dieser Versgeschichte handelt es sich um einen dreizehnjährigen Jungen, deşsen Vater als Lastenträger arbeitet und bei einer Tätigkeit, bei der er Waren mit einem Tragkorb zu Kunden bringt, bei einem Unfall stirbt. Der Junge macht die Arbeit mit dem Tragkorb für den Tod des Vaters verantwortlich. Der Erzähler der Versgeschichte beobachtet gewissermaβen den Jungen dabei, wie er ein Gespräch mit Tragkorb führt:

"[…]Baktım ki:
Genişçe bir küfe yatmakta, hem epey eski.
Bu bir hamal küfesiymiş… Aceb kimin?
Derken; On üç yaşında kadar bir çocuk gelip öteden,
Gerildi, tekmeyi indirdi öyle bir küfeye:
[…]
-Benim babam senin altında öldü, sen hâlâ
Kurumla yat sokağın ortasında böyle daha!" (1. Strophe, V.15-22)
"[…]Ich sah:
Einen breiten Tragkorb herumliegen, es war ein ziemlich alter.
Dies ist ein Tragkorb eines Lastenträgers… Wessen wohl?
Nach einer Weile; kam etwa ein dreizehnjähriger Junge von weit her,
Aufgeregt, gab er dem Tragkorb einen Tritt:
[…]
-Mein Vater ist unter dir gestorben, und du liegst noch so bequem mitten auf der Straβe herum!" [Ü:SK]

Die Hauptfigur der Geschichte Hasan kann nicht in die Schule gehen, sondern muss arbeiten, um die Familie mitzuernähren. Obwohl er nicht die Arbeit seines Vaters machen will, muss der Junge am Ende der Versgeschichte seinen Unterhalt mit einem Tragkorb verdienen. Das tragische Schicksal eines 13-jährigen Jungen wird in den Mittelpunkt gestellt und somit auch die schwierige Situation und die Armut, in welcher er lebt, dargestellt. Hasan übernimmt für sein Alter viel zu früh eine groβe Verantwortung. In den inneren Monologen erfahren wir, wie stark er sich seiner Familie verbunden fühlt und die Entscheidung trifft, für seine Familie zu sorgen und auf seine eigene Ausbildung zu verzichten.

"O bunca yıl çalışıp alnının teriyle seni
Nasıl büyüttü? Bugün, sen de kardeşini,
Yetim bırakmayarak besleyip büyütmelisin."
(2. Strophe, V. 50-52)

"Er [der Vater] arbeitete doch die ganzen Jahre im Schweiße seines Angesichts,
Zog er dich groß? Heute, sollst du dein Geschwisterlein, ernähren und aufziehen, damit es nicht verwaist. [Ü:SK]

Die inneren Gefühle und Empfindungen des Jungen vermittelt sehr deutlich seine Entscheidung und sein Pflichgefühl. Es ist eine sozialkritische Geschichte, die das normale schwierige Leben der Menschen zeigt, wie arm sie leben, wie sie gewissermaßen von der Hand in den Mund leben, wie hart die Arbeit ist und wie es sich anfühlt, wenn der Junge seinen Vater verliert und die Verantwortung für die Familie übernimmt. So wird ein Held geboren, der mutig, stark, verantwortungsvoll handelt. In den sozialkritischen Balladen und Versgeschichten des 20. Jahrhunderts geht es insbesondere um eine möglichst objektive, realitätsnahe Darstellung der gerade existierenden sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Sowohl in "Kohlen für Mike" als auch in "Küfe" [der Tragkorb], und in "Koca karı und Ömer" [Die Greisin und Ömer] geht es um die Auseinandersetzung mit dem ärmlichen Leben des Individuums.

4. Fazit

Heldenhafte Taten, Selbstbestimmtes Leben und Menschsein sind große Themen in den Balladen und Versgeschichten der deutschen und türkischen Erzählkultur. Insbesondere in den sozialen und sozialkritischen Balladen und Versgeschichten werden Themen in der zeitgenössischen Gesellschaft widergespiegelt und die existierende gesellschaftliche Ordnung kritisiert. Auch werden die Missstände in der Gesellschaft aufgezeigt. Im Mittelpunkt von deutschen und türkischen Balladen (Versgeschichten) steht die Suche nach dem Menschsein, nach der Selbstbestimmung und nach Heldentum in einer zerstörten Welt. Die geschilderten Ereignisse verweisen auf die Probleme des Alltags. Die Existenz des Menschen auf der Welt wird stark hervorgehoben in seinem Verhalten bzw. Handeln und Erleben in der Beziehung zur seiner Umwelt sozusagen in seiner sozial- kulturellen Beziehung dargestellt. Außerdem wird die Widerstandsfähigkeit des Menschen in einer schwierigen Situation gezeigt. In der Konfrontation mit den Heldentaten erfahren die Leser den freien Willen, die freie

Entscheidung bis hin zum vernünftigen Handeln. Die Haltung der Helden gegenüber seinen Mitmenschen, können beurteilt werden. Balladen und Versgeschichten beschäftigen sich mit aktuellen Problemen aus dem politischen, sozialen und menschlichen Bereich. Es geht dabei darum, die konfliktgeladenen Situation eines einzelnen Menschen oder vieler Menschen im Privat- und Berufsleben aufzuzeigen. Zudem erzählen sie auch oft von besonderen Taten mit erstaunlichem oder tragischem Ausgang oder von geheimnisvollen Naturereignissen.

Balladen konfrontieren die Menschen mit der Selbstbestimmung mit Heldentaten, dem Menschsein, dem freien Willen zu einer freien Entscheidung zum vernünftigen Handeln. Alle Begriffe sind durch eine prinzipielle Affinität gekennzeichnet. Sie erfüllen auf individueller und gesellschaftlicher Ebene eine ähnliche, vergleichbare Funktion. Dabei geht es um die Widerstandsfähigkeit des Menschen gegenüber schwierigen Bedingungen. Balladen und Versgeschichten sind Gedichte, die eine Geschichte erzählen. Alle drei Elemente aller Dichtungsarten sind in ihr vereint: Die epische Erzählung, die lyrische Stimmung und die dramatische Spannung. Kurzum, es geht um menschliche Erfahrungen und das Schicksalhafte im menschlichen Leben.

LITERATURVERZEICHNIS

Bertelsmann (2001). *Das Universallexikon*. *Das Wissen unserer Zeit von A-Z*. Bielefeld: Universal Lexikon Verlag.

Elit, S. (2008). *Lyrik. Formen-Analysetechniken-Gattungsgeschichte*. Hrsg. Von Norbert Otto Eke. Literaturwissenschaft elementar. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Kabaklı, A. (2008). *Türk Edebiyatı I*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kant, I. (1998). *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Werkausgabe Band VII. 14. Auflage. Hrsg. Von Wilhelm Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Kristin F. &, Holger H., & Therese M. (2009). *Arbeitsbuch Lyrik*. Berlin: Akademie Verlag.

Neubauer, M. (2001). *Poetik in Stichworten*. 8., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Gebrüder Borntraeger Verlagsbuchhandlung.

Schutte, J. (2005). *Einführung in die Literaturinterpretation*. 5. Auflage. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag.

Weissert, G. (1980). *Ballade*. Stuttgart: Metzler Verlag.

Wenzel, P. (Hg.) (2004). *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategrorien, Modelle, Probleme*. Bd.6. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Wilpert, von G. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*.7., verbesserte und erweitere Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Internetquellen:

Probst, M. (2014). *Noch, da, John Maynard?* Die Zeit. Ausgabe 17. (S. 1-4) Zugriffsdatum: 22.11.2018. https://www.zeit.de/2014/17/opfer-john-maynard-fontane

EIN ÜBERBLICK ÜBER DIE GRENZÜBERSCHREITENDE ENTFALTUNG DER KOMPARATISTIK

Doç.Dr. Funda KIZILER EMER[*]

I. Einleitung

Der Ursprung der Literaturvergleich als „ein Interesse am vergleichenden Betrachten" muss schon am Zeitpunkt erfolgt sein, „da Menschen angefangen haben, sich über Literatur zu äußern – [...]" (Dyserinck, 1981, s. 19). Demzufolge hat die Vergleichende Literaturwissenschaft (Komparatistik) eine lange Entstehungsgeschichte, die bis weit in die Antike zurückreicht. "Ohne dabei bis zu den allerältesten Beispielen literarischen Vergleichens in der Menschheitsgeschichte bei den Sumerern zurückzugehen, ohne auf die bekannte Aufforderung Horaz an die Dichter seiner Zeit hinzuweisen, immer und überall die Griechen nachzuahmen, [...]" (Konstantinović, 1991, s. 502) soll man hier sein Hauptaugenmerk *unmittelbar auf* 18. Jahrhundert richten: Denn "(i)hre Wurzeln liegen freilich bereits im 18. Jahrhundert, dessen kosmopolitischer Charakter dazu beitrug, den Blick über die sprachlichen oder nationalen Grenzen hinaus schweifen zu lassen." (Rüdiger, 1962-1963, s. 196).

Bis zum Ende des 19. Jahrhundert, in welchem „erste() Gründungen komparatistischer Lehrstühle und Zeitschriften" (Konstantinović, 1991, s. 502) erfolgten, wurden zahlreiche Werke von ihren weltberühmten Vorläufern wie Herder, Goethe, Rückert, Brüder Schlegel, Brüder Grimm, Hugo, Montesquie, Voltaire, Michelet, Quinet, Lamartin, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Byron usw. in europäischen, insbesondere in deutschen und französischen Literaturzonen hervorgebracht, unter denen sich aber Madame de Staël (1766-1817) mit ihrem Deutschland-Buch, *De la Litteraturé* (1800) und *De l' Allemagne* (1810), zweifelsohne in die vorderste Reihe stellte, dessen Wirkung noch bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen ist. (Dyserinck 1981: 19-21; Zima 2011: 21-30). Mit Rüdigers Worten: "Die Komparatistik, wie man das neue Fach auch in

[*] Sakarya Universität. fkiziler@sakarya.edu.tr.

deutscher Sprache zu bezeichnen pflegt, ist also eine Tochter der Romantik und geht unmittelbar auf die Anregungen der Madame de Staël zurück." (Rüdiger, 1962-1963, s. 196). Doch vielen früheren Bespielen, welche noch im Bereich der Nationalliteraturen lagen, fehlt es das Vergleichen als spezifisch komparatistische Methode.[1] Insofern lässt sich die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als der richtige Anfangszeit der Komparatistik (besonders im akademischen Sinne) akzeptieren (vgl. ebd., 196-198; Dyserinck, 1981: 19-21; Zymner, 2013:7).

Wollte man nun die Tragweite der Komparatistik im 20. Jahrhundert resp. im elektrischen Zeitalter der Postmoderne zusammenfassen, welches durch gesellschaftliche und wirtschaftliche Interdependenzen, die Begegnung und Koexiztenz diverser Kulturen, Religionen, Lebensweisen, Weltanschauungen und Wertorientierungen gekennzeichnet ist,[2] so könnte dies in Kürze formulieren: Die Komparatistik mit ihrer supranational, interkulturell, *–religiös, –disziplinär* und –medial *orientierten Betrachtung*sweise *bahnt sich insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts an, in welchem* "die internationalen Beziehungen in vorher ungekanntem Umfang entfaltet wurden" und "ihrer eventuellen Integration an der Tagesordnung sind," (Dyserinck, 1981: 68) im Bereich der Literaturwissenschaft an immer größeren Bedeutung zu gewinnen. Denn sie steht vor allem mit dem „radikal pluralistischen" Zeitgeist der Postmoderne[3] bzw. ihrer fundamentalen Pluralität völlig im Einklang, welche „nicht bloß ein Binnenphänomen innerhalb eines Gesamthorizonts darstellt, sondern noch jeden solchen Horizont bzw. Rahmen oder Boden tangiert" (Welsch, 2002: 4). *Gerade vermöge ihres sprachliche, territoriale,* nationale, *kulturelle, religiöse,* politische

[1] Rüdiger fügt erläuternd hinzu: "(D)ie Komparatistik bemüht sich im Rahmen des Möglichen um die Verwirklichung des Goetheschen Weltliteratur-Programmes, zunächst einmal im extensiv-geographischen Sinne. Selbstverständlich schließt diese Betrachtungsweise die nationaliterarische nicht aus; aber sie ergänzt und korrigiert sie. Auch die nationale Literaturgeschichtschreibung ist ja eine Tochter der Romantik, und sie lebte von ihrer komparatistischen Schwester ursprünglich keineswegs getrennt, sondern in der innigsten Harm, snie mit ihr." (Rüdiger, 1962-1963: 198-199).

[2] Mc Luhan erklärt diese Tatsache wie folgt: „Im elektrischen Zeitalter, das unser Nervensystem technisch so sehr ausgeweitet hat, daß es uns mit der ganzen Menschheit verflicht und die ganze Menschheit in uns vereinigt, müssen wir die Auswirkungen jeder unserer Handlungen tief miterleben. Es ist nicht mehr möglich, die erhabene und distanzierte Rolle des alphabetischen westlichen Menschen weiterzuspielen." (Luhan, 1994: 17).

[3] Lyotard bezeichnet den Begriff "postmodern" vor allem als "incredulity towards metanarratives" (Lyotard, 1984: xxiv) und als "a state of mind" (Lyotard, 1986-7: 209), welcher insbesondere durch Glaubensverlust an die aufkl*ä*rischen Ideen und Ideale bzw. durch den Untergang der Meta-Narration (der großen Erz*ählung) der Aufklärung* nach dem II. Weltkrieg, nach Auschwitz, gekennzeichnet ist. Vgl. auch: *(Welsch, 2002: 31-37).*

und disziplinäre *Grenze überschreitenden Charakters ist sie imstande, vieldimensionale Erwartungen und Forderungen der postmodernen Zeit in höchstem Maße zufrieden zu stellen*. Daraus ergibt sich, dass auch im 21. Jahrhundert an das Interesse an der Komparatistik unweigerlich ansteigt, und analog dazu die Zahl der komparatistischen Forschungen in diversen Disziplinen sowie im Rahmen der Einzelphilologien weltweit bemerkenswert zunimmt (Emer, 2012: 13).

Eine Ursache für dieses wachsende Interesse liegt freilich darin, dass sich die Komparatistik, die sich insbesondere nach dem II. Weltkrieg ihrer eigenen Hauptaufgabe und ihrem gro*ß*en Potenzial für die bessere Verständigung und Versöhnung zwischen diversen Völke*r*n und L*ändern* bzw. den „Weltfrieden" (Beltz, 1896: 155) hellsichtiger innegeworden ist,[4] noch programmatisch *daran* orientiert, im innersten Wesen der Literatur[5] die die Menschheit miteinander verbindenden Komponente, resp. das allen Verstehens- und Erlebensweisen „Gemeinsame" (vgl. Gadamer, 1990: 441) oder "latente geistige Einheit in der Menschheitsgeschichte" (Eliade, 2015: 83) – jenseits aller nationalen, sprachlichen, kulturellen, religiösen und weltanschaulichen Differenzen – aufzusuchen, anstatt in den die Menschheit stark voneinander trennenden Sprach- und Nationengrenzen bzw. sprachlichen, nationalen, territorialen, kulturellen, politischen, mentalen oder religiösen Trennungslinien und auch die Grenzziehungen zwischen der Literaturwissenschaft und anderen Disziplinen wie anderen Künsten und (Kultur)wissenschaften (bzw. zwischen den Natur- und Geisteswissenschaften) erstarrt und stabil zu bleiben. Hierzu verweist Klin darauf,

[4]Obwohl sich diese Betrachtungsweise als eine Neubesinnung in der Komparatistik erweist, reichen ihre Wurzeln eigentlich bis in die Jahrhundertwende zurück. Louis P. Beltz formulierte schon im Jahre 1896 die Hauptaufgabe der Komparatistik folgendermaßen: "Jede neue Enthüllung der fortwährenden Beziehungen zwischen den Kulturvölkern bedeutet nicht nur eine neue Eroberung der Wissenschaft, sondern auch 'ein Baustein am Zukunftsgebäude des Weltfriedens". (Betz, 1896: 155). Erwähnenswert sei hier auch Baldensprengers Hoffnung (1921): „So dürfte aus einer umfassenderen Anwendung der Vergleichenden Literaturwissenschaft wohl auch ein neuer Humanismus entspringen, und dies im Anschluß an eine Krise, unter der wir noch immer leiden. Eine Art Schiedsspruch, eine Art Clearing könnte durch die Arbeit der Komparatisten erreicht werden und zu neuen menschlichen, lebensnotwendigen und kulturellen Gewißheiten führen, in denen unser Jahrhundert eine neue Ruhe fände." (Baldensprenger, 1973: 75-76).

[5] Beim Zugang zur Welt der 'Anderen', bzw. "bei der Entwicklung interkultureller Kompetenz" spielen die fremde Weltanschauungen, Lebens- und Glaubensweise vermittelten literarischen Texte eine relevante Rolle. Zudem "bieten sie doch eine Vielfalt an Möglichkeiten, interkulturelles Verstehen zu fördern" (Becker, 2007: 3). Es lässt sich sogar behaupten, dass die Literatur imstande sei, "Vorurteile, Bilder und Streotypen abzubauen, Einstellungen zu verändern und Sichtweisen aufzubrechen" (Becker, 2007: 224). Vgl. auch: (Emer, 2012: 2; Emer, 2017: 156).

dass die nach dem II. Weltkrieg beginnende Periode "eine neue Etappe in der Entwicklung der Vergleichenden Literaturwissenschaft zu verzeichnen" ist. Demnach sollte die neue Komparatistik "ein konstruktives Gesicht tragen und nach der ungeheuren Katastrophe des II. Weltkriegs die Trennung der Völker überbrücken und ihre Zusammenarbeit fördern" (Klin, 1982: 419).

Der Standort der Komparatistik "l*ä*sst sich letzten Endes überall dort finden, wo Menschen bereit sind, unterschiedliche Elemente in einem verbindenden Blick zu erfassen und mit Entit*ä*ten umzugehen, deren Wesen die Einheit in Verschiedenheit ist" (Dyserinck, 1981: 85).[6] Der in den 1960er Jahren die Aachener Komparatistik-Schule begründete Komparatist Hugo von Dyserinck (1927-), erhellt ihren supranationalen Standpunkt und multiperspektivistischen Blickwinkel folgenderma*ß*en:

> Es handelt sich um jene von den Nationalphilologien grundsätzlich abweichende supranationale Betrachtungsweise, die eben an keinen einzelliterarischen Bereich gebunden ist und die sich eines Kategoriensystems bedient, das auf den besonderen Charakter einer multinationalen Einheit diverser Literaturen ausgerichtet ist [...]. Dabei lässt sie nicht zuletzt die Tatsache zum Tragen kommen, dass dieses literarische Geschehen sich nun einmal in Formen vollzieht, die – um gleich die wichtigsten Extreme zu nennen – vom rein Ästhetischen bis zum bewu*ß*t politisch Engagierten reichen können. Daher ist die Komparatistik sich von Anfang an auch ihrer besonderen Bedeutung für jene Prozesse bewu*ß*t gewesen, die man unter dem etwas vagen Begriff „Völkerverständigung" zusammenzufassen pflegt (Dyserinck, 1977: 13-14).

Kurzum, das Ziel dieses Beitrags ist, auf diese besondere Eigenart bzw. auf die spezifisch supranationale Sichtweise der Komparatistik[7] hinzuweisen, und

---

[6] Dyserinck erläutert die Bedeutung der Überschreitung der (nationalen) Grenzen hinsichtlich der Komparatistik folgenderweise: „Wer die Bedeutung der Grenzen leugnete, durch die die Einzelliteraturen voneinander getrennt werden, musste die Bedeutung des Problems der Fremderfahrung leugnen; und wer umgekehrt die Analyse der Fremderfahrung im Sinne eines Erlebnisses der Grenzüberschreitung im literarischen Bereich für unbedeutend hielt, dem blieb im Grunde genommen nichts anderes, als gleichzeitig auch die Bedeutung der Grenzen selbst zu leugnen. – Wer aber schließlich sowohl die Bedeutung der Existenz von Grenzen zwischen den Einzelliteraturen und ihren jeweiligen Entstehungsbereichen als auch die Notwendigkeit der Erforschung der mit ihnen verbundenen Erscheinungen der Fremderfahrung in Zweifel zog, der musste konsequenter weise auch grundsätzlich gegen den Existenzanspruch des Faches Komparatistik als solches eingestellt sein." (Dyserinck, 1982: 32).

[7] Hoffmann-Maxis erklärt diesen Tatbestand wie folgt: "Die Komparatistik beginnt dort, wo die anderen Philologien enden; sie setzt ein, wenn die Nationalphilologien an ihre Grenzen stoßen. Ist

ihre Entwicklungsphasen bzw. ihre grenzüberschreitende Erweiterung unter besonderer Berücksichtigung der Studien von Henri H. H. Remak (1916-2009) und Zoran Konstantinović (1920-2007) in Grundzügen darzulegen.

II. Grenzüberschreitende Entwicklungsphasen der Komparatistik

Der bekannte Komparatist Zoran Konstantinović fasst die relevanten Entwicklungsphasen bzw. wesentliche Paradigmenwechsel in der Komparatistik folgendermaßen zusammen:

> „[...] Intertextualität [...] ist demnach zugleich auch Ausdruck eines allgemeinen Paradigmawechsels, der von den entsprechenden komparatistischen Bemühungen in der Vergangenheit – beginnend mit der Vorstellung vom genialen Dichter und dem genialen Werk über den Glauben an unverrückbare Kausalität im Rahmen der Interliterarizität sowie der Ausweitung dieses Begriffes zur Interdisziplinarität – nun das Bewusstsein von der Interkulturalität, wobei Kultur nicht nur als bloßer Überbau, sondern als der eigentliche Lebensraum des Menschen und als ein umfassender Text von Zeichen, die unsere Kultur hervorgebracht hat und ständig hervorbringt, verstanden wird. (Konstantinović, 1997a: 322).

Dem obigen Zitat zufolge lassen sich die wesentlichsten Entwicklungsphasen und Paradigmenwechsel in der Komparatistik grundsätzlich auf folgende Hauptpunkte reduzieren: (Inner- und) Interliterarizität, Interdisziplinarität, Intertextualität, Interkulturalität, Intermedialität.

Betrachten wir nun diese Punkte etwas näher: In der ersten Stufe der Entwicklung der Komparatistik bzw. in der Etappe von zahlreichen Quellen-, Einfluss- und Wirkungsstudien („rapports de fait") der französischen Komparatistikschule handelt es sich um eine streng bewusste Beschränkung auf „zwei Literaturen“ (F. Baldensprenger) resp. auf die “im Rahmen der Interliterarizität” betriebenen “binäre(n) Beziehungen” (P. van Tieghem). Im Kernpunkt dieser positivistisch-deterministisch orientierten Forschungen der Komparatistik, welche „natürlich vorerst von jeweils zwei Literaturen ausgehen“ mussten, stehen zuallererst „die jeweiligen Einflüsse und Quellen, wobei für die Einschätzung der daraus entspringenden mobilité der Erfolg eines Werkes (succès) maßgebend ist, das Glück (fortune), das diesem durch die Aufnahme in

---

schon der Fremdsprachenphilologie in anderen Ländern zu Hause, scheint der Komparatist ein Weltbürger zu sein, dessen Heimat überall dort ist, wo es Literatur gibt.” (Corbineau-Hoffmann, 2000: 11). Vgl. auch: (Aytaç, 2003: 13-19; Aydın, 2008: 20-23; Sakallı, 1998: 17-44).

einem anderssprachigen Publikum beschieden.“ (Konstantinović, 1991: 503).[8] Allerdings muss man hier hinzufügen, „dass Nationalismus, Sozialdarwinismus und Positivismus das ideologische Koordinatensystem der frühen Komparatistik (und der Soziologie) bildeten [...]” (Zima, 2011: 39).

In den 50er Jahren richtet René Wellek (1903-1995), einer der wichtigsten Vertreter der amerikanischen Komparatistikschule und des *New Criticism*, eine vehemente Kritik an die von Jean M. Carré (1887-1958) vertretene französische Komparatistikschule: Zunächst werden der latente nationalistisch-“patriotistische() Impuls” (Wellek, 1973: 98) der in europäischen Ländern betriebenen Komparatistik und dann die Dominanz des positivistischen Faktenfetischismus und der außer literaturwissenschaftlichen Disziplinen wie Soziologie, Psychologie, Geschichte usw. in den komparatistischen Studien von ihm kritisch hinterfragt. Wellek zufolge haben die französischen Komparatisten, die lediglich “Quellen und Einflüsse, Ursachen und Wirkungen” verfolgen, dabei versagt, “ein einzelnes Kunstwerk als Ganzes zu betrachten, da sich dieses doch nie völlig auf äußere Einflüsse zurückzuführen oder als ein Strahlungszentrum ins Ausland verstehen läßt.” Auch “(d)er Versuch, künstliche Zäune zwischen Vergleichender und Allgemeiner Literaturwissenschaft[*] zu errichten, muß fehlgehen; denn Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft haben einen Gegenstand: die Literatur.” Noch fügt er hinzu: “Noch verfehlter war der Versuch, die Vergleichende Literaturwissenschaft methodisch abzugrenzen" (ebd.: 94). Er betrachtet solche Versuche als “(e)ine willkürliche Grenzziehung im Bereich des Stoffes wie der Methodik” (ebd.: 99). Ihm zufolge sollte man „das

[8]Vgl. auch: (Remak, 1973: 11-15; Baldensprenger, 1973: 62-74).

[*] Mit Welleks Worten: „Van Tieghem behauptet, die Vergleichende Literaturwissenschaft beschränke sich auf die Untersuchung der Beziehungen zwischen zwei Literaturen, während die Allgemeine sich mit Strömungen und Moden befasse, die auf mehrere Literaturen übergreifen.“ (Wellek, 1973: 94). [Der originelle Titel vom Welleks Essay ist “The crisis of comparative literature”, 1958]. Auch Žirmunskij kritisiert (aus marxistischer Sicht) strengen Unterscheidungsversuch Van Tieghems zwischen der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. Laut ihm sollte man zuallererst „den Europazentrismus der traditionellen westlichen Literaturwissenschaft überwinden, um wirklich universal zu werden. [...] Ebenso unerläßlich ist es, daß die alten und modernen Literaturen des Orients, Asiens und Afrikas den ihnen zukommenden Platz unter diesem umfassenden historischen Gesichtspunkt finden. Die Geschichte der Literatur des alten und des mittelalterlichen Europa verlangt dringend nach einer weit gründlicheren Untersuchung kultureller und literarischer Einflüsse aus dem Orient, der dem damaligen Europa in seiner allgemeinen kulturellen Entwicklung weit voraus war.” (Žirmunskij, 1973: 122). Zu anderen Betrachtungen über Welleks Kritik an der französischen Komparatistikschule siehe auch: (Rüdiger, 1971-72: 33-34; Gsteiger, 1971-72: 49; Dyserinck, 1981: 49-64; Zima, 2011: 36-41; Konstantinović, 1986: 39-48).

Kunstwerk als ein vielseitiges Ganzes betrachte(n), als eine Struktur von Zeichen, die Sinn und Wert in sich bergen. Sowohl ein relativistischer Historizismus wie ein äußerlicher Formalismus sind verfehlte Versuche, die Literatur zu entmenschlichen.“ (ebd.: 102).

Jedoch ist der sowjetische Standpunkt als der Vertreter des klassischen marxistischen Basis-Überbaumodells der amerikanischen Schule durchaus entgegengesetzt. Orientierend an den werkexternen Bezügen befasst sich Viktor M. Žirmunskij (1891-1971), einer der wichtigsten Vertreter der marxistischen Komparatistikschule, gegen Ende der 60er Jahren mit der Erörterung der ohne „direkte Kontakte stattgefundene(n)“ Ähnlichkeiten und Analogien, welche „durch ähnliche soziale Entwicklungen“ (Žirmunskij, 1973: 106) erhellt werden können. Somit lässt er offen zutage treten, “wie gleiche Produktionsbedingungen gesetzmäßig auch ähnliche Erscheinungen in der Literatur als geistigem Überbau hervorgebracht haben.” Dieser marxistischen Einstellung zufolge lassen sich „viele Ähnlichkeiten nur aus den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen“ erklären (Konstantinović, 1991: 503). Durch die typologischen und genetischen Typen des Vergleichs wird die Einflussstudie der französischen Schule von Žirmunskij – und später von Dionyz Durišin (1929-1997) – weiterentwickelt.[9]

Die Komparatistik hat, insbesondere der polemischen Fachkritik der amerikanischen Schule folgend, seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts „darauf verzichtet, sich wie noch im 19. Jh. – und oftmals in Analogie zu vergleichenden Naturwissenschaften wie Anatomie – als die Wissenschaft vom Literaturvergleich und damit als streng vergleichend und nur vergleichend zu verstehen“ (Lamping, 2013: 217). Denn traditionelle Einfluss- und Wirkungsstudien, welche fast bis zum 20. Jahrhundert in der Komparatistik eine führende Rolle übernahmen, wurden in dieser Periode in vielerlei Hinsicht in Frage gestellt, und angesichts neuer globaler Herausforderungen musste die Komparatistik sich von ihren positivistischen Bezügen lösen. Die Neuorientierung lässt sich jedoch „noch keineswegs die Aussicht“ darstellen, um „die Vielseitigkeit und Intensität aller literarischen Beziehungen und Verknüpfungen mit der Gesamtheit des Lebens zu erfassen“ (Konstantinović, 1991: 503). Die grundlegendste Erweiterung im Forschungsbereich der Komparatistik erfolgte freilich erst durch die Neudefinition vom amerikanischen Komparatist Henri H.

[9] Zur Klassifikation der typologischen und genetischen Vergleichstypen laut Viktor M. Žirmunskij und Dionyz Durišin siehe**:** **(**Žirmunskij, 1973: 104-126; Zima, 2011: 50-51; Corbineau-Hoffmann, 2000: 103-120; Hösle, 2008: 381-402).

Remak (Remak: 1961: 1-7). Der von ihm beschriebene extensive Komparatistik-Begriff ist wie folgt:

> Unter Vergleichender Literaturwissenschaft versteht man das Studium der Literatur über die Grenzen eines bestimmten Landes hinaus sowie das Studium der Beziehungen zwischen der Literatur einerseits und anderen Wissens- und Glaubensbereichen andererseits, so etwa der Kunst (z. B. Malerei, Plastik, Architektur, Musik), der Philosophie, der Geschichte, den Sozialwissenschaften (z. B. Politikwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften, Soziologie), den Naturwissenschaften, der Religion usw. Kurz, es handelt sich um den Vergleich einer Literatur mit einer oder mehreren anderen und um den Vergleich der Literatur mit anderen menschlichen Ausdrucksbereichen (Remak, 1973: 11).*

Die oben erwähnte Formulierung, in welcher die Loslösung der Komparatistik von der anfänglichen Einschränkung auf die Einfluss-, Wirkungs- oder Rezeptionsstudie in zwei (anderssprachigen) Literaturen (Interliterarizität) und in zwei (anderssprachigen) Texten (Intertextualität) ostentativ mitgeteilt wird, lässt sich als die höchst relevante Etappe für die Entwicklung resp. grenzüberschreitende Ausweitung der Komparatistik betrachten. Denn sie mag ihren Forschungsbereich, wobei es sich ungeachtet „aller theoretischen Meinungsverschiedenheiten“ um wesentliche „Einigung über ihre Aufgabe“ (ebd.: 16) handelt, über die bisherigen Grenzen hinaus ausdehnen, so dass die Komparatistik nunmehr die Literatur mit fast allen objektivierbaren Bereichen des menschlichen Lebens und „des menschlichen Schaffens“ (ebd.: 27) in Zusammenhang bringen und sie miteinander vergleichen kann.

Hierzu schlägt Remak vor, dass man die Komparatistik nicht unbedingt als „ein unabhängiges Fach, das um jeden Preis seine eigenen, unumstößlichen Gesetze aufzustellen hat,“ sondern vielmehr als „eine dringend benötigte Hilfsdisziplin, ein Verbindungsglied zwischen kleineren Teilgebieten begrenzter Literaturen, eine Brücke zwischen innerlich verwandten, aber äußerlich voneinander getrennten Bereichen menschlicher Schöpfung“ zu betrachten versucht.[10] Des Weiteren fügt er folgende Bemerkung hinzu:

> Dies erreicht man am besten, indem man nicht nur verschiedene Literaturen untereinander, sondern die Literatur mit anderen Gebieten menschlichen

* Zuerst erschienen: (Remak, 1961: 1-7).

[10] Gsteiger zufolge ist die amerikanische Komparatistikschule vor allem durch die Tendenz gekennzeichnet, „Literaturvergleichung als Mittel und Weg zu einer allgemeinen Theorie der Literatur zu betrachten“ (Gsteiger, 1971-72: 49).

> Wissens und menschlicher Tätigkeit – besonders künstlerischer und ideologischer Art – vergleicht; d.h. indem man die Literaturforschung sowohl geographisch wie auch auf andere Bereiche ausdehnt (ebd.: 16).

Aus dem oben angeführten Zitat ergibt sich, dass im Hinblick auf den Aufgabenbereich der Komparatistik nicht nur die territorialen Grenzen der Länder, sondern auch die fachspezifisch vorher gebildeten Grenzgebieten zwischen diversen, streng voneinander getrennten Disziplinen unhintergehbar überschritten wurden.[11] Das bedeutet, dass dieser aus der amerikanischen Schule[12] ausgehende neuere Impuls sich vor allem >interdisziplinär<[13] ausgeprägt hat. Corbineau-Hoffmann zufolge wird damit deutlich, „daß die Komparatistik Literatur als ein grenzüberschreitendes Phänomen versteht, das die Beschränkungen der Sprachen und die Einteilung akademischer Disziplinen zu überwinden versucht." Insofern ist sie „nunmehr im doppelten Sinne ein interdisziplinärer Forschungsbereich: Sie bewegt sich im Freiraum zwischen den Philologien, agiert aber auch in jenen Bereichen, die von nicht-philologischen Disziplinen behandelt und betreut werden" (Corbineau-Hoffmann, 2000: 52).

Remak weist zudem darauf hin, dass sich die grenzüberschreitende Ausdehnung des Forschungsbereiches und der Methodologie der Komparatistik als ein unvermeidliches Resultat der stark geänderten neuen Denk- und Lebensweise bzw. fundamentalen Pluralität der postmodernen Welt erweist, die „(d)ie Konvergenz oder die gegenseitige Durchdringung verschiedener Kulturen

---

[11] Darauf bezogen verweist er auf folgendes: „Wir müssen dafür sorgen, daß Vergleiche zwischen der Literatur und einem außerliterarischen Gebiet nur dann unter Vergleichende Literaturwissenschaft fallen, wenn sie systematisch vorgehen und wenn eine deutlich abgrenzbar, in sich geschlossene Disziplin außerhalb der Literatur in die Forschung einbezogen wird" (Remak, 1973: 15). Demzufolge müsse der Ausgangspunkt solcher transliterarischen Betrachtungen bzw. "in der Betrachtung zwischen Literatur und jedem nur möglichen Bereich des Lebens immer das literarische Werk bleiben" (Konstantinović, 1997a: 318; Konstantinović, 1995: 561).

[12] Corbineau-Hoffmann fasst allgemeines Konzept der amerikanischen Komparatistik-Schule so zusammen: „War der Vergleich bisher innerliterarisch verstanden worden, so ist er nun interliterarisch und intermedial; er betrifft die Beziehungen zwischen der Literatur einerseits, den Künsten und Wissenschaften andererseits." (Corbineau-Hoffmann, 2000: 51-52). Zum Bezug der (Vergleichenden) Literaturwissenschaft zu den anderen Künsten und Wissenschaften siehe: (Weisstein, 1973: 152-165; Corbineau-Hoffmann, 2000: 186-220).

[13] Der in den 1960er Jahren entstandene Begriff der Interdisziplinarität lässt sich oberflächlich als die „Zusammenarbeit unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen in Forschung und Lehre" definieren. Dialektisch will sie „Disziplinengrenzen überwinden, unterstreicht gerade damit ihre Bedeutung" (Jahrhaus, 2013: 373-375). Zu den vorherigen Debatten der Kommunikation der Nachbardisziplinen in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft siehe: (Dainat, 1991: 603).

und Traditionen“ (Remak, 1973: 26) verlangt. Seine diesbezügliche Darlegung ist wie folgt:

> Diese Tendenz wird sich wohl aufgrund der expansiven, abenteuerlustigen, antiorthodoxen geistigen Bestrebungen unserer Zeit, die gegen alle Einschränkungen Sturm laufen, immer schneller durchsetzen. Besonders könnte das gegenwärtige Interesse an sozialen, politischen, wirtschaftlichen und religiösen Problemen sowie an den Fragen des Theaters die in Amerika zu beobachtende Tendenz zur interdisziplinären Ausweitung der Vergleichenden Literaturwissenschaft verstärken auch in Europa eine entsprechende Richtung ins Leben rufen (ebd.: 27).

Aus der Erläuterung über interdisziplinäre „Ausweitung des Begriffs >Vergleichende Literaturwissenschaft< auf nichtliterarische Gebiete“ (ebd.) Remaks ergibt sich Konstantinović zufolge folgendes Bild: „Damit war nun die Ausrichtung auf die Untersuchung ausschließlich interliterarischer Beziehungen und innerliterarischer Vorgänge überwunden und sämtliche objektivierbaren Bereiche des menschlichen Lebens sahen sich in das Beobachtungsfeld der Komparatistik einbezogen“ (Konstantinović, 1991: 503).[14] Diese Blickerweiterung eröffnet der Komparatistik neue Dimensionen zur tieferen Erkenntnis der Text- und Menschenwelt bzw. ihrer Berührungspunkten:

> [...], die Bemühungen der Vergleichenden Literaturwissenschaft sollten von nun an nicht nur den Bereich erfassen, der über die Grenzen der ausschließlich einer Nationalliteratur hinausreicht, sondern auch die Beziehungen zwischen der Literatur und allen objektivierbaren Bereichen des menschlichen Lebens und Zusammenlebens, des Glaubens, Wissens und künstlerischen Schaffens, also der philosophischen Welterkenntnis, der religiösen Überzeugung, der Gestaltung der menschlichen Gesellschaft, der einzelnen Wissenschaften und der Technik, des Verstehens von Geschichte und des Wirkens ökonomischer Theorien, und im Bereich der so vielen möglichen Formen künstlerischen Schaffens bis hin zur Kunst der Speisenzubereitung, des Kulinarischen, wie zum Beispiel im *Butt* von Günter Grass (Konstantinović, 1997a: 317-318).[15]

Von Konstantinovićs Überlegungen ausgehend lässt sich sagen, dass sich durch die Neudefinition bzw. die Forderung Remaks an die Komparatisten, die Literatur zu anderen Bereichen menschlicher Tätigkeit in eine Beziehung zu bringen, ein nachhaltig einflußreiches Paradigma herausgebildet hat. Daraus

[14] Vgl. auch: (Konstantinović, 1997b: 896).

[15] Vgl. auch: (Konstantinović, 1995: 561).

ergibt sich, dass sowohl die Herangehensweise und Gegenstandsbezüge in der Komparatistik von der (Inner- und) Interliterarizität zur Interdisziplinarität, mit welcher die Vielfalt möglicher Bezüge der (Vergleichenden) Literatur(wissenschaft) zu (anderen) Disziplinen/ Wissenschaften und zugleich auch zu (anderen) Künsten gemeint ist, ausgeweitet werden, als auch die dadurch zustande kommende „transliterarische“[16] bzw. auch nicht-literarische Anregungen empfangende Neuorientierung in ihrem Forschungsbereich zunehmend größere fachspezifische Anerkennung, Zustimmung und Verbreitung erlangt.

> Insgesamt hat die Komparatistik, ausgehend von dieser dritten, der transliterarischen Stufe ihrer Selbstbestimmung, zweifellos schon viel Wertvolles über das ausschließlich Interliterarische und Sprachgebundene hinaus erschlossen. Die Vielseitigkeit und die gegenseitige Verknüpfung aller Lebensbereiche, die uns gerade durch das literarische Werk vermittelt werden, ist damit jedenfalls auch zum Gegenstand der komparatistischen Forschung geworden. (Konstantinović, 1991: 504).

Vermöge der noch stärker *erweiterten* Perspektive in ihrem Forschungsbereich orientiert sich die Komparatistik „– beginnend mit der Untersuchung ausschließlich genetischer Beziehungen zwischen zwei Literaturen und daraufhin der Feststellung von Analogien und Parallelitäten, [...]“ – in dieser neuen, transliterarischen (genauer: lebensweltlich orientierte) Entwicklungsphase[*] insbesondere daran, „die transliterarischen, also all jene Zusammenhänge“ ans Licht zu bringen und zu betreiben, „in denen sich das Leben in seinen objektivierbaren Bereichen in der Literatur zu erkennen gibt und auf diese Weise zugleich die Konturen eines Weltraumes andeutet, [...].“ (Konstantinović, 1991: 507).

Gegen Ende der 1960’er Jahre wird die Komparatistik stark angeregt durch den Intertextualitätsbegriff von Julia Kristeva (1941-). Michael Bachtin (1895-1975) mit seinem Dialogizitätskonzept[17] und Julia Kristeva mit ihrem

---

[16] Gemeint sind damit die Zusammenhänge und Betrachtungen, „die von der Literatur ausgehen und über die Literatur hinausführen, also dementsprechend um >transphilologische< oder >transliterarische< Betrachtungen.“ (Konstantinović, 1995: 561).

[*] In Anlehnung an die Definition Konstantinovićs lässt sich “transliterarisch” als Transliterarizität bezeichnen.

[17] Bachtins historisch orientiertes Dialogizitätskonzept zielt “vor allem auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Texts oder einer einzelnen Äußerung” ab, “der dann im polyphonen Roman als einem »Mikrokosmos der Redevielfalt« idealiter das Gesamt der »sozioideologischen Stimmen der Epoche (bündelt).“ (Pfister, 1985: 4). Vgl. auch: (Corbineau-Hoffmann, 2000: 241-242; Aktulum, 2014: 21-34).

Intertextualitätsbegriff gehen eigentlich vom demselben Gedanken aus, "dass literarische Texte nicht als fensterlose Monaden oder als Produkte zu verstehen sind, sondern nur als Produktionsprozesse oder intertextuelle (Kristeva) Prozesse, [...]." Hierbei handelt es sich um die "bewusst(e) oder unbewusst(e)" Reagierung der Autoren "auf alte oder zeitgenösssiche, mündlich oder schriftlich überlieferten Texte." (Zima 2011: 99-100). Bachtins Dialogizitätskonzept bildet "eine historische Kategorie, die auch jeweilige geschichtliche Situation des Lesers einbezieht. Im Gegensatz dazu, aber auch als eine Form der(en) Weiterentwicklung [...], entwarf Julia Kristeva das Konzept der Intertextualität." (Corbineau-Hoffmann, 2000: 241). Ihrer Definition zufolge besteht jeder Text aus "einem Mosaik von Zitaten" (Pfister, 1985: 6). Auf diese Weise erweitert sie den Textbegriff[18] so radikal, "daß letztendlich *alles*, oder doch zumindest jedes kulturelle System und jede kulturelle Struktur, Text sein soll." (ebd.: 7).

Die von Bachtin und Kristeva betonte "dialogische Dimension" der (literarischen) Texte wird auch im Fach der Komparatistik "in besonders produktiver Weise" in Frage gestellt und erweitert. (Lüsebrink, 2013: 11). Somit spielte das rasch populär gewordene Paradigma der Intertextualität sowohl in der Allgemeinen als auch der Vergleichenden Literaturwissenschaft eine prägende Rolle. (Schmitz-Emans, 2013: 21). Konstantinović bezeichnet die Intertextualität "als den wahren Bereich komparatistischer Forschung." Denn "(e)s gibt keinen Text, der für sich allein stehen würde, jeder Text ist mit anderen Texten verbunden, er ist ein Dialog mit anderen Texten." (Konstantinović, 1997a: 319). "Die Feststellung, daß die Komparatistik vor allem eine Textwissenschaft* ist und

[18] Hierbei sei auch folgendes erwähnenswert: Kristeva zufolge "bildet die gesamte kulturelle Welt den umfassenden ›Intertext‹, in dem ein einzelner Text sich jeweils verortet, wobei die Grenzen dieses Textes als relativ und temporär zu betrachten sind." (Schmitz-Emans, 2013: 22).

* Diese Feststellung steht neben bzw. vor dem Intertextualitätsbegriff Kristevas mit dem Konzept eines allumfassenden absoluten Text(ualität)begriffs vom französischen Philosoph Jacques Derrida (1930-2004) in engem Zusammenhang. Laut seiner These existiere nichts außerhalb des Textes, nämlich: „Alles ist Text". „Das, was ich also Text nenne, ist praktisch alles. [...]. Folglich setzt dieser neue Begriff des Textes, der ohne Grenzen ist, [...] voraus, daß man in keinem Moment etwas außerhalb des Bereichs der differentiellen Verweisungen fixieren kann, das ein Wirkliches, ein Anwesendes oder ein Abwesendes wäre." (Derrida, zit. n. Stanislawa, 1987: 107 f). Angesichts dieser (post)strukturalistischen und dekonstruktivistischen Herausforderung, resp. absoluter Verallgemeinerung des Textbegriffs trat der Begriff „Text" zunächst programmatisch an die Stelle des Begriffs „Werk." Dies hat dann zur Neukonzeptionierung des Literaturbegriffs resp. zu einem erweiterten Literaturbegriff geführt, der sich lediglich nicht mehr auf fiktionale Texte beschränkt, sondern fast alle Textarten unabhängig vom Status ihrer Fiktionalität umfasst. "Der Literaturbegriff ist so weit gefasst, dass er literarische Erscheinungsformen sowohl der Elite- als auch der Massenkultur und ihrer neuen Medien einbezieht, die ästhetischen Affinitäten von

ihren eigentlichen Aufgabenbereich in der Sphäre der Intertextualität zu suchen hätte, [...]" nimmt hierbei ihm zufolge einen prägenden Einfluss, welcher sich als "Ausdruck eines allgemeinen Paradigmawechsels" (ebd.: 322) herausstellt.

Die Komparatistik betrachtet sich selbst nunmehr „als Teil eines alles umfassenden Textes" bzw. sowohl als eine intertextuelle, als auch als "interkulturelle Wissenschaft."[19] (ebd.: 318). Nach der Forderung der lebensweltlichen Erweiterung des komparatistischen Untersuchungsgebietes Remaks sieht der französische Komparatist Yves Chevrel nun diesen Paradigmawechsel "als Erscheinung, in der einzelne, für die Konstituierung einer Kultur notwendige Elemente miteinander in Verbindung getreten sind."[20] Diese Einstellung führt schließlich zu einer weiteren, inter-kulturellen[21] *Dimension,*

Literatur und anderen Künsten beachtet und Literarizitätsmerkmale von Texten, die gewöhnlich nicht der Kunst zugerechnet werden, in den Blick bekommt." (Anz, 2007, Bd. 1: XII). Vgl. auch: (Ihwe, 1973: 30-43). Zum (erweiterten) Literatur- und Textbegriff in komparatistischer Sicht siehe: (Corbineau-Hoffmann, 2000: 27-33). Auch Schmitz-Emans erläutert die Ausdehnung des Textbegriffs und deren Folgen wie folgt: "Die konsequente Ausdehnung des ›Text‹-Begriffs – zunächst über das literarische Artefakt hinaus auf Texte aller Art (1) sowie weiterhin über den Bereich des Geschriebenen hinaus auf semiotische Strukturen unterschiedlichster Medialität (2) - impliziert eine entsprechende Ausweitung vergleichender ›Text‹-Betrachtung." (Schmitz-Emans, 2013: 22). Bezogen auf den Zusammenhang zwischen Derridas und Kristevas Konzepten merkt Corbineau-Hoffmann folgendes an: „ Um es pointiert zu formulieren: Aus der Sicht avancierter Intertextualität sind auch der Autor sowie der Leser ‚Text'! Kristevas Konzeption Intertextualität mündet dann, in der Radikalisierung, die sie durch Derrida erfuhr, in einen 'texte général' ein, in eine alles umfassende Sprache." (Corbineau-Hoffmann, 2000: 242).

[19] Aus diesen Anregungen entwickelte sich ein „in einer natürlichen Sprache und in anderen Systemen" zweifach kodierten Textbegriff. Denn „(d)ie Dekonstruktion als methodologischer Versuch unseres postmodernistischen Weltbildes ist letztlich auch darum bemüht, die Zeichen in ihrem kulturellen Wandel und in ihrem kulturellen Anderssein zu erkennen und zu erklären." Und "so sieht sich auch die Komparatistik vor die Aufgabe gestellt, den im Werk als Text und somit als fixierter Struktur des Wandels und des Andersseins enthaltenen kulturellen Vorstellungen nachzugehen, damit sie als Information gewertet und in ihren Kombinationen erkannt und interpretiert werden können." (Konstantinović, 1997a: 318).

[20] Konstantinović macht zudem auf engen Nexus zwischen transliterarischen und semiotischen Zusammenhängen und auf deren Bezug zur Neudefinition des Kulturbegriffes aufmerksam. Im Rahmen der Semiotik (der Zeichenlehre) hält man den Kulturbegriff für ein von den „ständig hervorgebracht(en)" Zeichen gebildetes System, die „miteinander derart verwoben sind, dass es überhaupt keine isolierten Kultursysteme geben kann, sondern alle in irgendeiner Weise ineinandergreifen." (Konstantinović, 1991: 504-505).

[21] Hess-Lüttich definiert den Begriff "Interkulturalität " wie folgt: "Das Wort *Interkulturalität* ist eine zusammengesetzte Ableitung aus dem Präfix *inter-* (lat. *inter* = unter, zwischen) und dem Nomen *Kultur* (<at. *cultura* = Landbau, Pflege <des Körpers und des Geistes>). Die von Cicero eingeführte Metapher wird im Deutschen erst im Späthumanismus (Pufendorf) wiederaufgenommen und zunächst parallel gebraucht für Feldbau und Bodenbewirtschaftung

*wo*bei neuere Bezeichnung von Kultur zweifelsohne von ausschlaggebender Bedeutung ist. Konstantinović drückt es folgendermaßen aus:

> Es gibt keine für sich allein stehende, völlig isolierte Kultur, sondern alle stehen in einem ununterbrochenem Systemzusammenhang und sind dementsprechend auch einem ständigen Wandel unterworfen. Kultur lässt sich demnach am ehesten als das umfassende System betrachten, das Politik, Wirtschaft, Kunst und Wissenschaft als Subsysteme integriert. (Konstantinović, 1997a: 318).

Bezeichnet man die Kultur „als ein umfassender Text von Zeichen", so wird ihr kräftiger Bezug zur Komparatistik bzw. deren Aufgabenbereich deutlich erkennbar:

---

einerseits, für die Pflege der geistigen Güter (*cultura animi*) andererseits. Aus der zweiten Bedeutung erwächst (seit Herder) der allgemeinere Begriff von Kultur als Bezeichnung für die Gesamtheit der geistigen und artistischen Leistungen einer Gemeinschaft, die für die Ausbildung ihrer Identität als sozialer Gruppe (politischer Nation, sprachlicher Gemeinschaft etc.) konstitutiv angesehen werden. [...]. Die Phänomenologie der Lebenswelt von Individuen als sozialen Subjekten in kulturell definierten sozialen Systemen (Alfred Schütz) führt zur akademischen Institutionalisierung der *cultural studies*, die wiederum seit den 1960er Jahren für die liberale Programmatik der Philologien in den zunehmend als multikulturell dargestellten Vereinigten Staaten von Amerika (*new ethnicity*) konzeptualisierende Funktion gewinnen und in den1970er Jahren zur Etablierung des Lehr- und Forschungsgebiets der *Intercultural Studies* beitragen." (Hess-Lüttich, 2003: 76). Der Begriff die "Interkulturalität" (auch das „Interkulturelle" und „interkulturell") bildet sich grundsätzlich aus dem Überschneidungsbereich zwischen der Eigenkultur und Fremdkultur heraus. (Barmeyer, 2012: 81-83). Dazu siehe auch: Gutjahr, 2006: 91-121; Földes, 2009: 503-525; Bolten, 2012: 17-36; Hofmann, 2006: 7-59). Mit Welschs Worten: "Kultur als Generalbegriff, der nicht nur einzelne, sondern sämtliche menschlichen Lebensäußerungen umfaßt, hat sich erst im späten 17. Jahrhundert herausgebildet." Aber mit dieser traditionellen, bzw. geschlossenen, stabilen, einheitlichen und nationalen Kulturvorstellung steht der zeitgenössische Kulturbegriff nicht mehr in Einklang. Denn sie "sind durch eine Vielfalt möglicher Identitäten gekennzeichnet und haben grenzüberschreitende Konturen." Um sie zu beschreiben, entwickelt und verwendet man daher verschiedene Begriffe wie Inter-, Multi- oder Transkulturalität. Laut Welsch beschreibt das Transkulturalitätskonzept genau „diese Veränderung." Zudem kritisiert er die Kategorien von Eigen- und Fremdheit im Interkulturalitätskonzept. Im postmodernen Zeitalter sind die Kulturen „hochgradig miteinander verflochten und druchdringen ineinander. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen, sondern überschreiten diese und finden sich ebenso in anderen Kulturen. Die neuartigen Verflechtungen sind eine Folge von Migrationsprozessen sowie von weltweiten materiellen und immateriellen Kommunikationssystemen (internationaler Verkehr und Datennetze) und von ökonomischen Interdependenzen. [...] Anstelle *der separierten Einzelkulturen von einst ist eine interdependente* Globalkultur entstanden, die sämtliche Nationalkulturen verbindet und bis in Einzelheiten hinein durchdringt." (Welsch, 1995).

> Diese Zeichen und ihre Verbundenheit im literarischen Text zu untersuchen, den jeweiligen Kode, der ihnen zugrunde liegt, aufzudecken und auf diese Weise auch die sich ständig verändernden Bewusstseinsstrukturen einsichtig zu machen, die solchen Veränderungen zugrunde liegen, fügen sich insgesamt zu einer Aufgabe zusammen, [...]" (ebd.: 322).

Konstantinovićs obige Darlegungen machen klar, dass der Kulturbegriff, der vor allem nicht mehr als "statisch", sondern als dynamisch (Barmeyer, 2012: 96) beschrieben wird,[22] (sowie der Literatur- und Textbegriff) in grundlegender Weise erweitert wird, und diese Erweiterung in Hinblick auf den Aufgabensbereich der Komparatistik von erheblichem Belang ist.[23] Aufgrund von der (Forderung Remaks, dem Intertextualitätsbegriff Kristevas und schließlich auch von der) Neudefinition des Kulturbegriffs bahnt sich eine neue Wende in der Komparatistik an, welche 4. Stufe in ihrer Entwicklungsphasen bildet. Demnach betrachtet sie sich selbst nunmehr als ein grundlegendes Teil der Kultur und bezeichnet auch ihr eigenes Forschungsfeld als ‚interkulturell', da sie die (inner-,

[22] Bei der Konzeptualisierung der Interkulturalität wird vor allem vom erweiterten Kulturbegriff bzw. „vom Konzept der Kultur(en) als relativ offene und dynamische Systeme ausgegangen, die auf Austausch angelegt sind, sich wandeln und in diesen Wandlungen wechselseitig konstituieren." Ausgehend von dieser theoretischen Neugestaltung des Kulturbegriffs hat „Walter Veit (1985) den Terminus Interkulturelle Literaturwissenschaft" entwickelt. (Wierlacher, 2003: 259). Zur Neudefinition des Kulturbegriffs, bzw. zum erweiterten Kulturbegriff siehe auch: (Barmeyer, 2012: 95-96; Bolten, 2012: 17-36; Gutjahr, 2006: 91-103; Holenstein, 1998: 313-345; Wierlacher, 2003: 257-264; Assmann, 2013: 459-469). Zum Zusammenhang von Literatur und Kulturtheorie siehe: (Werle, 2012: 257-273). Auch zur kulturwissenschaftlichen Erweiterung der Germanistik, resp. zur Interkulturelle(n) Germanistik siehe: (Benthien, 2003: 157-163; Schweiger: 2009: 9-23). Konstantinović zufolge ist die interkulturell orientierte Komparatistik „in der besonders günstigen Lage, nicht nur Vergangenes besser zu beleuchten, sondern auch unmittelbar sich äußernde geistige und kulturelle Artikulationen am ehesten zu erfassen und zu erklären, denn sie liegt im Schnittpunkt aller Sprachen und aller objektivierbaren Bereiche des menschlichen Lebens. Deswegen scheint sie auch für die Germanistik nicht nur eine wünschenswerte, sondern auch eine notwendige Ergänzung. Denn wenn man bedenkt, wie in der Dynamik unserer gegenwärtigen Entwicklung die Sprachen immer mehr aufhören, ein Hindernis der Verständigung zwischen den Menschen zu sein, wie Werke noch während sie geschrieben, auch schon übersetzt werden, und wie auch die geographischen Entfernungen durch die Entwicklung der Kommunikationsmöglichkeiten auf ein Mindestmaß zusammenschrumpfen, so wird dies auch der Literaturbetrachtung in den einzelnen Philologien unweigerlich eine andere Ausrichtung geben. Wir leben uns immer mehr in einen gemeinsamen Raum hinein. So scheint es im gegenwärtigen postmodernen Spiel mit Zitaten für die Germanistik von viel geringerer Bedeutung als früher, [...] (Konstantinović, 1991: 508-509).

[23] Mit Corbineau-Hoffmann lässt sich sagen: „Nur auf diesem Wege erscheint die Literatur als Kulturphänomen, das sich nicht auf das eigene Territorium zurückzieht, sondern mit anderen Formen der Kultur in regem Austausch steht. (Corbineau-Hoffmann, 2000: 52).

inter- und trans-)literarischen Erscheinungen in ihrem gesamtkulturellen Kontext untersucht, welche über eine einzelne Sprache, Literatur, Nation und Kultur hinausgehen.

Wie bereits erwähnt wurde, hängt diese emanzipatorische Entwicklung freilich zuallererst mit den Erwartungen und Realitäten der postmodernen Gesellschaften, bzw. mit beschleunigten kulturellen Begegnungen und Austauschprozesse in einer rasch globaliserten Welt am engsten zusammen. Daraus ergibt sich, dass die Forschungen zu wechselseitigen Kulturbeziehungen unter dem Obertitel von *(Inter)Cultural Studies*[24] fast in allen (geistes)wissenschaftlichen Disziplinen hohe Aufmerksamkeit und Verbreitung erlangt. Analog dazu tritt auch im Fach der Komparatistik die inter-kulturelle Dimension noch mehr zu Tage. Konstantinović zufolge liiert die Komparatistik sich in diesem Prozess mit der Vorstellung einer Kulturwissenschaft, „die auch jede literarische Erscheinung als ein Phänomen der Kultur, als Artikulation einer umfassenderen Geschichte der Mentalitäten (der *Histoire des mentalités*) in ihrer vielseitigen Verflochtenheit zu erklären versucht. (Konstantinović, 1991: 507). Die interkulturell orientierte Komparatistik richtet sich besonders darauf, „ein literarisches Werk in seiner gesamten kulturellen Verflochtenheit in der Weise zu untersuchen, daß man die einzelnen Zeichen in ihren Zusammenhängen entschlüsselt und so tief wie möglich bis zu den Wurzeln solcher Verflochtenheit vordringt.“ (ebd.: 505). Und somit gehört die Interkulturalität, die in vielerlei Hinsicht eigentlich das der Komparatistik zugrunde liegende Potenzial erst wahrhaftig ans Tageslicht und zur Entfaltung bringt, nunmehr zu den wesentlichsten Forschungsbereichen der Komparatistik.

Nach den bahnbrechenden Intertextualitäts- und Interkulturalitätsdiskussionen beginnt diesmal auch das Intermedialitätskonzept diskutiert zu werden.[25] Lüsebrink zufolge haben “sich die Literatur- und Kulturbeziehungen während der letzten Jahre im Zuge von Globalisierung,

[24] Zur deskriptiven Kritik an *Cultural Studies* und deren Neudefinierung siehe: (Marchart, 2003: 7). Marchart beschreibt sie hier wie folgt: “Cultural Studies sind jene intellektuelle Praxis, die untersucht, wie soziale und politische Identität qua Macht im Feld der Kultur (re)produziert wird.” (Ebd.:10). Vgl. auch: (Robertson- von Trotha, 2009: 5-27; Assmann, 2013: 459-469).

[25] “Während die Intertextualitätsdiskussion seinerzeit von Frankreich ausgegangen ist und erst in den 1970er Jahren (auch unter dem Einfluss amerikanischer Theorien) in deutschen Forschungskontexten rezipiert wurde, ist die Intermedialität eher eine deutsche, insbesondere auch romanistische Domäne, die in Frankreich erst allmählich einen entsprechenden Stellenwert einnimmt.” (Lüsebrink, 2013: 16).

Kulturwandel und Medienrevolution* radikal verändert [...].“ Und “(d)iese Veränderungen schlagen sich direkt in neueren und neuesten theoretischen sowie methodischen Reflexionen nieder. (Lüsebrink, 2013: 9). Durch zunehmend in- und miteinandergreifenden Verhältnissen zwischen den literatur-, kultur- und medientheoretischen Bereichen kommt auch der Begriff die „Intermedialität“ zustande, die die wechselseitigen Beziehungen zwischen verschiedenartigen Medien untersucht. Jedoch ist sie als die Idee der nahezu verschwindenden Verschmelzung der Grenzen der Künste in der Tat nicht neu. Insofern geht dessen Ursprung in hohem Maße auf die Romantik bzw. auf die „universalpoetischen Synästhesien der deutschen Romantiker“ zurück. Mit Weissteins Worten: „Am Anfang war das Gesamtkunstwerk.“ (Weisstein, 1973: 153).[26] Der Begriff die „Intermedialität“ wird von Zemanek und Nebrig folgendermaßen definiert:

> Intermedialität hat sich im deutschsprachigen Raum in den 1990er Jahren als Sammelbegriff für verschiedene Phänomene, die mehrere Medien involvieren, und damit als Synonym zum weniger gebräuchlichen Begriff Medien-Interferenz etabliert. Und auch international ersetzt das im selben Maße eine Interaktion in einem ‚Zwischenraum‘ suggerierende, englische Äquivalent *intermedia* zunehmend die *interart(s)*. Der neue Terminus signalisiert einen konzeptuellen Wandel im Verständnis der Beziehungen verschiedener Künste zueinander und verspricht eine medientheoretische Systematisierung derselben. In der Literaturwissenschaft wurde er zunächst als Erweiterung des Intertextualitätsbegriffs eingeführt [...], der durch die Vielfalt von Phänomenen, in denen literarische Texte mit anderen Medien interagieren, an seine Grenzen geraten ist. Da unter „Medium“ bzw. „Medien“ innerhalb – und erst recht außerhalb – der Literaturwissenschaft

* Mc Luhan erhellt die Folgen dieser bahnbrechenden Revolution folgenderweise: „In einer Kultur wie der unseren, die es schon lange gewohnt ist, alle Dinge, um sie unter Kontrolle zu bekommen, aufzusplittern und zu teilen, wirkt es fast schockartig, wenn man daran erinnert wird, daß in seiner Funktion und praktischen Anwendung das Medium die Botschaft ist. Das soll nur heißen, daß die persönlichen und sozialen Auswirkungen jedes Mediums – das heißt jeder Ausweitung unserer eigenen Person – sich aus dem neuen Maßstab ergeben, der durch jede neue Technik eingeführt wird.“ (Luhan, 1994: 21). Auch zur engen Beziehung zwischen (politisch-ideologischen) Cultural- und Mediastudies siehe: (Marchart, 2003: 11).

[26] Weisstein bietet hier ein kleines, aber ziemlich reiches Repertoire der wechselseitigen Beziehungen diverser Künste. (Vgl. Weisstein, 1973: 152-165). Zum Bezug der Literaturwissenschaft zu den anderen Künsten und Wissenschaften siehe auch: (Corbineau-Hoffmann, 2000: 186-220; Kefeli, 1998: 145-151). Der Ursprung des Vergleichs der Künste (von Interart/ Comparative Arts) geht weit bis in die Antike zurück. Heute betreibt man diesbezügliche Arbeite im Rahmen der Medienwissenschaft, der (Vergleichenden) Literaturwissenschaft, insbesondere der „Intermedialitätsforschung“. (Zemanek, Nebrig, 2012: 159-166).

> Unterschiedliches verstanden wird, variieren die Definitionen von Intermedialität dementsprechend. Zum Beispiel werden sowohl die traditionellen Künste wie Malerei, Musik und Literatur als auch die Bedeutungsträger Bild, Ton und Sprache als Medien bezeichnet (Zemanek, Nebrig, 2012: 166-167).

Auch Lamping legt die neueren inter-medialen Vergleichsperspektive in heutiger Komparatistik wie folgt dar:

> Schließlich können literarische Texte nicht nur mit anderen Texten – literarischen wie nicht-literarischen –, sondern auch mit anderen Kunstwerken verglichen werden. In der Vergleichenden Literaturwissenschaft hat die – von Oskar Walzel so genannte – >wechselseitige Erhellung der Künste< eine lange Tradition: Sie ist die erste Literaturwissenschaft gewesen, die sich der Medienwissenschaft geöffnet hat. Heute schließen medienkomparatistische Untersuchungen nicht nur Vergleiche von literarischen Texten und Werken der Bildenden Künste oder musikalischen Werken ein, sondern zunehmend

Dem oben angeführten Zitat zufolge erlangt die Komparatistik nunmehr eine extensiv erweiterte Fachdefinition, so dass sie die (literarischen) Texte zu fast allen Lebens- und Ausdrucksgebieten der Menschenwelt bzw. zu deren allen künstlerischen und wissenschaftlichen Schaffensbereichen in eine Beziehung setzen kann.

Letztendlich könnte die am besten geeignetste Definition von Komparatistik folgendermaßen lauten: Die Komparastistik ist "eine literaturwissenschaftliche ›Beziehungswissenschaft‹ ebenso wie als ›Grenzüberschreitungswissenschaft‹, als ›Wissenschaft von der Evolution der Literatur‹ und als ›Kulturwissenschaft‹ [...] – oder als ›Literaturwissenschaft *tout court*‹" (Hölter, Zymner, 2013: 3). Das zeigt, dass aufgrund ihres grenzüberschreitenden Charakters sich immer wieder neuere Vergleichsperspektiven eröffnen. Während "Literaturgeschichtsschreibung, Generologie, Thematologie, Einflussforschung, Rezeptions- und Wirkungsforschung, Übersetzungsforschung, Image- und Mirage-Forschung und [...] die Weltliteratur" als traditionelle Forschungsbereiche der Komparatistik angesehen werden, betrachtet man aus der Sicht des heutigen postmodernen Medienzeitalters folgende als ihre "*säulenübergreifende Abteilungen"*: "Komparatistische Dichtungs-/ Literaturgeschichte; Komparatistische Dichtungs-/ Literaturtheorie; Komparatistische Intermedialitätsforschung/ Comparative Arts; Komparatistische Kulturwissenschaft." (Hölter, Zymner, 2013: 3).

III. Schluss:

Wie in diesem Beitrag zu erörtern versucht wurde, sind vielerlei neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte, welche ineinander übergehen, einander bedingen und aufeinander verweisen und gerade auf diese Weise auch auf den Aufgabenbereich der Komparatistik einen prägenden Einfluss ausüben, insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hintereinander entstanden, und all die als deren Folge zustande gekommenen Veränderungen bzw. Einstellungsänderungen in der Selbstdefinition der Komparatistik bilden einen neuen Paradigmenwechsel.

In diesem geschichtlichen und sozio-kulturellen Wandel ereignen sich auch Grenzüberschreitungen "auf unterschiedlichen Ebenen (kulturell, sprachlich, sozial, textsortenspezifisch) und in unterschiedlichen Räumen oder Dimensionen (Region, Nation, Kontinent, globale Perspektiven)." (Lüsebrink, 2013: 9).[27] Analog dazu wurden auch die bisher bestehenden Grenzziehungen im Forschungsbereich der Komparatistik durchaus überschritten, so dass sie sich als eine „Grenzüberschreitungswissenschaft" erweist. Denn ihr Forschungsbereich wurde von den Anfängen bis zur Gegenwart von der Literaturwissenschaft über Textwissenschaft bis hin zur Kultur- und Medienwissenschaft bzw. der (Inner- und) Interliterarizität und Interdisziplinarität über Intertextualität, Interkulturalität und Intermedialität, also schließlich bis hin zu allen Schaffens- und Lebensbereichen der Menschheit erweitert. Gerade deswegen tritt sie „als Methode und Welterkenntnis" (Konstantinović, 1997a: 322) auch im 21. Jahrhundert immer stärker in den Vordergrund.

[27] Zudem fügt er folgendes hinzu: „Diese Dialektik der Grenzüberschreitung scheint sowohl sachlich als auch methodisch unhintergehbar: Teils unterliegen die entsprechenden Forschungsansätze und Methoden kulturellen bzw. nationalen wissenschaftlichen Traditionen, teils entwickeln sie sich dialogisch im internationalen Konzert." (Lüsebrink, 2013: 9).

LITERATURVERZEICHNEIS

Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler.* Ankara: Kanguru Ver.

Anz, T. (Hg.) (2007). *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen,* 3 Bde., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Ver.

Assmann, A. (2013). "Kulturwissenschaften", in: Thomas Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2, (459-469). Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler'sche Ver.

Aydın, K. (2008). *Karşılaştırmalı Edebiyat: Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı,* Istanbul: Birey Ver.

Aytaç, Gürsel (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*i, Istanbul: Say Ver.

Baldensprenger, F. (1973). "Begriff und Gegenstand der Vergleichenden Literaturgeschichte", in: H. Rüdiger (Hg.), *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, (55-77). Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer.

Barmeyer, C. (2012). *Taschenlexikon Interkulturalität,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Becker, I. H. (Hg.) (2007). (Vorwort) *Dialoge zwischen den Kulturen, Interkulturelle Literatur und ihre Didaktik, Diskussionsforum Deutsch*, Bd. 24, (1-7). Hohengehren: Schneider Ver.

Benthien, C. (2003). „Kulturpoetik und Literaturwissenschaft. Zur Historisierung des Körpers im Medium der Literatur", in: P.Wiesinger (Hg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende- Die Germanistik auf dem Weg vom 20. und 21. Jahrhundert",* (Jahrbuch für Germanistik, Bd. 61), (157-163). Frankfurt a.M.: Peter Lang Ver.

Betz, L. P. (1896). "Kritische Betrachtungen über Wesen, Aufgabe und Bedeutung der vergleichenden Literaturgeschichte", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Bd. 18, 141-156.

Bolten, J. (2012). *Interkulturelle Kompetenz*, Thüringen, Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung.

Corbineau-Hoffmann, A. (2000). *Einführung in die Komparatistik*, Berlin: Erich-Schmidt Ver.

Dainat, H. (1991). „Deutsche Literaturwissenschaft zwischen den Weltkriegen", in: *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*, Vol. 1, No. 3, 600-608.

Derrida, J. (1987). "Derrida J. im Gespräch mit Peter Engelmann", in: P. Engelmann: Jacques Derridas Randgänge der Philosophie, in: J. Bernhard (Hg.), *Semiotica Austriaca*, Wien, 95-110. Zit. n.: Stanislawa, P. (2001).

Identität ausser Kontrolle: Handlungsfähigkeit und Identitätspolitik jesnseits des autonomen Subjekts, J. Meyer-Lenz (Hg.), (Bd. 5), Münster-Hamburg-London: Lit Ver.

Dyserinck, H.v. (1981). *Komparatistik. Eine Einführung*, Aachener Beiträge zur Komparatistik, Bd. 1, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Dyserinck, H.v. (1982). „Komparatistische Imagologie Jenseits von Werkimmanenz und Werktranszendenz", in: *Synthesis, Bulletin du Comité National Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie*, Vol. 9, Bucarest, 27-40.

Eliade, M. (2015). *Dinin Anlamı ve Sosyal Fonksiyonu*, (übers. v.. M. Aydın), İstanbul: Kabalcı Ver.

Emer Kızıler, F. (2012). „Die Imagologie Als Arbeitsbereich der Komparatistik", in: *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, Vol. 3/ 8, 1-17.

Emer Kızıler, F. (2017). „Karşılaştırmalı Edebiyatbilimine Genel Bir Bakış", in: *IBAD International Scientific Researches Association-Journal,* 153-160.

Földes, C. (2009). „Black Box ‚Interkulturalität'", in: *Wirkendes Wort*, 59/ 3, 503-525.

Gadamer, H.G. (1990). *Hermeneutik 1: Wahrheit und Methode:Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik,* (Gesammelte Werke I), Tübingen: Mohr Ver.

Gsteiger, M. (1971-1972). "Komparatistik in der Kontroverse", in: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 51,* 47-53.

Gutjahr, O. (2006). "Von der Nationalkultur zur Interkulturalität," in: M. Razbojnikova-Frateva, H.G.Winter (Hg.), *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur, Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur,* (91-103). Dresden: Thelem Universitätsverlag.

Hess-Lüttich, E. W. B. "Interkulturelle Kommunikation", in: A. Wierlacher u. A. Bogner (Hg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, (75-81). Stuttgart-Weimar: J.B.Metzler Ver.

Hofmann, M. (2006). *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*, Paderborn: Wilhelm Fink Ver.

Holenstein, E. (1998). "Kulturnation. Eine systematisch in die Irre führende Idee", in: *Kulturphilosophische Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Ver., 313-345.

Hölter, A. u. Zymner, R. (2013). „Einleitung: Konturen der Komparatistik“, in: R. Zymner u. A. Hölter (Hg.), *Handbuch Komparatistik, Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, (1-4). Stuttgart-Weimar: J.B.Metzler Ver..

Hösle, V. (2008). “Über den Vergleich von Texten. Philosophische Reflexionen zu der grundlegenden Operation der literaturwissenschaftlichen Komparatistik”, in: *Orbis Litterarum*, 63/ 5, 381-402.

Ihwe, J. (1973). “Literaturwissenschaft als strukturelle Textwissenschaft”, in: B. Asmuth u. W. Beimdick u.a. (Hg.), *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, Bd. 1: Literaturwissenschaft, (30-44). München: DTV.

Jahrhaus, O. (2013). “Inter- und Transdisziplinaritaet”, in: T. Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2 (Methoden und Theorien), (373-378). Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler Ver.

Kefeli, E. (1998). „Gelişen Teknoloji Karşısında Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları“, in: *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Vol. 9, 145-151.

Klin, E. (1982). “Methodologische Probleme der vergleichenden Literaturwissenschaft der Gegenwart”, in: *Zeitschrift für Germanistik,* Vol. 3, No. 4 (November), 419-426.

Konstantinović, Z. (1991). “Über die Grenzen hinaus. Von den Möglichkeiten der Komparatistik”, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Vol. 1, No. 3, 502-509.

Konstantinović, Z. (1995). “Archetext-Intertext-Kontext. Paradigma einer supranationalen Literaturforschung”, in: H. Birus (eds), *Germanistik und Komparatistik: DFG Symposion 1993. Germanistische Symposien Berichtsbände XVI,* (556-570). Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler.

Konstantinović, Z. (1997a). “Komparatistik als Methode”, in: *Slavistićna revija*, letnik 45, st. 1-2, January, 313-322.

Konstantinović, Z. (1997b). “Zum gegenwärtigen Ausblick der Komparatistik. Der Weg zur Intertextualität“, in: N. Bachleitner, A. Noe u. H.G. Roloff (Hg.), *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur: Festschrift für Alberto Martino*, (889-900). Amsterdam-Atlanta: Rodopi Ver.

Konstantinović, Z. (1986). „Zeichen und Bedeutung. Ein Beitrag zur vergleichenden Methodenforschung”, in: (Hg.) Henry Remak, *Sensus communis: contemporary trends in comparative literature*, (39-48). Tübingen: Gunter Narr Ver.

Lamping, D. (2013). "Vergleichende Textanalysen", in: T. Anz (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2, (216-225). Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler'sche Ver.

Luhan, M. Mc (1994). *Die magischen Kanäle*, Basel: Verlag der Kunst Dresden.

Lüsebrink, H.J., Schmeling, M. u. Solte-Gresser, C. (Hg.) (2013). "Einführung: Zwischen Transfer und Vergleich. Grenzüberschreitung als methodische Herausforderung", in: *Zwischen Transfer und Vergleich: Theorien und Methoden der Literatur- und Kulturbeziehungen aus deutsch-französischer Perspektive,* (9-19). Stuttgart: Steiner Ver.

Lyotard J.F., (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester: University Press.

Lyotard J.F., (1986-1987). "Rules and Paradoxes or Svelte Appendix", in: *Cultural Critique,* No. 5, 209-219.

Marchart, O. (2003). "*Warum Cultural Studies vieles sind*, *aber nicht alles*. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies", in: *Medienheft*, Vol. 19, 7-14.

Pfister, M. (1985). "Von Bachtins "Dialogizität" zu Kristevas "Intertextualität", in: U. Broich, M. Pfister (Hg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, (1-30). Tübingen: Max Niemeyer Ver.

Remak, H.H.H. (1973). "Definition und Funktion der Vergleichenden Literaturwissenschaft", in: H. Rüdiger (Hg.), *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, (11-53). Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer.

Remak, H.H.H. (1961). "Comparative Literature. Its Definition and Function", in: N.P. Stallknecht u. H. Frenz (Hg.), *Comparative Literature-Method and Perspective*, Edwardville, (1-7). London, Amsterdam: Carbondale.

Robertson von Trotha, C. (2009). *Die Dialektik der Globalisierung. Kulturelle Nivellirung bei gleichzeitiger Verstärkung kultureller Differenz*, Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.

Rüdiger, H. (1962-1963). "Nationalliteraturen und europäische Literatur: Methoden und Ziele der vergleichenden Literaturwissenschaft", in: *Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, Heft 2, Vol. 42, 195-211.

Rüdiger, H. (1971-1972). "Die Begriffe «Literatur» und «Weltliteratur» in der modernen Komparatistik", in: *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 51,* 32-47.

Sakallı, C. (1998). "Karşılaştırmalı Yazınbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu", in: A.O. Öztürk (Hg.), *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları,* (17- 44). Konya: Selçuk Üni. Vakfı Ver.

Schmitz-Emans, M. (2013). „Neukomparatistik", in: R. Zymner u. A. Hölter (Hg.), *Handbuch Komparatistik, Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, (20-24). Stuttgart-Weimar: J.B.Metzler Ver.

Schweiger, I. (2009). „Interkulturelle Germanistik in Göttingen", in: H. Casper-Hehne u. I. Schweiger (Hg.), *Kulturelle Vielfalt deutscher Literatur, Sprache und Medien*, (9-23). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

Weisstein, U. (1973). "Zur wechselseitigen Erhellung der Künste", in: H. Rüdiger (Hg.), *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, (152-165). Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer.

Wellek, R. (1973). „Die Krise der Vergleichenden Literaturwissenschaft", in: H. Rüdiger (Hg.), *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, (93-103). Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer.

Welsch, W. (2002): *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Ver.

Welsch, W. (1995). "Transkulturalität", in: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.), Migration und kultureller Wandel, Schwerpunktthema der Zeitschrift für Kulturaustausch, 45 Jg., Stuttgart.

Werle, D. (2012). "Literatur und Kulturtheorie", in: H. Feger (Hg.), *Handbuch Literatur und Philosophie*, (257-273). Stuttgart: J.B.Metzler Ver.

Wierlacher, A. (2003). "Interkulturalität", in: A. Wierlacher u. A. Bogner (Hg.), *Handbuch interkulturelle Germanistik*, (257-264). Stuttgart-Weimar: J.B.Metzler Ver.

Zemanek, E. u. Nebrig, A. (Hg.) (2012): *Komparatistik*, Berlin: Akademie Ver.

Zima, P.v. (2011). *Komparatistik*, 2. Aufl., Tübingen und Basel: A. Francke Ver.

Žirmunskij, V. (1973). "Die literarischen Strömungen als internationale Erscheinungen", in: H. Rüdiger (Hg.), *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*, (104-126). Stuttgart. Berlin. Köln. Mainz: Verlag W. Kohlhammer.

Zymner, R. (2013). „Vergleichende Literaturwissenschaft", in: R. Zymner u. A. Hölter (Hg.), *Handbuch Komparatistik, Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, (7-9). Stuttgart-Weimar: J.B.Metzler Ver.

AİLE BELLEĞİ BAĞLAMINDA GÜNTER GRASS'IN "YENGEÇ YÜRÜYÜŞÜ" VE ELİF ŞAFAK'IN "BABA VE PİÇ" ADLI ROMANLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Arş. Gör. Gonca KİŞMİR*

Bellek araştırmalarının önemli isimlerinden J. Assmann (2015, s. 17- 18) , doksanlı yıllardan bu yana hemen hemen tüm ülkelerde görülen bellek patlamasının temelinde özellikle 2. Dünya Savaşından sonra dünyada değişen sosyo-politik ve ekonomik dengelerin olduğunu, medyanın bunu sürekli dile getirmesinin ve yaşanılan felaketlerle toplumların yüzleşme isteğinin yattığını belirtir. Edebiyat bilimci Erll (2005, s. 2- 4) ise, bellek konusu ile ilgili gelişmenin nedenlerini II. Dünya Savaşı'nın tarihsel süreçte sonuçlarının 20.yüzyılın küresel sorunların bir kısmını oluşturmasına ve ülkelerin bloklaşması sonucu yürütülen Soğuk Savaşın sona ermesi, dünyadaki politik ve ekonomik nedenlerle yoğunlaşan göç hareketleri, medya teknolojileri yani kayıt teknolojisinin sınırlarının kalkması ve postmodernizm gibi olgulara dayandırmaktadır. Temeli sosyo- politik ve ekonomik nedenlere dayanan "Memory- boom" (Huyssen, 1995, s. 5) yani bellek patlaması ile 1980'lerden sonra Avrupa'da meydana gelen siyasi değişimlerin ve onların etkilerinin,-[örneğin Berlin Duvarı'nın Yıkılması (1989), Doğu Batı Almanya'nın Birleşmesi (1990), Sovyet Rusya'nın Dağılması (1991), Soğuk Savaşın Bitmesi (1991), Demir Perde'nin Kalkması (1991) gibi-] toplumlar arası kültürel alışverişi her bakımdan hızlandırdığı yadsınamaz bir gerçektir. Çoklukla tarih açısından bakıldığında ülkelerin resmi ideolojileri doğrultusunda bir yönüyle biçimlendirilen/yazılan resmi tarihin farklı yönlerinin ortaya çıkarılmasıyla yeniden yorumlanması gerçeğin kültürel olarak farklı bakış açılarına bağlı olarak dile getirilmesine neden olmuştur. (A.Assmann ve Frevert, 1999, s. 267- 268) Ayrıca globalleşme denilen yeni dünyanın sosyo-ekonomik kuralları da, 20.

* Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, donen@ankara.edu.tr

yüzyılın farklı gözlerle tekrar anlamlandırılmasına, iki dünya savaşı geçirmiş ve onun sosyo- politik açmazlarının etkilerini, 21. yüzyılda bile hala yaşayan ülkelerin geçmişlerini yeniden gözden geçirmelerinin yolunu açmıştır. Genel olarak ülkelerin belleği anlamına gelen resmi tarihlerin yeniden ele alınmaları, zamanında işlenen insanlık suçlarının ve politik hataların resmi düzlemde kabul etme/yüzleşme gibi yeni tutumları kabul noktasına getirmiş, suçlu ve kurban söyleminde, yeni perspektiflerin kazanılmasına, tarih yazımının en önemli kavramlarından biri olan "suç", "kurban", "zafer", "yenilgi" gibi kavramların yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. (A.Assmann ve Frevert, 1999, s. 268) Özellikle Avrupa'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonra eğitimden kültür politikasına kadar (müze, anıt, anma günü, ders kitapları gibi) her kurumun başlangıç noktasının özellikle geniş çapta anımsama politikasına bağlı yürütüldüğü söylenebilir. Bu bağlamda bilimsel çalışmaların dışında 1990 sonrası edebi ürünlerde, toplumların nabzını tutan edebiyatın entelektüel düzlemde bu sosyo- politik ve ekonomik gelişmeye bir yansıma alanı olarak, toplumsal düzlemdeki bu hareketliliği de bünyesine katıp, kendi kurallarına göre yeniden eleştirel bir gözle değerlendirdiği rahatlıkla öne sürülebilir. Sınırların değişmesi ve göçler sonucunda yeniden ivme kazanan sosyal hareketlilik ile aile ve ortak bellekte var olan öyküler ve özellikle yazarların geçmişlerindeki yaşanmışlıklar/anılar memory- boom'un bir yansıma alanı haline gelen yazınsal metinlerde yeniden yorumlanır (Erll, 2005). Edebi metinler var olana karşı çıkılanları, ön yargı ile kabul edilenleri, kültürel bağlamda ideolojik olarak kabul edilmeyenleri eleştirel/seçici bir perspektif ile aktarırken, birincisi geçmişi yani anıları kendi estetik düzleminde ele alır, ikincisi de toplumdaki grupların düşünce dünyasını izler ve kendine ait mekanizmalarla kurmaca bir dünya yaratarak, farklı bakış açılarını okuyucusu için yeniden yorumlar.

Gerek çağdaş Türk edebiyatına gerek çağdaş Alman edebiyatına bakıldığında özellikle tarihsel olgular ile yüzleşme ekseninde ve toplumsal boyutta 20. yüzyılda yaşananların bugüne olan etkisini irdeleyen sayısız roman göze çarpmaktadır. Özellikle negatif tarih bağlamında geçmişin suçlarının resmi yoldan kabul edilmesiyle, yeni bir anımsama kültürü/tarih yazımı yaratan Almanya açısından genellikle geçmişle yüzleşme, hesaplaşma, sorgulama doğrultusunda yazılan, tarihi roman diyebileceğimiz bu romanlarda yakın tarih, edebiyatın kurgusal düzleminde bellek ve tarih ilişkisi açısından yeniden yorumlanmaktadır ve bu nedenle anımsama kültürüne paralel bir anımsama yazınından söz edilmektedir. (A. Assmann, 2006, s. 70-72) Bu çalışmada Alman edebiyatının savaş sonrası birinci kuşak yazarlarından Günter Grass'ın "Yengeç Yürüyüşü" ile Çağdaş Türk edebiyatı yazarlarından Elif Şafak'ın "Baba ve Piç"

romanlarında yakın tarihin izdüşümlerini barındıran ve ortak bellekte de yeri olan yaşanmışlıkların aile belleği üzerinden bellek mekânları yardımı ile de karşılaştırılarak, geçmiş ile olan bağlarının nasıl kurgulandığını ve neye işaret ettiklerini ele almaya çalıştık. Bilindiği gibi I. ve II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Osmanlı'da, Türkiye'de ve Almanya'da tarihsel açıdan çok büyük sosyolojik kırılmalara neden olmuştur. Her iki romanda aktarılan semantik bellek doğrultusunda ortak belleğin bir parçası olan aile belleğinden yola çıkılarak, politik ve sosyolojik kırılmaların yazarlar tarafından yansıtıldığı düşüncesinden hareketle gerçek tarihi olayların kaynak olarak kullanıldığı her iki post modern romanda da tarihin yeni bir bakış açısıyla nasıl ele alındığı, yani politik söylemlerden ziyade, politik söylemlerin nasıl algılandığı, kuşaklara bireyler aracılığıyla nasıl aktarıldığı ve sonuçlarının okuyucuya nasıl iletildiği irdelenecektir.

Çağdaş Alman Edebiyatı savaş sonrası yazarlarından Günter Grass, II. Dünya Savaşı ve sonrasını ele aldığı "Yengeç Yürüyüşü" *(Im Krebsgang, 2002)* eserinde, soykırıma uğrayan Yahudiler kadar olmasa da, Almanların da ulus olarak 2. Dünya Savaşının bir "kurbanı" olduğu düşüncesinden yola çıkarak fail ve kurban perspektifinden bu dönemi sorgular. Bu eseri diğer romanlarından ayıran özellik, anlatılan öykünün tarihsel bir olgu olan Wilhelm Gustloff gemisi[1] ile ilişkilendirilmesidir. 90'lı yıllarda "kurban" kavramı anımsama kültürü içerisinde sadece belli grupları tanımlıyordu. Fakat Sebald'in 1999 yılında Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch" adlı çalışmasında II. Dünya Savaşı'nda Almanların da bir kısmının Nasyonal Sosyalizm ideolojisine bağlı yürütülen yok etme politikalarının kurbanı olduğunu dile getirmesi ve özellikle savaşın son dönemlerinde Alman halkının yaşadığı hava saldırılarının, yerle bir edilmiş Alman şehirlerindeki sayısız ölümlerden, savaşın kurbanı kadın ve çocuklardan bahsedilmesi gerektiğini savunması edebiyat çalışmalarına yeni

[1] İsviçre Nazi lideri Wilhelm Gustloff, 1936 yılında Yahudi bir genç (David Frankfurter) tarafından öldürülür. 1937'de yapılan bir seyahat gemisine Hitler'in emri ile Wilhelm Gustloff'un adı verilir. İşçi sınıfı ve partiye mensup kişiler 1939 yılına kadar bu gemide seyahat ederler. 1939 yılından 1940 Kasım ayına kadar hastane gemisi olarak kullanıldıktan sonra, 20 Kasım 1940 tarihinden itibaren Danzig yakınlarında Gdynia limanında askeri gemi olarak hizmet vermeye başlar. Almanlar tarafından Gotenhafen olarak adlandırılan bu limanda dört yıl bekledikten sonra Hannibal Operasyonu için hazırlanır. Bu operasyon Courland, Doğu ve Batı Prusya'daki Sovyet ilerlemesine karşı yapılıyordu. Bu bölgelerdeki aileler, yaralı askerler ile Doğu Avrupa'dan kaçan göçmenler Gustloff ile Kiel'e getirilecekti. 30 Ocak 1945'de yola çıkan gemi akşam dokuz sıralarında Alexander Marinesko komutasındaki Sovyet denizaltısı S-13 tarafından torpillenerek Baltık Deniz'inde batırılır. Kayıtlara göre çoğunluğu kadın ve çocuk on bin kişinin üzerinde insan hayatını kaybetmiş, sadece 996 kişi sağ kurtulabilmiştir. (Fischer; Lorenz, 2009, s. 349)

bir bakış açısı getirmiştir. Sebald'ın yazılarında "kurban konumundaki Almanlardan" bahsetmesi dikkat çeker ve daha sonra yayımlanan eserlere bakıldığında (örneğin Günter Grass'ın *Im Krebsgang*- 2002 ve Klaus Rainer Röhl'un *Verbotene Trauer. Ende der deutschen Tabus*- 2002) sadece fail olan Almanların değil aynı zamanda savaş kurbanı durumuna düşen Alman halkının anılarının da kaleme alındığı görülmektedir. (A. Assmann, 2006, s.109/ 185)

Dolayısıyla Grass'ın romanının hareket noktasını soykırımı kabul eden ama istemeden suçlu durumuna düşenlerin veya bombalanan şehirlerde ve göç sırasında hayatını kaybeden insanların da söz konusu edilmesi/anılması gerektiği görüşü oluşturmaktadır. Nitekim yazarın bu romanı kaleme aldığı yıllara bakıldığında, (Berlin Duvarının yıkılmasından sonra Alman tarihindeki romanlara bkz.) Alman tarihinde bir tabu olan yani üstü bir şekilde politik nedenlerle kapatılan, toplumun bir kısmının şiddetle karşı çıktığı "Almanların da kurban olduğu" konusunun parlamentoda ve yayın hayatında yeniden gündeme geldiği/sorgulandığı ve edebi söyleme eklendiği görülmektedir. Berlin Duvarı'nın yıkılmasından ve iki Almanya'nın birleşmesinden sonra toplumun birçoğunun karşı çıkmasına rağmen negatif tarihe eklemlenen ama söz konusu edilmeyen bu olguyu Danzig doğumlu bir yazar olan Grass, 1945 sonunda yenilen ve göç etmek zorunda kalan doğudaki Almanların hikâyesini edebiyat düzleminde bugününün bilgisi ile yeniden yorumlar.

30 Ocak 1945 tarihinde Sovyet denizaltısı tarafından torpillenerek batırılan "Wilhelm Gustloff gemisi" metaforu ile Grass, Almanya'nın yakın tarihini tipik diyebileceğimiz bir Alman göçmen ailesinin geçmişi üzerinden retrospektif bir anlatımla ele alır. Bu gerçek, tarihsel olgu romanda Pokriefke ailesinin belleği ekseninde üç kuşağın değişik bakış açısından açımlanır. Romanın içerdiği bu üç kuşağın öyküsüne bakıldığında, metinde iki anlatı düzleminden bahsedilebilir. Birinci anlatı düzleminde "Wilhelm Gustloff" gemisinden sağ kurtulan 1928 doğumlu Tulla Pokriefke adlı figürün geçmişle ilgili öyküsü anlatılır. Tulla, savaş dönemi tanığı olarak geçmişine bağlı, yaşadığı gemi faciasını unutmak ve unutturmak istemeyen yetmiş yaşlarında bir kadındır. Sosyolog Braun'un (2013, s. 16) da tanımladığı gibi, olayları bilinçli bir şekilde yaşamış, bu olayları anımsayan, fail veya kurban olan birinci kuşak Gustloff gemisinin tanığı Tulla'nın tek amacı yaşadıklarının aktarımı olduğu için, tarihsel olarak çok önemli bu gemi faciasını duygularını dâhil etmeyerek kendi bireysel belleğindeki bilgiler çerçevesinde aktarmaya çalışır. Grass, bu açıdan kendi özeli hakkında hiç konuşmadan geminin nasıl battığını en azından oğluna yaşadıklarını "kurban" perspektifinden vermek isteyen travmatik bir figür olarak babaanne Tulla'yı metne yerleştirerek, toplumda tabu olan bu konu karşısında suskun kalan veya

"anılarını kısıtlayan" (Boyer, 2015, s. 26) bireylere işaret ettiği söylenebilir. Ancak gemi batarken oğlunu dünyaya getiren Tulla yaşadığı dehşeti anlatmak yerine, resmi tarihte kabul gören Gustloff gemisinin batırılması olayı bağlamında belleğinde yeni bir biyografi inşa etmeyi tercih eder.[2] Tulla'nın geçmişin yükünü atmak istese bile, anılarını aktarırken kendisini kısıtlamasının veya hikâyesinde bilinçli boşluklar oluşturmasının nedeni, metinde ara ara dillendirilen Paul'un babasının kim olduğu ile ilgili aile sırrı olabilir.

İkinci anlatı düzleminde ise geminin battığı gün dünyaya gelen ortak ve iletişimsel bellek yoluyla geçmişi hakkında bilgi sahibi olan Tulla'nın gazeteci oğlu, ben anlatıcı Paul ikinci kuşak yer alır. Heinz Bude'nin (1997, s. 296- 297) ifade ettiği gibi, 1938- 1948 yılları arasında doğan bu kuşak genelde ailelerinin savaşta yaşadıkları derin travmaya maruz kaldığı için suskunluğu tercih etmiştir. Bu bağlamda metinde taraf tutmamak adına suskunluğa gömülen ikinci kuşak Paul de dünyaya geldiği gün gerçekleşen Gustloff gemisinin hikâyesinden her defasında kaçmasına rağmen "tarihi sorgulayan/eleştiren kuşağın tanıklarındandır" (Braun, 2013, s. 16). Romanda annesinin geçmişini dinlemek istemeyen tanığın tanığı olan Paul figürü dinlediği öyküleri kendine saklar ve bir gazeteci olarak bile bu bilgileri yazıya dökmek istemez. Metnin genelinde Paul figürü 68 kuşağı kadar olmasa da duygusal yönden taşımak zorunda olduğu yükten dolayı ebeveyn kuşağını suçlayan ve onları dinlemek istemeyen kuşağı temsil etmektedir.

> "Deniz buz gibi soğuktu ve bebecikler tepe aşşağa gelmişlerdi. Bunu yazmalısın. Madem hayatta kaldın, bunu bize borçlusun. Sana bir gün her bir şeyi anlatacağım, baştan sona, sen de yazacaksın…" Ama istemiyordum bunu. Hiç kimse duymak istemiyordu bu hikâyeyi, ne Batı'dakiler ne de Doğu'dakiler. Gustloff da, lanet olası hikâyesi de onyıllar boyunca tabuydu adeta, Almanyaların Almanya'sında" (Grass, 2005, s. 36-37).

Fakat Agazzi'nin (2005, s. 22) de belirttiği gibi Almanya'daki bu söz konusu ikinci kuşak geçmişi sadece aktarım yolu ile değil aynı zamanda tanığın tanığı olarak geçmişin sonuçlarını da göğüslemek zorunda kaldığı için geçmişi unutmak istese bile unutamaz, yani kimliğinin bir parçası olan bu tarihten kendini soyutlayamaz. Bu bağlamda yazar Grass'da metninde oğlunun işlediği cinayet sonrası ikinci kuşak Paul'un sonunda geçmişiyle hesaplaşmak için aile geçmişini yazmaya karar vermesi ile Konny'nin bir insanı katledebilecek bir insana

[2] Bellek araştırmacısı Maurice Halbwachs'a göre (1985, s.365) birey ait olduğu toplumda kabul görmek için aile içerisinde sorun yaratacak bilgileri saklayarak sonraki kuşaklara aktarmayabilir. Böylece bireyin belleğinde yer edinen anılar bilinçli bir şekilde yön değiştirir ve farklı yeni bir biyografi ortaya çıkar.

evrilmesinde kimliğinin oluşmasında etkili olan ailevi yaşantıyı açımlayarak, okuyucuyu geçmişin üstünün kapatılamayacağı aksine geçmişin sürekli şimdiki zaman dolayımında canlı kaldığı konusunda uyarmaktadır.

Paul'un 1984 yılında dünyaya gelen oğlu Konny ise üçüncü kuşak olarak metinde yer alır. Tulla'nın geçmişini yazıya dökme isteğini oğlu Paul gerçekleştirmeyince bu sefer ümidini torunu Konnny'e bağlar ve ona her fırsatta tanığı olduğu Wilhelm Gustloff faciasını semantik belleğin bilgileri doğrultusunda aktarır, hatta bu hikâyeyi yazması için ona bir bilgisayar bile hediye eder. Fakat boşanmış bir ailenin çocuğu olan Konny babaannesinden dinlediği Gustloff gemisinin hikâyesini o kadar içselleştirir ki bu hikayeyi yazmak yerine internet ortamında aslında Alman olan ama Yahudi kimliğini benimseyerek, onlar ile empati içine giren aynı yaştaki David Frankfurter lakaplı bir genç ile, internetteki "blutzeuge. de" adlı sitedeki chat grubunda Gustloff gemisi hakkında tartışmaya başlar. Sanal ortamdaki bu tartışma babaannesinin torununa kendisini koruması için verdiği silah ile David isimli Alman Wolfgang'ı gerçek ortamda ilk buluşmalarında öldürmesi ile son bulur. Dolayısıyla romanın odak noktasını gemi trajedisi ile torun Konny'nin acı bir sona giden trajik hatası oluşturur.

Babaanne ile babanın bireysel düzlemde tarih ile olan ilişkileri/bakış açıları torunun David lakaplı çocuğu öldürmesine yani ailede ikinci bir trajedinin yaşanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Grass, tarihi bilgisi olanların bildiği Nasyonal Sosyalistlerin güçlerinin doruğunda iken 1936 tarihinde Yahudi genç David Frankurter'in İsviçre Nazi Partisi lideri Wilhelm Gustloff'u öldürmesi olayını tam tersine bu kez Alman Konrad'ın Yahudi kimliğine bürünmüş David lakaplı Alman Wolfgang'ı öldürmesi şeklinde metninde kurgular ve bir yengeç yürüyüşü gibi olayları yan yana sıralayarak, fail ve kurban söylemleri bağlamında kuşaklara aktarılan tarihsel sorumluluğun altını çizer.

"Wilhelm Gustloff gemisi" romanda geçmiş, şimdi ve gelecek zaman arasında farklı kuşakların anılarının kesiştiği önemli tarihsel bir "bellek mekânı" (Nora, 2006) olarak kullanılır. Bu bellek mekânı ile Grass gazeteci Paul'un yaşadıklarını anlatır ve böylece metinde Almanya'nın 1936 ve 1945 tarihini açımlayarak bugünden geçmişe bir köprü kurulur. Nitekim romanın son bölümünde "Bu bitmez. Asla bitmez bu" (Grass, 2005, s. 244) söylemi ile hem fail hem de kurban belleği açısından geçmişi sorgulamanın bitmeyeceği ve bunun Alman kimliğin bir parçası olduğu vurgulanır.

> "(…) 30 Ocak 1945 yıllar geçtikçe incelmiş, zararsızlaşmış, takvimdeki herhangi bir güne dönüşmüş gibi görünse de. Biz Almanların geçmişle baş edebilmek için seçtiği sözler var: Geçmişin kefaretini ödemeli, borcumuzu

temizlemeli, onunla uzlaşmalıyız. Bunu yapmak, yas tutmak demektir" (Grass, 2005, s. 131).

Grass, Pofriefke ailesi örneğinde tarihsel gerçekler ile şekillenen ve Alman toplumunun bireysel belleklerinde yaşadığı kadar semantik bellekte de yer etmiş olguları kullanarak okuyucuya ulaşmaya çalışır. A. Assmann'ın vurguladığı gibi (2006, s. 197- 198) Grass'ın bu eseri on yıllarca bastırılmış, ulus belleğinde ölmemiş ancak II. Dünya Savaşı'nın yarattığı büyük yıkımlar nedeniyle politik-sosyolojik diyet ödeme amacıyla kendi öz geçmişini bastıran bir görüşe karşı yazılmıştır.

Çağdaş Türk edebiyatı yazarlarından Elif Şafak ise "Baba ve Piç" *(2006)* adlı romanında İstanbul ve Amerika'da yaşayan Ermeni ve Türk iki ailenin geçmişi dolayımında tartışılan ve tabu olan 1915 olaylarına değinir. Bu metinde İstanbul'da yaşayan Kazancı ailesi ile Amerika'da yaşayan Çakmakçıyan ailesinin üç kuşağının yakın ilişkileri ve geçmişleriyle yüzleşmeleri tıpkı Grass'ın romanındaki tarihsel olgular gibi hem yarı otobiyografik hem de yarı kurmaca unsurlarla aile belleği dolayımında metinde yeniden canlandırılır. "Yengeç Yürüyüşü"nde konuşulmayan bir aile geçmişi bağlamında yaşanan aile trajedisi söz konusu iken, "Baba ve Piç"de Ermeni kökenli büyükannenin geçmişinde bir Türk ile evli olma sırrı bağlamında üstü örtülmüş bir yaşanmışlık anlatılmaktadır. Metnin anlatı düzlemini bu iki farklı ailenin üçüncü kuşak temsilcilerinin 2000'li yıllarda İstanbul'daki buluşmaları oluşturur ve bu buluşma ile iki aile arasındaki akrabalık bağları birinci kuşağın anıları dolayımında ortaya çıkarılır. Grass'ın romanında sadece bir aileden üç kuşak söz konusu iken, Şafak'ın romanında iki farklı aileden üç kuşak yani on altı kişi üzerinden geçmiş kurgulanmaktadır. Dolayısıyla "Yengeç Yürüyüşü"nde bütüncül, "Baba ve Piç"de ise okuyucunun mozaik gibi metnin her yerine dağılmış öyküleri bir araya getirmeye yönlendirildiği çoklu bir perspektiften bahsedilebilir.

Birinci anlatı düzleminde Grass'ın romanındaki Tulla figürü gibi yaşayan bir belleğin aktarımı vardır. "1915 tecrit olayını" yaşamış ve Amerika'da yaşamını yeniden kuran Suşan Çakmakçıyan birinci kuşağın temsilcisi olarak Grass'ın romanındaki büyükanne Tulla Pofriefke gibi geçmişine bağlı, tecrit olayını unutmak ve unutturmak istemeyen yaşlı bir kadındır. Yine Suşan Nine, Tulla karakteri gibi yaşanmışlıklarını ve bireysel anılarını kısıtlayarak sürekli torunu Armanuş'a aktarmaya çalışır.

Ortak ve iletişimsel bellek yoluyla 1915 olayları hakkında bilgi sahibi olan ve Amerika'da doğup büyüyen Suşan nine'nin oğlu ikinci kuşak Barsam, tıpkı Paul gibi geçmişe karşı mesafelidir. Barsam'ın on dokuz yaşındaki kızı üçüncü

kuşak Armanuş ise babaannesinin ona aktardıkları yani iletişimsel belleğindeki bilgiler ile yetinmeyip Türk- Ermeni ilişkilerini yakından gözlemlemek ister ve bu nedenle İstanbul'a üvey babasının ailesinin yanına gitmeye karar verir. İkinci anlatı düzleminde ise İstanbul'da yaşayan Kazancı ailesinin aile hikâyesi dolayımında hem Kazancı ailesinin hem de bu ailenin Çakmakçıyan ailesi ile olan sırları anlatılır. On dokuz yıldır birbirleri hakkında hiçbir bilgi sahibi olmayan iki genç kadın Armanuş ve Kazancı ailesinin üçüncü kuşağı Asya'nın İstanbul'da buluşmaları ve aileler arasındaki akrabalık bağları ile ilgili öyküler metnin odak noktasını oluşturur. Armanuş, Türk- Ermeni ilişkileri hakkındaki sorularına cevap ararken Suşan Ninesinin ilk eşinin Levent Kazancı olduğunu öğrenir.

A. Assmann'ın (2006, s. 214) da ifade ettiği gibi köklerinin nerden geldiğini bilmek isteyen üçüncü kuşak şüphecidir ve kimlik konusunda ikilem yaşamaktadır. Üçüncü anımsama kuşağındaki bireyler tarihi/geçmişi derslerden, kitaplardan, filmlerden, televizyondan ve kendisinden önceki kuşaklardan yani aile hikâyelerinden öğrendiği için, bu kuşak sırdaştır, tarihe karşı kendilerini sorumlu hissederler. (Braun, 2013, s.16) Metinde Armanuş'un büyük halasının her fırsatta "geçmiş geçip gitmiş bir şey değildir. Geçmiş şimdiki zamanın içinde yaşar ve atalarımız çocuklarımız içinde nefes alıp verirler" (Şafak, 2017, s. 69) düşüncesini aile sohbetlerinde yinelemesi buna örnek olabilir. Bu bağlamda metinde Asya ve arkadaşlarının bir araya geldiği "Cafe Konstantinopolis" ile Armanuş'un dâhil olduğu "chat grubunda yazılanlar" ile bireylerin geçmişleri hakkında sahip olduğu bilgilerin hem tarihsel ansiklopedik bilgiye hem de aile albümüne dayandığı söylenebilir. Armanuş ve arkadaşlarının geçmiş konusundaki tartışmasına Asya'nın katılması ile gruptaki Leydi Tavuskuşu adlı bir kullanıcının düşünceleri üçüncü kuşağın tarih/geçmiş ile ilişkisini özetler gibidir.

> "Değil toplumlar ya da topluluklar, bireyler dahi geçmişin soluğuyla şekillenirler. Ya soluğuyla ya yokluğuyla. Her iki durumda da hafıza mühimdir. Ondan kaçmaya çalışanlar sahte bir hafiflik peşindedir. (…) Kendi geçmişini düşün mesela… Babanın hikâyesini bilmeden kendi hikâyene vakıf olamazsın" (Şafak, 2017, s. 287-288).

Grass'ın romanında geçmişle başa çıkamayan ve kurban rolünü üstlenip ötekiyi yaratan torun kuşağı Konny geçmişinin önemli parçası olan değerleri savunabilmek için babaannesinin ona aktardığı ve kendi kurduğu kimliği benimserken, Şafak'ın romanında ise torun kuşağının temsilcisi olan Armanuş Amerikalı anne, Ermeni baba, ailesi ve Türk bir üvey baba arasında kendini sıkışmış hissetmesine rağmen, sadece ona aktarılanlar ile yetinmeyip tarihi sorgulanması gerektiğinin bilincindedir. Her iki romanda da detektif gibi aile

geçmişlerinin peşine düşen ve bu aile sırrını 21.yy. taşıyan üçüncü kuşağın özellikleri görülmektedir.

> "Adeta kimliğinin bir bölümü kayıptı da onu bulmadan yaşamaya başlayamıyordu." (…) "Annemi gücendirmemek için ne tam Ermeniliğimle barışabildim, ne de babamı gücendirme korkusuyla Amerikalılığımla." (…) Kimlikleri ellerinden alınanlar öyle kolay kolay terk edemezlerdi kökenlerini. Diasporada Ermeni olmak, kalan sağların torunu olmak demekti. (…) Böyle bir aile mirasına sahipken, farklılaşmak değil, normalleşmek peşinde olmalıydı. Böyle öğrenmişti Armanuş, ama öğrendiklerinin tekini bile uygulayamıyordu işte" (Şafak, 2017, s.118- 138).

Metinde Türk ve Ermeni iki aile örneğinde kültürel bellekte var olan ve hala tartışılan tarihi olaylar aracılığıyla ortak bellek sahnelenir. Şafak, eserinde aile belleğini birinci kuşağın anıları veya anlattığı öyküler, bellek araçları olan fotoğraflar, mektuplar, eşyalar, yemekler ve tarihsel bellek mekânları çerçevesinde şekillendirerek, anı aktarımında diğer kuşaklara sunmaktadır. J. Assmann'ın (2015, s.18) da dile getirdiği gibi bu anıların yaşama süresi üç– dört kuşaktır ve geçmişin yükünü/mirasını üstlenen kuşağın bu dünyaya vedası nedeniyle anıların tarihsel bilgi olma ve aktarımı sorunu ortaya çıkmaktadır. Gerekli koşullar sağlanmadığında yani anı aktarımı gerçekleştirilmediğinde ise anılar kaybolmaya mahkûmdur ya da yeni kuşaklarda yanlış algıların oluşmasına neden olmaktadır. Nitekim Grass'ın eserinde de babanın geçmiş konusundaki suskunluğu ve oğlu ile ilişkisindeki mesafeli tutumu sürdürmesi Konny'nin geçmişi sorgularken hayatını alt üst eden bir hata yapmasına neden olmuş, babaannesi ve babasının yanlış yönlendirmelerinin kurbanı olmuştur. Birinci kuşağın üçüncü kuşak ile kurduğu iletişim/ilişki Grass'da bir aile trajedisine neden olurken, Şafak da bir aile sırrını[3] ortaya çıkarır. Dolayısıyla bellek teorilerine göre her iki romanda da olaylarla bireysel bir bağı ve anıları olmayan torun kuşağı, "tanık kuşağının anılarına yani post-belleğini (post- memory) (Hirsch, 2012, s. 5) üstlenen bireylere işaret etmektedir. Her iki romanda da ikinci kuşağın aksine üçüncü kuşağın temsilcileri geçmişin duygusal boyutundan uzaktır. Ancak bu kuşak kimlik oluşumunda tarihsel gerçeklerin, özellikle aileyi

[3] Aile belleğini korumak adına anılar değiştirilebilir, bazıları silinebilir ya da anlatanı haklı çıkarabilecek şekilde yeniden organize edilebilir ya da başkalarının anıları içselleştirilerek kendi anı deposunda (bireysel bellekte) saklanabilir. Aktarılan anılar her zaman bugünden bakıp tekrar anlatıldığı/ değerlendirildiği ve sözsel olarak yeniden düzenlendiği için, kuşaktan kuşağa geçerken de tekrar biçimlenir ve geçmiş geçmişte kalmayarak bireysel ve toplumsal kimliklerini etkilemeye devam eder. Buradaki aile sırrı "aile albümüne" denk gelir; hem kuşak belleğine hem de kolektif belleğe ait anılar ve yaşanmışlıklar hakkında bilgi verebilir. (bkz. Welzer, vd., 2010, s.43-45)

bir arada tutan aile belleğinin öneminin farkındadır ve bu nedenle geçmiş ile ilgili düşüncelerini eyleme dönüştürür, aile biyografilerine sahip çıkar.

Sonuç olarak 21. yüzyıl başlarında retrospektif bir anlatımla yazılmış, tarih ve aile romanı olarak sınıflandırılan her iki romanda da sadece sosyal ortamın şekillendirdiği kuşaklar arası aile belleği aktarımı değil, kimlik inşası da sergilenmektedir. Toplumlarda sözlü tarih bağlamında kuşaklar arası belleklerde saklanan, kimliğin önemli yapı taşlarından biri olan anıların yaptığı yolculuğun iz düşümü edebi metinlerde de gözlemlenebilmektedir. Her iki romanda da kimlik inşasında kuşakların önyargıya karşı olmalarının mesajı verilmektedir. Grass romanında ideolojik yargılar ile tarihsel sorumluluğun sorgulanmadan üstlenilmesinin büyük yanlışlıklara neden olacağına işaret ederken, Şafak bu iki kurmaca aile örneğinde kolektif kimliğin köklerinin ne kadar iç içe geçtiğinin altını çizmekte ve aktarılan üç farklı kuşak belleğinde yer edinen anılar ile bu iki milletin ortak kültürel paydalara sahip olduğunu göstermektedir.

Her iki yazar da toplumlarında tabu sayılan, tartışılan konuları edebiyat aracılığıyla dile getirme ve yorumlama görevi bağlamında geçmişin kuşaklar arası nasıl aktarıldığını açımlamıştır. Grass'ın eserini kaleme alırken hem kültürel belleğe yani semantik belleğe hem de iletişimsel belleğindeki bilgilere başvurur. Şafak ise semantik belleğin önemli bir kaynağı olan tarihsel belleği kullanır. Grass kendi kuşağının yaşanmışlıkları/deneyimleri aracılığıyla bireysel belleğinde var olanı kültürel bellekteki kaynakları referans alarak metinde konu edinirken sadece tarihsel ansiklopedik bilgiden değil aynı zamanda aile albümündeki anı nesneleri ışığında 1945 ve sonrasını aktarır okuyucuya. Almanya'daki üçüncü anımsama kuşağı gibi Şafak da Türkiye'nin yakın tarihini sorumluluk duygusuyla sahiplenir ve tarihsel bellekte var olan olaylar ile iletişimsel bellekte yer edinen bilgileri yeniden kurgulayarak okuyucuya aktarır. Almanya'da sessizliğe son verilmiş, artık konuşulan bir iklim hâkim olduğu için Grass romanında kurmacanın sınırlarını zorlarken, Şafak toplumdaki suskunluk iklimini değiştirmek adına eserinde gerçek hayatta hala bastırılan tarihsel olgular için bir tartışma alanı açmaktadır. Her iki yazar da büyük kayıpların yaşandığı savaş yıllarını kaleme alarak, unutulmuş olayları yeniden canlandırır ve resmi tarihe alternatif sunmaktan ziyade katkı sağlar. Schlink'in vurguladığı (2012, s. 73) gibi özellikle genç kuşaklar için geçmişteki hataların fark edilmesi, gelecek ile ilgili politik ve tarihsel bakış açıların planlanmasına imkân verir ve şimdiki zamanın yükünü hafifletilebilir. Gerçekte var olabilecek öyküler bağlamında geçmişe dönük bir dünya yaratan her iki roman da bugünün ve geleceğin inşasında geçmişin/tarihin önemli bir yere sahip olduğunu göstermekte ve tarihe kurgusal alandan farklı bir bakış açısı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

Agazzi, E. (2005). *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte. Drei Generationen deutscher Schriftsteller und die Fragen der Vergangenheit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Assmann, A. ve Frevert, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Von Umgang mit deutschen Vergangenheit nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags- Anstalt GmbH.

Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik,* München: Verlag C.H. Beck.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek. Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (2. Basım). (A. Tekin, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi. (1997)

Braun, M. (2013). *Wem gehört die Geschichte? Erinnerungskultur in Literatur und Film.,* Münster: Aschendorff Verlag.

Boyer, P. (2015). *Anılar Ne İşe Yarar? Hatırlamanın Biliş ve Kültürle İlgili İşlevleri. Zihinde ve Kültürde Bellek* (1. Basım) içinde (5- 36). (Y. Aşçı Dalar, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Bude H. (1997). *Die Achtundsechziger Generation im Familienroman der Bundesrepublik.* H. König, W. Kuhlmann, K. Schwabe (Ed.), *Vertuschte Vergangenheit. Der Fall Schwerte und die NS- Vergangenheit der deutschen Hochschule* (1. Basım) içinde (287- 300). München: C.H. Beck.

Erll, A. (2005). *Kolektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen.* Stuttgart: Weimar: Verlag J. B. Metzler.

Fischer, T. ve Lorenz, M. (2009). *Lexikon der Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945.* Bielefeld: transcript Verlag.

Grass, G. (2005). *Yengeç Yürüyüşü* (3. Basım). (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (2002).

Halbwachs, M. (1985). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen.* Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After The Holocaust.* New York: Columbia University Press.

Huyssen, A. (1995). *Twilight memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları.* (1. Baskı). (M. E.Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi. (1994).

Schlink, B. (2012). *Geçmişe İlişkin Suç ve Bugünkü Hukuk*. (1. Baskı). (R. Ergün, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (2002)

Şafak, E. (2017). *Baba ve Piç* (109. Baskı). (A. Biçen, Çev. Yazarla birlikte). İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık. (2010)

Welzer, H. ve Moller, S. ve Tschuggnall, K. (2010). *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

COMPARATIVE OUTLOOK FOR GEORGE ELIOT'S *SILAS MARNER* AND WILLIAM DEAN HOWELLS' *THE RISE OF SILAS LAPHAM* IN RESPECT TO RETROSPECTIVE MORAL ACHIEVEMENT[1]

Asst.Prof.Dr. Zennure KÖSEMAN*

1. Comparative Outlook for the Way of Achievement

As achievement in work and social life is the substantial matter for individuals to support their lives, such an intention necessitates either leading a moral or a material pursuit in life. In order to have a rise in social mobility, each human is charged in conducting a liability in her/his social environment through wishing to earn much more than the previous living. This indicates that earning money is the milestone for a living for most individuals. However, contrary to this perspective, the present study highlights an approach of moral achievement to acquire a social uprise in respect to two novels in American and British literatures. In a comparative outlook, the aim is to deal with George Eliot's *Silas Marner* (1861) and William Dean Howells' *The Rise of Silas Lapham* (1885). As Eliot and Howells depict in their target novels, due to an increasing interest in social ascendacy in life, each individual entangles with a commercial gain. This study concerns with a self-esteem for moral achievement that becomes the prominent conception of many participants in business and social life. At the end of analyzing two novels, this study finds out what kind of acquisitions individuals attain most for a living: either a moral or a monetary. The material accumulation gains the assessment and the ethical remains solely as the retrospective approach to life.

---

[1] This article is the quite extended version of the presentation entitled as "Self Esteem for Retrospective Moral Achievement in William Dean Howells' The Rise of Silas Lapham and George Eliot's Silas Marner" in *VIIth International Comparative Literature Cogress* held in Cumhuriyet University, Sivas.

* İnonu University, Faculty of Science and Literature, The Department of English Languages and Literatures, Malatya/Turkey. E-Mail: zennurekoseman yahoo.com.tr

Benjamin Franklin can be considered as a protoype of self-made man who pursued the ethical values in a self-disciplined manner. Thus, concerning about him is a necessity when the subject matter is to rise achievement via the ethical values. In "The Way to Wealth," Franklin suggests the pursuit of thirteen virtues to acquire moral perfection for achievement: temperance, silence order, resolution, frugality, industry, sincerity, justice, moderation, cleanliness, tranquility and chastitiy (Franklin, 1990, p. 784-785). All these moral principles are the self energy to become a self-made man through pursuing a self-disciplined and rightous lifestyle. For an achievement policy in life, many critics stress the significance of the this spiritual pursuit that Franklin directs individuals towards. They prominently note the origins of American work ethic which is based on hard work, cleanliness and perseverance, i.e., a self-disciplined ethical worldview (Looby, 1990, p. 40-41). All these ethical behaviors prepare them for a self-disciplined and well organized way of living in work and social environment. This emphasizes that behind all the ethical struggles lie the wish for achievement acquired in hard work through a particular outlook towards life. Innocent ethical hard work, leards to success in social mobility in the material world. How critical it is: both ethical and material collaborate each other. Such a critical situation is a really problematic situation as both Silas Lapham and Silas Marner experience.

Means of achieving success differentiates in distinct periods in a American social and economic history. To illustrate, whereas the way to success focused on the depiction of self-reliance and ethical behavior in the Late Colonial Era in American literature, achievement policy modified in reliance on chance and marginalization of ethical behavior in the post Civil War Era. On the contrary, a fluctuation appears in the Gilded Age and the Progressive Era in which a reliance on and acceptance by others is the subject matter to consider[2]. As a conclusion, there is a moral demise in the last term and the only engagement becoımes the self-esteem for moral success in life. In this case, the attainment of the spiritual perfection becomes just a meaningless issue for some individuals whereas it

[2]In From the Way to Wealth to the Gospel of Wealth , Zennure Köseman has a detailed interpretation on the superiority of spiritual perfection to acquire real success in life whereas the monetary prosperity becomes effective as the material accumulation in the Gilded Age and Progressive Era (2013: 5-10). She discusses the means and the meanings of success within different historical periods. Köseman also assesses the ethical values of Silas Lapham in her book. In the present study, having a comparative perspective, Köseman compares Silas Lapham in American life with Silas Marner in British society. Although they are in different cultures, the same style of life regarding the ethical and the material achievement exist in their countries Thus, their innocent way of living and the problems that they have to experience look alike because of leading an ethical pursuit of life.

becomes a mission to pursue life for some others as will be reflected via Silas Lapham and Silas Marner. This implies that in the rush of acquiring monetary goals in the hard conditions, a retrospective moral assessment happens to be the substantial requirement for the most individuals. While assessing the target novels in these perspectives, individuals who pursue a life in solitude of ethical behavior to attain a social ascendany in life have the spiritual prosperity. Thus, late Colonial Era writers such as Benjamin Franklin take a "course of opposition to American materialism" (Ziff, 1985, p. 20) and reflect a self standpoint towards individual ingenuity towards following a self diciplined policy of living.

To begin with analyzing the ethical evaluation of success, it is significant to underline that having a pseudonym of George Eliot instead of the real one, Mary Ann Evans, it might be accurate to assume how a strict enviroment Eliot had not to reflect her authentic ideas in life. This signifies that she had a strong difficulty of hiding the realities in her social setting. By writing *Silas Marner*, she reflects the same kind of harship in Silas Marner's life in respect to pursuing an ethical achievement in a social and working environment in which everybody searches for material accumulation.

While having a great feminine dignity and character, she explores the thoughts and the feelings of her characters. She maintains a philosophical profundity and the significance of the fictional technique of describing her main characters through a realist and autobiographical writing style. She has a powerful means of serious exploration of ideas and various thematic subjects as reflected through the conflict between the moral and the ethical achievement in the rising industrial world of the 1860s in British society. Thus, "the melancholy conciousness of change and loss" is the subject matter to deal with in this novel as it will compared to *The Rise of Silas Lapham* (Williams, 1975, p. 62). Thus, the commertial spirit creates a melancholic emotional state to consider the ethical assesments for individuals.

As the British society had been living the age of reform in the late 1820s, Eliot wrote just in the periods in the post reform age. Therefore, there was a significant place of the middle-class manufacturers, merchants and capitalists in this social and economic life (Dolin, 2005, p. 49-50). Nevertheless, as Dolin notes, most reforms in the reform period had a profound social side in respect to their advantageous and disadvantagous effects. Every aspect of the Victorian national administration, trade, industry, finance, education, social problems, emigration were all influenced from the reforms of the process (2005, p. 52). As Dolin highlights:

> Many of the most enduring achievements of the age of reform were responses to urban industrial living conditions that badly needed improvement: not responses to poverty itself, which had been caused in the first place by the very system that made there forming classes rich and powerful. This was one of the great contradictions at the heart of Victorian society. Capitalism was enshrined as a force for moral regeneration. It encouraged enterprise, and rewarded thrift with the benefits of capital accumulation; it was expansive, and benefited everybody in the long run, and, in a genuinely free market, those benefits were available to anyone willing to work hard. The self-made man was the hero of the rising capitalist classes at the mid-century (2005, p. 53).

As a voice of personal knowledge and recollection of the Age of Reform in the idustrial process, Eliot reflects the influence of the competitive life style in his literary works as in *Silas Marner*. The major requirement is that of the self-making. However, contrary to the self-made man, ineffectualness for material prosperity constitutes just a nostalgic and reminencent voice for achievement in social life (Hardy, 1985, p. 156). Solely through the ethical pursuits become meaningless in the case of material richness.

Eliot depicts a transformation of a way of living, from rural to urban life in her mid-Victorian novel *Silas Marner*. However, due to intolerable destructive strengh of urban life in which the ethical manners are disregarded because of the material considerations, her simple, honest and trusty protagonist, Silas Marner, eventually returns to his previous rural setting. Thus, this represents the emergence of a conflict between the spiritual and the material life styles in this novel. As it will be compared to Howells' Silas Laphan, the ethical responsibilty is the most influential case for the achievement policy in life for Silas Marner. However, the city and the country life has a contrast as Raymond Williams states in *The City and the Country*:

> The rherotical contrast between town and country life is indeed traditional: Quintilian makes it his first example of a shock thesis, and conventional contrasts between greed and innocence, in these characteristic locations, are commonplace in later Greek and Latin literature. But it was especially in relation to Rome that the contrast crystallised, at the point where the city could be seen an independent organism. In the savage satires of Juvenal we find the tone which is more than conventional: a sustained and explicit catalogue of corruption (1975, p. 46).

In this quotation Williams's primary concern is with "a shock" in differnt cultural settings, "a contrast" in two ways of living, urban life as an independent

place to consider and the case of the thematic basis of corruption in the new developed environment. Hence, these particular evaluations in this quotation is significant not only for Silas Marner but also for Silas Lapham in *The Rise of Silas Lapham*. These effective phrases imply that a strong contrast exists between two different ways of living. Although city life reflects an improved and independent life situation, it also implies the emergence of corruption within certain individual ethical values Thus, an astonishment occurs as there are the newcomers to city life from rural environment. They become aware that rural innocent way of living of the pastoral world hardly exist in the living circumstances of the city in which there is hardship in its industrial production. Therefore, most individuals such as Silas Marner rarely have the accomplishment of the becoming rich in their assumed social mobility.

Following such a difficulty for enrichment in the city life circumstances, transforming from rural to urban life becomes meaningless for Silas Marner. Trying to attain social ascendany and accumulation of wealth causes him to experience a depressive, alienated and isolated living in the city as his ethical responsibility becomes ineffective in working state of affairs in the new living circumstances. Although he strives hard to become effectual, he is incontent with his newly environment due to being shocked in most of the positions. Eliot has a general assessment on how the newcomers to the city life are astonished at the end of their struggles in the new living circumstances:

> Even people whose lives have been made various by learning, sometimes find it hard to keep a fast hold on their habitual views of life, on their faith in the Invisible, nay, on the sense that their past joys and sorrows are a real experience when they are suddenly transported to a new land, where the beings around them know nothing of their history, and share none of their ideas (1999, p. 12).

As the quotation is about how the new comers to urban setting become alienated and isolated in most cases, it underlines the difficulty of living in a newly moved environment, Eliot interprets about how nostalgic the newcomers become and care about their previous life. Due to facing a new accomodation, they are accepted as the strangers in the city and, therefore, left alone in their new social suirroundings. Hence, their alienation and isolation can be added to their psyhological fragmentation in new settings as a result of their astonishment to most events in their new environment. Thus, it is possible to learn about how they complain about the differences between their previous settings and new accomodations. Eliot writes about the shock that Silas Marner experiences in his working sorrounding:

> His first movement after the shock had been to work in his loom; and he went on with this unremittingly, never asking himself why, now he was come to Raveloe, he worked far on into the night to finish the tale of Mrs. Osgood's table-linen sooner than she expected — without contemplating beforehand the money she would put into his hand for the work. He seemed to weave, like the spider, from pure impulse, without reflection. Every man's work, pursued steadily, tends in this way to become an end in itself. ….. Silas, in his solitude, had to provide his own breakfast, dinner, and supper, to fetch his own water from the well, and put his own kettle on the fire; and all these immediate promptings helped, along with the weaving, to reduce his life to the unquestioning activity of a spinning insect. He hated the thought of the past; there was nothing that called out his love (1999, p. 14).

Having a particular end in life, Eliot portrays Silas Marner's anxiety and suspicion because of possessing an unclear dark future. In such evaluations, the main characters are about to maintain psychological traumas in which alienation and isolation dominates the individual in the industrial competitive life. As the material rush is influential on the newcomers, they are in complexity how to preserve their own moral values. The beginning of the competitive industrial world is the source for his social traumas and for his suffering because of being wrongly accused in his social sorrounding. Afterwards of being accused of theft and, therefore, being exiled from a religious community, the weaver Silas Marner leads an isolated life in Raveloe. He confronts just a new life in contrast to his previous living circumstances in the innocent life of the pastoral world in country life:

> There were no lips in Raveloe from which a word could fall that would stir Silas Marner's benumbed faith to a sense of pain. In the early ages of the world, we know, it was believed that each territory was inhabited and rules by its own divinities, so that a man could cross the bordering heights and be out of the reach of his native gods, whose presence was confined to the streams and the groves and the hills among which he had lived from his birth. And poor Silas was vaguely conscious of something not unlike the feeling of primitive men, when they fled us,. İn fear or in sullenness, from the face of an unpropitious deity. It seemed to him that the Power in which he had vainly trusted among the streets and in the prayer-meetings, was very far away from this land in which he had taken refuge, where men lives in careless abundance, knowing and needing nothing of that trust. (Eliot, 1999, p. 13)

Eliot focuses on Silas Marner's sense of fear and pain in his new life circumstances that contradict to his previous pastoral life in rural environment. Marner's awareness of the differences between the rural and urban way of living becomes to subject to concern for Eliot. Being far away from the innocent and peaceful living in the tranquility of rural setting, Marner is disturbed of the meaningless and unrespectful way of living of individuals to each other. He is just confused as he evaluates the dissimilarity of all things in his new living circumstances. He is shocked at all events that occur in his life and, therefore, is anxious of the following days in Lantern Yard, i.e., he has an anxious future in his newly transformed environment.

However, as his money is stolen too, he was given a chance to transform his life himself. Moreover, a little girl, Eppie, suddenly arrives his house as a present of fate and he adopts this little girl. In order to create an unsentimental but affectionate portrait of rural life, Eliot has a requirement to return to "the rural innocence of the pastoral" that can be "contrasted with the exchanges and counting-houses of merchantalism, or with the mines, quarries, mills and manufactories of industrial production" (Williams, 1975, p. 46-47). Such a contradiction emphasizes a destructive emphasis of the city life and its influential climate for the human psychology as the materially prosperous individuals become a great matter for the ethically prosperous men. Through his strong moral tract, matters of ethics play a great role in his working policy. Thus, when he is inefficient in social ascendany, he accepts his return for his social backgound once again. However, his struggles in the city environment formed a chance of maturity for him. Eliot expresses about the influence of Silas Marner's transformative life that everything he experienced was the case for assessing life much more philosophically:

> This strangely novel situation of opening his trouble to his Raveloe neighbours, of sitting in the warmth of a hearth not his own, and feeling the presence of faces and voices which were his nearest promise of help, had doubtless its influence on Marner, in spite of his passionate preoccupation with his loss. Our consciousness rarely registers the beginning of a growth within us any more than without us: there have been many circulations of the sap before we detect the smallest sign of the bud (1999, p. 48).

In this quotation, Silas Marner's exile from Lantern Yard is taken into consideration. Marner's "passionate preoccupation with his loss" is his psychologically, socially and economically traumatic case, therefore, he has an emotional breakdown in his life. It becomes just a loss at all. Nevertheless, as he is together with his adopted daughter, he becomes in content with his new life

conditions in his passionate countryside. Thus, the material life standards overcome Silas Marner's ethical values in this prominent mid-Victorian novel! He has a complicated and depressed mind in Lantern Yard. Eliot stresses how confused life he has, therefore, he changes his mind to return his country life back:

> Marner's thoughts could no longer move in their old round, and were baffled by a blank like that which meets a plodding ant when the earth has broken away on its homeward path. The loom was there, and the weaving, and the growing pattern in the cloth; but the bright treasure in the hole under his feet was gone; the prospect of handling and counting it was gone: the evening had no phantasm of delight to still the poor soul's craving. The thought of the money he would get by his actual work could bring no joy, for its meagre image was only a fresh reminder of his loss; and hope was too heavily crushed by the sudden blow for his imagination to dwellh on the growth of a new hoard from that small beginning. (Eliot, 1999, p. 65)

Such statements reflect how Silas Marner is disturbed from the city's money thought that pull most individuals to earn it. However, as Marner underlines the joy behind the money is lost in the urban living circumstances as it is really hard to earn. After being desperate to acquire it to support individual lives, most newcomers just return their old traditional life styles. However, their loss in the city is not not only related to their lack of finding the means to possess money but also their loss implies a corruption in their moral values as they confront with the problematic material cases in the city.

Similarly, William Dean Howells depicts Silas Lapham as an enterpreneur who despite earning a fortune in his paint business loses his monetary wealth due to loaning too much money to a partner in his previous work process. In a realist point of view, Howells portrays a newly rich protagonist who manages social ascendancy through his rags-to-riches philosophy in this novel. The technique that he uses while writing is realism and "truthful treatment of material" is the preliminary case that he is concerend with (Hough, 1977, p. 54). He deals with the ethical values and opposes the immoral manners and attitudes in this literary work (p. 55). The title of the novel is ironic, becase as it entitled The Rise of Silas Lapham, the rise is a moral one but that rise causes the downfall in his financial world. How contradictory it as that Silas rises as he falls (56). He rises ethically and falls materially! Silas Lapham, in the novel, depicts that "It is sad but true, Howells comments in his own person, that the price of civilization is nothing less than that our manners and customs count more in life than our qualities" (Hough, 1977, p. 57). As this short quotation implies, individual behaviours, attitudes and

their conventional habits are more significant to evaluate them than their personal qualities, because activities represent behavioral characteristics. Since the novel is a realistic fiction, it just states about the realities of what actual life: the decline in the ethical values that constitute the exitence of reliance to each other. However, as a result of the competitive work circumstances, reliance appears just a lost concept in social living. Hough describes Silas Lapham as a man who is contrary to the competitive financial life that he especially cares for the moral values:

Perhaps the best way to begin a study of The Rise of Silas Lapham is to consider it as an anti-romance. The story concerns a common man become millionare, a massive, middle-aged Vermont farmer whose father, 40 years before, had discovered a mineral paint mine and thus provided the opportunity which his son's energy and resourcefullness have turned into wealth and a paint company in Boston. The skillful opening chapter, in which Silas is interviewed for the "Sold Men of Boston" series, gives a clear-cut exposition of his qualities: he is vulgar, bragging, and sentimental, yet along with these qualities he has a self-respect, an integrity and kindness that are endearing. As the chapter ends, Silas sends the reporter's young bride a complete set of his best grade paint.

> But since he lives in the competitive industrial world, financial gain creates a discrepancy between his spiritual values and the material ethos that has the basis of social status. However, as the rise in the ecomonic and social change brought forth the moral demise in work ethics after the Industrial Revolution, the means of achieving moral perfection was also regarded in various cases as a pseudo success for most individuals. Nevertheless, a retrospective wish to actualize ethical attainment was the special policy for some individuals like Silas Lapham to be happy. What an "old fool," the cynical reporter says; "what a good man;" the girl exclaims, and this contrast sums up projecs Silas's character in the novel. (Hough, 1977, p. 56)

This quotation indicates that Silas Lapham is the character who concerns about ethical values more than the material ethos in his life. He is basically known as a true-to-life man who cares for moral success in his life. He becomes happy with depicting moral values and in life. He is conscious that the desire for financial earning in competitive industrial world becomes the cause for the discrepancy between the spiritual and the material values.

Howells becomes effective as a realist writer who depicts the destructive slices of life in the competitive world: as the social ascendancy institutes all meaningful issues for the most, they, thereby, lose their ethical behaviors and the self-reliant policy to become a self-made man. Accordingly, Howells has a critical outlook towards Silas Lapham when be becomes the newly rich entrepreneur in

Boston, because he recognizes that his success story will destruct him in his moral life. This emphasizes that the acclaimed writers of the Reconstruction Era[3], such as William Dean Howells, play the role of the social critic for assessing the difference between the moral values and the material consideration in American literature. Lapham is proud of being a self-made man in his social surrounding because of pursuing hard work in the business life: through managing great efforts to gain monetary wealth in his inherited paint business, Lapham possesses three houses. The first one is a farm house in Vermont in which he leads a country life of purity, simplicity and honesty of the rural life; the second is in Nankeen Street in the urban society and the last is in Beacon Street in which he has a chance to reject the civilized society and, afterwards, return to his rural Vermont life. Despite being a self-made man, he has the ethical values of integrity, honesty, trust, and perseverance in his life policy, nonetheless, he is proud of his material accumulation:

> Lapham had the pride which comes of self-making, and he would not openly lower his crest to the young fellow he had taken into his business. He was going to be obviously master in his work place to everyone; and during the hours of business he did nothing to distinguish Corey from the half-dozen other clerks and book-keepers in the outer Office, but he was not silent about the fact that Bromfield Corey's son, had taken a fancy to come to him. (Howells, 1965, p. 98-99)

In this quotation, Howells implies that Lapham is proud of living in a well organized and decorated life style. Although he requires a moral standard, monetary wealth is, thereby, significant for him so that he is a self-made man who respects hard work in his work ethic. Accordingly, having a Franklinian way of ethical thinking in the debths of his mind, Silas Lapham is "simple, clear, bold and straightforward in his mind" and reflects his perseverance in his life style (Howells, 1965, p. 19) so that in social life he is respected by the others. This emphasizes that he seizes both of the achievement policies for some time in his life. Through the means of hard work, Silas Lapham devotes his life to possess money in life and this implies that he will struggle in his living circumstances whatever the circumstances are. He is conscious of the values like pursuit of perseverance, diligence, patience and determination bringing success for an individual in life and, therefore, he pursues them through caring for hard work. The narratorxpresses in the novel:

[3] The Reconstruction Era (1865-1877) is the period that United States lives the process of rebuilding after the Civil War.

> Simple, clear, bold and straightforward in mind and action, Colonel Silas Lapham, with prompt comprehensiveness and a never-failing business sagacity, is, in the best sense of that much-abused term, one of nature's noblemen, to the last inch of his five eleven and a half. His life affords an examplhe of single-minded application and unwavering perseverence, which our young business men would do well to emulate. There is nothing showy or meretricious about the man. He believes in mineral paint; and he puts his heart and soul into it. He makes it a religion; though we would not imply that is his religion. Colonel Lapham is a regular attendant at the Rev. Dr. Langworthy's church (Howells, 1965, p. 19).

In this important quotation, he does all his job by his heart and his soul so that he intends to become a financially wealthy individual via hard work and perseverence. Howells notes his simple and clear mindedness in his life and reflects his care for purity in life. As he makes his business life a religion, it indicates that such an approach implies his devoting himself to his business life as a whole. A desire achievement in life through following the ethical values. Yet, the difficulty of pursuing such way of living is contrary to the competitive working circumstances after the rise of the materialistic values following the Industrial Revolution. Howells notes how evil exists in his physical world through the end of the novel: "We can trace the operation of evil in the physical world…but I am more and more puzzled about it in the moral world. There its course is often so very obscure; and often it seems to involve, so far as we can see, no penalty whatsoever." (Howells, 1965, 332). Thus, he is aware of complexity of the continuity of the moral values in the physcial world in which evil occurs in most phases of life. Such an assessment implies that Silas Lapham becomes a maruted character in the material complexity of the world.

Contrary to this general statement, at a moment of crisis at a dinner party where there are some other individuals who respect him, Lapham has a sudden epiphany in his life to attain his moral perfection rather than the monetary wealth in his following days. Therefore, he withdraws himself from the materially prosperous social environment and return for Vermont's rural life. After having such a sudden decision in his life, accordingly, he depicts his newly achieved maturity (Pizer, 1984, p. 265). The case of such an experience implies how individuals get maturity at the end of the realist living circumstances. The sudden self-recognition indicates that he is in search for a spiritual perfection in life. In this position, there is the incompatibility of the moral enrichment with that of the materialistic ethos. To reflect a general truth, Henry Bamford Parkes notes that "money is the principal symbol of success and the main object of ambition" in the

industrial world (1959, p. 260). On the contrary, Lapham opposes this definition as reflected in his transformation from urban to rural life for having a spiritual gain.

Lapham in his success path from rags to riches attains prosperity through his own struggles despite his poverty but loses his possessions because of being cheated by Rogers (Bell, 1993, p. 31). This means that there are some others in social and business life that became the illegal entrepreneurs who solely concern about themselves but not the others. In the Gilded Age, enterpreneurs were basically defined as the "captains of industry" such as Cornelius Vanderbilt, John D. Rockerfeller, and Andrew Carnegie that caused a destruction within the competitive work life (Divine, 1984, p. 517). Lapham also experiences a material ruin that derives from the rugged individualism both in the work and the social life of the 1880s in his life (Boardman, 1967, p. 45-46). All these economically disturbing individuals constitute the significant problem in social life.

In conclusion, it is possible to approach the two novels in respect to the success work ethic in a comparative thematic basis in which rags-to-riches myth works but come to an end with a unwanted circumstance: both of the protagonists have the final in their countryside of tranquility, peace, and happiness. Achievement policy can be categorized under the moral perfection and material prosperity within a self-disciplined hard work ethic either in spiritual or accumulation of wealth. The main characters strive hard in their working conditions from rags-to-riches in which a person have a social mobility from poverty to wealth. In these novels, the major individuals endure several unforeseen conditions and events, i.e., they work via patience in most of their lives. However, they confront the contradiction between the moral and the material perfection to deal with so that they have an epiphany in their lives to make up a sudden recognition whether to continue their lives in the city or the country. Both of the protagonists decide pursuing in the pastoral life styles in the countryside where money is not as effective as in the urban life. Diving into the debths of the interpretation world, it can be said that although monetary wealth is quite important in life, especially in the competitive industrial world, the retrospective self-esteem for spiritual achievement to attain prosperity is just a dream for most individuals!

REFERENCES

Bell, M. D. (1993). *The Problem of American Realism: Studies in the Cultural History of a Literary Idea*. Chicago: The University of Chicago Press.

Boardman, A. (1967). "Social Point of View in the Novels of William Dean Howells." In *American Literature*, Vol. 39. No. 1: 42-59.

Divine, R. A. (1984). *American Past and Present.* Illinois: Scott, Foresman and Company.

Dolin, T. (2005). *George Eliot*. Oxford: Oxford University Press.

Eliot, G. (1999). *Silas Marner*. (1861). Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd.

Franklin, B. (1990). "The Way to Wealth." (1758). In *The Heath Anthology of American Literature*. Eds. P. Lauter and et all. Vol. I.Massachussetts: D. C. Heath and Company: 784-789.

Hardy, B. (1985). *Novels of George Eliot*. London : The Athlone Press.

Hough, R. L. (1977). "William Dean Howells, The Rise of Silas Lapham." In *The Voice of American Forum Lectures: The American Novel*. Washington, D.C.,: United States Information Agency: 53-63.

Howells, W. D. (1965). *The Rise of Silas Lapham*. (1885). New York: Harper & Row.

Köseman, Z. (2013). *From the Way to Wealth to the Gospel of Wealth*. Cambridge: Academica Press, LLC.

Looby, C. (1990). *Benjamin Franklin*. New York: Chelsea House Publishers.

Parkes, H. B. (1959). *The American Experience*. New York: Random House.

Pizer, D. (1984). *Realism and Naturalism in Nineteenth Century American Literature.* Carbondale: Southern Illinois University Press.

Williams, R. (1975). *The Country and the City*. New York: Oxford University Press.

Ziff, L. (1985). "Introduction." In *Ralph Waldo Emerson: Selected Essays*. New York: Penguin Books Ltd. pp. 7-29.

METİNLERARASI ANLAM:
KİPSEL DÖNÜŞÜM BAĞLAMINDA İKİNCİ YENİ POETİKASI

Öğr.Gör. Gizem KUNDURACI*

Giriş

Modern Türk edebiyatında, bilhassa Servet-i Fünun neslinden itibaren sanatların tedahül ettiği şiir örnekleri mevcut olmuştur. Şair ve ressam Tevfik Fikret'in "tablo altı şiir"leri, Cenap Şahabettin'in "tablo gibi şiir" olarak nitelenebilecek şiirleri, görsel anlatı biçimlerinin şiire nüfuz etmesiyle kuruludur.

Edebiyatın müzik ile münasebeti, tarihi boyunca resim ile münasebetinden daha az olmamıştır. Klâsik Türk edebiyatı metinlerinin ilk örneklerinden itibaren şiirdeki ritm, müzikal bir unsur olarak anlaşılmıştır. Modern edebiyatta düzyazı sahasında ise Tanpınar'ın, 1949 yılında tam metin olarak yayımlanan*"Huzur"* romanını müzik formuna göre düzenlemeye çalıştığına Moran tarafından dikkat çekilmiştir (Moran, 2013, ss. 269-296). Bu bakımdan müzikal roman sayılan *Huzur*'un müzikten edebiyata bir aktarımı temsil ettiği ifade edilebilir.

Garip (I. Yeni) ile birlikte, şiirde sanatların tedahülü reddedilerek şiirin bunlardan ayrı, müstakil bir tür olduğu görüşünden hareketle müziksiz ve resimsiz; edadan, mânâdan yana bir şiir görüşü üzerinde durulmuştur (Kanık, 2015, ss.: 20-30).

Ancak II. Yeni'ye gelindiğinde, metinlerarası/ sanatlararası nitelik, poetik bir özellik hâline gelir. Şiirin resim ve müzik türlerinin yanında, sinema ve fotoğraf gibi gibi modern disiplinlerle de söyleşimsel münasebeti söz konusu olur. 1950'li yıllardan itibaren geniş bir tesir alanına sahip olmuş ve kendi poetik dairesinde üslup bakımından bir tür birliğin içerisinde çeşitlilik gösteren İkinci Yeni şiiri, şiir dışında kalan sanat alanlarına da uyarlanmaya, metinlerarası/ sanatlararası/ medyalararası düzlemde söyleşime devam etmiştir.

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Öğretim Görevlisi, gkunduraci@ogu.edu.tr

1. İkinci Yeni Şiirinin Sanatlarla İlişkisi

İkinci Yeni, Türk edebiyatı içerisinde şiir ile resim sanatı arasındaki ilginin en çok arttığı edebiyat eğilimlerinden biridir. Bilhassa yirminci yüzyıl şiir ve resim anlayışları, dış gerçeğin bozulmasıyla alışılmış gerçeklik anlayışına bir tür başkaldırı anlamı taşıyor olmaları münasebetiyle aralarındaki yakınlık bu dönemde artar; İkinci Yeni şiiri, non-figüratif resim ile benzeşmeye başlar (Karaca, 2005, s. 410).

İkinci Yeni şairi İlhan Berk'in "Bir şiirden düzyazıdan anladığımız anlamda bir anlam beklemek, ona öyle yaklaşmak şiirin doğasına aykırıdır. İyi bir şiir bir şey anlatmak şöyle dursun, ona uzaktan yakından yanaşmaz; arkasını döner." (Berk, 2001, s. 55) ifadeleri, İkinci Yeni şiirinin anlamdan ziyade salt kendisi için var olan şiir anlayışını ortaya koyar. I. Yeni olarak da bilinen Garip'in müphem bularak reddettiği Ahmet Hâşim'in *"Bir Günün Sonunda Arzu"* şiiri, İlhan Berk için"bir şey anlatmaz"; "ama gene de [bu şiirle] her şey anlatılmış gibidir" (Berk, 2001, s. 59). Şiiri "musiki ile söz arasında" (Haşim, 2015, ss.: 15-20) değerlendiren Ahmet Hâşim, şiirin resim ve musiki ile münasebetini net biçimde ortaya koyan şairlerin başında gelmektedir. Haşim'in şiirinin içeriğinin, yapısının, poetikasının her bakımdan modern olduğunu ileri süren Berk'e göre *Piyale* önsözü ile Haşim, "Mallarmé'nin, Rimbaud'nun, Pound'un, Eliot'ın, Char'ın, e.e. Cummings'in anladığı anlamda" (Berk, 2001, s. 59) modern şiirin temelini atmıştır. Anlam konusu, II. Yeni'nin bir sorunu olmakla beraber, Berk, bu şiire Ahmet Haşim şiiriyle bir akrabalık şiiri olarak da bakılabileceğinden (Berk, 2001, s. 59) söz eder.

1950'li yıllarda, İkinci Yeni şiiri ile resim sanatının durumu arasında değişim ve istikamet bakımından benzerliğin söz konusu olduğuna ve bu iki sahanın ortak bir poetik düzlemde buluştuklarına dikkat çeken Alâattin Karaca, İkinci Yeni'nin önemli bir yayın ortamı olan Pazar Postası'nın resim sanatı ve resim poetikasına dair yazıların da yayımlandığı bir dergi olduğundan söz eder. Bilhassa "non-figüratif" olarak nitelenen soyut resmin, 1950'li yıllarda, İkinci yeni poetikası ile koşutluklarını bulur (Karaca, 2010, ss. 288-308).

İkinci Yeni içerisinde, Kipsel dönüştürüm işleminden ayrı olarak, estetik-aşkın bağlamda sanat eserlerinden birer gönderge olarak söz eden, resim başta olmak üzere çeşitli sanat anlatılarını ve sanatkârları anıştıran şiirler mevcuttur. Edip Cansever, Cemal Süreya, Sezai Karakoç, Ece Ayhan ve bilhassa İlhan Berk'in, şiirlerinde resim sanatı içerisinden anıştırma ve göndergelere yer verdikleri anlaşılmaktadır.

İkinci Yeni şiiri, imaj/imge oluşturmada görsel anlatılardan büyük ölçüde yararlanır. Renkleri kullanışı ve müphemliğiyle ressam *Vincent van Gogh*, estetik-aşkın bir gönderge olarak şairlerin görüntü ve renk yaratmada sıklıkla değindikleri özel bir üslubu temsil eder.

Sezai Karakoç, 1962-1967 yılları arasına ait şiirlerini içeren *"Sesler"* kitabında yer alan *"Kav"* ve *"Taha'nın Kitabı"*nda bulunan *"Kav 2"* şiirlerinde Van Gogh'un renklerini anıştırır. *"Kav"*ın son bölümünde *Van Gogh*'un yanında, *Leonardo Da Vinci* de bir gönderge olarak yer almaktadır:

> "Son Söz
> Sen tabiatın içinde tabiatla birlikte fakat tabiatüstüsün
> Karla örtülü yüksek çamlar gibi ancak uçakla gözlenebilirsin
> *Sen Leonardo Da Vinçi'nin ya Van Gogh'un kalemiyle*
> *çizilebilirsin*"
> Sesler, "Kav", 1964 (Karakoç, 2017, s. 143)

"Kav 2" de ise bir "başak" imajı, *Van Gogh*'un geçişken ancak çarpıcı yağlı boya renkleri anıştırılarak meydana getirilmiştir:

> "Dört duvardan yavaş yavaş gelen
> Gözlerden bir çılgınlık akıyor geriye geriye doğru
> *Van Gogh'un elleriyle kırılan bir başak mı bu*"
> Taha'nın Kitabı, "Kav 2", 1968, (Karakoç, 2017, s. 330)

Cemal Süreya'ya ait *"Dalga"* şiirinde de *Van Gogh* gönderge konumundadır.

> "Bulutu kestiler bulut üç parça
> Kanım yere aktı bulut üç parça
> *İki gemiciynen Van Gogh'dan aşırılmış*
> *Bir kadının yüzü ha ha ha.*
> (…)
> *İki gemiciynen Van Gogh'dan aşırılmış*
> *Bir kadının yüzü kaçıyordu yetişemedim*
> Ben ömrümde aşk nedir bilmedim
> Süheyla'yı saymazsak ha ha ha."
> Üvercinka, "Dalga", 1955 (Süreya, 2012, s. 18)

Kadın imgesinin belirsiz/müphem suretini vurgulamakta başvurulduğu anlaşılan *Van Gogh* anıştırması, Cemal Süreya şiirinde ressamın oldukça şahsi nitelikli yağlıboya üslubuna dayanmaktadır.

Cemal Süreya'nın *"Aslan Heykelleri"* şiirinde ise kadın çizimleri oldukça karakteristik olan ressam *Amadeo Modigliani* gönderge konumundadır:

"Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli
Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracak şiire
Hadi bir de bunlarla çağır gelsin aslan heykelleri
Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri
Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi
Bir senin gözlerin var zaten daha yok
Ya bu başını alıp gidiş boynundaki
Modigliani oğlu Modigliani"
Üvercinka, "Aslan Heykelleri" 1957 (Süreya, 2012, s. 31)

Edip Cansever de *"Turgut Uyar"* adlı şiirinde *Van Gogh*'dan bir gönderge olarak söz eder:

"Gözleri kullanırdı o kadar sevmese de
Dünyayı kullanırdı açıp da penceresini sonsuza
Su içse suya benzerdi biraz
Konuşsa
Üç beş kişi
Birikirdi herhangi bir köşebaşında
Yolu düşse de baksa mor-sarı bir akşam kahvesine
Ne kadar eşleşirdi Van Gogh'un bakışıyla."
Gösteri, Ekim 1985 (Cansever, 1998, s. 18)

Edip Cansever'in *"Chagall"* adlı şiiri, ressam *Marc Chagall*'in sürahi, üzerinde meyveler bulunan bir tabak ve çiçeksi bir bitkiyi içeren *"Nature Morte"*; *"Mavi Balık (The Blue Fish), 1957"*, *"Kasap (Butcher), 1910"*, resimlerini anıştırmaktadır:

"Chagall
Bir testi bir tabak
Şinana Chagall
Üstünde balık içinde balık
Şinana Chagall
Altında yanında tatlı kuruluk
Şinana Chagall
Şu kasap dediğin ne kötü mahlûk
Şinana Chagall
Bir bitki yürümüş gitmiş

Şinana Chagall
Atlardan uzunca böcekten küçük
Şinana Chagall
Burası ne dünyada bir yer
Şinana Chagall"
Dirlik Düzenlik, Chagall, 1947 (Cansever, 2011, s. 79)

Cemal Süreya, *"Tabanca"* şiirinde ressam *Şeker Ahmet Paşa*'yı gönderge konumuna yerleştirir:

"(…)
Tutalım yanılıp ateş ettiniz
Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerini
Eski hececilerin şiirlerini bir de
Ben çok seviyorum siz de seviniz"
Göçebe, Tabanca 1966 (Süreya, 2012, s. 53)

Ece Ayhan'ın *"Çocukların Ölüm Şarkıları -II-"* şiirinde ise ressam *Fikret Mualla*'ya bir gönderge olarak yer verilir:

"*Uyandı türkçelendi fikret muallâ bir deli*
ve cumhuriyetin her ilanında üç
bitmek üzere siyah bira içen eski babam
Metropoller ortası fikret muallâ digan
kovalar şiirsizler düşmanlarım ayağa kalksınlar."
Kınar Hanımın Denizleri, 1959 (Ayhan, 2004, s. 57)

Şiirde resim ve sinema türünden anlatıların varlığını kabul edip bunu poetik bir unsur olarak ifade eden Ece Ayhan'ın *"Bakışsız Bir Kedi Kara"*[1] adlı mensur şiiri ise "tablo/resim gibi şiir"; "sinematografik şiir" olarak ele alınabilir.

2. Metinselaşkın yahut Estetikaşkın Bağlamda Kipsel Dönüşüm

Kipsel Dönüşüm (transmodalisation), metinlerarası teknikler içerisinde yenidenyazılan ana-metnin ciddi düzende değişime uğradığı biçimlerden biridir.

[1] *"*Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünç Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze." (*Bakışsız Bir Kedi Kara*, 1965)

bkz.: Ece Ayhan, "*Bütün Yort Savul'lar*", s.: 75.

Burada ana-metin, anlatım kipi yönünden dönüştürülerek farklı bir kipe aktarılır. Genette, yazınsal bağlamdan dramaya yahut bunun tersi yönde dramadan yazınsal bağlama aktarılan anlatıların kip bakımından dönüşüme uğradığını; Dramatik düzenden yazınsal düzene doğru aktarımın daha az rastlanır bir dönüştürüm biçimi olduğunu belirtir (Genette, 1997, ss. 227-292). Aktulum ise, kipsel dönüşümü kurgusal bir yapıtın, anlatısal ya da dramatik olmak üzere, gösterim biçimi ve kipte yapılan değişiklik olarak belirler; metinlerarası teknikler arasında kipsel dönüşüm durumu incelenirken araştırılanın,"[ö]rneğin bir romanın sahneye aktarılması ya da sinemaya uyarlanmasının ardından ortaya çıkan biçemsel, uzamsal, söylemsel, izleksel vb. değişiklikler" (Aktulum, 2011, s. 450) olduğunu belirtir.

Edebiyat ile görsel veya müzikal bir başka sanat dalı arasındaki medyalararası ilişki, bu sanatların kendi aralarındaki söyleşimde olduğu gibi, Genette'in Metinselaşkın kavramından hareketle kabul edilmiş olan "estetik-aşkın" (Aktulum, 2016, ss.: 80-81) kavramıya izah edilmektedir.

Kısaca Kipsel Dönüşüm, bir sanat veya edebiyat eserinin başka bir eserdeki varlığı olarak ifadesi mümkün olan "Metinlerarası" kavramından farklı olarak, bir anlatı veya medya biçimi olan ana-estetik ögenin, bir diğer estetik düzleme aktarımı, dönüşümü, uyarlanması olarak anlaşılabilir. Türk edebiyatında İkinci Yeni şairleri, estetik-aşkın söyleşimi poetik bir unsur olarak kabul ederken, İkinci Yeni şairleri, farklı anlatı biçimlerini şiir düzlemine aktararak Genette'in *"dramatik düzenden yazınsal düzene doğru aktarım"* (Genette, 1997, ss.: 277-278) biçiminde yorumladığı kipsel dönüşüm örnekleri sergilemişlerdir. Sonraki bölümlerde, İkinci Yeni şiirinde başta kipsel dönüşüm olmak üzere, alıntı, gönderge ve anıştırma biçimlerindeki estetik-aşkın münasebetin bildiri metninin sınırlarını aşmayacak şekilde izahı söz konusudur.

3. İkinci Yeni Poetikası İçerisinde Kipsel Dönüşüm

Türk şiirinin metinlerarası poetikası İkinci Yeni, farklı edebiyat metinlerinin şiire dâhil edilmesi yanında, farklı anlatım biçimlerinde kurulu, görüntüye ve sese dayalı sanat türlerinin de şiire girmesini sağlamıştır. Sanatlararası söyleşime bağlı olarak, başta resim, sinema ve fotoğraf olmak üzere, çeşitli sanat anlatıları İkinci Yeni şiirinde poetik birer unsur hâline gelmiştir.

İlhan Berk, İkinci Yeni şairleri arasında sanatlararası söyleşime ve estetikaşkın/ metinselaşkın bağlamda kipsel dönüşüme en çok yer veren şair olmuştur. Berk'ten başka, Edip Cansever'de de resim sanatının şiire nüfuzu oldukça belirgindir. Cansever'i ise Cemal Süreya ve Sezai Karakoç izler. Sezai Karakoç'ta, resim sanatının yanında sinema sanatı da temel bir poetik unsur

durumundadır.

3.1. Görsel Anlatı Biçimlerinden Resim Sanatı Örneklerinin Kip Bakımından Dönüştürülmesi

Resim sanatına sıklıkla yönelen ve şiirin resimle estetik-aşkın söyleşimine en geniş yeri veren İkinci Yeni mensubu, İlhan Berk'tir. Ressam *Pablo Picasso*'ya ait bir "nü" çizim olan *"Nu au Fauteuil Noir"* resmini şiir düzleminde yeniden üreten şairin kendisine ait nü tarzda çizimleri de mevcuttur.[2] Berk, Pablo Picasso'nun yanında, Şeker Ahmet Paşa[3], Bedri Rahmi Eyüboğlu[4], Eşref Üren[5], Turan Erol[6] gibi resim sanatçılarının resimlerini kipsel dönüşüm işleminden geçirerek şiir düzlemine aktarmıştır.

Picasso'ya ait Türkçe tercümesi *"Koyunlu Adam"* olan yontu[7], Berk tarafından şiir düzleminde yeniden canlandırılmıştır. Ana-metnin yenidenyazımı olarak değerlendirilen bu metinlerarası teknik, "metin" yerine yontu sanatı gibi görsel anlatım biçimleri içerisinden bir ana-estetik öge söz konusu olduğunda, ana-estetik ögenin yeniden-üretimi biçiminde izah edilebilir. Yenidenyazım tekniğinin yerine tercih edilecek "yenidenüretim" kavramı, medyalararası söyleşim olgusuna bağlı durumdadır.

"Pablo Picasso
'L'homme au mouton
Dünyada yapayalnız bir bulut yapayalnız bir dal bir aydınlık
Bir gök bir çiçek, suyun sonrasızlık, suyun aşk, özlem
mutluluk duyusu
Biraz umut biraz ışık biraz ilerdeki sabah
Hepsi ayrı ayrı, ayrı ayrı güzel, ayrı ayrı yalnız, ayrı ayrı kardeş
Gidiyordu faydasız
Picasso fırçaya sarıldı." (Berk, 2007c, s. 209)

---

[2] Bunlardan bir kısmı için bk.: İlhan Berk (2007), *"Akşama Doğru"*, Toplu Şiirler - III (1984-1996), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss.: 66-77.

[3] *"Şeker Ahmet Paşa, Talim Yapan Erler"* (Berk, 2007a, s. 103)

[4] *"Atkestanesi, Beyazıt Kahvesi/ Bedri Rahmi"* (Berk,2007b, s.: 115-117).

[5] *"Etlik Sırtlarından Ankara, Peyzaj, Eşref Üren"* (Berk, 2007b, s. 104).

[6] *"Turan Erol'un Üç Resmi Üstüne, I Ağaç, II Kır, III Luxembourg Parkı"* (Berk, 2007b, 106-107).

[7] *"L'homme au Mouton",* Picasso'ya ait bir yontu/ heykel olmakla birlikte, İlhan Berk tarafından *"Picasso"* adıyla tek bir şiirde dönüştürüldüğünden, resim sanatına ait eserlerin kip bakımından dönüştürüldüğü *"Nu au fauteuil noir"* ve *"Nature-Morte"* başlıklı diğer iki bölümden ayrılmamıştır.

İlhan Berk, *"Pablo Picasso"* adıyla, Picasso'nun üç eserini[8] şiir sahasına aktarmıştır. Bunlardan ilki, sanatçının *"L'homme au Mouton"* adlı, bir koyun ve elinde bu koyunu tutan yahut taşıyan bir erkek figürden oluşan yontusudur. Buradaki ana-estetik unsur olan yontu, yeniden-üretim[9] işlemi sırasında şiir bağlamına yerleştirilirken müstakil bir izleğe dönüşmüş, neredeyse tümüyle yeniden oluşturulmuştur.



Pablo Picasso'ya ait *"L'homme au Mouton* (1943)*"* adlı yontu

Berk'in Pablo Picasso şiirlerinin diğer bölümü, ressamın *"Nu au Fauteuil Noir"* adlı resmine ayrılmıştır:

"Nu au fauteuil noir
Bir ağaç gördüğü pencerenin
Çiçeğe durdu duracak
Koltuğunki eller saçlar gözler

[8] Şiirin *"L'homme au mouton"* ve *"Nu au fauteuil noir"* bölümleri dışında kalan *"Nature-Morte"* bölümü:

"Nature-morte
Uyandı Picasso
Elleri esmer." Galile Denizi, "Pablo Picasso", 1958 (Berk, 2007c, s.: 210)

[9] Genette'in "yeniden-yazım (re-ecriture)" yahut "yeniden-yazma" kavramları yerine, edebiyat alanından başka estetik düzlemlerden edebiyatın oldukça dramatik bir türü sayılan şiire aktarım söz konusu olduğunda, bir ana-estetik ögenin (ana-metin yerine) başka bir düzlemde, yeni bir bağlama dâhil edilerek yeniden üretilmesi anlamında "yeniden-üretim" kavramı tercih edilmiştir.

Eller saçlar gözler bir başına
Kadın bir gökyüzüne bakıyor
Kadın hiç kımıldamıyor hiç konuşmuyor bakıyor
Bakıyor bakmakla bitecek gibi değil gökyüzü diyor
Pencere bir daha böyle durmam diyor
Ne maviler ne karalar bilin ki bir daha böyle durmayız diyorlar
Binde bir bu dünyada beklediğimiz o binde bir söylediği
şairlerin bu işte
Böyle duracağız diyor eller
Bizi hiç kimse bir daha yerimizden oynatayım demeyecek
Saçlar böyle kalacağız diyor
İlk bu mutluluk her şeyi ilk görüyoruz diyorlar
Odada ne varsa soba, ayna ve daha ne varsa bunun gibi bunun gibi bir kıyıda duran
Bunu diyor.
Hepsi bir şey söylüyor
Hepsi bir şeye bakıyor
Picasso yalnız onlara" (Berk, 2007c, 209-210)

Picasso'ya ait Türkçe'de *"Siyah Koltuktaki Çıplak Kadın"* olarak ifade edilebilecek resim, Berk'in poetikasında bir tür üst-kurmaca biçiminde yorumlanabilecek durumda yer bulur. Berk'in *"Picasso"* şiirinin bir bölümü olarak *"Nu au fauteuil noir"*, resim üretme edimi sırasında Picasso'yu da içerisine alan bir perspektife sahip olmuştur. Picasso şiirlerinin söz konusu bölümünde, İlhan Berk, siyah koltuk üzerindeki "nü" kadını resmeden Picassso'yu da resmin içerisine alır.



Picasso'ya ait *"Nu au Fauteuil Noir* (1932)*"* adlı resim.

İlhan Berk'in kip bakımından dönüştürdüğü bir diğer Picasso eseri *"Guernica"*dır:

"Guernica

Önce eli gördüm
Benim beraber tabaktaki uskumru domatesle boyun boyuna

biber rakı gördü

100 mumluk lamba bir yandı bir söndü
Öldü dirildi
Guernica
Dünyada mıyız değil miyiz diye
Bir adam kendi kendine sordu
Bir kere eli gördüm ya
Arkasından yeşil bir göz herkese denizi hatırlatıyordu
Bana hiçbir şey hatırlatmadı
Yeşil göz
Yeşil bir gökyüzüne bakıyordu
El
Bir ağaç gibi parmaklarını açtı
Göz kırptılar gökyüzüyle

Yeşil bir alemdi
Picasso bir mavi çekti
Gökyüzü kendine geldi

Daha sabah
Ağaç kararmamıştı
Boğayı gördüm
Boğayla beraber yüzlerce adamı gördüm ilk defa
Guernica ana baba günüydü

Su gerisingeriye akıyor
Kuş gerisingeriye uçuyor
Ağaç gerisingeriye
Bir fırtına bir yangın
Öyle bir şey
Göz gözü görmüyor göz tabaktaki uskumruyu boyun boyuna
biberi domatesi görmüyor
Belli savaş
Belli ölüm
Üç adam kim yaptı bunu diyor
Ha diyor herifin biri
Picasso siz diyor

Ha

Daha sabah
Hep sabah Picasso

Akşam Amerika
Baktım bir siyah
Guernica'dan çıktı
Gökyüzünün bir kıyısına gidip durdu
Bu gökyüzü daracıktı eskiden
Picasso geldi
İş değişti

Yerde bir adam yatıyor, öldü ölecek

Daha sabah ananın uykusu var
Elinde bir lamba dolaşıyor habire dolaşıyor
Kırmızılar sarılar siyahlar konuşuyor

Savaş oldukça
İşin iş kırmızı
İşin iş pencere

Amerika işin iş

Bir kadın girdi odaya ana belki kız belki
Rakı şişesi yere yuvarlandı
Döşemedeki suyla buluştular
Su kollarını açtı
Rakı her yanını
Sarmaş dolaş oldular
Bu dünyada ölüm
Belli onlara göre değil
Belli dünya Guernica'da iyi değil
Belli Picasso üzülüyor

Bir su üşüdü
Guernica'da herkes gördü

Guernica Amerika'da karanlık

Dünyada değil."
Galile Denizi, "Guernica" 1958 (Berk, 2007c, ss. 232-234)

Pablo Picasso'nun, İspanya İç Savaşı sırasında Guernica kasabasının Almanya'ya ait savaş uçakları tarafından 26 Nisan 1937 tarihinde bombalı taarruz altında bırakılması üzerine, ağırlıkla siyah ve beyaz kontrast renklerin kullanılarak meydana getirilmiş resmi *"Guernica*(1937)*"*yı şiir kipine aktaran Berk, şiirinde resimde birer renkli gölgeyi anımsatan yeşil, kırmızı, mavi renkleri vurgular. Resimden şiire aktarım sırasında, çarpıcı biçimde, resmin neredeyse bütününe hâkim görünen ellerden birini ve boğa figürünü gösterir. İspanyol resim sanatı içerisinde bulunan eserden Berk'in adaptasyonunda şairin içerisinde yetiştiği topluma ve medeniyete özgü unsurların dâhil edilmiş olması, kipsel dönüşüm bakımından bir değişimi ifade etmektedir. Ana-estetik anlatı[10] dönüştürüm sırasında büyük ölçüde değişime uğramıştır.

Anlatım kipini dönüştürerek resimsel imgeleri şiir düzlemine yerleştiren Berk'in ressamı/ sanatçıyı resmin karşısında ve resmi üretirken aktarmayı tercih ettiğine değinildiği gibi, *"Guernica"* şiirinde *"Belli Picasso üzülüyor"* ibaresinin metinlerarası anlama sahip olduğunu ifade etmek mümkündür. *"Guernica"* resminde olduğu gibi, belki resimde olandan daha fazla, *"Guernica"* adlı şiir, Picasso'nun iç dünyasının bir yansıması yahut tahmini gibidir.

[10] Metinselaşkın bağlamda yenidenyazım tekniği ile dönüştürüldüğü bilinen ana-metin kavramı yerine, edebiyat dışındaki sanatları da içeren çalışmada, "ana- estetik anlatı" kavramı tercih edilmiştir.

Aktulum, Genette'in "Ana-metin" kavramı yerine, "estetiksel-aşkınlık" kavramını da yalnızca yazın için kullanılmakta olan "metinsel-aşkınlık" kavramı yerine önermiş olan Bernard Vouilloux tarafından önerilen "Ana-estetik" kavramından da söz eder. bkz.: Kubilay Aktulum (2016), *"Resimsel Alıntı",* ss.: 80-81.



Picasso'ya ait *"Guernica* (1937)*"* adlı resim.

Berk, kip dönüştürümü uygulamalarında, Türk ressam Şeker Ahmet Paşa'nın da bir eserine yer verir:

"ŞEKER AHMET PAŞA

Talim Yapan Erler

İki yassı tepe (iki İstanbul dağının, bir yolun ortaladığı, kıvrılarak,
çadırlı, üç sıra askerli ve

yittiği sonra bir çevrende V biçiminde
orası gibi

Y.′
nin).

Duruyorlar. Bir vadi olmak için: Şeker Ahmet Paşa'nın elinde,
1875'lere doğru, bir resimde,
bir akşamüstü."

Atlas, Taşbaskıları, *"Şeker Ahmet Paşa"* 1976 (Berk, 2007a, s. 103)

Berk'in Şeker Ahmet Paşa'ya ait *"Talim Yapan Erler"* resmini şiir düzlemine aktarımı, Paul Klee etkisindedir. *"Paul Klee'de Uyanmak"* adlı şiirinde de Klee'nin *"Ad Marginem* (1933)*"* resmini eserine taşıyan (Karaca, 2010, s.: 296) Berk, Karaca'ya göre "Klee'den harfleri sevmeyi öğrenmiştir*"* (Karaca, 2005, s. 412).

Şeker Ahmet Paşa'nın iki yükselti arasında kalan bir yamaçta "tâlim" yapmakta olan bir asker bölüğü; Berk'in şiirine "V", "Y" harflerinin görüntüsü biçiminde dâhil olur. Berk'in şiirine harflerin bir tür izlenimi olarak yansıyan görüntü, Paul Klee'nin bu türdeki resimlerine metinlerarası bağlamda bir anıştırma olarak kabul edilebilir.



Şeker Ahmet Paşa'ya ait *"Talim Yapan Erler* (1898)*"* adlı resim.

İlhan Berk'in resim sanatından eserleri anlatım kipi bakımından dönüştürümü, söz konusu çizimlerin ortaya çıkış sürecini, ressamın/ sanatkârın eseri meydana getirme süreci içerisindeki edimini de içine almaktadır. Berk, şiirinde Turan Erol'u[11], Bedri Rahmi Eyüboğlu'nu[12], Pablo Picasso'yu ve Şeker Ahmet Paşa'yı da resmi meydana getirirken görmektedir. Resmi şiir "izleyicisine" aktarırken ressamı da tuval karşısında göstermektedir.

3.2. Sezai Karakoç'un *"Lili"* Şiirinde Sinemanın Poetik Dönüşümü

İkinci Yeni'de başat unsurlardan biri olan Medyalararası etkileşim, bilhassa edebiyat ile resim ve fotoğraf arasında izlenir. Söz konusu ortakbirliktelik ilişkisi, İkinci Yeni topluluğu içerisinde şiirin sinema ile ilgisi bağlamında da kabul edilir. 1967 yılında Yeni Sinema Dergisi'nde yayımlanmış olan *"Sinema ve Şiir"* başlıklı yazısında Ece Ayhan, Rusya'da şair Mayakovski'nin sinemayla ilgilenişini ve dergisinde bu sanata özenle yer vererek kendi şiirine oradan olanaklar ile biçimler edinmesini açık bir bilinçlilik olarak değerlendirir. Kavramların sinemada görüntü yoluyla anlatılırken, şiirde imge yoluyla anlatıldığına değinen Ayhan, sinemayı *"Şiir sinema"*, *"Şiir-Düzyazı sinema"* ve

[11] "Turan Erol beyazı karıyor. Kendi Beyazını. Önünde bir
göğün.
Yan gözle bakıyor doğa." (Berk, 2007b, s. 106)

[12] "Ve Beyazıt'ta bir ağacı çiziyor Bedri Rahmi, bir
Atkestanesini ve göğü." (Berk, 2007b, s. 115)

"Düzyazı sinema" olarak üç türlü ele alır; çoğunluğun düzyazı biçiminde sinema olduğunu ve bütün başyapıtların söz konusu eğilimden farklı biçimde, şiir-sinema olduklarını öne sürer. Buradan hareketle, Ece Ayhan, sinema ve şiiri dönemlerinden itibaren de ilişkiler içinde tasarlayacaklarını belirtir. (Ayhan, 1996, ss.: 92-95). Sezai Karakoç'la beraber, şiirin sanatlararası söyleşimi sinema düzlemine de yerleşmiş olur. Sezai Karakoç'un 1954 tarihli *"Lili"* şiiri, içerdiği metinlerarası ögelerin yanında bir Kipsel Dönüşüm örneğidir.

Charles Walters tarafından yönetilen, hikâyesi Paul Gallico'ya ait olan *"Lili"* filmi, Sezai Karakoç'un *"Şiirler III"* kitabında *"Liliyar"*; toplu şiirlerinin yer aldığı *"Gün Doğmadan"*da ise *"Lili"* adıyla yer alan şiirine kaynak olmuştur (Tosun, 2005, ss.: 125-126). Söz konusu estetik-aşkın bağlamda ana-estetik öge *"Lili"* filmi, *"Lili"* şiirinde anlatım kipi bakımından dönüştürülerek sinema dışında bir başka tür içerisinde müstakil bir yaratı hâline gelir.

İkinci Yeni şiiri içerisinde "kadın" izleği, Garip (Birinci Yeni) anlayışıyla büyük ölçüde örtüşmekte, modern resim sanatının "nü" kadınlarını edebiyat/ şiir sahasında temsil etmektedir. Ancak bu izlek, *"Monna Rosa"* şairi Sezai Karakoç'ta müstakil özellikler sergilemektedir. İlhan Berk ve Cemal Süreya, şiirde kadın izleğini estetize ederlerken, Sezai Karakoç'un bu izleği idealize ettiğini öne sürmek olasıdır. Resim sanatının "nü" kadınlarını şiir düzleminde resmeden İkinci Yeni eğiliminden farklı olarak, Sezai Karakoç, masumiyetiyle öne çıkan naif "Lili" karakterini şiir düzleminde yeniden canlandırmıştır:

"Lili
Bu kuklaların kukla olmadığı besbelli
Ne söyledilerse tıpıtıpına gerçek besbelli
Altın saçlarını yana atışı yok mu Lili'nin
Lili'nin yağdan kıl çekercesine yaşayışı yok mu
Kuklalar titremesin ne yapsın
Adam konuşmasını bilmezse ne yapsın
Kuklaların kukla olmadığı besbelli
Lili'nin çekip gideceği besbelli
Lili'nin dönüp geleceği besbelli

Ekmek ha bakkalın olmuş ha Cabaret de Paris'nin
Sen herhangi bir ekmek yiyeceksin işte Lili
Ekmek ne kadar Allah'ınsa Lili de o kadar Allah'ın Lili
Yüzün ruhun kadar aydınlık ya Lili
Gönlün soğuk sular güzel aynalar gibi ya Lili

Anladın ya kutunun içinden çıkan mendil
Olamaz Üsküdar'dan geçeriken bulduğun mendil

— Bizi bırakıp nereye gidiyorsun Lili
Demek bizi bırakıp gidiyorsun Lili
Sen daima güzeller güzelini bulursun Lili
Sen istesen de taş yürekli olamazsın
Sen daima güzeller güzeli olursun Lili
Demek gideceksin arkana dönüp bakmayacaksın
Hangi kuş hangi şafakta ölecek görmeyeceksin
Öyleyle al bu kürkü bu veda kürkünü Lili
Tüyleri şiirler olan bu mahcup kürkü
Sen daima sultanlar sultanı olursun Lili
Demek sen gidiyorsun Lili
Bizi öpmeden mi gideceksin Lili

Lili'nin güneşin altında duruşu yok mu
Perdeleri sıyırıp çirkin adamı burnundan yakalayışı yok mu
Eline bavulunu alışı yollara koyuluşu yok mu
Çirkin adamın güzel adam oluşu yok mu
Yaklaşıp onu saçlarından yakalayışı
Uzaklaşıp yollarda yol oluşu yok mu
Lili'nin bir tavşan gibi koşuşu
Keklik gibi dönüp bakışı ve yıldırım gibi koşuşu yok mu
Adam da tam o zaman kapıdan çıkmaz mı dışarı
Lili'nin adamın boynuna çocukça ve çılgınca atılışı yok mu

Ben konuşmasını bilmem Lili"
Şahdamar, *"Lili"*, 1954 (Karakoç, 2017, ss. 51-52)

Bir şiirden, gönderge anlatıya ulaşmanın zorluğundan söz eden Necip Tosun, masumiyeti ve dilsiz bir aşkı anlatan filmi özetleyenin, Karakoç'un şiirinin son dizesi olduğunu belirtir. (Tosun, 2005, ss. 120-128). Nitekim, bir sinema filminin anlatım kipinin dönüşmesiyle kurulu olan söz konusu şiirin son bölümünde devinim oldukça çarpıcıdır. "Karnaval Kızı" Lili ile Paul'un bir araya gelişleri, şiirin çirkin adamı ile Lili'si arasında tekrar edilmektedir.

İkinci Yeni içerisinde Sezai Karakoç'un diğer şairlerden duyuş ve tahayyül bakımından ayrıldığı geniş ölçüde bilinen Sezai Karakoç'un "Lili"si, kadın izleği

bakımından "Karnaval Kızı Lili" ile de Sezai Karakoç'un kadınları ile de örtüşür durumdadır. Sinema filminden şiire gerçekleştirilen aktarım bakımından *"Lili"* şiiri örneğinde, sinemaya ait ögelerin şiire dâhil oluşu, poetik bir temsil içerdiğinden oldukça anlamlıdır.



Charles Walters tarafından yönetilmiş olan *"Lili* (1953)*"* filminin bir posteri.

4. İkinci Yeni Şiirinin Farklı Sanat Alanlarına Aktarımı ile Kip Bakımından Dönüşüme Uğraması

İkinci Yeni şiirinin, Metinlerarası ve medyalararası doğasına uygun biçimde, çeşitli sanat alanlarına nüfuz ettiği de anlaşılmaktadır. Bilhassa sinema, müzik gibi çift eklemli ve dinamik sanat alanlarında söz konusu poetikadan uyarlamaların (kipsel-dönüşüm), anıştırma ve göndergelerin bulunduğu, böylece İkinci Yeni şiirinin metinlerarası/ medyalararası yeni bağlamlara dâhil olduğu bilinmektedir. Mensuplarının daha çok görsel anlatım biçimleriyle ilişkili şiire yöneldiği görülen İkinci Yeni, tersine bir Kipsel Dönüşüm yönünden hem görsel hem işitsel sahalara uyarlanmıştır.

Bu karşılıklı etkilenme ve tedâhül, İkinci Yeni poetikasının anlam üretmede metinsel-aşkın ve estetik-aşkın ögelere kesin olarak başvurduğunu gösterirken, bu şiirin farklı estetik biçimlere uygulanmasının ise estetik ilgiden ileri geldiğini düşündürmektedir. Böylece, İkinci Yeni şirinin özgün imaj dünyasının söz konusu aktarımlar sırasında "şiir içerisinde" ve "şiire özgü" olarak kaldığını belirtmek gerekir.

Sonuç

İkinci Yeni şiirinin resim ile olan ilgisinde, söz konusu poetikada geniş yer tutan izleklerden biri olan "kadın" imgesine ve onun da dayandığı kadın resimlerine yöneldiği anlaşılmaktadır.

Ele alınan metinlerden hareketle, Kipsel Dönüşüm yöntemine başvuran şairlerin, ana-estetik ögenin anlatım kipine uyguladıkları dönüştürüm işlemi neticesinde metinlerarası anlamı sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

Şahsi üslup özelliklerine uygun olarak tercih ettikleri eserleri şiir sahasında temsil eden İkinci Yeni şairlerinin, görsel anlatım düzeninden şiir düzlemine aktardıkları medya örneklerinin, kendi poetik tavırlarıyla örtüştüğü dikkat çekmektedir. Farklı anlatım kiplerinden oluşan eserlerden "alıntı", "gönderge" veya "anıştırma" yolu ile şiirlere dâhil olmuş karakterler, "muhayyel" olmaktan ziyade ete kemiğe bürünmüş vaziyette yeni düzlemlerine yerleşmişlerdir. Söz konusu uygulamalar, İkinci Yeni poetikasının metinlerarası doğasının özgünlüğünü açıkça göstermektedir. Bir yandan kendisinden başka sanat alanları ile söyleşim içerisinde bulunan İkinci Yeni şiiri, diğer yandan bu söyleşim sayesinde özgün bir poetik anlayış olmaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (2011), *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, K. (2016), *Resimsel Alıntı, Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Ayhan, E. (1996), *Dipyazılar* (Haz.: Ceyda Akaş), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ayhan, E. (2004), *Bütün Yort Savul'lar!,1954-1997 Toplu Şiirler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 1994).

Berk, İ. (2001), *Poetika*, Yapı Kredi Yayınları (1. Basım: 1997), İstanbul.

Berk, İ. (2007a), *Akşama Doğru, Toplu Şiirler - III (1984-1996)*, Yap Kredi Yayınları (1. Basım: 1999), İstanbul.

Berk, İ. (2007b),*Aşk Tahtı, Toplu Şiirler II (1976-1982)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Basım, 1999).

Berk, İ. (2007c), *Eşik, Toplu Şiirler I (1947-1975)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Basım: 1999).

Cansever, E. (1998), *Gül Dönüyor Avucumda*, "TurgutUyar", İstanbul: AdamYayınları (1. Baskı: 1987).

Cansever, E. (2011), *Sonrası Kalır I, Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2005).

Genette, G. (1997), *Palimpsests Literature in the Second Degree* (Translate: ChannaNewman & ClaudeDoubinsky), Lincoln and London: University of NebraskaPress.

Haşim, A. (2015), *Piyâle* (Haz.: M. Fatih Andı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2005).

Kanık, Orhan V. (2015), *Bütün Şiirleri,* "Garip", İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1.Baskı: Varlık Yayınları, 1951).

Karaca, A. (2005), *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları (1. Basım).

Karaca, A. (2010), İkinci Yeni ve Resim, *Turkish Studies, International periodical for the Languages*, *Literature and History of Turkish or Turkic*, *Volume: 5/2 Spring*, s.: 288-308.

Karakoç, S.(2017), *Gün Doğmadan,Şiirler*, İstanbul: Diriliş Yayınları (1. Baskı: 2000).

Moran, Berna (2013), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, İstanbul: İletişim Yayınları (1. Baskı: 1983).

Süreya, C. (2012), *Sevda Sözleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: Can Yayınları, 1990).

Tosun, N.(2005), *Film Defteri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uyar, T.(2018), *Büyük Saat*, *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (1. Baskı: 2002).

ZUR BEDEUTUNG DER PSYCHOLOGIE IN DER KINDERLITERATUR (AM BEISPIEL VON UWE TIMM UND MARGERY WILLIAMS)*

Prof.Dr. Ali Osman Öztürk**
Arş. Gör. Halime Yeşilyurt***

„Nein, ich bin keine Krähe. Ich bin ein Beo und heiße Padde. Padde wie Frosch oder Kröte. Ein seltsamer Name für einen Vogel. Aber als Junges bin ich beim Fliegenlernen wie ein Frosch hin und her gehüpft und darum nannten mich meine Eltern Padde" (Timm, 2014, S. 6)

1. Einführung

(Zum Verhältnis von Psychologie und Kinderliteratur)

Literatur und Psychologie sind untrennbar miteinander verbunden; mit Hilfe der Psychologie kann man einerseits hinterfragen, welche unbewusste Einflüsse ein jedes Image in einem Literaturwerk haben könnte, und andererseits erfahren, welche Treibgründe seinen Autor zum Schreiben motivieren oder in welcher seelischen Lage die Figuren im Werk etwa agieren (vgl. Tüfekçi Can, 2014, S. 79). Seibert (2008, S. 103) weist darauf hin, dass eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von Literatur und Psychologie erst dann entstanden ist, nachdem die Kindheit in der allgemeinen Literatur, insbesondere in der Kinderliteratur thematisiert wurde.

* Dieser Beitrag stellt die deutsche Fassung unseres auf dem *VII. Internationalen Komparatistische-Literatur-Kongress* vom 10. bis 12. Oktober in Sivas türkisch gehaltenen mündlichen Vortrags dar.

** Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi, A.K. Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

*** Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sivas.

Psychoanalytische Studien sind für die kinderliterarischen Studien als bahnbrechend zu bezeichnen (Tüfekçi Can, 2014, S. 87) und in Anlehnung an Kate Egan, die Autorin von Peter Pan, kann man sagen, dass die ernsthaften Untersuchungen mit Sigmund Freud angefangen haben (vgl. Tüfekçi Can, 2014, S. 77; Bosmajian, 2002, S. 102).[1]

Freud, der Begründer der psychoanalytischen Schule, hat einerseits einige Psychoanalytiker wie Karen Horney, Abraham Maslow, Melanie Klein und Donald Winnicott beeinflusst, aber andererseits wird er von ihnen kritisiert, weil sie sich über seinen Pessimismus bezüglich der Existenz des Unbewussten nicht einig sind. Während sie die Existenz des Unbewussten nicht leugnen, heben sie die Bedeutung der Entwicklung und das gesunde Wachstum des Egos bei seinem Selbstverwirklichungsprozess in Abhängigkeit von seiner Umgebung hervor (vgl. Bosmajian, 2002, S. 105; Tüfekçi Can, 2014, S. 86).

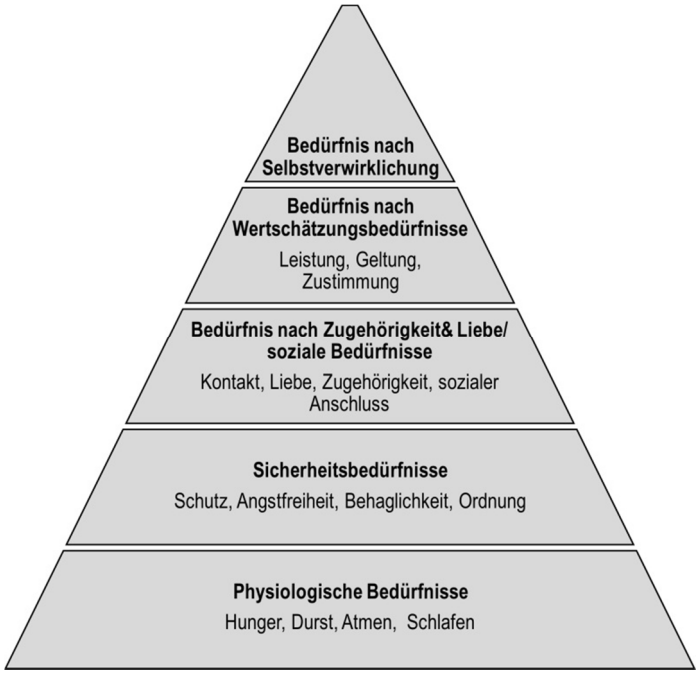
Maslow hat die Bedürfnisse des Seins in fünf Teile aufgeteilt, woraus dann die Bedürfnishierarchie entsteht. In dieser Studie werden wir den Fokus auf das fünfte Bedürfnis des Seins also auf die Selbstverwirklichung legen. Die Entdeckung der Bedürfnisse von Maslow ist entstanden beim Arbeiten mit Affen, wobei er feststellt, dass einige Bedürfnisse einen Vorrang vor anderen Bedürfnissen haben (Boeree, 2006, S. 4).

Maslow vertritt die Auffassung, dass, wenn man sich eine Stufe der Bedürfnisse erfüllt, dann das andere aufkommt. Dazwischen hat man Gipfelerlebnisse und erleuchtende Momente, die ermöglichen, dem vollständig verwirklichten Zustand einen Blick zu leisten und eine Wirkung zur Entfernung der Symptome, zur Ansichtsänderung auf sich selbst und auf die Welt, zur Auslösung der Kreativität und überhaupt zur Förderung der Vorstellung, dass das Leben trotz seiner allen Schwierigkeiten lebenswert ist (vgl. Bosmajian, 2002, S. 105).

Die Selbstverwirklichung ist das letzte und das unterschiedlichste Bedürfnis unter anderen. Wenn man die anderen Bedürfnisse befriedigt, werden ihre Effekte mit der Zeit relativ geringer, trotzdem werden die Effekte des fünften Bedürfnisses immer stärker. Je mehr dieses Bedürfnis befriedigt wird, desto stärker wird es (Boeree, 2006, S. 4), weil derjenige, der seine Selbstverwirklichung geschaffen hat, auf der Suche nach seiner eigenen Kraft und

[1] „Freuds Überlegungen zur infantilen bzw. präpubertären Sexualität führen sehr bald dazu, die psychoanalytische Theorie auf literarische Werke anzuwenden v.a. Lesestoffe, Mythen und Sagen unter diesen Aspekten zu analysieren." (Seibert, 2008, S. 103).

Potenzialität ist (vgl. Parıltı, 1999, S. 273). Die „Maslowsche Bedürfnispyramide“ sogenannte Hierarchie und die Einflüsse jener Bedürfnisse sind wie folgt:



Fünfstufige Bedürfnistheorie nach Maslow (zitiert nach: Eisold, 2011, S. 3)

Tüfekçi Can (2014, S. 78) behauptet, dass sich Zuordnung der Deckung der menschlichen Bedürfnisse von Maslow besonders in Tiergeschichten zeigen. Die Tierhelden befriedigen ihre Bedürfnisse nach seiner Bedürfnishierarchie, während sie sich gleichzeitig zu verwirklichen versuchen. Sie geraten sogar in Konflikt mit ihrem eigenen Ich bei der Befriedigung der Bedürfnisse und der Bekämpfung der Konkurrenz mit anderen Helden. In diesem Punkt erwähnt Tüfekçi Can das in 1922 erschienene und zu den Kinderklassikern gezählte Werk “The Velveteen Rabbit” und hebt hervor, dass der Hauptcharakter *The Velveteen Rabbit* sich eine große Mühe gibt, um sich zu verwirklichen.

2. Zu den Biografien der AutorInnen und ihrem Standort in der Kinderliteratur

Uwe Timm ist ein 1940 geborener deutscher Autor zahlreicher Bücher, in deren Entstehung nicht nur seine eigene Biografie, sondern auch die der anderen Familienangehörigen eine große Rolle spielen. Aber man kann nicht behaupten, dass er die eigene Lebensgeschichte oder die der Familie als Material für seine

Werke benutzt habe (Hielscher, 2007, S. 7). Im Allgemeinen schreibt er besonders für die Erwachsenen, nicht für die Kinder; aber den Grund dafür beleuchtet er dadurch, dass es ihm an Schreibmotivation und Erfahrung fehle, für Kinder zu schreiben, bis er seine eigenen Kinder bekommt, und fügt dazu, dass er die Kinderbücher nicht geringschätzt (vgl. Hielscher, 2007: 195 und Seifert, 1995: 143). Er hat für sein jedes Kind ein Buch geschrieben: *Die Zugmaus* (1981), *Die Piratenamsel* (1983), *Rennschwein Rudi Rüssel* (1989) (Seifert, S. 143) und *Der Schatz auf Pagensand* (1995) sind für seine Kinder zu Stande gekommen. Timm erläutert die Entstehungsgeschichte des Buches *"Die Piratenamsel"* mit einem schönen Ausflug mit seinen Kindern an einem Kanal in England. Bei diesem Ausflug hören sie aus einem Baum eine nach Tee verlangte Frauenstimme und stellen nach einem langen und genauen Hinsehen fest, dass es sich um einen Vogel, genau gesagt um einen Beo handelt, der aus Indien[2] stammender und sprachfähiger Art ist. Daraufhin schreibt Timm dieses *"Die Piratenamsel"* betitelte Buch für seine Tochter (vgl. Hielscher, 2005, S. 194).

Margery Williams Bianco lebte zwischen den Jahren 1881 und 1944. Die in England geborene Autorin lebt später in den Vereinten Staaten und bekommt ihre Inspiration von dem berühmten Poet Walter de la Mare, der auch für die Kinder schreibt.

The Velveeten Rubbit or How Toys Become Real (dt. Titel: *Der kleine Kuschelhase*: *Oder: Wie ein Spielzeug lebendig wird*) ist das berühmteste Buch der Autorin. Williams hat es sowohl für Erwachsene als auch für Kinder geschrieben (Williams, 2007, S. 1).

3. Zum Inhalt des Werkes Piratenamsel"

In dieser Geschichte handelt es sich um einen kleinen Beo, genannt Padde, der nach einer langen und erschöpfenden Reise aus Ceylon bzw. aus Indien nach Europa gebracht wird. Der Beo hat eine außerordentliche Sprachbegabung; da er einer Krähe ähnlich sieht, hält man ihn daher auf den ersten Blick für eine Krähe, was den kleinen Beo traurig macht. Er ist allerdings eine Sprachgenie, aber das versteht niemand außer den Kindern. Nur die Kinder können einsehen, dass er keine Krähe, sondern ein Beo ist, aber sie können ihre Eltern oder die Erwachsenen davon nicht überzeugen. Im Werk sieht man, dass der kleine Beo versucht, einerseits seine Identität zu beweisen, andererseits seine Freiheit zurück

[2] Die Beos sind die Vögel, die überwiegend auf der Weihnachtsinsel im indischen Ozean und auf Oahu (Hawaii) eingebürgert, aber auch in den Teilen Ostinindiens und des Himalajagebiets von Koumaon bis Südchina zu finden sind (siehe dazu: Frisch, 1981, S. 4).

zu gewinnen. Auf der Suche nach der Identität und der Freiheit macht er einige lebenswichtige Erfahrungen.

4. Zum Inhalt des Werkes „The Velveteen Rubbit"

Es geht um einen kleinen Kuschelhasen, den ein kleiner Junge als Geburtstagsgeschenk bekommen hat. Obwohl er anfangs so glänzend und prächtig aussieht, unterliegt er der Kostspieligkeit der anderen Spielzeuge, die den kleinen Jungen ihn vergessen lassen, nachdem er für eine Weile mit ihm gespielt hat. Er wählt ihn selber aus und spielt mit ihm über zwei Stunden. Der Vorrang des Hasen dauert aber nur bis zum Ankommen der neuen Geschenke, und von da an wird er für eine Weile in einem Spielzugschrank zugehalten. Wenn er um sich herum die anderen technologischen Spielzeuge ansieht, vertieft er sich in Gedanken. Diese mit der hochmodernen Technologie ausgestatteten Spielwaren tun, als ob sie echt wären. Das will auch der Kuschelhase mit machen, aber er hat keine Ahnung, wie sich ein echter Hase verhält. Er fühlt sich so traurig und dazu veranlasst, das Leben zu hinterfragen. Der dem Kuschelhasen einzig Freundliche ist nur das Fellpferd, dessen Mantel ausgeflickt ist, weil er seit langem in der Kinderstube gewesen ist. Sein Fell ist geschadet, aber diese Schadhaftigkeit ist für ein Spielzeug nicht so schlimm, sondern sie ist ein Zeichen dafür, dass es von jemand so tief geliebt wird. Es ist dem Fellpferd sicher, dass ein Spielzeug dadurch echt wird, während die modern gestatteten Spielzeuge eines Tages beiseitegeschoben werden. Ihm ist klar geworden, dass sein Ideal, „echt zu werden" nichts mit dem Material zu tun hat. Der Kuschelhase wird auch am Ende der Geschichte echt, und dadurch schafft er seine Selbstverwirklichung.

5. Exemplifizierung der Bedürfnistheorie von Maslow anhand der „Selbstverwirklichung"

5.1. *Selbstverwirklichungsprozess eines Beos*

Das Werk beginnt mit dem Vorwurf des kleinen Beos dagegen, dass alle um ihn herum ihn für eine Krähe halten, obwohl er eigentlich ein arteigener Vogel ist. Aber zum Glück gibt es immer Kinder, die auf jeden Fall die Wahrheit sagen. Die Erwachsenen können aber manchmal etwas verkennen. Das sieht man in einem Dialog zwischen einem kleinen Mädchen und der Mutter, die eines Tages ein Zoo-Geschäft besuchen. Dem kleinen Mädchen gefällt der Beo so sehr und sie will ihn kaufen, aber die Mutter wehrt sich dagegen, weil sie zu Hause keine Krähe, sondern z.B. einen schöneren Kakadu haben will, einen anderen Vogel, der mit seiner Schönheit die Menschen faszinieren kann. Den Dialog zwischen ihnen teilt der Beo seinen Freunden wie folgt mit:

»Sieh mal, ist die schön«, sagte das kleine Mädchen zu der Mutter.

»Der«, sagte die Mutter, »es heißt: der Kakadu.«

»Nein«, sagte das Mädchen, »ich meine die da.«

»Die Krähe?«

»Das ist keine Krähe. Die hat doch einen kleinen gelben Streifen um den Kopf. Das ist eine Piratenamsel.«

»Unsinn«, sagte die Mutter. »Piratenamseln gibt es nicht. Das ist eine Krähe.«

»Können wir die nicht kaufen? Bitte!«

»Das fehlt gerade noch. Du hast doch schon zwei Meerschweinchen. Jetzt auch noch eine Krähe.«

(Timm, 2014, S. 24)

Aus dem Mund des Vogels Störtebeker, eines der besten Vogelfreunden Beos im Zoo-Geschäft, der ihm später beim Fliehen aus dem Geschäft und dem Käfig hilft, wird Erwachsenenwelt und ihre Ansicht kritisch verurteilt und eine parallele Geschichte erzählt:

»die Erwachsenen sind in Wirklichkeit Verwachsene. Die sehen nur das, was sie sehen wollen. Ich kannte mal einen Wolf, der kam von weit her, aus Sibirien. Der lief und lief, bis er in den Hamburger Stadtpark kam. Er dachte, alle würden sich freuen, endlich mal einen Wolf zu sehen. Denn Wölfe gibt's ja hier nicht mehr. Und als er im Stadtpark sitzt und – weil er so hungrig ist – etwas von dem Brot frisst, das die Leute den Enten hingeworfen haben, kommt ein Vater mit seinem Sohn vorbei. Sagt der Sohn:

›Guck mal, Papi, ein Wolf, der Brot frisst.‹

›Quatsch‹, sagt der Vater, ›das ist doch kein Wolf, das ist ein Schäferhund.‹

›Nein‹, sagt der Junge, ›das ist ein Wolf.‹

›Wo soll denn hier ein Wolf herkommen, ist ein Hund, sieht man doch.‹

›Nein, das ist ein Wolf, ganz bestimmt.‹

›Du hast eine blühende Fantasie‹, sagt der Vater und streichelt den Wolf. ›Siehst du‹, sagt der Vater, ›ein ganz gewöhnlicher Schäferhund.‹

Der Wolf war darüber so traurig, dass er nach Sibirien zurückgelaufen ist, den ganzen langen Weg.« (Timm, 2014, S. 20-21)

Dieses wohl die Situation von Beo erhellende Wolfgleichnis führt aber ihn nicht irre; er strengt entschlossen seine Kräfte an, um seine Identität zu beweisen.

Bis es aber soweit ist, muss er zuerst die Bedürfnisse der niedrigsten Stufe (der Maslowschen Bedürfnispyramide) befriedigen (lassen). Bei der Seefahrt gibt der Leichtmatrose Jonny etwas zu essen und eine gemütliche Unterkunft. Er entdeckt, dass der Beo sprachfähig ist und zieht ihn aus der Luke im Schiff heraus und bringt in die Kabine hinein, obwohl es verboten ist.

> Die Kabine war zwar klein, aber ganz gemütlich und vor allem hell. Durch ein rundes Fenster, das Jonny Bullauge nannte, konnte ich auf das Meer sehen. Meist war es ganz glatt. Manchmal gab es kleine Wellen und schließlich Wellen mit weißen Schaumkronen. Das Schiff schaukelte ganz fürchterlich. Dann trank Jonny Bananenlikör. »Das hilft gegen Seekrankheit«, sagte Jonny.
>
> Er gab mir einen Schluck von dem Bananenlikör. Das Zeug schmeckte unglaublich süß und war so klebrig, dass mir, als ich zu schwitzen anfing, das Gefieder verklebte. (Timm, 2014, S. 14)

Wenn die physiologischen Bedürfnisse erfüllt werden, treten dann andere Bedürfnisse auf. Es ist nicht notwendig, dass alle niedrigen Bedürfnisse befriedigt werden, um ein höheres Bedürfnis zu erreichen. Ein bestimmtes Befriedigungsniveau bereitet den Menschen auf das andere Niveau vor, wonach das Befriedigungsniveau für unterschiedliche Personen ganz anders sein kann, d.h. während für die einen die soziale Kontaktschließung wichtig erscheint, können die anderen Sicherheit bevorzugen (vgl. Cüceloğlu, 2012, S. 237). Padde will wie die Schwalben im Himmel fliegen und nicht mehr im Käfig bleiben, obwohl Störtebeker den Käfig sehr gut und gemütlich findet (vgl. Timm, 2014, S. 38). Von nun an wird es Padde doch um die dritte Stufe der Bedürfnishierarchie gehen: Bedürfnis nach Zugehörigkeit und Liebe; das sind soziale Bedürfnisse.

Padde, der sich im Zoogeschäft eine behagliche Unterkunft gefunden hat, hat zuerst seine physiologische und dann Sicherheitsbedürfnisse erfüllt, aber nun will er die anderen Vögel kennenlernen und unterschiedliche Orte zu sehen bekommen oder aber andere Arten kontaktieren. Er will sozusagen seinen sozialen Anschluss befestigen. Die sich immer wiederkehrenden Dinge findet er langweilig und von daher will er wegfliegen bzw. verschwinden.

> »ich mag nicht mehr im Käfig herumhocken. Ich hau ab. Weißt du, wenn ich schon mal in Deutschland bin, will ich auch was vom Land sehen und nicht mit denselben Vögeln eingesperrt sein, die ich auch bei uns zu Hause im Dschungel sehen kann.« (Timm, 2014, S. 38)

Man kann es wohl nicht wissen, ob ein schon mal erfülltes Bedürfnis nicht noch einmal auftreten würde. Dem Beo fehlen öfters einige Grundbedürfnisse,

aber wenn sie gedeckt werden, entstehen immer neue. Nachdem seine physiologischen Bedürfnisse gedeckt werden, beschließt er, aus dem Zoo zu fliegen, und zwar mit seinen zwei Freunden, aber Störtebeker und Kakadu haben keinen Mut dafür und sie können auf die Behaglichkeit im Zoo nicht verzichten. So flieht der Beo allein, „*Was war das für ein herrliches Gefühl"* (Timm, 2014, S. 41). Die Bedürfnisse werden nach Maslow als Wachstums- und Defizitbedürfnisse in zwei Hauptgruppen unterteilt. Die Defizitbedürfnisse müssen zuerst adäquat erfüllt werden, damit die Wachstumsbedürfnisse entstehen können. Die Defizitbedürfnisse werden erst bei der Anwesenheit bestimmter Gegebenheiten aktiviert und man braucht sie, um ein gesundes Leben führen zu können. Die Aktivierung der Wachstumsbedürfnisse beginnt aber erst, wenn die Defizitbedürfnissen adäquat erfüllt sind. Durch die Wachstumsbedürfnisse wird bei den Menschen das Bestrebungsgefühl geweckt, das ihnen innewohnende Potenzial in die Tat setzt (Lindenberg, 2015, S. 19-20). Die Physiologischen Bedürfnisse gehören zu denen, die immer wieder erneuert werden. Nachdem Beo aus dem Zoogeschäft geflohen hat, bekommt er wieder seinen Hunger und tritt einer Gruppe von Vogelarten bei, um etwas Nahrung zu finden. Die Vögel halten aber ihn für eine Krähe und erzählen ihm, dass die Krähen in Deutschland nicht beliebt wären (vgl. Timm, 2014, S. 42). Die Krähen selbst beschimpfen ihn auch, weil sie glauben, dass der Beo nur ein als eine Krähe verkleideter Spion sei. Ihn beschuldigen sie, ihre Futterplätze auszuspionieren (Timm, 2014, S. 42).

Während er einerseits seine physiologischen Bedürfnisse zu erfüllen versucht, braucht er andererseits Schutz, Behaglichkeit oder einen sicheren Ort.

> Ich flog schnell weg und setzte mich etwas abseits auf einen Ast. Da saß ich allein und traurig. Die einen flohen vor mir, weil sie mich für eine Krähe hielten, und die Krähen vertrieben mich, weil ich keine Krähe war. Aber ich war so hungrig, dass zum Traurigsein nicht viel Zeit blieb. Ich setzte mich auf den Rasen und probierte das Gras. Es schmeckte scheußlich. In dem Moment hörte ich hinter mir ein Knurren, Bellen, eine Hundeschnauze schnappte nach mir. »Klapp«, machten die Zähne. Ich konnte mich gerade noch auf einen Baum retten. Ich zitterte vor Schreck (Timm, 2014, S. 42)

Sein Kämpf gegen den Hunger und den wilden Hunden um sich herum dauert bis dahin, dass er eine andere Vogelart kennenlernt. Dieser Vogel heißt Alfred und ist eine Art Raben, die den Krähen sehr ähnlich sind, deswegen hält Padde auch ihn für eine Krähe. Padde und Alfred schätzen sich nicht zwei Seltenheiten, sondern zwei Sonderlinge (vgl. Timm, 2014, S. 45), die in Deutschland kaum bekannt sind. Mit Hilfe von diesem neuen Freund findet Padde zuerst einen sicheren Ort, um zu übernachten, und dann genießt er das reichliche

Futter, das von einem Hobby-Ornithologen gegeben wird. „Das Essen war reichlich und wirklich gut. Ich konnte mich richtig satt essen. Als ich einfach nichts mehr reinbrachte, rülpste ich und gurrte wie eine Taube" (Timm, 2014, S. 46). Die erfüllten physiologischen Bedürfnisse machten ihn sehr glücklich.

> In der hohlen Eiche war es sehr gemütlich. Ich konnte von meiner Baumhöhle auf eine Wiese sehen und die Kühe beobachten. Das sind schon seltsame Tiere. Fressen das Gras ab, legen sich hin, rülpsen das Gras wieder hoch und kauen es nochmals in Ruhe durch. Nachts hörte ich unter meinem Baum immer dieses gleichmäßige Mampfen. Es war wunderschön hier. Regnete es, saß ich geschützt, und wenn die Sonne heiß herunterbrannte, saß ich im Schatten. Essen bekamen wir bei dem dicken Hobby-Ornithologen, der uns fotografierte und mein Gurren mit einem Tonbandgerät aufnahm. (Timm, 2014, S. 49)

Obwohl alle Bedürfnisse erfüllt werden, treten sie noch einmal auf, wenn die Voraussetzungen sich verändern. Das kalte Wetter beunruhigt Padde und lässt ihn wieder nach einer neuen Unterkunft suchen, um den Winter zu überleben. Als er gerade dabei ist, wegen der Kälte umzukommen, finden ihn ein Mann und sein Sohn. Wiedermal erlebt Padde Identitätsplage.

> »Sieh mal«, sagte der Junge, »da liegt ein ulkiger Vogel. Ist der tot?«
>
> »Was«, sagte der Vater und starrte mich feindselig an. »Was soll an dem Vogel ulkig sein? Das ist eine ganz normale Krähe.«
>
> »Die lebt noch«, sagte der Junge, »aber das ist keine Krähe.«
>
> »Natürlich ist das eine Krähe.«
>
> »Die friert«, sagte der Junge, »können wir sie nicht mit ins Haus nehmen und aufwärmen?«
>
> »Das fehlt grade noch«, sagte der Vater, »dass du mir eine erfrorene Krähe mit ins Haus schleppst.«
>
> Gern hätte ich wie eine Nachtigall geträllert, um dem Mann zu zeigen, dass ich keine Krähe bin. Aber ich war derart durchgefroren, dass meine Zunge ganz steif war und nur ein »Krah, Krah« herauskam.
>
> »Siehst du«, sagte der Vater, »eine ganz gewöhnliche Krähe, wahrscheinlich eine Nebelkrähe. Lass das Vieh liegen, wo es liegt.« (Timm, 2014, S. 50).

Den vor Kälte und Hunger erschöpften Beo überlässt der Junge Herrn Schulte, dem der Beo schon entkommen gewesen ist. Für den Beo beginnt alles von Anfang an. Herr Schulte verkauft ihn einem Tierstimmenimitator, der ihm die Bedürfnisse decken würde, indem er ihm genügend Futter und eine bequemliche Unterkunft gibt (vgl. Timm, 2014, S. 52). Dem Beo quält aber dieses Mal das

Bedürfnis nach Wertschätzung, das ist die vierte Stufe der Maslowschen Bedürfnishierarchie. Der Beo fühlt sich aber zu traurig, dass er nichts mehr als ein bisschen Papier wert ist. Traurig versucht er innerlich seine Geltung und seinen Wert zu beweisen „Der Tierstimmenimitator legte dem Henkel-Ohr drei blaue Scheine für mich hin und ich dachte einen Moment traurig, dass ich nur so ein bisschen Papier wert sei" (Timm, 2014, S. 53).

Der Tierstimmenimitator lässt ihn aber nicht mehr raus, weil er Angst hat, dass der Beo fliegen könnte und nie mehr zurückkäme. Das vermehrt die Sehnsucht des Beos nach der Freiheit und sucht nach einem Ausweg, aus dem Käfig freizufliegen „Und dann flog ich hoch in die Luft. Was war das für ein wunderschönes Gefühl, endlich wieder zu fliegen" (Timm, 2014, S. 67). Obwohl er endlich mit Hilfe von seinen zwei Vogelfreunden Alfred und Störtebeker wieder frei ist, ist aber sein *Selbstverwirklichungsversuch* noch nicht zu Ende. Freiheit bringt aber auch einige Schwierigkeiten mit sich. Wegen des herannahenden Winters ist eine sichere Unterkunft vonnöten, muss besprochen werden, was zu machen ist. Der alte Papagei bevorzugt nie mehr zu fliegen und lieber daheim zu bleiben, weil er zu alt ist und kaum Kraft mehr in sich hat, in die fernen Länder zu fliegen und etwas Neues zu unternehmen. Der Raabe Alfred entscheidet sich, zu dem Ornithologen, der ihm Köder gibt, zurückzukehren. Nur der Beo Padde will sich in die Ferne begeben und neue Dinge sehen, sein Freiheitswunsch brennt weiter. Er schlägt den anderen vor, zusammen davon zu fliegen und „auf einem Schiff durchs Land fahren" (vgl. Timm, 2014, S. 69), aber sein Vorschlag findet keine Zustimmung. Am Ende der Geschichte wird erzählt, dass die drei Vögel ein kleines Mädchen in einem Schiff getroffen und sich mit ihm unterhalten haben. Das Mädchen versucht auf seine Mutter hinweisend dem Beo zu beweisen, er sei eine Piratenamsel (vgl. Timm, 2014, S. 72). Was das Mädchen sagt, erscheint der Mutter unsinnig und erwidert sie kopfschüttelnd „*Du hast eine blühende Fantasie"* (Timm, 2014, S. 72). Daraufhin tröstet Störtebeker das kleine Mädchen *„Lass mal … die ist ja ganz O.K. Kann nix dafür. Ist eben auch eine von den Verwachsenen."* (Timm, 2014, S. 72).

5.2. *Selbstverwirklichungsprozess eines Kuschelhasen*

Der Selbstverwirklichungswunsch und -prozess wird bei dem Kuschelhasen ein bisschen anders vorgestellt als bei dem kleinen Beo. Der Kuschelhase, der später echt werden und wie die anderen Hasen auf der Wiese spielen will, hat anfangs davon keine Ahnung, was das bedeutet, echt zu sein. Die anderen hochmodern ausgestatteten Spielwaren um sich herum betrachtend fragt er das Fellpferd danach. Die Antwort des Fellpferds klingt gut, aber etwas störend

an, weil man brauche, von einem Kind so viel geliebt zu werden, um Echt zu werden, was aber manchmal weh tue. Es passiere nicht auf einmal, sondern nach und nach, so dass man dabei auch seine Form und Schönheit verliere. Er bekommt auch gesagt, echt zu sein habe nichts damit zu tun, wie (und aus welchem Stoff) man gemacht ist (vgl. Williams, 2004, S. 4).

Der Kuschelhase braucht also einerseits geliebt zu werden, andererseits hat aber Angst vor dem Weh. Der Bedarf nach der Liebe d.h. das soziale Bedürfnis und die Angst vor dem Weh d.h. das Sicherheitsbedürfnis sind also miteinander verbunden.

An einem Tag, als die Schwester das Spielzeug, das der kleine Junge nachts mit ins Bett holt, nicht findet, gibt sie ihm den Kuschelhasen. Von da an lässt er ihn nie wieder aus der Hand und der Kuschelhase schläft mit in seinem Bett. Der kleine Junge umarmt ihn so fest, und sogar wälzt er sich mit ihm im Bett, wobei er ihn manchmal an die Bettkante wirft oder so fest drückt, dass der Kuschelhase nicht einatmen kann. Er liebt ihn aber so tief, dass er mit ihm spricht, als wäre er echt. Obwohl der Kuschelhase anfangs seinen bequemen Spielzeugschrank vermisst, dann gewöhnt er sich an den kleinen Jungen und an seine kuschelige Umarmung (vgl. Williams, 2004, S. 5). Trotz seiner wegen der Umarmung des Jungen erschwerenden physiologischen Umstände gefällt es ihm allmählich, von ihm geliebt zu werden. Auf diese Weise werden die physiologischen und Sicherheitsbedürfnisse ausgeglichen.

Trotz aller Liebe des Jungen und der erfüllten physiologischen und Sicherheitsbedürfnisse fehlt dem Kuschelhasen noch etwas anderes. Das nimmt er aber erst dann wahr, als er eines Tages die lebendigen Hasen um sich herum springen sieht. Sie können so einfach hin und her laufen und sogar sich auf ihren Hinterbeinen stehen. Sehen sie auch den Kuschelhasen, dessen Hinterbeine wie ein Nadelkissen aussehen, fragen ihn, ob er Hinterbeine habe. Einer von ihnen schnuppert an ihm und behauptet, der Kuschelhase sei nicht echt, was ihn so tief trifft, dass er allen anschreit, er habe doch Hinterbeine und sei wie die anderen echt (vgl. Williams, 2004, S. 8). Während er einerseits so traurig und wütend ist, will er sich andererseits mit ihnen anfreunden. Er fragt sich, warum sie nicht bei ihm bleiben und nicht mit ihm spielen sollen (vgl. Williams, 2004, S. 9). Hier benötigt der kleine Hase, von den echten Hasen akzeptiert zu werden und mit ihnen im Kontakt aufzunehmen. Er glaubt, nur auf diese Weise könne er mit ihnen umgehen, wenn er sich hüpft und schnell läuft wie sie, fände er ihre Zustimmung. Gerade diese Bemühung weist auf das Bedürfnis des kleinen Hasen nach Anerkennung.

Wie schon erwähnt, können die erfüllten Bedürfnisse später wieder auftreten. Wenn der Junge eines Tages krank wird, muss er für die Erholung an den Strand gebracht werden und sein Zimmer muss desinfiziert werden, bis er wieder nach Hause zurückkehrt. Alle Spielzeuge und Bücher, mit denen der Junge gespielt hat, müssen verbrannt werden. Deshalb muss sich der Kuschelhase von dem Jungen trennen, dann wird er zum Verbrennen in einen Geflügelstall geworfen. Traurig sucht er einerseits wieder einen bequemen und sicheren Ort und andererseits vermisst er den kleinen Jungen.

Am Ende der Geschichte erscheint eine Fee; sie verwandelt die von den Kindern so sehr geliebten und nicht mehr gebrauchten Spielzeuge in echt und lässt auch den kleinen Kuschelhasen unter den anderen lebendigen laufen. Er ist endlich lebendig und wird von den anderen akzeptiert, womit er mit seinem Selbstverwirklichungsprozess fertig ist.

6. Schluss

Der Wunsch des kleinen Kuschelhasen namens "The Velveteen Rabbit", ein echter Hase zu werden, kann sich erst erfüllen, wenn er von jemandem so viel geliebt und geherzt wird (vgl. Williams, 2004, S. 2). Nur dadurch wird der Hase seine Selbstverwirklichung schaffen können.

Im Werk "Piratenamsel" geht es um einen Beo, der bei seiner Fahrt nach Deutschland langsam das Verständnis bzw. die Liebe der Kinder genießt und dadurch seine Entwicklung durchmacht.

Die Erwachsenen können alles anders als die Kinder bewerten. Was den Kindern sehr lustig oder bedeutend erscheint, kann einem Erwachsenen ganz einfach oder unsinnig vorkommen. So scheinen sie den Kindern nur "verwachsen" statt "erwachsen", wie es eben im Werk "Pratenamsel" betont wird. Wenn sie die Kinder gut verstehen oder sich in sie einfühlen könnten, wäre es wunderbar für Kinder, damit sie das Anerkennungsgefühl erleben, um gut erwachsen, nicht verwachsen, zu werden.

Die Bedürfnisse können bei den Menschen sehr unterschiedlich aussehen d.h. während den einen die physiologischen Bedürfnisse vorangehen, können den anderen um Mangel der sozialen Bedürfnisse gehen. Es hängt davon, welches vorherige Bedürfnis gedeckt und welches nicht gedeckt ist.

Die unlebendigen Objekte wie Spielzeuge können besonders für die Kinder eine spezielle Bedeutung innehaben und dies zu verstehen, erfordert eine Fähigkeit, über kinderpsychologische Kenntnisse zu verfügen.

LITERATURVERZEICHNIS

Boeree, C. George (2006). *Persönlichkeitstheorien Abraham Maslow [1908-1970]*. Shippensburg University, USA.

Bosmajian, Hamida (2002). Reading the Unconscious: Psychoanalytical Criticism. In: *Understanding Children's Literature*. Edt. by Peter Hunt, London and New York: Routledge.

Cüceloğlu, Doğan (2012). *İnsan ve Davranışı Psikolojinin Temel Kavramları*. Remzi Kitabevi, İstanbul.

Eisold, Hans- Elmar (2011). Vom Hunger bis zum Transzendenz Maslows Bedürfnispyramide versus soziale& wirtschaftliche Prozesse als Ursache der Geldentstehung

Frisch, von Otto (1981). *Der Beo Experten- Rat für Anschaffung, Eingewöhnung, Ernährung und Gesunderhaltung Sonderteil: Beos verstehen lernen,* 7. Auflage, München: Gräfe und Unzer Verlag.

Hielscher, Martin (2005). *Uwe Timm Lesebuch Die Stimme beim Schreiben*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Hielscher, Martin (2007). *Uwe Timm*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

https://d-nb.info/105894648X/34 20.09.2018 (21:54).

Lindenberg, Philipp (2015). *Personalführung Möglichkeiten der Verbesserung von Arbeitsmotivation und -zufriedenheit durch Leistungskräfte in Kindertageseinrichtungen unter besonderer Berücksichtigung der Kommunikation*, Bachelor-Thesis, Hochschule für Angewandte Wissenschaften (HAW), Fakultät Wirtschaft und Soziales Bildung und Erziehung in der Kindheit, Hamburg.

Parıltı, Cemalettin (1999). Maslow' un İhtiyaçlar Hiyerarşisi Kuramında Kendini Gerçekleştirme İhtiyacı. *Kamu İş- İş Hukuku ve İktisat Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 4, 267-277.

Seibert, Ernst (2008). *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: Facultas.

Seifert, Walter (1995). Aufklärung und Comik Uwe Timms Kinderromane. In: Manfred Durzak und Harmut Steinecke in Zusammenarbeit mit Keith Bullivant. *Die Archäologie der Wünsche*. Köln: Verlag Kiepenheuer &Witsch.

Timm, Uwe (2014). *Die Piratenamsel* (2. Auflage). München: Carl Hanser Verlag. (*Die Piratenamsel* (German Edition) eBook: Uwe Timm, Axel

Scheffler: ... KG (29 Sept. 2014); Language: German; ASIN: B00LB8WSSC; Text-to-Speech: Enabled.)

Tüfekçi Can, Dilek (2014). *Çocuk Edebiyatı Kuramsal Yaklaşım*. Konya: Eğitim Kitabevi.

Webquellen

Williams, Margery (2004). The Velveteen Rabbit or How Toys Become Real. Aufrufbar unter: http://www.thebeingwell.co.uk/PDFs/VelveteenRabbit.pdf 17.05.2016 (15:27).

KÜLTÜRLERARASI BİR KARŞILAŞMA ÇERÇEVESİNDE MÜHENDİS ANDREAS LEUCHTENBERG İLE KOMİSER CHARİTOS'UN İSTANBUL GEZİLERİNİN YABANCI KATEGORİSİ ÇERÇEVESİNDE BİR OKUMASI

Öğr.Gör. Dr. Sevil ONARAN*

GİRİŞ

Kültürlerarasılık terimi edebiyat bilimi camiasında bugün genel olarak farklı kültürlerin söylemsel / yazınsal düzlemde birbirleriyle olan alışverişine işaret eden bir kavramdır. Bu bağlamda kültürlerarası edebiyat denildiğinde çokkültürlülük prensibinden hareketle, alt veya farklı kültürlerin üyelerinin etkileşim ve anlam aktarımlarını içeren, monokültür içinde yabancı olanı ve onun algısını, kültürel farklılıkları açısından konu edinen, irdeleyen ve yansıtan metinler anlaşılmaktadır. Kültürel süreçleri kendi sembolik sisteminde yansıtma özelliği olan edebiyat, zamana bağlı evrilen ya da zamana karşı direnen kültürel hareketlerin, diğer kültürlerle olan ilişkilerin de yazılı belgesidir. Ancak bu ürünler konu ettikleri süreçleri sadece yansıtmakla kalmaz, eleştirel bir süzgeçten de geçirir. Bu bağlamda söz konusu ürünler Michael Hoffmann'ın belirttiği gibi hayatın "önemli bir sekansını" seçerek metin içinde "kültürel örüntülerin temelinde yatan karmaşıklığ[a], çok sesliliğ[e]" bir alan açarlar. (Hoffmann, 2006, s. 14) Gerçi aynı araştırmacıya göre edebiyat kendini "özdeşleştirmez" ama yazarların gerçeklikten ve kendi imgelemlerinden yola çıkarak yarattıkları kurmaca dünyalar, ampirik gerçeğin yabancılaşmış haliyle görünmesini dolayısıyla gerçeğin diğer saklı yüzünün algılanabilir hale gelmesini sağlarlar. (Hoffmann, 2006, s. 14) Edebiyatın bu bağlamda olası tüm etkileşimlerin yansıtıldığı bir alan olduğu düşünülürse, okuyucu açısından, entelektüel düzlemde aynı/ farklı kültürlerden gelenlerin metinlerindeki kültürel paralleliklerin/ zıtlıkların yanı sıra önyargıları, etnik, merkezci ve ayırımcı tutumları, basmakalıp

*,Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Eğitim Fakültesi; Yabancı Diller Eğitimi Bölümü senar@metu.edu.tr

düşünceleri/ davranışları içeren bakış açılarının örneklerle açımlandığı, özellikle 'yabancılığın' değişik şekillerde alımlanabileceği alternatif alanlardan biridir denilebilir. Aşina olanın anlaşılabileceği prensibinden hareketle kendine ait olanla farklı/ yabancı olanın arasında yapılacak karşılaştırma için bu metinler, gerekli mesafeyi sağlayabileceği gibi okuyucuların kendi üyesi oldukları veya dışında kaldıkları düzenlerin nasıl algılandığını da gösterebilmektedirler.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin de beslendiği diğer sosyal bilimlerdeki "yabancı" (der Fremde, das Fremde), "yabancılık" (Alienität) veya "farklılık"la (Alterität) ilgili literatüre bakıldığında günlük dilde olduğu gibi - disiplinlerin ağırlık noktalarına göre- terimin açılımında ve yorumlanmasında bir çok sesliliğin olduğu göze çarpmaktadır. Tanımlardaki bu çeşitliliğin nedeni birçok araştırmacıya göre "yabancı" teriminin (Wittgenstein'ın deyişiyle) "çeperleri belirsiz bir kavram", "gündelik dile ait" bir terim olmasından ileri gelmektedir. Sosyolog Boris Nieswand ve Ulrich Vogel, "yabancılıkla" ve "yabancı olmayan" arasındaki farkın dışarıdan yani nesnel olarak kesin bir şekilde tanımlanamayacağı, "çok anlamlı bir olgu" olmasından dolayı "tutarlı bir tanıma indirgenemiyeceği" saptamasını yapmaktadırlar. (Nieswand ve Vogel, 2000, s.144) Örneğin hukukta birey olarak "yabancı" söz konusu devletin vatandaşlığına sahip olmayanlar için kullanılırken, sosyolojide ağırlıklı olarak göçmen, marjinal bireyleri, yani ötekiyi belirtmek için, din ve kültür tarihinde ise tanınmayan, bilinmeyen bir kökene, farklı bir dile sahip olan veya Yunan mitolojisinde olduğu gibi zaman zaman tanrılarla bağlantısı olduğuna inanıldığı için çekinilen ve bir misafir olarak baş tacı edilen insanları betimlemek için kullanılmıştır. (Kristeva,1991, s.58)

Kategorik olarak yabancı olgusu hiç bir zaman felsefenin ve edebiyatın dünyasından eksik olmamıştır aslında. Ancak metinlerde birey olarak zaman zaman kâşif, misyoner, tüccar veya düşman, işgalci, vahşi gibi figürlerle ortaya çıkan yabancı olgusunu bilimsel bir zemine ilk yerleştirenlerden biri düşünür ve sosyolog Georg Simmel olmuştur. Simmel "yabancıyı" yerleşiklik ile onun kavramsal zıttı olan gezginlik arasında bir sentez olarak görür. "Yabancılığa" ve "yabancıya" birey olgusundan yaklaşan Simmel'e göre yabancı ne tam olarak bir gezgin ne de yerleşiktir. Gezgin "bugün gelen yarın giden" iken, yabancı "bugün gelen yarın da kalan" olarak tanımlanır: "[…] deyim yerindeyse, daha fazla ilerleyemediği halde gelme ve gitme özgürlüğünden de tam kurtulamamış potansiyel bir gezgin[dir]" (Simmel, 2016, s. 27-28), eşikte duran kimsedir. Neyin, kimin "öteki" olduğunu tanımlayan bir "ben"/ "benlik" olmadan yabancı kavramının bir anlamı olmadığını söyleyen Simmel, yabancı ve yabancılık kavramlarının onu var eden diğer kategoriyle ilişkilendirilmeden tanımlanabilecek

bir kavram olmadığı saptamasını yapar. Simmel'e göre "[y]abancı olma" durumu[nda] kurulan bir ilişki […], tamamen olumlu bir ilişkidir; etkileşimin özel bir formudur". (Simmel, 2016, s. 28)

Sosyolog Alfred Schütz ise yabancı tanımını sosyolojide bir prototip olarak kabul ettiği göçmen olma durumundan hareketle kültür temelli, bir yere ait olmama durumu üzerinden oluşturur; "ötekiyi" yabancı yapan taşıdığı kültürel geçmişidir. Schütz'e göre bireylerin içine doğmuş oldukları veya içinde yetişmiş oldukları kültürel bilgilerin, "on[lara] atalardan, […] ve otoritelerden miras kalmış, standartlaşmış, hazır kültürel örüntü şemaları[nın], toplumsal dünya içinde meydana gelebilecek her türlü durum için […]" hazırladığı ve her üyenin hayatla başa çıkmak için "yönerge" işlevi gören bu yaşam "reçetelerini" kullandığını ancak yabancının bu reçeteleri, önce öğrenmesi gerektiğini vurgular; "bu tarih yabancı için de erişilebilir durumdadır, [ancak], […] onun hayat hikayesinin ayrılmaz bir parçası haline hiçbir zaman gelmemiştir. Yabancı için, "atalarının yaşam tarzı, herkes için olduğu gibi onun yaşam tarzının da temel unsurlarıdır." (Schütz, 2006, s. 42) Yaklaştığı grupla "şimdiyi ve geleceği paylaşabilecek yabancı", geçmişin deneyimlerinden "dışlanmış olarak kalır". Kendi referans çerçevesini oluşturan davranış/ düşünüş kalıplarının yeni kültürde yönünü bulmada pek yardımcı olamaması nedeniyle kendini genellikle bir kriz durumunda bulur; yeni kültür bir "sığınaktan" çok onun için bir "macera alanı[dır]". (Schütz, 2006, s. 42)

Sosyologlar Alois Hahn ile Stefan Majetschak ise bu olguya daha geniş bir açıdan bakarak yabancılığın ne bireylere atfedilecek bir özellik ne de iki kişinin ya da grupların nesnel bir ilişkisi olarak görülebileceğini yazarken, bu terimin sadece "bir ilişki biçiminin tanımlanması" (Hahn, 1994, s. 140) için kullanılabileceğini yazmaktadırlar: "Hiç kimse nesnel olarak yabancı değildir. […] Herhangi birisi daha çok bir şeyle ilişkili olarak yabancıdır. […] Buradan hareketle yabancılığın nesnel kriterlerinin olamayacağı", dolayısıyla "yabancılığın" deneyimlenmesinde temel olanın "aşina" olmayanla karşı karşıya gelmek, "onunla yüzleşmek" olduğu (Majetschack, 1993, s. 12), vurgusunu yapmaktadırlar.

"Ne kadar düzen [varsa] o kadar yabancılık vardır ("Waldenfels, 1995, s.614)) prensibinden yola çıkan ve yabancılığı (Fremdheit] "ulaşılabilirli[ğin]deki" deneyimi açısından ele alan düşünür Bernhard Waldenfels, "yabancılığı" kendine ait olanla (Eigen) karşılaştırıldığında başlıca mekân durumuna göre (bir şey ya da bir kimse kendi düzeninin dışındadır), sahip olunan bir şeye göre (başkasına ait olan) ve hal ve vaziyeti farklı olana göre (yabancı gelen) tanımlar. (Waldenfels, 1997, s. 20) Yabancıyla karşılaşma önce

karşısındakinin yabancı olduğunu görmekle ilgilidir. Araştırmacıya göre yabancı olan karşılaşmada "yabancının erişilmezliği"nin derecesine göre üç kategoriye ayrılabilmektedir. "Göreceli ya da geçici yabancılık" herkesin her gün deneyimlediği kendi gerçekliği içindeki yabancılıktır. "Bu yabancılık da "aşina bir ufukta" hareket ederiz", komşumuzla, yolda yürüyenlerle ya da her gün iletişime geçtiklerimizle deneyimleyebileceğimiz bir durumdur. Ait olunan düzenin içinde yer aldığından prensip olarak "kolaylıkla aşina olana" dönüşebilir. (Waldenfels, 1995, s.614) "Yapısal yabancılık" da ise yabancı olan, "erişilemeyecek" başka bir düzenin göstergesi olarak çıkar karşımıza. Bu yabancılığın imgelerine "aşina" olmak olasıdır, bazı yanları öğrenilebilir, ancak anlamları bize yabancı gelmeye devam edecektir, çünkü sadece bir yere kadar anlaşılan, "ulaşılabilen" farklı bir düzen olarak gösterir kendini. Waldenfels bu yabancılık türüne yabancı, anlamadığımız bir dili, bilmediğimiz ritüelleri veya geçmiş bir zamanın ruhunu örnek verir. (s. 615) Derecelendirmede en üst basamağı ise "radikal yabancılık" almaktadır. Bilindik her türlü düzenin dışında kalan, olayların gidişatını, mekân ve zamanı kıran bir yabancılıktır. "Her şeyin köküne' dokunan bir yabancılıktır. Fenomenoloji açısından söylemek gerekirse sadece bizim erişimimizdeki sınırlarımızla değil söz konusu olanın bizati kendisiyle ilgilidir. Baştan her düzenin belli olasılıkları seçtiği ve diğerlerini dışladığı ve kimsenin kendi evinin bile efendisi olmadığı varsayımından yola çıkılır." (Waldenfels, 2006, s. 7) Radikal yabancılık için Waldenfels insanın sınırlarıyla ilgili olarak eros, ölüm, uyku gibi örnekleri vermektedir.

Eğitim bilimcisi Ortfried Schäfter de ötekinin farklılığının yakınlaşma sürecinde ortaya çıkması nedeniyle, "yabancılığın" bireylerin kimliklerini sorgulayabildikleri bir deneyim olarak tanımlamaktadır. "Yabancılık", Schäffter'e göre de insanın bu ilişkide kendi payını göz önüne alabildiğinde anlam kazanan bir ilişki biçimidir. Bireylerin "yabancılık durumunda" neyi, nasıl deneyimlediklerinin farkında olmaları, kendi "ben" hallerini ötekinin bakış açısından görebilmeleri (ki karşı taraf için de bu geçerlidir) ayırd edici olandır. (Schäffter, 1991, s. 12) Ancak bu kimliğin sorgulanmasına kadar giden bu "yüzleşme" çoklukla zorlu bir süreçtir.

Halk bilimci Hermann Bausinger kültürler açısından "yabancı" ve "yabancılık" kavramlarının göreceli bir karaktere sahip olduğunu, en önemli özelliklerinin öznel, duruma ve zamana göre değişkenlik göstermeleri olduğunun altını çizmektedir. Çalışmasında bu tip karşılaşmaların duygusal boyutuna da eğilen Bausinger, hem aynı kültürden olan fakat kimliği nedeniyle farklılık gösteren, hem başka bir kültürün üyesi olabilen "öteki"nin, bilinmeyeni/ alışılmadık olanı temsil ettiği için karşı tarafta korku da heyecan da

uyandırabileceğini, bireylere egzotik de itici de gelebileceği vurgusunu yapmaktadır. Aynı araştırmacıya göre her şeyden önce farklılıkları nedeniyle yabancı olarak betimlenen bireylerin zaman içinde değerlendirilme süreçlerinin her an olumsuzdan olumluya evrilebileceği ya da tersi, ya da tamamen ortadan kalkabileceğini söylemektedir; "yabancılık" ve "aşinalık" bireysel olduğu için. (Bausinger, 1994, s. 279)

Bütün araştırmacıların ortak görüşü "yabancılığı" anlamak için bireylerin "alıştıkları koordinatlarından" ayrılmaları ve bilinenin dışına çıkarak hayatın tekinsiz alanlarına girme zorunluluğudur. Dolayısıyla "yeni formlara ve içeriklere", "ilgi duyma ve açık olma" şarttır. (Witte, 1993, s. 453) Gerçekte bu deneyime anlam veren, yabancılığı gerçekten kavramaktan geçmektedir: "Anlamanın elbette garantisi yoktur, karşılıklı alışveriş ve diyalogla kazanılmalıdır. Bu yolla edinilen bilgi güveni sağlar ve anlayışa katkıda bulunur." (Witte, 1993, s. 453)

Tüm tanımlarda altı çizilen 'etkileşimin' gerçekleşebilmesinin karşılıklı gerçek bir diyalog olduğu söylenebilir. "Öteki" ile olan karşılaşmada "ben"in kendi kimliğiyle çizdiği sınır ya da başka bir deyişle etkileşimde ortaya çıkan kendi sınırlarıyla yüzleşme, kendine ait olanın yetersizliğini, ya da önyargılarını da su yüzüne çıkarabilir. Bireylerin kendine ait olanı görmek ve karşılaşılan "yabancıda" bu deneyimlenenlerin temeline inmek gerçek bir iletişim adına soğukkanlılıkla yaklaşılması gereken bir durumdur. Sonuçta "öteki" de kendi sınırlarıyla yaklaştığı için her iki taraf da ortaya dökülen yetersizlikleriyle karşılaşacaklardır. (bkz. Messerschmidt, 2005)

Bu bağlamda Thomas Herdin ve Kurt Luger, kültürlerarası öğrenmenin anlamının farklı kültürden gelen insanların iletişimlerinde başta hemen olumlu ya da olumsuz bir yargıya varmadan iletişimi gerçekleştirmeleri, dolayısıyla farklı/ yabancı kültürlere karşı açıklık, hoşgörü, bu kültürlerle ilgili bilgi, ama aynı zamanda kendisiyle ve kültürüyle ilgili de eleştirel olabilmek şartını yerine getirebilmeleri olduğunun altını çizmektedirler. (Herdin ve Luger, 2001, s. 9) Bu açıdan Dominique Schnapper'in de vurguladığı gibi gerçek hayatta "öteki" ile kurulan iletişim, "onun farkını anlamanın ve ele almanın yolu, her türlü kimlik oluşumunun can damarıdır":"[i]nsanların yaşamında karşılaşmalar ve sürtüşmeler arttıkça, bu ilişkilerin türlerini anlamak da yaşamın ekseni haline gelir […]", (Schnapper, 2005, s. 545).

MÜHENDİS LEUCHTENBERG İLE KOMİSER HARİTOS'UN İSTANBUL GEZİLERİNDE DENEYİMLEDİKLERİ

Eserlerin incelemesine geçmeden önce her iki yazarın da ünlü birer polisiye yazarı olduğu bilgisiyle başlamak istiyorum. Yunanlı yazar Petros Markaris'in romanı bir siyasi polisiye iken, Alman yazar Wolfgang Schorlau'un burada incelenen romanı (yazarın tek polisiye olmayan eseridir) hüsranla sonlanmış bir aşkı anlatmaktadır. Farklı türlere ait olsalar da her iki romanın içerik açısından ortak noktası -biri Alman bir mühendis, diğeri Yunanlı bir polis komiseri- ana figürlerinin iki yabancı turist olarak İstanbul'da iki haftayı geçmeyen bir süre zarfında kendilerine bir şekilde tanıdık ama temelde farklı olan bir kültürde 'yabancı olanı' deneyimleme safhalarından geçmeleridir. Romanların geneline bakıldığında figürler aracılığıyla değişik "yabancılık" biçimlerinin açımlandığı söylenebilir: bireyler arası yabancılık, kendine yabancı olma durumu, "yapısal yabancılık" ve metinlerin içeriğinde ortaya çıkan farklı kültürlerin karşılaşması nedeniyle "kültürel yabancılık". Romanların incelenmesi aşamasında bu noktalardan hareketle bu gezilerin ana figürler aracılığıyla nasıl yansıtıldığı açımlanacaktır.

İstanbul'da 'kendine yabancılık' dolayımında gerçekleşen içe yolculuk

Wolfgang Schorlau'un "Boğaz'da bir Yaz " (2012)[1] romanı, metnin kahramanı mühendis Andreas Leuchtenberg'in her gün işine gitmek için metro istasyonuna indiğinde kendisini üniversite yıllarında terk eden İstanbullu sevgilisi Sehin'in babasıyla karşılaşmasıyla başlar. Sehin'in İstanbul'da bir moda defilesi düzenlediğini duyan Leuchtenberg terk edildiğinden beri Sehin'e duyduğu özlemi ve suçluluk duygusunu sürekli bastıran, yine çocukluktan tanıdığı karısının da kısa bir süre önce terk ettiği kimlik bunalımı yaşayan bir adamdır. Aynı gün işe gittiğinde firmasının yeni patronunun da pofesyonelliğiyle ilgili eleştirilerine maruz kalınca kendisini de şaşırtan ani bir kararla Pera Palas'ta on günlüğüne bir oda ayırtıp İstanbul'a gelmeye karar verir. Tüm amacı görünürde hedeflediği her şeye ulaşan Sehin'i bir kez daha görmektir

Rosaly Magg, "[y]olculuk bir farkındalık yaratmaktır" der: "Uzaklar, seyahat edenin kendisi ve dünyası üzerinde kafa yorabileceği, kendinden olanla arasına sınır çekebileceği bir yerdir." (alınt. Mörth, 2000, s. 4) Romanın olay örgüsünün gelişimine bakıldığında roman kahramanı Leuchtenberg'in yaptığı da tam budur. Roman okuyucusu, yirmi bölümden oluşan metinde İstanbul'un

[1] Çalışmada kullanılan tüm alıntılar Schorlau, W. (2012). Sommer am Bosporus. (3.), Köln: Kiepenheuer & Witsch.'den alınarak tarafımdan çevrilmiştir.

bilindik mekânlarını gezen Leuchtenberg'in kendi kültür penceresinden gördüklerini, yani yabancılığı nasıl deneyimlediğinin yanı sıra kendi iç dünyasında yaptığı yolculuğu izler. Leuchtenberg, yazar tarafından rutinleşmiş hayatın sorumluluklarından azad edilmiş bir 'öteki' olarak hayatla yeniden tanışması ve kendini sorgulaması için farklı bir kültüre gönderilmiş gibidir: "Güneşe gözlerini kırpıştırarak baktı ve birden bire kendini tüm endişelerden ve dertlerden kurtulmuş hissetti. […]." (s. 26)

İç monoloğun ağırlıklı olduğu romanda ilk anlatı düzlemini turist kimliğinde İstanbul'u dolaşan Leuchtenberg'in gezileri oluşturur. Başka bir deyişle yabancı kültürel deneyimler ana figür üzerinden anlatılır. Teknik olarak bu düzlemde farklı bir kültürle etkileşime giren roman kahramanının deneyimleri otelde veya gezilerinde ona eşlik eden, değişik yan figürler aracılığıyla verilir.

İlk etapta Alman okuyucusuna hitap edecek bir metin olarak yazıldığı belli olan romanda metnin çerçevesini turistik bir gezi oluşturduğu için - Pera Palas'ın kültürel değerinden Kurtuluş Savaşı'na, Atatürk'ün devlet adamlığından, Ayasofya'nın tarihine, Müslümanlığın temel prensiplerinden Eyüp Cami'sinin din açısından önemine kadar- iyi bir turist rehberinde bulunabilecek nesnel bilgiler de yine bu yan figürler üzerinden iletilir. İstanbul'un kültürel geçmişinin ve bugünün sorunlarının açımlandığı bu pasajlarda dikkati çeken anlatılanların daha çok didaktik bir tonda, genel olarak İstanbul'u gezip görmeye geleceklere bir ön bilgi mahiyetinde olmalarıdır. Leuchtenberg açısından iletişimin niteliğine bakıldığın da ise ilişkiler yüzeysel ve geçicidir. Bu nedenle gerçek bir etkileşim söz konusu değildir.

Ana figürün izlenimlerinden yola çıkıldığında Simmel'in de belirttiği gibi bir yabancı olarak Leuchtenberg ona aktarılan bu farklı kültürün bilgilerini sokaklarda gördükleriyle birleştirerek nesnel eleştirel bir bakışla değerlendirir. İstanbul'un trafiğini, tarihsel yapıların görkemine (s. 39) , lokantaların ve kitapçıların çeşitliliğine, şehrin canlı gece hayatına hayretle bakar. İnsanların hareketlerini, giyim ve kuşamlarını inceler, konuşmalarını izler. İstanbul'un kozmopolit yapısını hayretler içinde seyreder. Almanlarla Türklerin ilişkilerinin sadece işçi alımından ibaret olmadığını idrak eder. Ancak metnin genelinde öne çıkan Leuchtenberg'in etkileşime geçtiği otelde tanıştığı, defileyi düzenleyen Özlem Savaş dışında gerçek bir diyaloğa, onu sınırlarına getiren bir etkileşime girmeyişidir. Leuchtenberg anlatılanları bazen ilgiyle dinler ancak yorumlarını kendine saklar. Örneğin Atatürk'ün halkına örnek olmak ve Atatürk Devrimleri'nin sosyal hayata geçirmek için yaptıkları anlatıldığında konuşmadan sonra kendi kendine etrafında gördüğü ve ona tanıdık gelen insan manzaraları için tüm bu yenileşme hareketlerinde Atatürk'ün pek de başarılı olmadığına kanaat

getirir (s. 61) ya da Taksim'de yürürken çarpıştığı ve bir Alman-Türk ortaklığının bir kuruluşunda çalışan Hakan Cengiz'in Taksim meydanının tarihçesini anlatırken ilgilenmediğini belirten bir hareketle sözünü keser. (s. 81) Özlem Yıldırım'ın kendi ülkesiyle Türkiye'nin ticari ilişkilerinin Almanya'nın üretimle ilgili önyargıları nedeniyle kendisi gibi insanları zorladığını anlattığında hiç bir soru sormaz.

Romanda sergilenen ana figürün yabancı düzendeki yaşadıklarına dönülecek olursa Leuchtenberg Türk geleneklerine özgü bir misafirperverlikle ağırlandığı bu yeni mekânda kısa sürede hayatın tadını çıkarmaya başlar. Romanın baş figürü için bu gezi bir kaçıştan hızla bu kültürle ilgili izlenimleri üzerinde düşündüğü, yeni şeyler öğrendiği bir maceraya dönüşür. Elbette bu macera her ne kadar etrafında Almanca bilen bir çok insanla karşılaştığı için dil sorunu yaşamayan, İstanbul'un yabancısı Leuchtenberg için sorunsuz geçmez. Örneğin mutfağıyla ünlü bu şehirde ilk akşam bir İtalyan lokantası arar, veya otelin koridorlarında yürürken Atatürk'ün odasını ona gezdirmeyi teklif eden ve odada Pera Palas'ın tarihini çay eşliğinde anlatan, büyük olasılıkla da otelin müdürü olan kişiye sohbetten sonra borcunu sorar. Ya da sonradan defileyi düzenleyen bir iş kadını olduğunu öğrendiği Özlem Yıldırım'ı otelin restoranında birkaç erkekle sabahları çalışırken gördüğünde onu sekreter zannederek buna uygun bir şekilde hitab eder. Kapalı çarşıda alış veriş geleneğini bilmediği için kendisine sunulanları reddettiğinde tepki görür ya da kendini ipek tücarı olarak tanıtıp bir Türk düğününe götüreceğini vaad eden sonunda da dolandırıcı çıkan Fatih Savaş'la olan ilişkisi gibi karşılaşmalar "yabancı" olduğunu duyumsatan deneyimlerdir. Bulunduğu ortamın gelenek ve göreneklerini bilmeyen Leuchtenberg sonradan utandığı veya kendine kızdığı bir çok hata yapar bu nedenle.

Herdin ve Luger, kişilerin bireysel veya kültürel artalanlarının karşılaştıkları kültürle arasındaki mesafe büyüdükçe kurulan iletişimde anlama ve anlaşılmanın o kadar tehlikeye girebileceğini yazmaktadırlar. "Anlam sistemlerinin temelini oluşturan, iletişimin önemli araçlarından olan işaret ve semboller (…) kültüreldir." (Herdin ve Luger, 2001, s. 6) Leuchtenberg'in yaptığı hatalar yeni ortamını her zamanki düşünme şekliyle yorumlamasından ileri gelmektedir. (bkz. Schütz, 2006) Ancak bu farklı kültürün yaşam "reçetelerinin" bilgilerini Leuchtenberg metin boyunca etrafını gözlemleyerek, potlar kırarak, dolandırılarak ama aynı zamanda kendisi gibi turist olanları izleyerek aşmaya çalışır.

Metinde Türk kültürünü sadece eski mahallesinden, ülkesinde gördüğü göçmenlerden ve bir zamanlar okuduğu romanlardan, filmlerden bilen ve

kafasındaki insan imgeleriyle şehirdeki yaşantıyı görünce bocalayan, vardığı akşam ilk kültür şokunu yaşayan Leuchtenberg figürüyle Schorlau, önyargılarla, basmakalıp düşüncelerin yol göstericiliğinde kültürel yabancılığın dışarıdan bakıldığında nasıl görüldüğünü göstermek istiyor gibidir: "Bir süre sonra tekrar durdu. Uçakta beraber yolculuk ettiği Türklerden çok farklı görünüyordu burada, sokaktaki insanlar. Ne garip sakallarıyla cılız adamlar ne de bedenlerini saran paltolarıyla şişman kadınlar." (s.39,40) İlk sokak izlenimlerinde İstanbul'u Avrupa şehirlerine benzeten Leuchtenberg, çok katmanlı kültürel bir örüntü ile karşı karşıya olduğunu ancak merkezden uzaklaştığında, örneğin "Piyer Loti" kahvesine giderken Fatih'de geçtiği mahallelerden anlar: "Şimdi Türkler'le ilgili imajını pekiştiren bu bölgenin insanlarını gördüğünde hayretle Taksim ve İstiklâl caddesinde gördüğü insanları daha çok yabancıladığını idrak etti. Birden [bunun] ne kadar yanlış ve tek taraflı olduğunu anladı." (s. 94)

Ani bir kararla geldiği İstanbul'da tek başına, hayalkırıklığı içinde beklemek kendi yaşantısını da sorgulamasını beraberinde getirir. Bu nedenle romanın ikinci düzlemi diyebileceğimiz Leuchtenberg'in geçmişiyle ilgili anılarının aktarıldığı bölümler, roman kahramanının geçmişine dönük iç hesaplaşmalarıyla başa baş gider.

Okuyucuya geziye paralel olarak her bölümde açımlanan biyografi, roman kahramanının Sehin'le ve karısı Ilse ile ilgilidir. Schorlau Leuchtenberg'in belleğini ve yaşadıklarının bugüne etkisini yansıtmak için anıları iç monologla aktarır ve böylelikle okuyucusuna onun bulunduğu yeni ortamda kafasından geçenleri doğrudan izleme fırsatı verir. Roman aynı zamanda anımsama süreçlerinin de sergilendiği bir metindir ve İstanbul turistik bir mekânın ötesinde yazarı tarafından kahramanı için bir bellek mekânına dönüştürülmüştür.

Leuchtenberg'in iç dünyasına yaptığı bu yolculukta metinde ana figüre karşıt figürler olarak konumlanan Sehin ve Ilse okuyucuya kısa anı fragmanları vasıtasıyla, roman kahramanının gözünden aktarılır ve çocukluktan bugüne kadar uzanır. Bununla birlikte metinde açığa çıkan sadece ana figürün özeli değil, biyografisinin önemli bir bölümünü oluşturan ve bir işçi bölgesi olan mahallesindeki sosyal hayattır. Dolayısıyla çok kısa verilen bu pasajlar bir bakıma Almanya'da yabancı işçi alımlarına başlandığı dönemin bir kesitini de vermektedir.

İstanbul'a geldiğinde kendisiyle baş başa kalan Leuchtenberg için ilk günler kolay geçmez: "Şimdi kendimle ilgili düşünmeye başlayabilirim. Sesizce kıprdamadan yatıyordu, ancak aklına hiç bir şey gelmiyordu." (s.56) Yetersizlik duygusu, kim olduğu, hayatta neyi başardığı soruları otelde bir bir aklına gelmeye

başlar. Waldenfels yabancılıkla olan karşılaşmaların genellikle bir "geri tepmeyi" de beraberinde getirdiğini vurgular : "yabancı olarak algılanabilecek deneyimler, birden bire dil, ülke, beden, mantık ve ben", şimdiye dek bir zamanlar bilinen şey[ler] olmaktan çıkarlar." (Waldenfales, 1997, s. 9) Bu bağlamda Kristeva da her şeyden önce yabancılığın insanın kendi içinde olduğunu vurgulamakta ve "(…) yabancı olandan kaçtığımızda ya da onunla savaştığımızda, [aslında] bilinçaltımızla savaşıyoruz[dur], bize ait olan en temel, bizim imkânsız bana ait (Eigen) olanla" (Kristeva, 1990, s. 209), yorumunu yapmaktadır.

Ana figürün çocukluğuyla ilgili ilk anısı, Pera Palas'ta odasına yerleştikten hemen sonra canlanır. (s.32) Bir resim gibi hafızasındaki bu kısa sahne küçük kızın dalgalı, siyah dağınık saçları ile ilgilidir: "Saçlarının bolluğu ve asilikleri, onları bağlayan ipleri kopartmak ister gibiydi ve bu ona aşağı istasyon sokağında şimdiye dek görülmemiş vahşimsi, özgür bir hava veriyordu. […] O anda yanlarına bir prensesin taşındığını anlamıştı." (s. 35, 36) Daha sonraki sayfalarda çocukluğunda iyi bir Karl May okuyucusu olduğunu anlatan Leuchtenberg'in kafasındaki bu imge batı kültüründe doğunun gizemini vurgulayan ve bir steryotipe dönüşmüş ekzotik pernses imgesine iyi bir örnektir. Ancak bu canlanan imgeyle birlikte Leuchtenberg mahallesindeki yeni gelenlerin Türk olduklarını öğrendikleri zaman dillendirdikleri kıskançlıkları ve takındıkları düşmanca tavırlarıyla ilgili anıları da canlandırır. Duydukları ve izledikleri Leuchtenberg'in çocuk saflığıyla algıladıklarının tam karşıt kutbunu oluşturur. Yaşadığı sokağın sakinlerinin tavırları "sınır hatlarına gölge düşüren, hatta örten" ve belirsiz bir ortam yaratan […], (Bauman, 2013, s.31) bu yabancılara karşı düşmancadır: "Şimdi de buraya bize filtre fabrikasının artıklarını yolluyorlar" dedi Horst Becker." (s. 33) Çocuk olarak büyüklerin dünyasında henüz yeri olmayan Leuchtenberg ise gördüğü bu küçük 'yabancıyı' bir tehdit değil ekzotik bir varlık olarak algılamıştır. Daha ilerki yıllarda da Sehin farklılığıyla bir heyecan, İstanbul öyküleriyle hayatına renk katmıştır. (s. 125)

Böylesi bir ortamda kimliğinden ödün vermeyen bir kız arkadaşla büyümesine rağmen Leuchtenberg yetişkinliğinde de bildik düzeninin getirdiği aşinalık nedeniyle farklılıklar üzerine kurulu ilişkisi üzerinde pek kafa yormamıştır. Hayattaki duruşu nedeniyle Leuchtenberg'den çok daha güçlü bir kişilik sergileyen Sehin'le konuşmalarının içeriğindeki küçük dozlarla aktarılan toplumsal eleştirilerin bile aslında onun kimliğiyle ilgili bilgiler vermeye yönelik olduğunu ancak anlamıştır. Leuchtenberg'in sorunu genelde ilişkilerinde ortaya çıkan uyumsuzlukların kaynağına inememesidir. Bu tutumu kurduğu ilişkilerin yüzeysel kalmasına, ortaya çıkan anlaşmazlıklar için bir stratejisinin olmaması da içine kapanmasına neden olmuştur: "Gerçekten düşündüğünde, Ilse'nin

şikâyetlerinin onu hep çaresizliğe sürüklediğini ve terk edilmişlik duygusu uyandırdığını (…) anlamıştı." (s. 110) Max Frisch'in Homo Faber'i gibi bir mühendis kafasına sahip Leuchtenberg empati kurmada beceriksizdir. Bu nedenle romanda Simmel'in deyişiyle insanlara "yakın" ama duygusal ve bilişsel açıdan da bir o kadar "uzak" bir insan portresi çizmektedir: "[Ilse] ona aşırı tekniğe odaklandığını ve tamamen mekanik bir dünya görüşüne saplanıp kaldığı için önemli ve manevi şeylerden anlamadığını söylüyordu." (s. 89)

Leuchtenberg, Sehin'in İstanbul'a olan özlemini, tatillerde yaşadıklarını, kentin kültürel mirasını bir çocuk gözünden, aralarında kendisinin de olduğu arkadaşlarına anlatarak, Türk mutfağını evinde bulduğu yiyecekleri tattırarak nasıl gidermeye çalıştığını küçük sekanslar halinde Sehin'in bahsetmiş olduğu mekânları gezerken anımsar. Dolayısıyla bu anımsama süreçleri örneğin Çiçek Pasajı, Galata Kulesi, eski mezarlıklar, Taksim'deki tramvay gibi şehrin bellek mekânlarını ya da mezeler, simit gibi onda çağrışım yaratan anı nesneleri, anımsanan öyküler eşliğinde metinde yerlerini alırlar. Ama Leuchtenberg'in aklına gelenler sadece hoş anlar değildir. Zamanında kendisinin de şahit olduğu, üzerinde durmadığı çevresinin önyargı içeren söylemleri ve onların anlam/ sonuçları da zihninde tekrar canlanır. Sehin'in annesinin gördüğü baskı nedeniyle İstanbul'a dönmesi, ailesini ziyarete geldiğinde ise mahallenin kadınlarının onu sadece kahve falına bakabildiği için aralarına almaları, Sehin'in lisede bazı öğretmenleri tarafından bir Türk öğrencinin olgunluk sınavını başaramayacağı önyargısı nedeniyle uğradığı ayrımcılık gibi tanıklık ettiği yaşantılar da bölük pörçük hatırlananlar arasında yerini alır. İstanbul'u bir zamanlar dinlediği öyküler, geçmişin imge ve anıları eşliğinde gezen roman kahramanının şehirle kurduğu ilişki bu açıdan daha çok çağrışımlara dayalı kendi belleği üzerindendir

Leuchtenberg Sehin'i yetişkinliğinde kendi 'masal prensesi' olarak görmeye devam etmiş, çocukluktan gelen bir alışkanlıkla düzende ne anlama geldiğini düşünmemiştir. Üniversite eğitimi için gittiği Mannheim'da önce şivesi sonra giyim ve kuşamı nedeniyle diğerleri tarafından dışlanmanın üstesinden gelememesi, üstüne üstlük "güzel Sehin'le" hava atmaya çalışırken bir Türk kızıyla beraber olduğu için -ön yargılar nedeniyle- hedef tahtasına oturtulabileceğini hesaba katmamasının ne anlama geldiğini şimdi anlıyordur. Hayatındaki ikinci hatasının travmasını, çocukluktan tanıdığı, onu teselli eden Ilse ile atlatabileceğini düşünmesidir. Kendinden utanmasına neden olan Sehin'le ilgili son anısını irdelediğinde ise onu sadece gördüğü baskının sonuçlarıyla tepkisel olarak yüzleştirdiğini, cesaretsizliğinin ilişkisine nokta koyduğunu anlar. Sehin'in ayrıldıkları gün Leuchtenberg'de sezinlediği büyük olasılıkla sadece ondan utanması değil farkında olmadan onu ötekileştirmesidir. Bu bağlamda

Hammerschmied "kültürel mesafenin" temelinde farklılıkları algılayan bireyin deneyimlerinin gerisinde "kurumsallaşmış toplumsal önyargıların biçimlendirdiği", "yabancı olanla ilgili kollektif tassavurun" izlerinin her zaman tesbit edilebileceğini yazar. (Hammerschmidt, 1997, s. 55) Eğitimini dar çevresinden bir kurtuluş, sınıf atlama hayallerini gerçekleştirebileceği bir fırsat olarak gören Leuchtenberg "göreceli yabancılığından" kurtulmak için sevgilisini bile feda etme noktasına gelmiştir. Bu açıdan Leuchtenberg geçmişinde sadece kendine değil yaşadığı düzene de yabancıdır. Waldenfels sosyal yabancılığın temelini o düzene ait olmamak şeklinde açıklar: "[Bu] yabancılık (…), sosyal bir örüntüye ya da gruba, bu gruba üyesi olanlarla olan mesafeye işaret eder" ve "[ö]zel bir sınır çekmekle ortaya çıkan dışlanma, içeri alınmama veya sınırın dışında tutulmak" anlamını taşır. (Waldenfels, 1998, s. 14)

Schorlau'un romanında ilk günlerin huzursuzluğundan sonra bulunduğu yerden memnun bir Leuchtenberg tablosu çizmesi sadece onun ona atfettiği turist kimliğinden kaynaklanmaz. Ana figürün bu yabancı ortamda ki rahatlığının bir nedeni iç monologlarda da izi sürülebilecek kaybolmuşluğudur: "Bana uygun olan nedir' diye düşündü. Ve yine Pera Palas'ın barında not almak istediği kendine sorduğu soru geldi aklına: Kimim ben? Sehin tam da yapmak istediğini yapmıştı. Peki ya o?" (s. 172) Kristeva'nın yazdığı gibi belki de o İstanbul'a gelmeden sosyal bir yabancı olarak "bir dışlanmış, bir hasta, bir kanun tanımaz[a]",(Kristeva, 1990, s.18) rahatlıkla evrilmek üzereydi.

"[F]iziksel yakınlı[ğın] manevi uzaklıkla el ele [gittiği]" (Baumann, 20018, s. 55) İstanbul'un kalabalığında, her şehrin "yabancıya" sunduğu "evrensel yabancılı[k]" (Baumann, 20018, s. 89) sayesinde aslında kendi düzeninde boğulan Leuchtenberg ihtiyaç duyduğu mesafeye kavuşmuştur; tanımadığı bu şehirde 'bir hiç kimse' olarak, her an dönebileceği bir yeri olduğu bilgisinin getirdiği rahatlıkla kendisiyle yüzleşmeyi göze alabilmiştir. Nitekim romanın sonlarına doğru, farklı bir kültürde 'geçici yabancılık' konumunda ne istediğiyle ilgili cevapları bulan roman kahramanı otelde arkadaş olduğu Özlem Savaş'a açılabildiği gibi, karısının boşanma kararını da soğukanlılıkla karşılar ve defile akşamı Sehin'i uzaktan seyredip eski defterleri kapama kararı alır.

Bir polisiye metin içinde tarihsel düzlemde deneyimlenen yabancılık

Petros Markaris'in Almanca'ya "Die Kinderfrau" (2009) [2], Türkçeye de "Eskiden, Çok Eskiden" (2010) başlığıyla çevrilen eseri kurgusu açısından bir

[2] Çalışmada kullanılan tüm alıntılar tarafımdan Markaris, P. (2009). Die Kinderfrau. Ein Fall für Kostas Charitos. Zürich: Diogenes Verlag 'dan alınarak çevrilmiştir.

polisiye olmasına rağmen metnin genel çerçevesini tıpkı Wolfgang Schorlau'un romanında olduğu gibi bir yabancının İstanbul macerası oluşturduğu için metin hem bir polisiye hem de farklı kültürel deneyimleri yansıtan toplumsal bir roman olarak okunabilmektedir.

Markaris'in Komiser Charitos'un başrolde olduğu "Haritos" serisinin beşinci romanı olan "Eskiden çok Eskiden"i diğer romanlarından ayıran en önemli özelliği ise Schorlau'un kahramanında olduğu gibi yazarının da komiserini ilk defa Atina dışında yabancı bir ülkeye yollamasıdır.

Roman tüm gelenekleri göz ardı ederek kilisede evlenmeyi reddeden kızlarının neden olduğu ailevi kavgalardan uzaklaşmak için bir turla İstanbul'a karısı Adriani ile gelen cinayet masası baş komiseri Kostas Haritos'un gelir gelmez Taksim'deki otelde sonradan İstanbullu Rum'lardan olduğunu öğrendiği Vassiliadis 'in gruplarında doksanlarında, Pontus Rum kökenli Maria Hambou adında bir kadının aralarında olup olmadığını sormasıyla başlar. İstanbul'da boğazına düşkün, hem Türk mutfağını hem kentin tarihsel güzelliklerinin tadını çıkarmaya kararlı olan komiser görevinin verdiği alışkanlıkla istemeden de olsa ülkedaşına yardım etmek için aynı gün bir karakola gider. Ancak daha sonra bilgi almak için kadının geldiği Drama'da polislik yapan bir meslekdaşını aradığında yaşlı kadının işlenen bir cinayetin faili olarak arandığını öğrenir. Kısa bir süre sonra İstanbul'da bir Rum kadının cinayetinin de onunla bağlantısı kurulduğunda Haritos Türk polisiyle işbirliği yapmak üzere bu sefer resmi olarak amiri Gikas tarafından görevlendirilir. Bundan sonra katilin izini sürmeye odaklanan komiserin yolu karakol tarafından görevlendirilen polis Murat Sağlam'ın sorumluluğunda/ rehberliğinde Karadeniz'e kadar uzanacak ve komiser Haritos ancak boş zamanlarında gezisine devam edebilecektir.

'Katil kim' sorusundan çok 'neden cinayet işleniyor' sorusunun öne çıktığı bu nedenle daha çok toplumsal sorunların ağırlık kazandığı altmışlarda ki polisiye romanlarının kurgusuna sahip metnin en dikkat çekici özelliği soruşturma sürecinde cinayet işlemeye devam eden Maria'nın biyografisi dolayımında İstanbul'un azınlıklarının tarihselleşmiş sosyokültürel yaşamlarına açılımıdır. Dolayısıyla Markaris polisiye roman kurgusu içinde okuyucusuna iç içe geçmiş iki öykü birden sunmaktadır; bir yandan cinayetler işleyen bir katilin peşindeki polislerin iz sürme hikayesi ve ona paralel olarak 6- 7 Eylül 1955 olaylarının öncesi ve sonrası nedeniyle büyük bir kısmının Yunanistan'a göç ettiği Rum azınlıklarının İstanbul'daki yaşamları, öte yandan İstanbul'da bir turist olarak komiserin gördükleri ve deneyimledikleri.

Markaris metninde azınlığın bir bellek mekânı olarak sergilediği İstanbul'u bugünden bakarak tanıklar dolayımında tekrar tartışmaya açarken, cinayetleri işleyen Maria Hambou'yu bu özel geçmişin bir kez daha öykülenmesini sağlayan katalizatör olarak kullanmaktadır. Komiser Haritos' figürü aracılığıyla da adım adım okuyucuya açımlanan söz konusu geçmiş karşısında kültürel yabancılığın bireysel açıdan nasıl deneyimlendiği ile ilgili bir örnekleme yapmaktadır.

İncelemenin kapsamını aşmamak için roman bir polisiye olarak değil sadece komiserin bir 'yabancı' olarak İstanbul'da başından geçenleri nasıl deneyimlediği, olaylar örgüsü içinde ona karşıt bir figür olarak konumlandırılan Türk komiseri Murat Sağlam'la ilişkisi, polis soruşturmaları aracılığıyla gözler önüne serilen azınlıkların kendi kültürleriyle ilişkileri çerçevesinde yansıtılanlarla sınırlandırılacaktır.

Metnin genelinde komiser Kostas Haritos İstanbul'da Leuchtenberg'in aksine iki ülkenin coğrafi bakımından birbirine komşu, ortak uzun geçmişleri nedeniyle fikir sahibi olduğuna inandığı kültürel bir örüntüyle karşılaşır. Markaris'in kahramanının deneyimleri de bu nedenle Leuchtenberg'den farklı işlenmiştir. Metinde ilişkilerde ortaya çıkan 'yapısal yabancılık' Haritos için aşılması gereken bir engel olacaktır. Ancak romanın yorumuna geçmeden önce komiser Kostas Haritos'un tanınan bir polisiye roman dizisinin kahramanı olması nedeniyle yazarının ilk romanından başlayarak onun için kurguladığı biyografisine bakılması yararlı olacaktır.

Petros Markaris'in hayatı ve yazarlığıyla ilgili kaleme aldığı "Suçu alışkanlık olan. İstanbul, Viyana ve Atina arasında bir yaşam" (2008) ("Wiederholungstäter. Ein Leben zwischen Istanbul, Wien und Athen") olarak çevrilebilecek denemelerinde komiser Haritos'u "savaş sonrası doğmuş, babası jandarma subayı olan, Yunanistan'da Junta döneminde polis akademisini bitirmiş" dolayısıyla "aile- kilise- vatan" üçgeninde yetişmiş bir kuşağının temsilcisi olarak betimler. (Markaris, 2008, s. 37) Çok zeki olmayan ama burnu iyi koku aldığı için başarılı olan Haritos'un asıl ilgisini yazarının deyişiyle "polislerin dar/ küçük dünyalarından" çok cinayetlerin temelinde yatan nedenler, toplumsal sorunlar ilgilendirmektedir. (Markaris, 2008, s. 97) Ülkesine bağlı bu polis yaşadığı şehrin, küreselleşmenin etkisiyle ahlaki açıdan içten içe çürümeye başladığı düşüncesindedir. Şehrindeki modernlik adı altında yapılan tüm değişiklikleri eleştirmeden/ iğnelemeden de duramayan komiserin ekonomik nedenlerle Atina'sına göç edenlere karşı tavrı da olumsuzdur, her ne kadar çevresine 'political corectness" tavırları sergilese de. Okuyucusunun karşısına özel yaşamında da geleneksel bir aile babası olarak çıkar. Boğazına düşkündür, özellikle domates dolması ve imam bayıldı seven ve ansiklopedi okuma gibi bir

merakı olan Haritos'un romanlardaki kurgulanışı göz önüne alındığında **Akdeniz** havzasından çıkan diğer polisiye kahramanlarının Atina şubesi konumunda olduğunu söylemek yanlış olmaz. (bkz. Markaris, 2005)

Romanın olay örgüsün de önemli işlevleri olan figürlere bakıldığında azınlıkların iki kuşak tarafından temsil edildiği görülmektedir. Bir yandan halen İstanbul'da yaşayan ve cinayet şüphelisinin izini sürerken sorgulamada komiserin karşısına çıkan, yaşları oldukça geçkin, Maria Hambou gibi İstanbul Rumları, öte yandan 1955'ten sonra Yunanistan'a göç etmiş, her fırsatta doğdukları şehri ziyaret eden birinci kuşağın çocukları Meropi Muratoğlu, Markos Vassiliadis ve Aleka Kortidou. Romanda turist kimlikleriyle ana karayı temsil edenler ise farklı sosyal tabakalardan gelen Despotopoulus Stefanakos, komiser Haritos ve karısıdır. Romanda başta bahsedildiği gibi asıl resmi soruşturmayı yürüten komiser Murat Sağlam ise komiser Haritos'un Türkiye'deki muadili konumundadır.

Wolfgang Schorlau'un roman kahramanı Leuchtenberg'in bir turist olarak İstanbul'la ilgili ilk izlenimleri Markaris'in kahramanı Kostas Haritos'un gördükleriyle karşılaştırıldığında, değerlendirmelerinde bazı benzerliklerin olduğu söylenebilir. Elbette İstanbul'u gezileri boyunca onlara eşlik eden ve doğma büyüme İstanbullu olan Bayan Muratoğlu'nun rehberliği ve iki kültürün yaşam pratiklerindeki benzerlikleri nedeniyle komiser Haritos, Leuchtenberg'den çok daha avantajlıdır.

Şehrin belli başlı tarihsel yerlerini grubuyla gezen Haritos, İstanbul'un kültürel zenginliği karşısında örneğin Ayasofya'da, Dolmabahçe sarayında gördüklerinden, Boğaz'ın manzarasından çok etkilenir. Trafiği ve yollardaki keşmekeşi o da rahatsız edici bulur. Serbest sermayenin ve iç göçün göstergeleri çarpık kentleşmenin yarattığı görüntüye Atina'dan da alışık olduğu için hemen fark eder. Gördüğü insan manzaralarını ise Leuchtenberg'in aksine hiç yadırgamaz. Metinde dikkati çeken nokta şehirle ilgili yargılarında kültürel benzerlikler nedeniyle bazen sezgisel de olsa gördüklerini doğru anlamlandırabilmesidir. Örneğin Atatürk Bulvarında ilerlerken caddenin sağında solunda "her türlü ucuz malın karman çorman bir arada satıldığı" dükkanları gördüğünde de içini Atina'daki gibi bir hüzün kaplar. Caddenin adını öğrendiğinde ise her zamanki alaycılığıyla:

> "Yunanistanda bu caddenin adı Eleftherios- Venizelos bulvarı olurdu, diyorum kendi kendime. Bu açıdan Yunanlılar ve Türkler birbirlerine çok benziyor. Her iki taraf da Atatürk veya Venizelos adlarını akla gelebilecek her türlü sokağa, bulvara, geçiş yerlerine, doğa yürüyüşlerinde kullanılan yollara veya keçilerin açtığı patikalara veriyorlar." (s.71)

> Veya "Birden bire Atina ile İstanbul arasındaki farkı anladım. Atina'nın çoğu zenginliği saklıdır. Akropolis gibi tarihsel değerler elbette açıkta. Ancak diğer tarihsel, kültürel zenginlikleri ya toprağın derinliklerinde ya da müzelerde kilit altında. İstanbul'da ise herkesin gözü önünde. Sanki tüm zamanların insanları giderken […] her şeyi olduğu gibi bırakıp gitmişler, toz olmuşlar ortadan. Ve çok şükür hiç kimse bu insanların arkalarında bıraktıklarını düzenlemeye kalkmamış." (s.77) gibi.

Metnin başlarında komiser Haritos'un şehir ve yerlisiyle ilgili bildikleri ait olduğu toplumun ortak belleğine dayanmaktadır. İstanbul'u kendi kültürünün penceresinden kendi bilgileri ışığında yorumlayarak turun programına uygun bir "kuliste" dolaşır gibi gezer. [3] Ancak bir cinayet soruşturmasında görevlendirilmesi şehrin gerçek sakinleri azınlıkların yaşadığı Bakırköy, Kurtuluş, Feriköy veya Balıklı'daki düşkünler evi gibi bölgeleri gezmesine, İstanbul-kulisinin' gerisindeki yaşantıyı görmesine neden olacaktır.

Aleida Assmann'ın belirttiği gibi tarihsel olaylar ortak bellekte ve bireylerin belleğinde her zaman farklı şekillerde kaydolurlar. (Assmann, 2006, s. 23-30) Romanda Markaris, İstanbul'daki Rumlarla ve Türklerle ilgili ülkesinin tarihsel belleğinde yer alan ve tanıkların söylemleri doğrultusunda yer yer uyuşmazlık gösteren bilgileri komiser Haritos aracılığıyla aktarır. Yabancı bir düzenin farklı katmanlarında gerçekleşen bu karşılaşmalar komiser Haritos'un iki farklı yabancılık deneyiminden geçmesini sağlar: Bir yandan ortak bir çok noktası da olsa başka bir 'düzen' olan İstanbul/ Türk kültürü, öte yandan bildiğini düşündüğü ancak yapısı nedeniyle farklı bir kültürü temsil eden azınlıkların kültürü.

Bireysel düzlemde Türk kültürüyle iletişim başlangıcını Haritos ilk kez karakolda gittiğinde gördüğü Murat Sağlam'la yapar. Profesyonel anlamda sonradan birlikte çalışacağı komiser Murat'la ilişkisi ilk andan itibaren hem ciddiye alınmadığını düşündüğü için hem ortak dilin İngilizce olması nedeniyle gerilim yüklüdür:

---

[3] Herdin ve Luger, gerçekte turist kimliğinde gezenler için ziyaret ettikleri yerlerin aslında birer "kulis" niteliğinde olduğu saptamasını yaparlar: " Otelin sınırları dışında [kalan] ülke, hayranlıkla ya da kayıtsızca algılanan bir kulis olarak görülmektedir. Geldikleri tatil yerlerinde turistler 'kafalarındaki imgeleri[n]' (…) onaylanmasını beklerler. (…) Dolayısıyla ülkenin yerel halkıyla kurulan ilişki geçici bir iletişimdir. Kurulan bir ilişki varsa da "yaygın stereotip ve önyargılar" nedeniyle "kuralları önceden belirlenmiş" bir etkileşim dolayımında gerçekleşmektedir.s.7-8 (bkz. Herdin, T. ve Luger, K. (2001). Der eroberte Horizont. Tourismus und interkulturelle Kommunikation**.** Aus politik und Zeitgeschichte. Bundeszentrale für politische Bildung. s.6-17)

"*How do you know?*' diye sordu polis olan Türk memuru.

Otuzlarında, atletik ve alaycı bir ifadesi var. Benim sinirime gidiyor, çünkü bu yüz ifadesinin gerisinde bölgenin gücünü elinde tutan Türkiye'nin küçük, zavallı Yunanistan'a karşı kendini beğenmişliğini seziyorum. […] Ancak bu küçük ve zavallı Yunanistan artık Avrupa Birliği'nin bir üyesi olarak avantajı elde etmiş durumda ve Türkiye umutsuzca Avrupa Birliği'ne girmeye çalışan doğunun zavallı yeğeni konumunda." (s.47)

Bu alıntıdan yola çıkıldığında Türk- Yunan ilişkilerindeki politik açmazların kendi ülkesinde yol açtığı olumsuz söylemin yarattığı öfke açıkça görülmektedir. Emekli askeri ateşe Stefanakos'un gezi boyunca "Konstantinopel'le", Osmanlı dönemi ve Türklerle ilgili aşırı milliyetçi söylemlerini rahatsız edici bulan Haritos'un da Türklere karşı önyargıları vardır. Gittiği karakolda sırf bakışlardan aşağılandığı hissine kapılması ve hemen bu düşüncelerin aklına gelmesi, temelde Despotopoulus'la aynı frekansta olduğunu göstermektedir.

Polis soruşturması sırasında Haritos'un kendi içine kapanmış bir topluluk olarak sergilenen Rumlarla iletişiminde, yani baştan 'kendinden' gördükleriyle bir sorun yaşamaması Murat'la ortaklıklarının profesyonel anlamda yavaş yavaş pekişmesine neden olur. Bu arada komiser yeni çevresindeki çalışma ortamından, sergilenen zihniyet ve karakol binasına kadar birçok benzerlik keşfeder. Devlet otoritesinin yansıdığı ast ve üst ilişkilerini de yadırgamaz bu nedenle. Ancak Murat'la olan ilişkisi tutuktur. Haritos'un İngilizceye hakim olmaması, kendini bireysel düzlemde bir yabancı olarak görmesi nedeniyle mesafe koyması iletişimi zorlaştırmaktadır. Ayrıca taşıdığı kimliğinin yanı sıra devlet otoritesinin bir üyesi olarak daha baştan, onun Atina'da hoşlanmadığı amiri Gikas'a benzetmesi de bu polise olan güvensizliğini arttırmaktadır. Murat'ın sürekli ona baskın çıkmaya çalıştığı hissine kapılan Haritos önyargıları nedeniyle alıngandır da. Yunanlı komiserin tahmin etmediği ise duyguların bu çerçevede karşılıklı olmasıdır. Hiyerarşisi farklı olan düzende Almanya'dan geldiği için kendini amirlerine karşı kabul ettirme noktasında sorun yaşayan Murat Sağlam' da Haritos'u takip ettirerek kendini güvenceye almaktadır. Haritos ile komiser Murat'ın arasındaki gerginlik Maria'nın onlardan hep bir adım önde olması ve son kurbanın da yaşlı bir Türk'ün olmasıyla doruğa çıkar. Bir yandan üstlerinin baskısı, bir yandan her ikisinin de politik bir skandalın patlamasından, eski tartışmaların alevlenmesi ihtimalinden tedirgin olmaları pofesyonel anlamda güç bila kurdukları ilişkilerini dağılma noktasına getirir. Kendisinin de Almanya'da bir azınlığın üyesi olması nedeniyle işlerin iyice çığrından çıkmasından korktuğunu söyleyen Murat'a

Haritos'un şimdiye dek dillendirmediği tarihsel olayları ideolojik çerçevede onu suçlayarak yüzüne vurması sorunu kişiselleştirmeye kadar vardırır. Horitos'un bilmediği yabancı kültürel bir iklimde yetişen Murat Sağlam'ın onu ötekileştirmek çabasına girmediği, güvensizliğinin nedeninin onu tanımamasından kaynaklandığıdır. Türk polisinin bir misafir olarak gördüğü Haritos'u ve karısını yemeğe davet etmesi Horitos'un hiç beklemediği bir deneyim yaşamasına neden olur.

Hans Georg Gadamer birini anlamaya çalışmak adına onunla iletişime girmenin onun bakış açısını anlamaya yönelik olduğunu, ancak "karşımızdakinin ufuklarını" yani düşüncelerini keşfettiğimizde herhangi bir zorunluluk olmaksızın bir uzlaşma ihtimalinin doğduğu düşüncesindedir: "Kişi tarihsel olarak düşündüğünde de anlamaya başlar." (akt. Dalmış, 2006, s. 57)) Yemekte Sağlam çiftinin düşüncelerinden, yaşam tarzlarından onları, kafasındaki Türk imajıyla ilişkilendiremeyen Haritos için bu buluşma Gadamer'in deyişiyle 'zihinsel ufkunu' açmıştır. Önyargıları ve tarihsel belleği nedeniyle karşılaştığı bu kültürü homojen bir yapı olarak görmeye meyilli iken birden tutum ve davranışlarda gözlemlediği benzerliklerin de yanıltıcı olduğunu fark etmiştir. Haritos birbirlerini tanımaya yönelik konuşmalardan çözmeye odaklandıkları bu soruna partnerinin de aynı hassasiyetle insani olarak yaklaştığına inanmıştır artık. Soruşturmanın sonlarına doğru Bayan Kortidou'nu verdiği bir yemek davetinde soruşturmayla ilgili sohbet ederken: "Belki İstanbul'un Atina gibi olmaması, belki İstanbullu Rumların Yunanistan'daki Yunanlılar gibi olmaması ve belki de Murat'ın Gikas gibi olmaması nedeniyle kendimi güvensiz hissediyordum […]" (s.279), şeklinde düşünmesi önyargılarıyla ilgili olarak düşüncelerinde yavaş yavaş bir revizyona girdiğini göstermektedir.

Maria Hambou'nun trajik öyküsünün dolayımında açımlanan İstanbullu Rumların geçmişinin yer aldığı bölümler Haritos'un İstanbul'un kozmopolit geçmişine tanıkların söylemleri aracılığıyla yaptığı bir yolculuktur.

Haritos genel olarak fikir sahibi olduğuna inandığı İstanbullu Rumların tarihlerini ve sosyal hayatlarını, şehrin belli bölgelerine dağılmış kendilerini İstanbul kültürüyle özdeşleştirenlerin görüşlerinden yola çıkarak öğrenir. Romanın dikkat çeken yanı okuyucuya sergilenen hayatların yanlı bir 'kurban perspektifinden' verilmeyişidir. İkinci önemli bir nokta da şehrin Rum azınlıklar için yaşanılan bir mekânın ötesinde nasıl kimlik verici bir unsur olduğunun ortaya konmasıdır.

Haritos'un İstanbul'a geldiğinde kendilerine "Rum" dediklerini ilk Murat'tan öğrendiği azınlıklarla bire bir ilişkisi turist grubunda tanıştığı, her

fırsatta doğduğu şehri ziyaret eden Meropi Muratoğlu olur. Turistik gezilerinin dışında da beraber olan Haritos çiftine merkezde gezdikleri yerleri kendi aralarında koydukları isimlerle ve tarihçesi ile anlatan, yeme içme kültürünü tanıtmak için lokantalara götüren, Rumların çoğunlukta olduğu bölgeleri gezdiren Muratoğlu sayıları neredeyse iki bine düşmüş İstanbullu Rumların özellikle 5-6 Eylül ve 1967 Kıbrıs olaylarından sonra sürdürdükleri hayata da açıklık getirir. Örneğin Haritos'un karısı böylesi ağır toplumsal travmalardan sonra hala neden bazı Rumların İstanbul'da yaşadıklarını sorduğunda Muratoğlu'nun arkadaşı kalanlardan fakir olanların "Yunanistan'a otobüs bileti bile alamayacak durumda olduğunu", "zengin olanların da mal ve mülklerini bırakamadıkları için" şehri terk edemediklerini açıklar. (s. 154) Ancak Muratoğlu'na göre asıl neden köklerinin burada oluşu, İstanbul'a kalpten bağlı olmalarıdır: "[…] ama İstanbul yağmur yağdığında daha güzel olur." [s. 156]

Markaris "Suçu alışkanlık olan. İstanbul, Viyana ve Atina arasında bir yaşam" başlıklı kitabının ilk denemesi,"Romana geç atanan Yazar"da ("Der

spätberufene Romancier"), romanda figürler bağlamında dile getirilen ve İstanbul'un kozmopolitliğinin temelinde yatan sosyal/ kültürel yapıyı anlattığı pasajlarda şöyle yazmaktadır:

> " […] çeşitlilik sadece dillerde söz konusuydu. Sadece diller birbirine karışıyordu, onun dışında bütün etnisite grupları öylece yan yana, birbirleriyle kaynaşmadan, kapalı ve diğerinin geleneklerini, tarihlerini ve kutsal hazinelerini çalabileceği endişesiyle yaşıyordu. [...] Rum azınlıklarda durum daha da vahimdi. Çünkü eskiden olduğu gibi kendilerini Bizans'ın mirasının […] ve Ortodoks- Okümenliğinin bekçisi olarak görüyorlardı, […]. Sadece Türklere değil, Ermenilere ve Jahudilere de tepeden bakıyorlardı." (s. 30-33)

Metinde Dolmabahçe'yi gezerken emekli askeri ateşenin gördüğü zenginlik karşısında Meropi Muratoğlu'nu Rumların Osmanlı döneminde, dört yüz yıl sultanı destekleyerek onun gücünün gölgesinde "ağızlarında altın kaşıkla yaşadıkları" (s. 96) gibi itham edici sözler sarf ettiğinde, kadının Haritos'a söyledikleri gerek İstanbullu Rumların Ana karada yaşayanları gerek kendilerine bakışı, Markaris'in alıntıda verdiği bilgiyle örtüşmektedir.

> "Size bir şey söyliyeyim mi, komiser bey. Sizler Osmanlı'nın esirleri değilsiniz artık. Onlara artık vergi vermiyorsunuz ve Ali Paşa gibi bir despot tarafından baskı da görmüyorsunuz artık ve Osmanlıya karşı bir kurtuluş savaşı da yapmıyorsunuz. Sizce de artık yavaş yavaş Osmanlı'nın farklı dine mesup azınlıklarıyla ilgili aşağlık komplekslerinizi bırakmanın zamanı gelmedi mi? Biz bu ülkede çok şey yaşadık ve yarın ne olacağını

bilmediğimiz için Türklerden korkuyorduk. Ama onlardan aşağı olduğumuzu hiç düşünmedik. Daha üstün olduğumuzu, evet, onlara karşı kompleksli, asla." (s. 96)

Cinayetlerin temelinde yatan sosyal nedenleri Haritos'un Maria'yı bulmak için o dönemin tanıklarıyla yaptığı konuşmalarda sergileyen Markaris, olabildiğince kendini monokültüre kapatan ve ilişkilerini azami düzeyde tutan İstanbullu Rumların kapalı kapılar ardında birbirleriyle olan ilişkilerine ışık tutar.

1922'de Karadeniz'den annesi ve kardeşleriyle İstanbul'a kaçan ve aslen Pontus Rumlardan olan Maria Hambou, küçük bir kızken teyzelerine bırakılmış, hayatı boyunca İstanbul'da varlıklı Rum evlerinde hizmetçilik yapmıştır. Yanında çalıştığı aileler tarafından sevilen ve saygı gören Maria varlık vergisi döneminden başlamak üzere 5-6 Eylül olaylarını bu ailelerin yaşadıkları tüm travmalara tanıklık etmiş acılarına ortak olmuştur. Doksan yaşlarında, kanser hastası olan kadın Drama'da erkek kardeşini öldürdükten sonra birden bire İstanbul'da belirivermiş ve teyzesinin kızını, bir giyim mağzası sahibi olan yaşlı bir Türkü, onu anımsayanlar arasında hala efsane olan börekleriyle zehirleyerek öldürmeye başlamıştır. Başta bu cinayetlere akıl sır erdiremeyen Haritos ve Murat öldürülenlerle ilgili bilgileri arttıkça Maria'nın ölmeden önce bir zamanlar ona iyiliği dokunan aileleri, o dönemin devlet politikalarının yarattığı kargaşadan yararlanarak soyup soğana çeviren, yağmacılarla birlik olup, tanıdığı insanların bazılarını intiharın eşiğine kadar getiren ve sonuçta ailelerin dağılmasına neden olan Rumları hedef aldığını anlarlar. Cinayetlerin temelinde geçmişin intikamı vardır.

Başlarda nereyi gezecekleri konusunda karısıyla tartışırken, atışmayı sonlandıran Muratoğlu'nun: "İstanbul'da öğrenilen ilk derstir bu, zararı en aza indirmek […] Aramızda nefret, kötülük, kıskançlık, anlaşmazlık da olsa, diğerlerine karşı tek yumruk tek yürek gibi göstermek zorundaydık kendimizi." (s. 97), sözlerine anlam veremeyen Haritos ayrımcılığa yol açan nedenleri de yavaş yavaş kavramaya başlamıştır.

İstanbul'a geldiğinde kültürel yabancılığı nedeniyle azınlıkları kendi kültürünün bir uzantısı olarak gören Haritos, kendi gerçeklik düzleminden, içerdiği bilgi ve anlam yapıları nedeniyle yabancı bu kültürü kendi ortamında deneyimleyerek, kendi sınırlarını yüzleşmek durumunda kalmıştır. Edindiği bilgilerle kendi kültürel ortamında edindiği bilgilerin uyuşmazlığı ise onu kendi yabancılığının sınırlarına getirmiştir.

SONUÇ

Dünyada hızla yayılan çokkültürcülük anlayışının, 20. yüzyılın ortalarına kadar entelektüel alanlardaki monokültürel Avrupamerkezci düşünceyi tahtından indirmesi ve "alternatif bir bilgi ve kurumsal pratik haline gel[mesi] (Yeğenoğlu, 2008, s. 288) sadece sosyal bilimlerin geniş şemsiyesi altında yer alan edebiyat bilimi gibi disiplinleri değil, bu bilimin malzemesi edebiyatı üretenleri de işledikleri konular bağlamında etkilemiş ve göç, yabancı, gibi olguların kültürler bağlamında sıkça işlenmesine neden olmuştur.

Bu çalışmada farklı ülkelerden iki yazarın, Alman yazar Wolfgang Schorlau'un "Boğazda bir yaz" romanı ile aslen İstanbul'lu olan Yunanlı yazar Petros Markaris'in " Eskiden çok eskiden" romanı "yabancı" kategorisi açısından karşılaştırılmıştır. Her iki romanın ortak noktasını İstanbul'a turist kimliğiyle gelen ve İstanbul kültürünü değişik şekillerde deneyimleyen roman kahramanları oluşturmaktadır.

Wolfgang Schorlau İstanbul'u roman kahramanının kendi iç dünyasına yapacağı bir yolculuk mekânı olarak kullanırken, Petros Markaris kahramanı Komiser Haritos'u kendisinin de bir zamanlar üyesi olduğu yavaş yavaş tarihselleşen Rum azınlıklarının kültürel geçmişlerini ve buna bağlı önyargıları açımlamak için kullanmıştır.

Her iki romana, figürler aracılığıyla sergilenen "yabancılık" deneyimi açısından bakıldığında Schorlau'un romanında açımlanan Leuchtenberg'in kendine yabancılığıyla birlikte çok derine inilmese de ülkesindeki göçmen sorunsallığına ve yabancı düşmanlığına kültürel yabancılık çerçevesinde değindiği söylenebilir. Markaris'in romanında ise Waldenfels'in yapısal yabancılık olarak tanımladığı ve çoklukla bilgi sahibi olunsa da 'erişilmezliğini' her daim bir yere kadar koruyan başka bir düzenin gerçeğiyle karşılaşan ve önyargılarıyla yüzleşen, başka bir deyişle tanıdığını düşündüğü bir kültürün karşısında yabancı kalan bir ana figürün İstanbul gezisi anlatılmaktadır.

KAYNAKÇA

Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.* München: Beck Verlag.

Bauman, Z. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. (İ.Türkmen, Çev.). İstanbul: 2. basım, Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2018). *Sosyolojik Düşünmek.* (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: 18. basım, Ayrıntı Yayınları.

Bausinger, H. (1994) 'Fremde' als Problem der Empirischen Kulturwissenschaft. (Vortrag vor der Arbeitsgruppe "Die Herausforderung durch das Fremde" am 15 Juli 1994), *Berichte und Abhandlungen/ Berlin- Brandenburgische Akademie der Wissenschaften* içinde (275-296) . 21.Nisan 2018, https:// edoc.bbaw.de/files/ …BA_Band1_ 16Bausinger_edoc…

Dalmış, D. (2006). *Gadamer'de Hermeneutik ve Kültürlerarası Anlama*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi.

Gadamer, H. J. (2009). *Hakikat ve Yöntem*. Cilt 2. (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.

Hahn, A. (1994). Die soziale Konstruktion des Fremden. Sprondel, W. M.,(Ed.), *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion* içinde (140-166). Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Hammerschmied. A.C. (1997) *Fremdverstehen. Interkulturelle Hermeneutik zwischen Eigenem und Fremden*. München: Iudicium Verlag.

Herdin, T. ve Luger, K. (2001). Der eroberte Horizont. Tourismus und interkulturelle Kommunikation**.** Aus politik und Zeitgeschichte. Bundeszentrale für politische Bildung, 47, 6-17. 11 Nisan 2018, www.bpb.de/apuz/25882/der-eroberte-horizont?p=all).

Hoffmann, M. (2006*). Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Padeborn: Wilhelm Fink Verlag.

Kristeva, J. (1991). *Fremde sind wir und selbst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

Majetschak, S. (1993). Der Fremde, das Andere und der Nächste. Zur Logik des Affekts gegen das Fremde. Universitas, 48 (1), 11-23.

Markaris, P. (2008). *Der Wiederholungstäter. Ein Leben zwischen Istanbul, Wien und Athen.* Zürich: Diogenes Verlag.

Markaris, P. (2009). Die *Kinderfrau. Ein Fall für Kostas Charitos*. Zürich: Diogenes Verlag.

Messerschmidt, A**.** (2005). Befremdungen oder wie man fremd wird und fremd sein kann. P. Schreiner, U. Sieg ve V. Elsenbost (Ed.), *Handbuch Interreligiöses Lernen* içinde (217-228). Gütersloh: Güthersloher Verlagshaus.

Mörth, I. (2004). Fremdheit, wohl dosiert. Tourismus als Kultur der kontrollierten Begegnung mit dem Fremden, Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaften (15), 1-29, 21.Kasım 2018, http:// www.soziologie.soz.uni-linz.ac.at/sozthe/staff/moerth-pub/Fremdheit.pdf

Nieswand, B. ve Vogel, U. (2000). Dimensionen der Fremdheit. Eine empirische Analyse anhand qualitativer Interviews mit Angehörigen einer Migrantengruppe. Soziale Probleme, 11.Jg., s. 140-146.

Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde "Öteki ile İlişki.* (A. Sönmezay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Schäffter, O. (1991). Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit.1-17. 21 Nisan 2018, http:/www.Researchgate.net/ publication/302085935_Modides_Fremderlebens

Schorlau, W. (2012). *Sommer am Bosporus.* (3.), Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Schütz, A. (2016). Yabancı: Bir Sosyal Psikoloji Makalesi. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı. Bir ilişki biçimi olarak Ötekilik* içinde (35- 52) (K. Eren, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Simmel, G. (2016). Yabancı. L. Ünsaldı (Ed.), *Yabancı. Bir ilişki biçimi olarak Ötekilik* içinde (27-34) (K. Eren, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Waldenfels, B. (1995). *Das Eigene und das Fremde. Dtsch*. Z. Philos, Berlin 43, (4), 611-620.

Waldenfels, B. (1997) *Topographie des Fremden.* Cilt 1, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Waldenfels, B. (1998). Kulturelle und soziale Fremdheit. N. Schneider, (Ed), *Einheit und Vielfalt: das Verstehen anderer Kulturen* içinde (13-36). Amsterdam: Editions Rodopi B.K.,

Waldenfels, B. Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft. Information Philosophie, (5), 7-18. 21 Kasım 2018, http://www.information-philosophie. De/?a=1&t=219…

Waldenfels, B. (2007). Das Fremde denken. *Zeithistorische Forschungen*,(4), 361-368

Witte, B.C. (1993). Fremdheitswissen als Basis auswärtiger Kulturpolitik. A. Wierlacher, (Ed.), *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder*

kulturwissenschaftlicher Fremdheitsforschung içinde (451- 462). München: Iudicium Verlag.

Yeğenoğlu, M. (2008). Çokkültürlülük Disiplinlerarasılık mıdır? *Sosyal Bilimleri yeniden Düşünmek* (3. Baskı) içinde (287-298). Ankara: Metis Yayınları.

EDEBİYAT VE MAZİNİN ATİDEKİ İZLERİ: TÜRKİYE-AZERBAYCAN-İRAN

Prof.Dr. Medine SİVRİ[*]

"*Hiçbirimizin kökleri kendi toprağında değil*."
Nazan Bekiroğlu

Edebiyat eserleri, her ne kadar kurgusal olsalar da, adeta birer kültürel bellek görevi üstlenmişlerdir. Özellikle tarihe ışık tutan ve geçmişle bağ kurmamıza olanak sağlayan eserler bu anlamda kültürel bellek aktarımı işlevini de yerine getirmektedirler. İşte bu eserlerden biri de Nazan Bekiroğlu'nun Timaş Yayınları'ndan birinci baskısı Ekim 2012'de İstanbul'da yayınlanan ancak bizim kullandığımız Eylül 2016, 18.ci baskı olan *Nar Ağacı* adlı eseridir. Temelde bir aşk hikâyesi üzerine oturtulmuş, savaşların ve zorunlu göçlerin tüm çıplaklığıyla anlatıldığı kitap, insan yaşamlarının farklı zaman ve mekânlarda bu olumsuz koşullardan nasıl olumsuz etkilendiğini ve alt üst olduğunu son derece etkileyici bir dille anlatır.

Ülkeler ve şehirlerarası mekân ya da uzam insanların en güçlü bağ kurdukları ve kendilerini anlamlı kıldıkları yerler olarak insan yaşamında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu nedenle romanlarda da işlevsel açıdan temel etkeni oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Tahsin Yücel kişi, süre ve uzam konusunda ayrıntılı bir inceleme yaptığı ve bir okuma modeli önerdiği *Anlatı Yerlemleri* adlı eserinde şöyle önemli bir tespitte bulunur:

> "Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir çevrendir dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnel ve değişmez bir dünya değil: "belli bir anda, belli birinin dünyası olmayan dünya yoktur". Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu

[*] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, medinesivri@gmail.com

ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık. İster bizi çevreleyen gerçek evren söz konusu olsun, ister betimlenmiş ya da düşlenmiş öyküsel bir evren, üç öğeden biri için doğru olan, öbür ikisi için de doğrudur: "yerlerin evrensel tarihe ya da bireyin özgeçmişine göre her zaman bir tarihselliği olduğundan, uzam içinde her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini gerektirecek", aynı biçimde, zaman içinde her yer değiştirme de uzamsal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacaktır. Bu durumda, bu üç ulamın anlatının da temel yerlemlerini, yani onu yapısı içinde kavramamızı sağlayacak, temel öğelerini oluşturduğunu söylememiz yanlış olmaz." (Yücel, 1993: 17)

Bir kültür kozasının örüldüğü bu roman adeta mekânlar arası, ülkeler ve şehirlerarası yaşamsal yolculukların kuramsal mekânını oluşturmuştur. Karşılıklı kültürlerin birbirine evrildiği ve birbirini beslediği bu ortam geçmiş ve gelecek arasında köprü kuran bugünde buluşmakta, dünü yarına taşımakta ve şimdiyi sonsuzlaştırmaktadır. Nevval Sevindi *Kent ve Kültür* kitabında ; "göçmenler sadece geldikleri yerin kültürünü taşımazlar, kaldıkları yerin kültürüyle bunu sentezleyerek dünya barışına katkıda bulunacak ortak değerlerin üreticisi olabilirler" (Sevindi, 2003:227) derken tam da Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı*'nda yapmaya çalıştığı şeye işaret eder. Bekiroğlu'nun romanında yarattığı zorunlu mekan değişiklikleri, Bachelard'ın alıntıda işaret edeceği bu duruma somut bir örnek olarak verilebilir, roman kahramanlarının çoğu neredeyse hep kendi kök mekanlarına çekilirler, hayali de olsa bunu dönem dönem yaşarlar. Zorunlu olarak yerlerini yurtlarını terk etmek zorunda kalan tüm roman kişileri için ve özellikle Settarhan ve Zehra için durum çok daha nettir. Gaston Bachelard'a göre:

"Hayal gücünün kavradığı mekân, geometricinin ölçümüne ve düşüncesine teslim edilmiş kayıtsız bir mekân olarak kalamaz. Yaşanmış bir mekândır bu. Yalnızca pozitifliğiyle değil, hayal gücünün tüm taraflılıklarıyla yaşanmıştır. En önemlisi de neredeyse hep kendine çeker. Varlığı, koruyucu sınırlar içinde yoğunlaştırır. Hayaller krallığında dışarının oyunu ile içerinin oyunu dengeli bir oyun değildir." (Bachelard, 2013: 28)

Bekiroğlu romanını her ne kadar kurgusal unsurlarla donatsa da romanda adları geçen kişiler, olaylar ve yerler çoğu zaman tarihi gerçeklerle de uyuşmaktadır. Yakın tarihli geçmişimize ve komşu ülkelerin de geçmişine bir ayna tutulmaktadır. Romanın başkahramanının adının Settarhan olması bir tesadüf değildir. Zira 20. yüzyılın başlarında İran'da başlayan meşrutiyet hareketlerinde Tebriz çok önemli bir mücadele merkezi olmuş ve Azerbaycan Türkleri bu

mücadelenin içinde çok aktif görevler almışlardır. İran II. Meşrutiyet Hareketi'nin önemli Türk liderlerinden biri, kitabımızın da başkahramanına adını veren Settar Han'dır.

> "XIX ve XX-nci yüzyıllarda ezilen ve sömürülen İran halkının önünde ya aşağılanmayı kabul etmek ya da mücadele etmekten başka seçenek kalmamıştı. İstibdada karşı Azerbaycan Türklerinin direniş harekâtı, aynı zamanda tüm İran halkının da mücadele tarihidir… Meşrutiyet inkılâbı, İran'ın bütün şehirlerinde bastırıldığı halde, Tebriz'de dimdik ayaktaydı. Azerbaycan halkının bağrından çıkan Settar Han adlı kahraman liderliğindeki Meşrutiyet akımı, Tebriz'in Emîr Hîz mahallesinde kendi karargâhını kurmuş, karargâha yönelik başlatılan saldırı hazırlıklarına karşı koymak için gece gündüz aralıksız çalışıyordu. Settar Han, Türkmen aşiretlerinin yoğun olarak oturduğu Karadağ vilayetinin Canalı köyünde dünyaya gelmiş, daha sonra ailesi ile Tebriz'e yerleşmiştir. Settar Han, kahraman yoldaşı Bağır Han ile el ele vererek, canla başla mücadeleye devam ediyordu… 1908 Haziran'ından Eylül ayı sonuna kadar süren dört aylık Tebriz kuşatması, Meşrutaçı Tebriz mücahitlerinin zaferi ile neticelendi" (Albayrak, 2013: 80-81).

Gökhan Bolat o dönem İran'ında gerçekleşen köklü değişikliklere, olağanüstü durumlara, tarihi olaylara ve halkın değişen yaşam biçimlerinde aldıkları etkin rollere şöyle dikkat çekmektedir:

> "1906 yılında İran'da başlayan Meşrutiyet hareketi yakın dönem İran tarihinin en önemli olaylarından birisi olarak kabul edilmektedir. Muzaffereddin Şah'ın (1896-1907) 31 Aralık 1906 yılında imzalayarak yürürlüğe koyduğu I. Meşrutiyet ve Kanun-i Esasi, oğlu Muhammed Ali Şah (1907-1909) tarafından 23 Haziran 1908'de Meclis-i Milli'nin bombalatılması üzerine rafa kaldırılmıştır. Bunun üzerine I. Meşrutiyetin ilan edilmesinde büyük rolü olan Azeri Türkleri çoğunlukta oldukları Azerbaycan bölgesinde Muhammed Ali Şah'a karşı bir mücadele başlatmışlardır. 25 Temmuz 1908'de başlayan Tebrizli Mücahitler ile Muhammet Ali Şah'a bağlı ordular arasındaki mücadele 11 ay sürmüştür. Bu süre içinde Rusların da desteğiyle Tebriz'i kuşatan Muhammed Ali Şah'ın bütün uğraşlarına rağmen Settar Han ve Bâger Han liderliğindeki Mücahidler geri adım atmamışlardır. Şah'a bağlı birlikler arasında baş gösteren anlaşmazlıklar ve bazı komutanların Mücahidlerin tarafına geçmesi üzerine Muhammed Ali Şah 8 Mayıs 1909'da seçimlerin yapılıp Meclis'in tekrar açılacağını tüm ülkeye bildirdikten sonra 13 Mayıs 1909'da birliklerini geri çekmek zorunda kalmıştır" (Bolat, 2013: 47).

O dönem öncesinde İran'ın sosyal açıdan durumu çok parlak değildi. Arka arkaya gelen kuraklık yılları (1895, 1901, 1902, 1904), onun yarattığı ekonomik travma ve topluma olumsuz yansımaları birtakım isyan hareketlerinin ortaya çıkmasına da neden oldu. Tebrizli Zeynep ve onun yaptıkları buna tipik bir örnektir. Azerbaycan'da Tebriz Encümeni kuruldu ve Meşrutiyet hareketinde çok önemli bir rol oynadı.

Dünya tarihinin aslında bu dönemine devrimler tarihi demek de mümkündür. Çünkü hem Rusya'da, hem İran'da hem de Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı, devrimci hareketlerin vuku bulduğu dönemlerdir.

> "Meşrutiyet tarihi Azerbaycan için en çok Tebriz Encümeninin kurulması ve Settar Han-Bağır Han hareketi bakımından önemlidir. Atabeki, 1906'da kurulan Tebriz encümeninin zaman içinde otonom bir meclis haline geldiğine işaret etmektedir. Meşrutiyetçi Tebrizlilerin Meclis-e Milli (Milli Meclis) olarak adlandırdığı Encümen, Tahran'daki gelişmelerden sonra tamamen Meşrutiyetçilerin eline geçecek ve paramiliter örgütlenmeye sahip Settar Han öncülüğünde Azerbaycan, yeni bir döneme girecektir" (Sarıkaya, 2008: 174-175).

Türk-İran ilişkileri açısından baktığımızda aslında İran Türkleri her zaman hem sosyolojik hem ekonomik hem politik hem de edebi açıdan biraz ihmal edilmiş pozisyondadır. Bunun elbette geçmişten gelen siyasi ve askeri çeşitli nedenleri olabilir ancak en çok mezhepsel ayrılıklara bağlanmaktadır. Bu nedenle günümüze dek Güney Azerbaycan Türkleri ile Türkiye Türkleri arasında ne yazık ki istendik düzeyde yakın ilişkiler kurmak pek mümkün olamamıştır.

Binlerce yıldır İran ile içli dışlı olmuş Türk soylu halklar bu topraklarda her zaman varlıklarını sürdüre gelmişlerdir. Bu anlamda bu ikili yakın ilişkiyi ortaya koyan önemli bir bilimsel çalışma da Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ ve Doç. Dr. Talip Doğan tarafından;

> "İran'da Türkler ve Türkçe" başlığı ile Akçağ Yayınları'ndan 2016 yılında basılmıştır. Araştırmaya göre: "Bin yıldan bu yana kesintisiz olarak Türklere vatan olan İran, Türkiye'den sonra Türklerin en yoğun olarak yaşadığı ikinci ülkedir. 80 milyona yaklaşan nüfusun % 40'ını Türklerin oluşturduğu İran'da Türklerin farklı kolları konuşulmaktadır. Oğuzca içinde değerlendirilen Azerbaycan, Kaşkay, Horasan ve Türkmen Türkçelerinden başka Proto-Türkçe döneminin eskicil özelliklerini koruyup saklamış olan Halaç Türkçesi de bu coğrafyada yer almaktadır. İran'ın uyguladığı dil siyaseti Türkçeyi çeşitli açılardan sıkıştırıp alanını daraltırken Kaşkay, Horasan ve Halaç Türkçeleri ise yok olma tehlikesi yaşamaktadır. 20.

yüzyılda Güney Azerbaycan edebiyatının en büyük temsilcisi Şehriyar "Haydar Baba'ya Selam" şiiri ile çok etkili olmuş, bu şiire birçok nazire yazılmıştır" (Bkz., Gökdağ ve Doğan, 2016: 7-18, Arka kapak).

Nazan Bekiroğlu yazdığı bu eserle kısmen de olsa sınır komşumuz olan ülkelerle ilişkileri edebi ortamda kurma çabası içerisine girmiş ve onlarla yaşanan ortak yakın tarihimize de ışık tutmuştur. Yol Arkadaşım, Nar Ağacı, Tebriz'de Kapalıçarşı, Sessizlik Kulesi, Gülcemal, Ara İstasyonlar, Trabzon'dan Çıktım Başım Selâmet, Gül Küpeler, Kırık Kafiye, Sofya'nın Dükkânı, Kahve Ocağı, Gölge Sabahı, Son-ra adlı on üç bölümden oluşan kitapta, her bölüm başlığı temel olaylara işaret etmekte, olay örgüsü açısından kilit noktayı oluşturan olaylar bölüm bölüm ele alınmakta, adeta mekânlar arası geçişler ve yolculuklar bir rüya tadında verilmektedir.

Romanın başkahramanı Settarhan Güney Azerbaycanlıdır. Settarhan tarihi İpek Yolu hattında ticaret yapan bir halı tüccarıdır. Anlatıcı torununun ağzından onu ilk kez şöyle tanıyoruz:

> "Taht-ı Süleyman'dan her nasılsa gökten düşen elma gibi Trabzon'a düşüvermiş dedemin hikâyesi sade çizgileriyle belli aslında. O, Tebriz, Batum, Tiflis, Bakü hattında halı ticareti yapan bir tacir. Batum'da bulunduğu sırada Bolşevik İhtilali patlak verip sınırlar kapatılınca bir daha Tebriz'e dönememiş, Trabzonlu bir motorcunun yardımıyla onun şehrine kaçmış, İstanbul'a geçmek niyetiyle Trabon'a şöyle bir uğradığını sanmış ama büyükannemle evlenince burada kalmış. Büyükannemin de hikâyesi belli, o da 1916'da Rus işgaline uğrayan Trabzon'un İstanbul'a kadar gidip dönen muhacirlerinden biri" (Bekiroğlu, 2016: 13).

Anlatıcı Settarhan'ın Trabzon'daki torunudur. Benöyküsel anlatı dili kullanılmaktadır. Böylece olayları sanki birebir yaşıyormuş izlenimine kapılıp kendinizi olay mekânlarındaymış gibi hissedebilirsiniz. Romanda her şey, anlatıcının Azerbaycan Bakü'den aldığı bir sempozyum davetiyle başlar. Üniversitede akademisyendir. Yıl 2009'dur. Ancak yaklaşık yüzyıllık bir süreci kapsayan olaylar silsilesi üzerine kurulmuş olay örgüsü geriye sapım, ileriye sapım tekniğiyle anlatılmaktadır. Anlatıcıyı harekete geçiren asıl unsur, Dedesi Settarhan'ın ölümünden iki gün sonra Taht-ı Süleyman'dan gelen, 1979 tarihli otuz yıl öncesine ait bir kart postal ve onun maziden günümüze taşıdıklarının peşine düşme merakıdır. Birçok farklı mekânda vuku bulan olay örgüsü çoğunlukla Türkiye'nin Doğu'sunda bulunan İran-Tebriz-Yezd, Azerbaycan-Bakü, Türkiye'nin Kuzey-Doğu'sunda bulunan Gürcistan-Batum-Tiflis ve

Türkiye'nin Kuzey'inde bulunan Trabzon ve Kuzey-Batı'sında bulunan İstanbul hattında yoğunlaşmaktadır.

Romanda olay örgüsü her ne kadar 2009 yılından başlasa da, bizi I. Balkan Savaşı yıllarına kadar götürüp oradan I. Dünya Savaşı yıllarına getirmektedir. İki büyük savaşın alt üst edip yeniden şekillendirdiği, biri Trabzon'da diğeri Tebriz'de başlayan iki farklı hayatın birbirine akışları, bu savaşlar sırasında ve sonucunda yaşanan ve ailelerin ağır bedeller ödediği muhacirlik, et ve tırnak gibi olmuş farklı milliyetlerden insanların büyük bir trajediyle ayrılmak zorunda kaldıkları tehcir olayları, kaderlerin insanları savurduğu farklı cepheler, beklenmedik ayrılıklar, mucize buluşmalar romanın sayfalarında yüzleştiğimiz olguların ve olayların bir kısmıdır yalnızca. Bu yakınlık roman kişilerinden Hacıbey'in ağzından şu şekilde yansıtılmaktadır:

> "Bu devlet" dedi, devlet derken içinden derin bir saygı geçti, "Türk'ü, Kürt'ü, Ermeni'si, Rum'u, Arnavut'u, Arap'ı, Yahudi'si daha bilmem kimiyle, yetmiş iki milletiyle asırlarca gül gibi geçinip gitti. Milleti bilirdi Osmanlı ama milliyetçiliği bilmezdi. Farklı milletler bir arada fakat birbirine dönüşmeden yaşardı onda. Benzeyecekleri değilse de bütünleşecekleri tek şey Osmanlı kimliğiydi. Kendileri olarak, dillerini, dinlerini ve kültürlerini muhafaza ederek Osmanlı olmuşlardı. Ama Osmanlılık söz konusu olduğunda bu farklılıkların da bir anlamı kalmazdı. Bu devlet, Rum ile Ermeni arasında bir fark gözetmez, onları Türk'ten ayırmayı da aklına getirmezdi. O zamanlar, Osmanlı olmak, Rum olmaktan önce gelirdi ve Rum olmak Arnavut olmaktan, o da Türk olmaktan farklı değildi. Devlete hizmet ettikleri müddetçe kim olduklarının önemi yoktu, İslâm bile devlet kademelerinde yükselmek için gerekli şart değildi. Osmanlı toprakları üzerinde yaşayan liyakatli kullar olmak, menzile varmak için birlikte yola çıkanların tek azığıydı. Ermeni de, Yahudi de, Rum da, şansı, kabiliyeti ama en fazla aklı yaver giderse paşa olabilir, elçi olarak Osmanlı devletini temsil edebilir, nazır olabilirdi. Ama ne zaman ki Rum'un Rumluğu, Ermeni'nin Ermeniliği, Yunan'ın Yunanlığı Osmanlı olmanın önüne geçti, o zaman bütün dengeler bozuldu" (Bekiroğlu, 2016: 72).

Hacıbey memleketin saadet dolu o günlerini içine düştükleri bu vahşet günlerinde büyük bir özlem ve saygıyla anıyordu.

Bu romanda tam bir kültürlerarasılıktan söz etmek mümkündür aslında. Farklı inançlar ve farklı milliyetlerden insanlar çeşitli nedenlerle buluştukları ortak bir zeminde bir arada barış içinde yaşamaktadırlar. Dilleri, inançları, yemekleri, gelenek ve görenekleri, örf ve adetlerini, kültürlerini de birbirlerine aktarmakta, birbirlerinin sınırlarını ihlal etmeden, tam bir hoş görü ve uyum

içinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Yaşadıkları mekânlardan çeşitli nedenlerle zorla sökülürken bile, bir daha dönüp dönemeyecekleri belli olmadığı halde en değerli varlıkları çocuklarını birbirlerine emanet edebilecek kadar da birbirlerine aşkla bağlıdırlar. Bu barış ve uyum içinde birlikte yaşama ortamının farklı coğrafyalarda da hâkim olduğunu yazar anlatıcı aracılığıyla zaman zaman hatırlatır. Özellikle İran'da da durumun Osmanlı'dan pek farklı olmadığına Mirza Han ile oğlu Settarhan'ın sohbetlerinde, bizzat şahit oluruz:

> "Aralarında İran'ın ve Azerbaycan'ın durumuna dair hararetli bir sohbet uzadı gitti. Ahundlardan biri, İran'ın, yetmiş iki milletiyle birlikte İran milletini yarattığından emindi, İran sadece Farsların değildi ona göre, İran milleti de Fars milleti demek değildi. İran, yüzyıllar içinde Kürt'ü, Türk'ü, Ermeni'si, Gürcü'sü, Arap'ı; Müslüman'ı, Hıristiyan'ı, Musevî'si, Şiî'si, Sünnî'si, Mecusî'si ile bir bütündü. O kadar bütündü ki hanedanlar gelip geçmişti Şahlık makamından. Kimi Fars, kimi Türk, kimi Kürt, kimi Arap idi bunların. Ama İran'ın kültürü hepsini kendine benzetmiş, hepsini fethetmişti. Azerbaycan'a gelince, "Azerbaycan, cüz-i lâ-yenfakk-i İran", diye mırıldandı ahund, "Azerbaycan İran'ın ayrılmaz bir parçasıdır" (Bekiroğlu, 2016: 154-155).

Trabzon İran Konsolosluğu'nun düzenlediği Nevruz yemeği ve kutlamalarına Acem, Ermeni, Gürcü, Azerbaycanlı ve Türk ailelerin hep birlikte katılımları bu uyumun ve paylaşımın çok güzel bir örneğini sunmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri de Hafize Hanım'dır:

> "Yıllar önce Urumiye'den Trabzon'a gelmiş ve Mesnevîhanlarıyla meşhur bir ailenin kızıydı Hafize Hanım. O zaman sadece yedi yaşındaydı. Zaman içinde anavatanına dair hatıraların çoğu buhar olup uçmuştu belleğinden fakat sermayesi arasında iki şey vardı ki onları hiç unutmamıştı. Bir, İran'ın tamamı gibi Urumiye'nin de hemen her evinde kurulmuş halı tezgâhlarıyla dolu dokuma atölyeleri; iki, Mevlâna'nın dili. Trabzon'da halıya dair hatırasını dinç tutacak hiçbir şey yoktu, hayatının dili ise bütünüyle Türkçe olmuştu. Fakat ailesinin Mesnevîhanlık geleneğini o, Trabzon'da kadınlar arasında sürdürmüş, Mevlâna'yı Farsçadan okuyarak şerh ederken hem anadilini unutmamış hem de ruhunu pek tutabilmişti. Adı mahallenin kadınları arasında "İranlı Hafize Hanım"a çıkmış olsa da aslında Azerbaycanlıydı" (Bekiroğlu, 2016: 59).

Hafize Hanım'ın bu kısa öyküsü bile durumun net bir resim gibi anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Bu halklar arası kaynaşıklık ve uyum romanda geniş bir kadro ile ortaya konulan kişi kadrosunda da kendini çok açık bir şekilde göstermektedir. Kişi adları ve ait oldukları milliyetler, yaşam biçimleri hep bu

mozaiğin birer parçasını oluşturmaktadırlar. Mekân olarak daha çok Trabzon ve Tebriz'de yoğunlaşan ancak İstanbul, Bakü, Tiflis ve Batum'da az da olsa ortaya çıkan roman kişileri anlatıcının mekânsal sıçrayışlarıyla çok güzel birbirlerine bağlanmaktadırlar.

Trabzon'da: Hacı Bey ve eşi Büyükhanım Sabire Hanım, kızından torunu Zehra (annesi onu doğururken ölmüş ve Büyükhanım onu ve abisi İsmail'i büyütmüşler) ve abisi İsmail, Halil Safa ve karısı Halide (Büyük Hanım Halil'in halası, İsmail halaoğlu yani), Saffet (Büyük Hanım'ın yeğeni) ve karısı Mediha (3 çocukları var, Arnavut göçmenleri, 93 Harbi'nde), Yıldırım (Hacı Bey'in 93 harbinden emir eri) ve karısı Seher (onlarda kalıyorlar biraz safça biri), Yıldırım ve Seher'in kızı Keyfiye (Büyükhanımın elemanı), komşuları Hayganuş ve kocası kumaş tüccarı Aramyüs Efendi, Siranuş ve kızı Anuş, Siranuş Hanım'ın yeğeni Agop, karısı ve kızı Marta, Urumiyeli (Azerbaycan) Hafize Hanım, İran Konsolosu Lütfullah Bey ve eşi Piran Hanım ve annesi Cemile Hanım, Sultani'de resim öğretmeni Manisalı Celil Hikmet Bey (Zehra'nın özel resim hocası ve ondan hoşlanıyor) ve dul annesi Suat Hanım, kız kardeşi Mevlüde, Antikacı Sarkis, Dondurmacı Nikos, Trabzon'un fotoğrafçıları Kakülü Kardeşler, Trabzon'un Karagözcüsü Feyyaz, Hasan ve Halis Efendi bu şehirde öne çıkan roman kişileridir. Adlarından bile ne kadar farklı milliyetlerden ve inançlardan insanlar oldukları anlaşılır.

İran Tebriz ve Yezd'de: Settarhan'ın babası Mirza Han ve eşi Hengâme, Settarhan (26 yaşında o zamanlar) ve abisi Sehend, karısı ve oğlu Behzat, Serbülend (Settarhan'ın atı), Azam (Mirza Han'ın bacıdan yeğeni, halı dokuyan, 17 yaşında), Yakut (Settarhan'ın ortağı), Nizam ve kocası Mevlud (Amcaoğlu, çocukları Gülendam, Mirzahan), Sofya (Settarhan'ın Rus sevgilisi), Kuyumcu Kirkor, Berber İsfendiyar, Kebapçı Elekber, Aslıhan, Seyis, Meczup Haydar, Şöför Habil (Kürt, Tebriz'e götüren), Rehber Şahapzade, Şöför Selman ve karısı Zöhre (Azerbaycanlı Tebriz'de ikisi de), Firdevs Usta (halıcı), Antikacı Sohrab, Bahman Mansuri (Yezd'deki Mecusi Zerdüşt), Onun oğlu Piruz Mansurive Masume (Behzat'ın torunlarından birinin karısı)

İstanbul'da: Hekim Binbaşı, Hastanenin çaycısı Hüseyin (Hamidiye Eftal Hastanesi, İsmail'in Tifüsten öldüğü hastane. 20 Kasım 1912 yatış, ölüm 13 Ocak 1913)

Azerbaycan Bakü'de: Yasemen, anlatıcının Bakü'lü öğrencisi, Menije (Fars öğrenci, Urumiyeli), Rus bir sokak çalgıcısı.

Farklı mekânlar ve farklı kültürlerden insanlar ortak ama çok acı bir zeminde buluşurlar: Savaş ve onun doğurduğu korkunç sonuçlar. Mekânlar arası

geçişleri yaparken yazar anlattığı mekânlara özgü öne çıkan unsurlara değinmeyi ve ön plana çıkarmayı da unutmaz. Örneğin İran'a, en çok da Tebriz'e has ipekli halılar ve onlara dokunan tarihi öyküler ballandıra ballandıra anlatılmaktadır:

> "Nerede dokunursa dokunsun Tebriz halısı olarak tanınan bu ipek halılar en nadide olanlardı. Çünkü halıyı ipek kıvamında inceltmek yumuşatmak insan takatinin üzerinde bir işti ve zorlanan takatin neticesi daima değerliydi… Tarihi hikâyeler, efsaneler, Hafız'dan, Sadi'den, *Nizamî Hamsesi*'nden, en fazla da *Şehname*'den sahnelerin hepsi bir kez de halılara işlenmişti… Halıların gözden geçirilmesi bittiğinde Yakut, "Settarhan" dedi neşeyle, "Bunları Safevî halısı say. Böyle bir güzellik ancak onlarda bulunur." Yakut'a göre Azerbaycan'ın her şeyi gibi halıcılığının da şaheserleri Safevî devrindeydi. Azerbaycan'ın güneyini ve kuzeyini birleştiren, devletin dilini Türkçe, mezhebini Şiîleştiren Şah İsmail Tebriz'i de payitaht yapmıştı. Bütün bunları bir arada başaran bir Şah'tan daha iyisi gelemezdi İran üzerine" (Bekiroğlu, 2016: 148-149).

Anlatıcı Bakülü öğrencisi Yasemen ile Bakü'den kalkıp İran-Tebriz'e kendi köklerini araştırıp bulmaya gider. Ayrıca anlatıcı, geçmişte karanlıkta kalmış birtakım olayları günışığına kavuşturmaya çalışırken yolculuğu sırasında deneyimlediği duygularını, aslında yaşadıkları mekânlar arasında ne kadar çok benzerlikler olduğunu şu şekilde dile getirir:

> "Birazdan İran kapısında geçeceğiz… En tatlı sürpriz ise çocukluğumdan kulağımda kalmış olan dedemin hitaplarını, sık kullandığı kelimeleri duymak oluyor. "Kurban, aziz, can" ve "men özüm."… Sağda solda Tebriz'e sefer yapan taksileri, para bozanları arkada bırakıp arabaya biniyoruz, "Tamam" diyor Habil, "Artık İran'dayız."… Yol kenarında Farsça yazılar olmasa Doğu Anadolu'da bir yerde olduğumuzu zannedeceğim. Vee. Arabanın termometresi şimdiden 36 dereceyi gösteriyor. Dönüp geriye, Türkiye toprağına bakıyorum. Orası benim ülkem. Burası değil. Burası İran, şurası Türkiye. Dönüp bir daha geriye bakıyorum. Orada Atatürk'ün resmi, burada Humeynî'nin. Ağrı Dağı ise yerinde duruyor. Bir sınır kapısından geçmek her zaman mucizevi bir tecrübe. Toprak aynı, ama akçeleriniz, diliniz bir anda geçmez oluyor" (Bekiroğlu, 2016: 100-101).

Sonuç olarak, Nazan Bekiroğlu bütün roman boyunca yoğunluklu olarak her üç ülkenin de (Türkiye-İran-Azerbaycan hatta Rusya ve Gürcistan) hem tarihi gerçeklerine ve yaşanan olumsuzluklara hem de o ülkelerin önemli değerlerine ayrıntılı olarak dikkat çekmiştir. Özellikle metinlerarasılık yoluyla bu çok kültürlü, çok dilli ve çok milliyetli ülkelerin geçmişlerini, gelenek ve

göreneklerini, yaşam biçimlerini, aile ilişkilerini, sosyal ve ekonomik yapılarını edebi olarak günümüze taşımış, bunu çok güzel bir aşk ilişkisi ile de taçlandırmıştır. Bekiroğlu, demokrasi kültürü açısından ve dünya kültür mirasının farklılıklarının bir zenginlik olduğu bilincini yerleştirme adına milletlerin ve inançların birbirlerine saygı ve hoşgörü çerçevesinde yaklaşmaları gerektiğini de satır aralarında ince ince işler. Bunun için de en çok açık alanları özellikle de çarşı ve pazarları kendine mekân olarak seçer. Hem Tebriz'de, hem Tiflis'te, hem Bakü'de hem de Trabzon ve İstanbul'da çarşılarda, pazarlarda, hanlarda, otellerde, kitapçılarda, kahvehanelerde, restoranlarda çeşit çeşit, tür tür nesneler, yiyecek ve içecekler dünya halklarını, inançlarını, kültürlerini temsil ederler. Büyükhanım'ın bir Haziran ortasında sıcaklar bastırdığında Zehra'ya gecelik bir poplin almak için gittiği pazarda şahit olduklarına şaşar kalırız. Neler yoktur ki bu pazarda: iç içe açılan dik sokaklarda kendi nizamlarına göre sıralanmış meslek erbapları, İran'ın kıymetli halıları, İsfahan'ın nadide kumaşları, Diyarbakır'ın, Bursa'nın eşsiz taşları, antika silahlar, değerli paralar, tilkiler, maymunlar, kuşlar, Türk, İranlı, Azerbaycanlı, Arap, Afgan, Rus, Rum, Ermeni bezirganlar…

Romanın adının da işaret ettiği gibi bereketi ve farklılıklara rağmen uyum içinde yaşamayı temsil eden nar ve onun evrene kök salan ağacıyla yazar adı geçen romanda simgesel olarak kültürel zenginliklerin her zaman karşılıklı saygı ve sevgi içerisinde yaşatılması gerektiğini vurgular. Türkiye-İran-Azerbaycan gibi üç farklı ülke insanının aslında nasıl benzer koşullarda yaşadıklarını ve birbirlerinden çok da farklı olmadıklarını ortaya koymaya çalışan yazar, bu romanıyla bizi bir kültürlerarası şölene ortak olmaya davet eder. Mazi ile atiyi kurgusal platformda birbirine yaklaştırır ve "şimdi"nin potasında eritmeye çalışır.

KAYNAKÇA

Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri.* 1860-1923. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Albayrak, R. (2013). *Türklerin İranı/Yakın Gelecek*. 2 Cilt. Ankara: Berikan Yayınevi.

Alkan, M. Ö. (2001). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cumhuriyet'e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet'in Birikimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bachelard, G. (Kasım 2013). *Mekânın Poetikası*. Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları.

Bekiroğlu, N. (Eylül 2016). *Nar Ağacı.* 18. Baskı. İstanbul: Timaş Yayınları.

Bolat, G. (2013).“İran Meşrutiyet Hareketinin Türk Liderleri: Settar ve Bâger Hanlar”. *Zeitschrift für die Welt der Türken*. Vol.5, No.1: 47-64.

Escarpit, R. (Kasım 1992). *Edebiyat Sosyolojisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, Cep Üniversitesi, Presses Universitaires De France.

Goldmann, L. (Haziran 2005). *Roman Sosyolojisi.* Çev. Ayberk Erkay. Ankara: Birleşik Yayınevi.

Gökdağ, B. A., Doğan, T. (2016). *İran'da Türkler ve Türkçe.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Sarıkaya, Y. (2008). *Tarihi ve Jeopolitik Boyutlarıyla İran'da Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Sevindi, N. (Kasım 2003). *Kent ve Kültür*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Topsakal, İ. vd. (2015). *Rusya'daki Türkler*. İstanbul: Akademik Kitaplar. Çalış Ofset Matbaacılık.

Yücel, T. (Mart 1993). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CHARLES BAUDELAIRE'NİN "TAKILAR" VE AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "RAKS" ADLI ŞİİRLERİNE BİLİŞSEL-FENOMENOLOJİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRMALI BİR YAKLAŞIM

Prof.Dr. Medine SİVRİ[*]
Dr. Fulya ÇELİK[**]

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, bilişsel biçembilim ve fenomenolojik algılama çerçevesinde oluşturulacak sentez bir yaklaşımın olanaklarından yararlanarak Charles Baudelaire'nin "Takılar"[1] ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Raks" adlı şiirlerine yeni bir bakış açısı getirebilmektir. Reuven Tsur'un edebi sinesteziyi değişen bilinç durumlarından hareketle tanımlayarak bilişsel biçembilimle ilişkilendirmesi, edebi eserleri var olan bilişsel kalıpların altüst edildiği ya da yeniden yapılandırıldığı yer olarak ilan etmesi ile Cenevre Ekolü'nün şairin bilincini oluşturan ve bilinç durumunu etkileyen temel odaklara yönelmesi çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır.

Duyulardan duyular ötesine uzanan bir evrenin varlığı, bilişsel ve fenomenolojik açıdan bir bütün olarak betimlenmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, öncelikle Reuven Tsur'un edebi sinesteziye yaklaşımı ve bu yaklaşımı bilişsel süreçler dahilinde biçembilimle ilişkilendirme biçimi kısaca ele alınacak; ardından, Cenevre Ekolü'nün fenomenolojik algılamaya yönelik edebiyat eleştirisine değinilecek ve sonrasında, ele alınan şiirlerin çözümlenmesi aşamasında, oluşturulan sentez yaklaşım çerçevesinde dikkate alınacak başlıca kriterler belirlenerek çözümleme aşamasına geçilecektir.

[*] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü Öğretim Üyesi, medinesivri@gmail.com

[**] fulyacelikfulya@gmail.com

[1] Bu çalışmada, Charles Baudelaire'nin "Les Bijoux" (Takılar) adlı şiirinin Erdoğan Alkan tarafından yapılan çevirisi tercih edilmiş ve kaynak metindeki uyak örgüsünün erek metinde karşılık bulmasına özellikle dikkat edilmiştir.

1. EDEBİ SİNESTEZİ VE BİLİŞSEL BİÇEMBİLİM

Edebi sinestezi duyular arasındaki ilişki ve aktarımları dilin olanakları ile yaratmaya ve yansıtmaya çalışan bir sinestezi türüdür. Edebi sinestezi, duyuların karıştırılmasına, eş zamanlı bir çağrının birden fazla duyuya yönelmesine, bir duyunun uyarılmasıyla pek çok duyunun harekete geçirilmesine ya da tek bir duyunun dahi ruh haliyle bağlantılı olarak yaratabileceği sinerjiye dil aracılığıyla olanak sağlar. Duyumlardan ziyade düş(ünce)lerin birleşimi olarak ön plana çıkan edebi sinestezi, zaman zaman duyuları aşan bir fenomen gibi de algılanır.

Reuven Tsur, edebi sinesteziyi "çift yönlü algılamalar"dan ziyade tipik olarak sözel yapılarla ilişkilendirir. Sinestetik bir metafor kullanıldığında, bunun iki duyu alanından türetilen bir terim olduğunu; atıfta bulunulan gerçekliğin anlaşılmaz, belirleyici özellikleri olmayan veya "tanımlanamaz", hatta, "duyularüstü" olabileceğini, dahası, mutlaka iki farklı duyu alanına ait olması gerekmediğini ifade eder (bkz. 2007, s. 30). Tsur, edebi sinestezinin büyük bir esneklik ve yaratıcılığa olanak sağladığını dile getirir (bkz. a.g.m., s. 49).

Ullmann'ın duyulararası hiyerarşisini (görme-işitme-koklama-tat alma-dokunma) yeniden yorumlayan Tsur'a göre, yukarı duyu alanından aşağı duyu alanına yapılan aktarımlarda yoğun bir duygusal atmosferle karşılaşılırken; aşağı duyu alanından yukarı duyu alanına doğru yapılan aktarımlarda nükteli, ince bir etki söz konusudur (bkz. 2000, s. 766). Ayrıca, duyulararası aktarım algının odağını sıradan bir metafora göre daha iyi dağıtabilir. Duygusal bir etkinin ortaya çıkarılabilmesi için duyusal verilerin bulanık bir odakla kaynaştırılması gerekir. İyi tanımlanmış, belirli şekiller bu kaynaşmaya direnirken nesneden bağımsız nitelikler bu kaynaşmayı teşvik ederler (bkz. a.g.m., s. 767). Bu nedenle Tsur, muğlaklığın duyulararası aktarıma daha fazla olanak sağladığı kanısındadır.

Tsur, edebi sinestezinin belli belirsiz, hülyalı, esrarengiz ve sanrılı ruh hallerine ya da tuhaf, sıra dışı, büyülü bir deneyimin yahut abartılı bir gizemin duygusal niteliklerine katkıda bulunduğunu (bkz. 2007, s. 30) ifade eder ve bu fenomeni değişen bilinç durumlarından hareketle bilişsel biçembilimle ilişkilendirir. Bilişsel biçembilim, şairin kurguladığı zihinsel gerçekliğin okur üzerindeki etkisi ve bu etkinin dile yansımasını açığa çıkarabileceği gibi bilinç durumları ve daha önce fark edilmemiş olan ifade kalıplarının içeriklerine yönelik de farklı bir bakış açısı sunar.

Araştırmacı, Shklovsky'in "Teknik Olarak Sanat" adlı yazısından yola çıkarak sanatsal algı ve bilişsel süreçler arasındaki ilişkinin niteliğine dair önemli bir tespitte bulunur. Sanatsal bir sona (ya da sonuca) ulaşabilmek için normal işleyen bilişsel süreçlerin sekteye uğratılması, deforme edilmesi ve yavaşlatılması

gerektiğini düşünür (bkz. Tsur, 2008, s. 4). Bu açıklama, bir sanat eseri olarak nitelendirilebilecek şiir açısından ele alındığında, bilişsel süreçlerin şairin zihnine özgü işleyişi ve üretiminin ön plana çıktığı görülür. Dil, zihnin ifadesi olur ve farklı bilinç durumlarına atıfta bulunur. "O halde, şiirde bütün yaratıcı faaliyetlerde olduğu gibi her zamankinden daha yüksek bir bilişsel düzene ulaşma eğilimi ile nispeten düşük bir bilişsel düzene "gerileme" arasında "temel bir gerilim" vardır" (a.g.e., s. 20).

Tsur'a göre bir şiirin okunması, bilişsel süreçlerin değiştirilerek, kimi zaman da deforme edilerek başlangıçta tasarlanmamış amaçlara uyum sağlamasını içerir. Bazı durumlarda bu değişiklik, bilişsel süreçlere şiddetle karşı bir tutum sergileyebilir. Odak konumundaki şiirsel etkiler, bilişsel süreçlerin sekteye uğratılması veya yavaşlatılması ve estetik etkilerin ortaya çıkarılması sonucu oluşurlar. Bu bağlamda, duyguların da etkin yönlendirme aracıları oldukları söylenebilir. Şiirsel süreçlerin bilişsel bağıntıları; normal bilişsel süreçler, bu süreçlerin kısmen değiştirilmesi veya kesintiye uğratılması ve farklı ilkelere göre yeniden düzenlenmeleri olmak üzere üç açıdan tanımlanabilir (bkz. 2002, s. 281).

Tsur, bilişsel yazınbilimin başlıca varsayımlarından birinin, şiirin estetik amaçlar doğrultusunda, başlangıçta estetik olmayan amaçlar için geliştirilmiş bilişsel süreçlerden yararlanması olduğunu dile getirir. Araştırmacı, bilişsel ve dilsel süreçleri yeniden şekillendirdiği ve geleneksel fizyolojik mekanizmaları tekrar ele aldığını ifade ederken romantik ve sembolist şiirde olduğu gibi şiirin insan bilişinin sınırlarını aşmaya çalıştığının ve daha yüksek bir bilinç durumuna erişme potansiyeli sağladığının altını çizer. Tsur'a göre şiir, kavramsal kalıpların baskısından kurtularak duygusal niteliklerin nasıl aktarılacağını gösterebilir. Ayrıca, değişen bilinç durumlarının sabit kavram kategorilerini aşmış sözcükler aracılığıyla oluşturulan dizelerde açığa çıkabileceğine, bu bağlamda kategorileşme öncesi bilginin yanı sıra, "thing-free" (nesneden yoksun) ve "gestalt-free" (şekilden yoksun) kavramlarının son derece önemli olduklarına dikkat çeker. Bilişsel yazınbilimi, şiiri hem mantık ve kavramların baskısından kurtarmak için çeşitli alternatifler sunan bir alan hem de bilişsel süreçlerin yazınsal etki ve şiirsel yapıyı nasıl şekillendirdikleriyle ilgilenen bir yöntem olarak değerlendirir (Tsur, 2008).

Görüldüğü üzere, araştırmacının genelde bilişsel yazınbilim, özelde ise bilişsel biçembilime ilişkin görüşleri alışılagelmiş bilişsel yapılanmaların edebiyat eserlerine etkisi üzerine değil, bilişsel süreçlerin altüst edilmesi ve değişen bilinç durumlarının dile yansımaları sonucunda yaratım ve alımlama olanakları açısından sunulan zenginlikleri keşfetmeye yöneliktir.

Özetle, Tsur'un yaklaşımına dair bütüncül bir açıklama getirmek gerekirse; bilişsel yazınbilim, bir diğer adıyla, yalnızca şiire yönelen bilişsel biçembilim için;

- Şiirin estetik, algısal ve duy(g)usal açıdan niteliği,
- Şiirin özne mi yoksa nesne odaklı mı yapılandırıldığı; özne ve nesnenin bu çerçevedeki konumu,
- Okurun bu konumu alımlama biçimi,
- Şiirdeki bakış açısının bütünden ayrıntılara mı yoksa ayrıntılardan bütüne mi yöneldiği,
- Şiirdeki ayrıntıların gerçeği mi yoksa bir imgelem dünyasını mı yansıtmaya elverişli oldukları; bu bağlamda imgelerin dağılımı, niteliği ve aralarındaki ilişki,
- Okurun bu ilişkiyi tespit etmeye yönelik zihinsel çabası,
- Şiirdeki değişen bilinç durumları ve bilişsel süreçlerin sekteye uğratılması/altüst edilmesi,
- "Somutun soyutlaşması" ve "soyutun somutlaşması" gibi şiirde ortaya çıkan durumların algısal niteliklerle fiziksel objeler arasındaki ilişkiye etkisi,
- Kişileştirilen objelerin atıfta bulundukları canlı ya da cansız varlıkların bağlam içerisindeki yeri,
- Şiirin bütününde ya da bir dizesinde öncelenen bir sözcüğün kendi anlam alanıyla ilişkisi ve yan yana bulunduğu sözcükler ile bağdaşıklık ilişkisinin niteliği,
- Ve son olarak, dizelerdeki parataktik ve hipotaktik yapı son derece önemlidir.

2. CENEVRE EKOLÜ

Cenevre Ekolü'nün fenomenolojik algılamaya ilişkin görüşleri oldukça önemlidir. Her bir eleştirmen kendine özgü bir eleştiri pratiği geliştirse de, aynı ekole bağlı diğer eleştirmenlerle ortak birtakım görüşlere sahiptir. Bu çalışma açısından ise ekolün genel eğilimleri ve özellikleri ön planda tutulacaktır.

Cenevre Ekolü eleştirmenleri, "bilincin eleştirmenleri" (bkz. Lawall, 1968) olarak da anılırlar. Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Rousset, Jean Starobinski ve J. Hillis Miller gibi bu ekole bağlı eleştirmenler, "edebiyata zihinsel bir eylem olarak varoluşsal bir bakış açısı"

(a.g.e., s. 3) ile yaklaşırlar. Anlayış, kavrayış, odak, merkez, çevre, boşluk, derinlik, yayılma, dönüşüm ve enkarnasyon gibi kavramlar Cenevre Ekolü eleştirmenleri için kendilerine özgü varoluşsal bir teori oluşturma noktasında son derece önemlidir.

Cenevre Ekolü eleştirmenlerine göre, fenomenolojik algılama çerçevesinde gerçekleştirilecek bir okuma eyleminin amacı, "bir başkasının bilincinin bilincine (farkına) varmaktır." "Bilinç eleştirisi, yazarın bir metinde aktarılan deneyiminin ve yaratım anındaki aktif bilincinin eleştirisidir" (a.g.e., s. 5). Tüm eleştirmenlerin ortak amacı, edebiyat eserlerinde açığa çıkan bilinç durumlarına ilişkin deneyimlerin nasıl canlandırıldıklarını açıklayabilmektir. Bilincin eleştirmenleri, bilme ve bildirme durumlarının eş güdümlü seyrini izleyerek deneyim ve ifadelerin metinsel analizini gerçekleştirirler.

Eleştirmenin başlıca görevi, yazarın canlandırma gücü ve materyallerine hayat verme kabiliyetinin yanı sıra, asıl yaratıcılığını ölçmektir. Oldukça değerli bir işlevi yerine getiren eleştiri, insanı sanatsal çabanın temelindeki hayat veren dürtülere ve yazarın, hayalini yaşatabileceği bir dünya kurma çabasına doğru yönlendirir. Eleştiri, yazarın zihnindeki duyum akışını yeniden yapılandırarak yaratıcı sürecin kendine özgü doğası hakkında fikir verebilir (bkz. Magowan, 1964, s. 159).

Cenevre Ekolü, eleştiri yöntemini iki aşamada ele alır. İlk aşama, yazarın fenomenolojik beninin şiirsel ve temsili bir deneyimi olan, yani edebi eserde dile getirilen benine odaklanırken; ikinci aşama, bu deneyimin bir açıklaması olarak anlam kazanır (bkz. Magliola, 1977, s. 16). Deneyim şiirin içsel merkezini oluşturur ancak bu, yaratım sürecinde açığa çıkan bir deneyimdir. Bu durumda eleştirmen de, kavrayışının sanatsal açıdan evrilmesi yoluyla şairin asıl deneyimini tekrar eder.

Fenomenolojik edebiyat eleştirisinde deneyimsel örüntüler son derece önemli bir yere sahiptirler. Örtük ve belirli bir bilince özgü biçimde açığa çıkan deneyimsel örüntüler, bir yazarın eserindeki varlığının ispatı; ben ve dünya arasında kurulan ilişkilerin imgesel kalıplar aracılığıyla yansımalarıdırlar. Günlük yaşamdaki deneyimsel örüntüler sabit olarak nitelendirilseler de, Cenevre eleştirmenleri bu örüntülerdeki değişme ihtimalini kabul ederler. Bu bağlamda, alışılagelmiş ben ve dünya ilişkisi değişebilir, farklı boyutlarıyla edebi bir eserde yeniden hayat bulabilir. Deneyimsel örüntüler, bir yazara ait tüm edebi eserleri ortak noktada buluşturan etkenlerdir. Bu örüntüler, tek bir edebi eserin veya bir yazara ait tüm eserlerin varoluş kaynağı oldukları için açığa çıkarılmaları ve değerlendirilmeleri son derece önemlidir (bkz. a.g.e., s. 30-33).

Magliola, deneyimsel örüntülerin oluşumuna kaynaklık eden bilinç durumları ve bilincin içeriğine dair birtakım tespitlerde bulunur. Bilinç durumlarının temel odaklarını, fenomenologlar arasında farklılıklar gösterse de, kendi oluşturduğu bir sınıflandırmaya tabi tutar. Bu sınıflandırma; biliş, irade, duygu, algı, zaman (bellek dahil), uzam ve imgelem olmak üzere yedi başlıktan meydana gelirken; bilincin içeriğine dair oluşturduğu sınıflandırma; dünya (insan dışı varlıklar), olaylar, diğerleri (diğer insanlar) ve ben (kişinin kendi yönelimsel eyleminin içeriği olarak benlik) olmak üzere dört bölüme ayrılır (bkz. a.g.e., s. 36).

Eleştirmen bilinç durumları ve bilincin içeriğinden hareketle, gizli deneyimsel örüntülerin edebi eserin doğasındaki yansımalarını bir şaire özgü dil kullanımında tespit edebilir ve bu doğrultuda yorumlamaya çalışabilir.

3. CHARLES BAUDELAIRE'NİN "TAKILAR" VE AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "RAKS" ADLI ŞİİRLERİNE BİLİŞSEL-FENOMENOLOJİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRMALI BİR YAKLAŞIM

Çözümleme aşamasında başvurulacak kriterler fenomenolojik ve bilişsel açıdan olmak üzere iki ana başlık altında toplanmıştır. Sinestezi, yalnızca duyulararası değil, duyular aracılığıyla ve duyulardan hareketle algılamanın nasıl gerçekleştiği ve yankı bulduğuyla ilişkili olarak değerlendirilmiş; duyulararası bir fenomenden ziyade duyuları aşan bir fenomen olarak ele alınmıştır.

Şiirlere fenomenolojik algılama açısından yaklaşılırken belirli bir şaire ait bilinç durumları ve içeriğinin temel odakları dikkate alınmıştır. Şairin bilinç durumunu açığa çıkaran başlıca unsurlar olarak; biliş, irade, duygu, algı, zaman (bellek), uzam ve imgelem kavramları üzerinde durulmuştur. Bilincini oluşturan unsurlar olarak ise; dünya, olaylar, diğerleri (diğer insanlar) ve ben (kendi yönelimsel eylemi) algısına dikkat çekilmiş ve bu unsurların şiirinde nasıl işlendiği incelenmiştir.

Şiirlere bilişsel biçembilim açısından yaklaşılırken amaç, alışılagelmiş bilişsel süreçlerin nasıl sekteye uğratıldıkları ya da altüst edildiklerini göstermek olduğu için çözümleme esnasında çalışmaya rehberlik eden kriterler şu şekilde sınırlandırılmıştır:

- Şiirin estetik, algısal ve duy(g)usal açıdan niteliği,
- Özne ve nesnenin şiirsel yapılanmadaki konumu ve okurun bu konumu alımlama biçimi,

- Şiirdeki bakış açısının bütünden ayrıntılara mı, yoksa ayrıntılardan bütüne mi yöneldiği,
- Şiirdeki ayrıntıların gerçeği mi yoksa bir imgelem dünyasını mı yansıtmaya elverişli oldukları; bu bağlamda imgeler arasındaki ilişki; okurun bu ilişkiyi tespit etmeye yönelik zihinsel çabası,
- Şiirdeki değişen bilinç durumları; bu çerçevede bilişsel süreçlerin sekteye uğratılması/altüst edilmesi,
- Somutun soyutlaşması ve soyutun somutlaşması gibi şiirde ortaya çıkan durumların algısal nitelikler ve fiziksel objeler arasındaki ilişkiye etkisi,
- Kişileştirilen objelerin atıfta bulundukları canlı ya da cansız varlıkların bağlam içerisindeki yeri,
- Şiirin bütününde öncelenen sözcüğün kendi anlam alanı ve yan yana bulunduğu sözcüklerle bağdaşıklık ilişkisi,
- Dizelerdeki parataktik ve hipotaktik yapı.

Tüm bu verilerden yola çıkılarak, Baudelaire'nin "Takılar" ve Tanpınar'ın "Raks" adlı şiirleri çözümlenmeye çalışılmıştır. Ancak çözümleme, söz konusu kriterlerin ayrı başlıklar halinde ele alınmasıyla değil, şiirlerin içeriği doğrultusunda birbirleriyle ilişkilendirilerek gerçekleştirilmiştir.

Baudelaire'nin "Takılar" adlı şiiri başkalaşımlardan oluşan bir silsile gibidir. "Takılar", yaratıcı öznenin fenomenolojik algılama biçimiyle nesnesine odaklanarak farklı arayışlara yöneldiği bir şiirdir. Tanpınar'ın "Raks" adlı şiiri ise imgelemin başkalaşımın sınırlarını zorladığı enstantanelerle örülü bir şiirdir. Baudelaire'nin şiirindeki arayışların uzamı bir kadın bedeni, kaynağı ise bu kadının ışık saçan takılarıdır. Şair, bir kadının üzerinde taşıdığı takıların cazibesine kapılarak nesnesini şekilsel açıdan yapıbozumuna uğratır. Nesneleri olanca konturlarıyla ön plana çıkarmak yerine bulanıklaştırmayı, biçimsizleştirmeyi tercih eder. Bu bağlamda ışık, renk ve ses şairin sinestetik metaforlarının yapı taşlarıdır. Tanpınar ise arayışlarını bir kadın bedeni aracılığıyla zamanın ötesine taşıyarak sonsuzluğa ulaşmak ister. Bu şiirde kadın, şairin zamanın/anın ruhuna kapılarak fenomenolojik algısıyla yeniden yarattığı varlıktır. Belirgin hatlarıyla betimlenmek yerine bir silüet olarak belirsiz kalır. Işık ve renk, Tanpınar'ın bu şiirinde yarattığı metaforların kaynağı olarak anlam kazanırlar.

Hem "Takılar" hem de "Raks" adlı şiir, bir kadın bedeninin fiziksel ve fizik ötesi zenginliklerini erotizmden mistisizme uzanan bir atmosfer içerisinde sunar. Baudelaire ve Tanpınar mükemmellik arayışlarını bir kadını idealize ve

marjinalize ederek sürdürür ve sözcükler aracılığıyla somutlaştırmaya çalışırlar. Ancak bu durum, şairlere ait deneyimlerin okurun zihninde tam anlamıyla yeniden canlanacağı anlamına gelmez çünkü duygudurumlarının alışılmamış bağdaştırmalarla ifade edilmesi okuru bilişsel açıdan sarsar ve var olan imge şemalarını tekrar şekillendirmeye yönlendirir. Baudelaire ve Tanpınar, şaşkınlık uyandıran ancak son derece çağrışım yüklü imgeler yaratırlar. Bu nedenle, bir anlamı bir diğerine eklemleyerek ilerlemenin pek de kolay olmadığı bu şiirlerde, bilişsel süreçlerin sekteye uğratılması yoluyla yeni imge şemalarının oluşturulması söz konusudur.

"Takılar" adlı şiirdeki tüm ayrıntılar Baudelaire'nin imgelem dünyasını yansıtmaya odaklıdırlar. Şiirin ağırlık merkezini oluşturan ve şair tarafından öncelenen sözcüğün takılar olduğu söylenebilir. İlk dizeler: "Soyunmuştu bir tanem, tek kalan şey teninde/ Gözalıcı takılar, […]," (2016, s. 264) diye başlar. Takılar dış dünyaya ait nesneler olmaktan çıkar, Baudelaire'nin zihinsel objeleri olarak anlam kazanırlar. Kadın bedeni takıların ışıltısıyla bütünleşen gizemli bir atmosfere dönüşür. Bu atmosfer, şair tarafından öforik bir duygudurumunun deneyimlendiği, sınırları belirsiz, dağılan bir uzama işaret eder:

> Alaycı ve canlı bir çığlıkla dans ederken
> Madenler ve taşlarla ışıklanan bu dünya
> Coşturur yüreğimi, dehşetli düşkünüm ben
> Sesin ışıkla hemhal olduğu eşyalara (a.g.e., s. 264).

Yukarıdaki dizeler, yaratıcı öznenin dağılan bir uzamda şekilsel özelliklerini kaybeden nesneleri duyumsarken açığa çıkan yetkinliğini imlerler. Varlıkların niteliğine ilişkin yapıbozumu duyuları hassaslaştırır, duyusal izlenimlerin niteliğini arttırır. Duyular evreninden edinilen izlenimler tinsel gerçekliği yaratırlar. Baudelaire, işitme ve görme duyusuna ait izlenimlerini ortak bir noktada birleştirerek duyular arasında sinerji yaratır. Bu etkileşimden doğan metaforik güç algının odak noktasını dağıtır. Böylece şair, kadını imleyen metaforlarıyla şiirinin canlılığı, derinliği ve sezgisel gücünü arttırır.

"Raks" adlı şiirdeki ayrıntılar ise Tanpınar'a özgü derin ve örtük anlamlarla yüklü imgelerde saklı bulunurlar. Şiirin ağırlık merkezini oluşturan ve öncelenen sözcük raks olsa da, bu sözcüğün açıkça zikredilmek yerine devinduyumsal bir atmosfer içerisinde sezdirildiğini söylemek daha doğru olur. Şair bu devinimi ilk olarak: "Eşiğinde sanki sonsuz varlığın/ Her an değişiyor dönüp uçarak" (Tanpınar, 2002, s. 88) dizeleriyle ifade eder. Raks, dış dünyaya ait bir eylem olmaktan çıkarak Tanpınar'ın zihinsel eylemi haline gelir. Çıplak bir kadının salınımlarıyla bütünleşen bu dans, kadın bedeninin saçtığı aydınlıkla mistik bir

atmosferin oluşmasına zemin hazırlar. Tıpkı Baudelaire'nin şiirinde olduğu gibi bu atmosfer, öforik bir duygudurumuna yönelmekte olan şairin yarattığı, çizgisel zamana meydan okuyan, sınırları belirsiz, dağılan bir uzama işaret eder:

Arkasında ritmin geniş rüzgarı
Bir gül kasırgası gibi enginde.
Savruluyor yüzü, çılgın kolları
Yarattığı zaman bahçelerinde (a.g.e., s. 88).

Bu dizeler, yaratıcı öznenin dağılan bir uzamda, şekilsel özelliklerini yitiren nesneleri duyumsama sürecindeki yetkinliğini açığa çıkarırlar. Varlıkların görünümüne ilişkin yapıbozumu görme duyusunu hassaslaştırır. Duyular evreni tinsel evrene hizmet eder. Tanpınar, görme duyusunun fiziksel evrendeki sınırlarını aşarak gerçek ve düş arasındaki salınımı, yarattığı çağrışım yüklü imgelere bağlar. Bu salınımın açığa çıkardığı metaforik güç algının odak noktasını dağıtır. Böylece şair, kadını imleyen metaforlarıyla şiirinin çağrışım ve tasarım gücünü arttırır.

Şairlerin nesnelerini birden fazla açıdan tanımlamaları sinestezi yoluyla gerçekleşir. Görme duyusunun farklı boyutlar kazanması, şairlerin sinestetik algılarıyla ilişkilidir. Her iki şiirde de kadın, imgesel düzlemde çeşitli başkalaşımlara tabi olur.

Baudelaire'nin "Takılar"ında kâh "evcil bir kaplan" olup bakışlarını şaire kilitler kâh "[k]uğu gibi kıvrımlı, sıvı yağ gibi kaygan" bedeniyle şairin bakışlarına hapsolur. Kâh "Kötülük Meleğinden daha tatlı ve coşkulu" şaire doğru yaklaşır kâh "[o] amber renkli teni" (a.g.e., s. 264-265) ile üstü başı kana bulanır. Tanpınar'ın "Raks" adlı şiirinde ise "[t]ılsımlı çocuğu" olup "saf aydınlığın", "beyaz ve çıplak" bedeniyle şairi tutsak eder. "Her lâhza başka şey ve hep kendisi"dir. Bazen "defneler önünde şaha kalkan at" bazen de "[z]ihnin eşiğinde ürkek bir düşünce" olup çıkar. Bazen"[y]aralı bir ceylân gibi" bakışlarını şaire kilitler bazen de "[b]ir gül fırtınası gibi derinde" (a.g.e., s. 88) eser.

Sinestetik imgelem, bir kadın bedenini analojiler ve metaforlar yaratarak yeniden var eden bu şairlerin duyumsama, algılama ve düşleme biçimlerinin sanatsal açıdan ifadesi olur. Şiirsel bir söylem içerisinde kadın bedeni yeniden canlandırılır. Daimi bir metafor olarak kadın, çeşitli görünümlerle tezahür eder. Anlamsal açıdan yaratılan sapmalarla daha zengin, düş gücünü harekete geçiren ve okurun zihninde yepyeni tasarımlara olanak sağlayan ifade biçimleri açığa çıkarlar. Birbirinden bağımsız varlıklar bir bedende özdeş kılınırlar.

Baudelaire ve Tanpınar'ın bir kadını düşünme ve düşleme tarzı algı biçimlerine sirayet eder. Bu algılama şekli, nesneleri çözerek parçalara ayırdıktan sonra yeniden bir araya getirir ve fiziksel niteliklerinin ötesinde anlamlarla donatır. Gerçek-imgesel-ideal arasındaki ilişkiyi döngüsel olarak sürekli kılar. Böylece, dış dünyada var olan bir kadın bedeni onu seyre dalan şairin iç dünyasında sihirli bir dönüşüme tabi olur.

Şairlerin bilişselliği sınırları zorlar. Somut olanın soyutlaşması ya da şekil açısından bulanıklaşması algısal nitelikler ve fiziksel objeler arasındaki ilişkiyi sekteye uğratır. "Takılar" adlı şiirin özellikle yedinci dörtlüğünde gözlemlenen bu durum, Baudelaire tarafından şu şekilde yansıtılır:

> Yepyeni bir desende birleştirmişti bir el
> Antiope'un altıyla, üstünü bir tüysüzün,
> Dolgun kalçalarını yansıtan ince bir bel,
> Vahşi, esmer yüzünde beyaz, yüce bir düzgün (Baudelaire, a.g.e., s. 265)!

Bu dizelerde şair, şekil açısından bütünlükten yoksun, konturlarını belirlemenin neredeyse imkansız olduğu bir kadın imgesi yaratır.

Tanpınar da şiirinde yer alan "[h]er an değişiyor dönüp uçarak", "[h]er lâhza başka şey ve hep kendisi", "[a]nın ve hareketin mucizesi", "[s]avruluyor yüzü, çılgın kolları", "[d]efneler önünde şaha kalkan at" ve "[u]çuyor, duruyor, bekliyor… çıplak" (a.g.e., s. 88) dizeleriyle şekil açısından bütünlükten yoksun, konturlarını belirlemenin neredeyse imkansız olduğu bir kadın imgesi yaratır.

Baudelarie'de kadın aynı anda hem insan, hem hayvan hem de mitik bir figür olarak; Tanpınar'da ise hem insan hem hayvan hem de mistik bir aura yaratmak için değişen, dönüşen bir varlık olarak karşımıza çıkar. Şairler fiziksel gerçeklikten çok fenomenolojik algılarıyla var ettikleri öznel bir gerçekliğe işaret ederler.

Varlığın niteliğine ilişkin yapıbozumu sözcüklerin metaforik anlamını güçlendirerek okur açısından alımlamayı zorlaştırsa da, Baudelaire ve Tanpınar'ın olağanüstü bilişselliğini açığa çıkarmaya olanak sağlar. Bu bilişsellik, bir kadını diğer kadınlarla şekilsel açıdan kurduğu yakınlık ve benzerlik ilişkisine göre değil, onu diğer kadınlardan ayıran anlaşılması ve kavranılması güç niteliklerine göre yeniden yaratır.

Hem Baudelaire'nin hem de Tanpınar'ın bir kadını düşünme ve düşleme tarzı algısal bir bütünlük içerisinde zaman ve uzama yönelik bakış açılarını etkiler. Baudelaire ve Tanpınar, bir kadın bedeninde sonsuzluk rüyasını deneyimlerler. "Takılar" adlı şiirde bu rüya daha çok erotik boyutuyla; "Raks"

adlı şiirde ise mistik ve felsefi boyutuyla ön plana çıkar. Şairler uzayıp giden bir zamanda uçsuz bucaksızlaşan bir uzam yaratırlar. Aynı zamanda bu uçsuz bucaksızlık, Baudelaire'de sevgilinin bedeni aracılığıyla yaratılan illüzyon sayesinde şairin başka bir yerde ve başka biri olma arzusuna işaret eder. Baudelaire'nin yolculuk arzusu coğrafi bir yolculuktan çok duyusal ve zihinsel bir yolculuğa duyulan özlemi; Tanpınar'ınki ise zamanın ötesine ulaşma arzusunu imler. Her ikisi de bir zaman dilimi ve varış noktasından yoksundur.

Baudelaire'nin şiirinde akıp giden bir zaman algısı hakim gibi görünse de, sevgili genişleyen bir uzamda şekilden şekle bürünerek uzamın uçsuz bucaksızlığı ile hemhal olma noktasında zamanın sürekliliğini sekteye uğratan ve öforik duygudurumunun maksimum seviyede deneyimlendiği anda akışı durduran bir etkiye sahiptir. Bu durum yaratıcı bilincin imgelemini yeniden harekete geçirir. Şair, bu anı bir ışık metaforu aracılığıyla ölümsüzleştirir:

> Can çekişip dururken lambamızın fitili,
> Tek ışık, ocaktaki ateş de ölüyordu,
> Alevin soluyup iç çeken dumanlı dili
> O amber renkli teni kanlara bulanıyordu (Baudelaire, a.g.e., s. 265).

Baudelaire, bir kadın bedeninde deneyimlediği tensel hazları gündüzdense geceye özgü bir evrende, cılız bir ışıkla aydınlatılmış bir uzamda görünür kılar. Aydınlık ve karanlık arasındaki temas, karşıtlıkları iç içe geçirerek kaynaşmalarını sağlar. Sevgilinin teni sonunda tüm ışıkların yayıldığı merkezi uzam haline gelir. Kadınsı aydınlık sınırları bulanıklaştırır, ışık ve gece arasındaki belirsiz bir karmaşıklığı imler. Şair duyusal erotizmi, lirizm ve mistisizmle kaynaştırır. Birleşmeye direnme eğilimi gösteren durağan görsel şekiller yerine, nesnelere ilişkin devingen nitelikleri bir arada sunarak birleşmeyi gerçekleştirir.

Tanpınar'ın şiirinde hakim olan anın büyüsü ise sevgilinin genişleyen bir uzamda şekil değiştirerek devimlerini hızlandırmasına ya da yavaşlatmasına olanak sağlarken; beşinci dörtlükte açıkça zikredilmek yerine ima edilen erotik davet (bkz. a.g.e., s. 88), Tanpınar'ı, yalnızlığı ve içe kapanıklığını hatırlatan disforik bir duygudurumuna sürükleyerek son dörtlükte sonuçsuz kalır. Raks eden kadının varlığı yokluğa dönüşür. Tanpınar'ın "Raks" adlı şiirindeki erotizm duyusal tatmini sağlayamasa da, lirizm ve mistisizmle bütünleşir.

Şiirlerin ritmi, şairlerin dil kullanımlarının ötesinde, sözcüklerle ve sözcüklerde duygu yaratma biçimlerine hizmet eder. Baudelaire ve Tanpınar, şiirlerindeki erotik ve mistik atmosferi dize sonlarında yer alan sözcüklerin oluşturduğu çapraz uyak sarmalı ile metin düzleminde görünür kılarlar. Özellikle,

Baudelaire'nin şiirinde son dörtlükte gerçekleşen tensel yakınlaşma bu çapraz uyak sarmalının işaret ettiği atmosferi yoğunlaştırır. Baudelaire ve Tanpınar, erotizm ve mistisizmin yarattığı duygusal salınıma benzer şekilde, parataktik ve hipotaktik yapıyı iç içe kurgulayarak arzularını sözcüklere dökerler. Düzsöze sığdıramadıkları düşlerini etkisöz aracılığıyla okura aktarırlar.

SONUÇ

Bu şiirlerde algılanan, metonimik değil, metaforik anlamı ile değer kazanmıştır. Duyumsamanın fizyolojik bir his olma özelliği, açığa çıkan yoğun duygularla birlikte nitelik değiştirmiş; tinsel bir boyut kazanmıştır. İmgeler çözülmüş, dağılmış, yeniden yaratmak için yok olmuş; ardından tekrar var olmuşlardır. Baudelaire ve Tanpınar duyusal izlenimleriyle yüklü imgelerinde varlıkları yeniden biçimlendirerek temsil içeriği zengin şekiller yaratmışlardır. Şiirlerdeki bütünlük, parçaların toplamı ile değil, bu parçaların bir bütün içerisinde dağılarak sıra dışı çağrışımlar yaratmasıyla elde edilmiştir. Şairler duyusal fenomenleri estetik bir algılama çerçevesinde kavrarlarken bilişsel olanı özellikle değişime uğratmışlardır. Duyumsamanın farklı boyutlarıyla etkileşimlerini ortaya koyan Baudelaire ve Tanpınar için aşkınlık, ele alınan şiirlerde soyut kavramlardan somut varlıklara varana dek her şeye nüfuz etmiştir. Böylece, aşkınlığın iması her bir dizede hissedilir hale gelmiştir.

Bu şiirlerde sinestezi, yalnızca duyusal uyaranlardan hareketle değil, zamansal ve uzamsal ögelerin tetikleyici unsurlar olmasıyla da açığa çıkmış; şairlerin ruh hali, dünyayı idrak biçimi ve davranışlarını da etki altına almıştır.

Bilişsel kısıtların aşılması ile çeşitli anlam alanlarının açılması ve yorum olanaklarının çoğalması sağlanmıştır. Şairlerin algı süreci ve zihinsel etkinliklerine dahil olmak, okur için başka bir dünyaya kapı aralamıştır. Şairler tarafından yaratılan düş evreninde okurun gerçeklik algısı sarsılmış ve okur, alternatif bir dünya algısı oluşturmak adına kendisi için yeni zihinsel alanlar yaratmıştır.

KAYNAKÇA

Baudelaire, C. (2016). Kötülük Çiçekleri, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları.

Lawall, S. N. (1968). *Consciousness: Structures of Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Magliola, R. R. (1977). *Phenomenology and Literature: An Introduction*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

Magowan, R. (1964). Jean-Pierre Richard and the Criticism of Sensation. *Criticism*, 6 (2), 156-164.

Tanpınar, A. H. (2002). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tsur, R. (2000). Picture Poetry, Mannerism, and Sign Relationships. *Poetics Today*, 21 (4), 751-781.

Tsur, R. (2002). Aspects of Cognitive Poetics. E. Semino – J. Culpeper, (Ed.), *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis* içinde (279-318). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Tsur, R. (2007). Issues In Literary Synesthesia. *Style*, 47 (1), 30-52.

Tsur, R. (2008). *Toward A Theory Of Cognitive Poetics*, Brighton – Portland: Sussex Academic Press.

SEVİNÇ ÇOKUM'UN *BEYAZ BİR KIYI* ADLI ESERİNDE BAŞKA BİR DOĞU: POSTKOLONYAL BİR OKUMA

Dr.Öğr. Üyesi Mevlüde ZENGİN*

Aklımızı astık gönderlere, ceplerimizi çakıl taşından
duygularımızla doldurduk, aklımız vardı bir de paramız,
daha neyimiz olsundu kana batmış yeryüzünde?

Sevinç Çokum, "Âhım", *Beyaz Bir Kıyı*

Sevinç Çokum'un bir dizi kısa öykü biçiminde yapılandırılmış olan *Beyaz Bir Kıyı* (1998) adlı eseri birbiriyle bağlantılı on üç bölümden oluşan bir roman olarak da ele alınabilir. Yazar bu eserini 1994'de gerçekleştirdiği Fas ziyaretinden sonraki dört yıl içinde yazmıştır. İçinde oraya buraya serpiştirilmiş şiirler de içeren eser düzyazı bölümlerinde bile şiirselliğiyle dikkat çekmektedir. Göze çarpan biçimsel özelliklerinin yanısıra roman okura Doğu ve Doğu insanı, Doğu kültür ve yaşamının nesnel bir resmini de sunmaktadır. İşte romanın tam da bu özelliği onu Avrupalı olmayan halklara yönelik oryantalist bir tavır gösteren Batılı kolonyal söylemlerde görülen Doğu ve doğuya ait olanın yansıtılmasında Doğuyu ötekileştiren yaklaşımın tam tersi bir yaklaşım edinmesini sağlayarak onun anti-oryantalist ve dolayısıyla postkolonyal tavrını belirlemektedir. Romanda Fas ve Fas insanı canlı betimlemeler ve titiz analizlerle resmedilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, romanda Doğu ve Doğuya ilişkin değerlerin yansımasını araştırmaktır. Çokum'un Doğu ve Doğuluyu ve Doğuya ait değerleri batılı olmayan bir vizyonla yansıtmış olması, romanda yarattığı ve yansıttığı doğunun oryantalist eserlerinkinden farklı bir Doğu olduğu görüşünü getirmektedir. Çalışma Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı* adlı eserini Doğuyu ikili karşıtlıklar kullanmadan tanımlaması ve yansıtması, Avrupalı bir bakış açısı geliştirerek bunu eserin merkezine koymaması ve Doğuyu nesnelleştirmemesi, Batıyı standart olarak alıp Doğuyu kategorize etmemesi tam tersine Doğu dünyasını ve insanını kendine özgü değerleri ön plana çıkarark yansıtması, sadece Doğuya özgü yaşamı değil Doğunun kültür ve sanatına da nesnel bir tavırla yaklaşmış olmasından dolayı anti-oryantalist ve postkolonyal bir roman olarak ele alınabileceği görüşünü savunmaktadır. Bu bağlamda *Beyaz Bir* Kıyı'yı hem

* Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Letters, The Department of English Language and Literature. mzengin@cumhuriyet.edu.tr

kültürel çeşitliliği vurgulayan hem de Doğu'ya yönelik Batılı bakış açısını benimseyen ve Doğu-Batı kutuplaşması yaratan oryantalist söyleme ve çalışmalara dolaylı olarak tepki gösteren bir roman olarak değerlendirilebilir.

Sevinç Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı* adlı eserini oryantalist eserlerden farklı kılan şey, romanın Doğu ve doğuya özgü değerlerin tanımlanması ve yansıtılmasında Batı ve batıya özgü özelliklerle karşılaştırma tarzında bir yaklaşım benimsemeyip, Doğu dünyasını ve insanını kendi değerleriyle yansıtmasıdır. Bununla bağlantılı olarak, romanın Avrupa merkezli bakış açısını merkezine koymaması, Doğu aleyhine Doğu-Batı polarizasyonu içermemesi ve Doğuyu ötekileştirmemesi dikkat çekicidir. Bu nedenle Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı* adlı eserinde Doğu ve doğuya yönelik oryantalist bir yaklaşım benimsemediği ileri sürülebilir. Yazarın anti-oryantalist tavrıyla bağlantılı olarak romanda eski bir koloni ülkesi ve halkı hakkında olması ve kolonileştirilme sürecinin izlerinden az da olsa bahsedilmesinden ve daha da önemlisi daha önceki bir dönemde kolonileştirilmiş olan Fas ve Fas halkının yansıtılmasında kolonyal bir tavır segilenmemesinden dolayı postkolonyal bir eser olduğu da ileri sürülebilir. Bilindiği gibi Afrika'nın kuzeybatısında yer alan Fas 1911 ile 1956 yılları arasında Fransa'nın protektorası idi (*AnaBritannica*, Cilt 8, 1988, s. 458). Yazar eserin ana karakteri Naime'nin geçmişi vasıtasıyla okura tanıtıldığı ikinci bölümde onun hangi yıl doğduğunu açıkça söylemek yerine, Fas'ın Fransa karşısındaki bağımsızlık mücadelesini ima ederek ve aynı zamanda kolonileştirilmenin koloni insanı üzerindeki etkisini de vererek şöyle der: "Baban Raşid'in yüzündeki iki derin çizginin, göğsündeki ağrının, odlu gözlerinin o bağımsızlık mücadelesi günlerinden kalma olduğunu bilirdin bilmesine de sen doğduğunda hürriyetiniz altı yaşlarındaydı[1]" (Çokum, 2009, s. 24). Fas'ın bağımsızlık mücadelesinin 1956'da gerçekleşmiş olduğunu bildiğimizden Naime'nin 1962'de doğmuş olduğunu tahmin edebiliriz. Alıntılanan bu bölüm aynı zamanda yazarın koloni insanına olan sempatisini de ortaya koyduğundan sömürülen ülkeleri ve insanları ana konusu yapan eserleri kapsayan post-kolonyal edebiyat içerisinde de değerlendirilebilir.

Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı*'yı 1994'teki Fas ziyaretinden sonraki dört yıl boyunca yazdığı bilinmektedir. Romandaki gerçekçi unsurlar, canlı betimlemeler ve titiz analizler yazarın kitabını yazmadan önce Fas'ı ve Fas'ın tarihini, coğrafyasını, insanlarını ve sosyal yaşamlarını, sanatını ve kültürünü titizlikle derin bir şekilde gözlemlemiş olduğu düşüncesini kuvetlendirmektedir. Romanda

[1] Metin boyunca eserden alıntılar bu baskıdan yapılacak olup, alıntıyı takîben parantez içerisinde sadece sayfa numaraları verilecektir.

Fas'ın tüm bu yönleri ülkeye özgü atmosfer ile birlikte şiir diline yakın bir düzyazı tarzında işlenmiştir. Fas'ın eski semtleri ve yolları izlenimci bir tarzda tasvir edilmiştir. Romanın genel temaları arasında insanın zaman içinde değişimi ve yaşam mücadelesi vardır. Roman ayrıca, insanın toplumsal gelenekler ile modern bir yaşam sürdürme eğilimi ve çabası arasındaki çatışmayla da ilgilidir. İnsanın karmaşık ve tutkulu yaşam mücadelesi, Aziz ve Naime'nin aşk hikâyesi ve evliliğinin yanısıra diğer insanların öykülerinden oluşan bir karışımla verilir. Roman kimi zaman insanın içsel değişimi ve iç dünyasındaki derinliklere de yönelerek insanın içsel analizini de sunar. Romandaki anlatıcıya da değinecek olursak, yazar-anlatıcının Fas'ta misafir olarak kaldığı sürede özellikle Rabat, Merakeş ve Fez'de yaşadığı ve gözlemlediği olayları daha sonra hatırlama biçiminde kaleme aldığı ve edebiyatta yaygın olarak kullanılan birinci şahıs anlatımı ile üçüncü şahıs anlatımına göre daha nadir kullanılan ikinci tekil kişi anlatımı vasıtasıyla hikâyelediği görülmektedir.

Romanın gerçekçi ve izlenimci tarzı okura romandaki Doğu ve doğuya özgü değerlerin yansımasında ne yazarın gerçek olmayan ve hayal ürünü düşüncelerine, doğuya olan önyargılara ve klişe görüşlere, ne de Doğu hakkında okumalar ve Doğu ile ilgili öyküleri dinleme vb. gibi yazarın zihninde önceden inşa edilen herhangi bir bilgiye dayanmadığı, aksine gerçeklere dayandığı görüşünü kuvetlendirmektedir. Tüm bu noktalar dikkate alınmalıdır çünkü Doğu'nun oryantalist söylemlerde yeniden yapılandırılmasında daha çok bahsi geçen bu yolların yaygın olduğu bilinmektedir. Edward W. Said'in, postkolonyal eleştiriyi başlatan *Oryantalizm* (1979) adlı eserinde Doğu ve Doğu halkları ve kültürleri hakkında önyargılardan kaynaklanan ve yanlış olmakla birlikte genel bir batılı algıyı sürdürdükleri için oryantalist yazarları suçladığı bilinmektedir. Said Oryantalizmi Batı değerlerinin standartlaştırılmasına dayanan yani Batıyı ve Batıya özgü değerlerin nesnel olgular olduğunu kabul eden bir görüş olarak görmektedir ki bu da Said'in tüm Oryantalizm eleştirisinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Said'e göre oryantalistlerin Doğu ve Doğu insanı hakkında yanlış bir algısı vardı, çünkü Doğu ve Doğuya ilişkin söylemleri ve eserlerindeki Doğu yansımaları, onlar hakkındaki gerçeklerden ziyade varsayımlara ya da önyargılara dayanıyordu, ki bu da Doğu dünyası ve insanının söylemsel bir üretim aracılığıyla yanlış anlaşılmasının yayılmasına katkıda bulundu. Said *Oryantalizm*'de oryantalist söylemin Doğu ve Doğuya ait halkların ve değerlerin incelenmesinde ve yansıtılmasında nesnel olmadığını, oryantalistlerin kendi kültürel önyargılarının süzgecinden geçmiş olduğunu vurgulamaktadır. Üstelik Doğu ve Batı arasındaki yapay ayrıma dayalı ve Batının söylemsel bir üretimi olan Oryantalizm, batılı yazar ve araştırmacılar vb. tarafından daima temel ve

değişmez bir olgu olarak kabul edilmişti. Başka bir deyişle Said Oryantalizmi, Batı değerlerinin standartlaştırılmasına dayanan yani Batıyı ve batıya özgü değerlerin nesnel olgular olduğunu kabul eden bir görüş olarak görmektedir ki bu da Said'in tüm Oryantalizm eleştirisinin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Batı dünyası tarafından yaratılan ikili karşıtlıklardaki olumlu niteliklerin Batıya ve Batılıya, olumsuz yönlerin ise Doğu ve Doğuya atfedilmesi, genel olarak oryantalist eserlerin ortak bir niteliği olarak kabul edilmektedir. Said (1979) ikili karşıtşıklardaki olumlamaların daima Batılı insana atfedilmesini şöyle ifade etmektedir: "Doğulu akılsız, mantıksız, ezik, çocuksu, 'farklı'dır; dolayısıyla Avrupalı akıllı, mantıklı, erdemli, olgun, 'normal' olandır" (s. 40). Benzer şekilde Rana Kabbani (1986), *Europe's Myth of Orient* adlı eserinde Oryantalizmin bu özelliğini şöyle yorumlamıştır: "Avrupa Doğunun bir foili (kıyas veya karşıtlık olarak gösterilen kimse veya şey) olarak görüldüğünden ve akla gelebilecek tüm olumlu özelliklerle donatıldığından, Doğu, Batı ile olan benzerliğine veya farklılığına göre değerlendiriliyordu. Doğu gibi daha az (değersiz) bir konumda olmak ötekilik ve aşağı durumda olmak demek, Avrupa gibi daha fazla (değerli) bir konumda olmak ilerlemek demekti" (s. 88). Said (1985) Doğu-Batı karşıtlığını "Orientalism Reconsidered" adlı makalesinde yeniden ele almakta ve bu ayrımın yapaylığını belirterek Oryantalizmin temelinde yer aldığını ve Doğunun oryantalist söylemin bir yapılandırması olduğunu vurgulamaktadır. Said bu konudaki düşüncelerini makalesinde şöyle yansıtmaktadır: "Oryantalizm, sayesinde Doğu'nun yapılandırıldığı ve sonrasında da Avrupa'ya tanıtıldığı işbirliği ve kapsama süreci bilimi olduğu sürece, ampirik siyaset dünyasındaki analoğunun, Doğu'nun Avrupa'nın sömürgesel birikimi ve kazanımı olan bilimsel bir hareketti. Bu nedenle Doğu, Avrupa'nın muhatabı değil, sessiz Ötekisiydi" (s. 93). Çokum'un perspektifinden yansıtılan Doğunun ise Doğu-Batı karşıtlığı çerçevesinde ele alınmamış ve dolayısıyla Batının 'Öteki'si olarak yansıtılmamış olması romanda yansıtılan Doğu'nun oryantalist çalışmalardaki doğudan bir hayli farklı kılmaktadır. Yazarın bakış açısından yansıtılan Doğuya nezaket, dostluk, sevgi, bilgelik ve inanç gibi özellikler atfedilmektedir. Doğu ve doğuluya yapılan bu olumlu atıflara romandan birkaç örnek verilebilir. Yazar, Aziz'in geçmişinden kesitler sunarken, dedesi İbrahim Aşir'in bilge kişiliğine değinir, dedesinin Aziz'e söylediği sözleri aktarır: " – Ey Aziz! demişti. Bu kitap bana rahmetli babamdan kaldı. Ben de akla karayı birbirinden seçme çağında sana vereceğim. Daha bunun gibi birçok kitabı... Biz okumuş bir aileydik. Soyumuz Kurtuba kütüphanelerinin eşiğinde yetişmiş bilge kimselerle doludur" (s. 31). Yazar Fez şehrinin Attarin Sokağı'nın âmâ insanlarını şu ifadelerle betimlemektedir: "Attarin Sokağı'nın çoğu görmezleri ordaydılar ve

zikr halindeydiler. Tek nefes olmuşlardı. Yitkin, fark edilmez birileriydiler. Hepsi tâbi olandı. İtirazları yoktu görmezliklerine, olamazdı. İnançları gözlerinin ışığı olmasından daha güçlüydü..." (s. 50)

Yazarın Fas'ı kendi doğal ve kültürel güzellikleri ve değerleriyle yansıttığı görüşü romandaki şu sahnelerle örneklendirilebilir: "Sale'nin bilgesi [Aziz'in dedesi İbrahim Aşir], Aziz'e limon çiçeği kokan avlularda neler anlatmazdı ki" (s. 35), "Oralarda yeşil faytonların bahçelerden taşmış begonvillerin, sarı âşüfte yaseminlerin önünden geçmeleri dışında sadece muhabbet kuşlarının, tûtilerin birbirlerine seslenmeleri duyuluyordu... (s. 41-42). Fez şehrinden bahsederken yazar "[s]anatın ve eskiliğin görkemiyle başımız dönmüştü" (s. 47) der. Aziz'in babası Habib'in terlikçi dükkânını "[s]aten terliklerin simlerle nakışlandığı" (s. 29) bir yer olarak betimledikten sonra terlikçilik sanatının kendine has güzelliğini şu kelimelerle yansıtır: "Terlikçi Habip [...] terlikler işliyordu. Saten kumaşlarında masal bahçelerinin çiçekleri... Terlikler ebruli, hercai, menevişli renkleriyle göz alır, sırmaları gün ışığınca parlardı, değil mi?" (s. 30) Aşağıdaki alıntı yine Fas'ın sanatsal ve kültürel değerlerinin yansıtılmasına çarpıcı bir örnektir.

> Abbasî cömertliğiyle serili halılara, kadife döşemeli sedirlere, tavanlardan sarkan billûrara, tazeliklerini sergileyen güllere, altın fıskiyelere, yıldızları bağrında tutan sofadaki havuza kim dayanabilir? Ey tavanları nakışlarken parmakları doğranan oymacı, tavan motiflerinin inceliklerinde aklını yitiren nakkaş, çiçekler nasıl saat saat büyürse çinideki sıra hüner katıp çiçekleri duvarda raksettiren sen ey hünerbaz! [...]
>
> Bakırcılar, gümüşçüler, sedefkârlar, hattatlar, hakkâklar, çiniciler, cümle sanat erbabı gün gece burada çalışır, kâşâneyi onarırlardı" (s. 58).

Dünyayı Doğu ve Batı olarak yapay bir biçimde ikiye ayırıp Doğuyu marjinalleştirip Batıyı merkeze koymaları Oryantalistlere yöneltilen eleştirilerin temelinde yer almaktadır. Oryantalistlerin bu yaklaşımının tam tersi olarak Sevinç Çokum romanında Doğu ve Doğu halkını tanımlamak ve yansıtmak için Batıyı ve Batılıyı merkez alan bir karşılaştırma anlayışını benimsememektedir. Onları doğal olarak içinde bulundukları değerler aracılığıyla tasvir etmeyi tercih etmektedir. Bu özelliğe roman boyunca birçok yerde rastlanmaktadır. Aşağıdaki alıntı romanın bu özelliğini ortaya koyan çarpıcı bir örnektir. Edebiyat Fakültesinde okuyan Aziz'in sevdiği Naime'nin babasının isteğiyle akraba oğlu Macid ile nişanlandığını fakülteden arkadaşları aracılığıyla öğrenmesi üzerine ne yapacağını bilmez bir şekilde hüzünlendiği ve Naime'nin düğününü hayal ederek hüzünlendiği sahnenin tam olarak Fas insanının kendine has gelenekleriyle yoğrulduğunu görmekteyiz:

> Nasıl olsa o gün gelmeyecek miydi? O gün... Hizmetini gören kadınlar senin ellerini ayaklarını Mağrip çiçeklerinin en narinleriyle nakışlayacaklar, avuçlarına kınalar koyacaklardı. Sen hüzünle onların arasında resimleşirken, onlar çerağlar gibi ışık saçıp kahkahalarla etrafında döneceklerdi (s. 52)

Fakat burada hemen belirtmek gerekir ki *Beyaz Bir Kıyı* az da olsa Doğu ve Batının bir karşılaştırmasını içermektedir fakat bu sahnelerdeki amacın Çokum'un Batı eleştirisi olduğu açıktır. Yazar Fas insanının misafirperverliğini aşağıdaki sahnede Batı insanında olmayan bir özellik olarak vermektedir:

> Abdülgaffar [...] masaya tereyağıyla yoğrulmuş parmek biçimli poğaça tadında börekler getirmişti, onların hediyesiymiş.
>
> "Bunu sizin için özel hazırladılar ikram ikram!" demiştin hani.
>
> Şarkın en imrenilesi yanı bu işte. İkram! Batıda pek bulamaz, göremezsiniz böyylesine içten bir sunuşu. Verimkârlık Doğu'ya mahsustur. Karşılıksız vermek... Batı ise alımkârdır her zaman (s. 103)

Başka bir sahnede ise yazar Doğu-Batı karşıtlığını Batı uygarlığını eleştirmek amacıyla kullanmıştır. Batının akılcılık ve aydınlanma felsefesi ile yapılandırılmış modernliğini, insanî değerlerin çöküşü olarak görmektedir:

> Aklımız vardı ya cevahir kutusu aklımız, aklımızla ellerimizin üstünde doğruluk ve insanlığımızı ışıkta gördük. Bir aklımız kaldı geriye onu da yele verdik, suya serdik. İnsanlığımız çığlık çığlık bizi geri çağırdı..
>
> İnsanlığımız kitaplarda tozlandı. Tahta sandıklarda kurtlandı ve sarardı, çekmecelerde körlendi. İnsanlığımız [...] Görkemli, çiçekli bir şeydi, dünya bunca kalabalık değilken [...] Dünya kardeşliği, barış, glikoz tadında insanlık, hürriyet, insan hakları, kakao ve nescafe...
>
> Mc. Donalds öğretilerini çocuklarımızla birlikte yuttuk ezberledik işte. Palyaçolu, turşulu sosa, hamburgere, karamele, kolaya batmış insanlık. Hollywood töresini töremize kattık ve dünyayı sinemalarda bulduk, sinemalardan öğrendik. Bir kovboy masalını Köroğlu'na değişip iştahla yiyip yutmak [...] Akıl çağının iri yamru yumru kaktüsleri olduk. Asalak, çürükçül, ağulu mantarları (s. 80-81).

Çokum'un eserinde ortaya açıkan Doğu dünyasını ve insanını yansıtmasında etkili olan vizyonun temelinde, Batı merkezli bakış açısını benimsemiş oryantalistlerin yaptığı gibi Doğu ve Doğuluya dışarıdan bir bakış geliştirmemiş aksine içeriden bir bakış geliştirmiş olması yatmaktadır. Romanın aşağıda alıntılanan bölümünde Çokum'un Doğulu bakış açısını benimsediği açıkça görülmektedir:

> Eviniz ne güzeldi... Başımı dayadığım yastığın ucunda akşam oluyordu. Şehir mavi mor bir fanusun içinde eriyordu. Kasetteki akşama karışmış ses Sabah Fahri'nindi. Endülisi şarkılar, gazellerdi okuduğu. Bana iftar vakti alacalarını hatırlatan kandillerin yandığını hatırlatan o ses "Aman aman"ları "hey hey"leriyle nasıl da bize benziyordu...
>
> Mutfağınız ne güzeldi sizin? Buharlı sıcak... Çömlekte pişen aşınızın kokusu..Çocukların anne baba deyişleri... O iştah o bereket. Hani iki yaşlı kadın evlerimizin sıcak köşelerinin ağzı dualı anaları, dikkatle oya işler gibi besmelelerle kuskus pişiriyorlardı. Yüzlerinin annemin yüzünden farkı yoktu. Aynı inanç parıltısı ve aklığı... (s. 65)

Romanın üçüncü bölümünde, yazarın Aziz'e seslendiği bir ifadede, onun Fas insanıyla özdeşleşmesi ve aynılığı verilmektedir: "O yeşil faytonda çocukluğunuzu dinledim ve sizlerden biri oldum ben de... Anlattığın terlikçi dükkânı, taş döşeli yollar, serin avlular, sucular, helvacılar, yabancım değildi" (s. 30). Romandan alıntılanan bu bölümler de bize Çokum'un perspektifinin romanda yansıttığı Fas insanının bakış açısıyla aynı olduğunu, bir başka deyişle onları içten bir bakışla yansıttığı ve dolayısıyla Fas ve Faslıyı ötekileştirmediğini ve doğuya karşı oryantalist bir yaklaşım benimsemediğini kanıtlamaktadır. Durumun böyle olması yazarın romanında başka bir Doğu, yani oryantalist eserlerde Batılı gözüyle yansıtılan ve batılı bakışın bir sonucu olarak marjinalleştirilen doğudan farklı bir doğu yaratmasını sağlamıştır. Bu nedenle Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı*'da tanımladığı ve yansıttığı Doğunun oryantalist söylemlerde yansıtılan Batı standartlarıyla tanımlanan, ötekileştirilen ve kategorize edilen Doğudan daha gerçek, daha orijinal ve dolayısıyla daha değerli olduğu söylenebilir.

Anti-oryantalistler, Oryantalist bakışta Doğu dünyasının ve doğunun değerlendirilmesinde Batı dünyasının normatif olduğunu ve dolayısıyla doğu dünyasının Batı dünyasının standartlarına uymadığından Batının ötekisi konumuna geldiğini ileri sürmektedirler. Başka bir deyişle, Oryantalizm karşıtı eleştirmenler Batı normlarının kriter olarak alınmasının Batıyı Doğu dünyası karşısında ayrıcalıklı bir konuma getirdiğine dikkât çekmektedirler. Çokum romanında doğuyu ve doğuya ait değerlerin tanımlanmasında Batılı insanın davranış biçimini standart davranış modeli olarak almamaktadır, ki bu da yazara anti-orientalist bir vizyon kazandırmıştır. Yazarın oryantalist karşıtı bu tavrı, roman boyunca görülebilir. Bu bağlamda Çokum'un oryantalist söylemde ortaya çıkan ve Batı değerleri gibi gösterilen insanî erdemleri Doğu insanının önemli özellikleri olarak verdiği "Endülüs Kavşağında" başlıklı bölümü değerlendirmek yerinde olacaktır. Yazar insanî erdemlerin en önemlilerinden olan insan olma, insan sevgisi, yardımlaşma ve dürüstlük gibi erdemleri "bir derviş [...] Engizisyon

işkencelerinin eteğinden insanlığa kucak açmış bir ademoğlu" (s. 70) ve "yoksullar kervanının" öncüsü (s. 71) olarak tanımladığı Aziz'in dedesi İbrahim Aşir vasıtasıyla Doğu insanına atfetmektedir. Yazar kendi içsel yolculuğundan da bahsederek Doğu insanını şöyle tanımlar:

> Bu yolculuk, mutluluğu, sevgiyle donanmış mutluluğu, az şeyle yetinmenin zenginleştirdiği ruhları tanımak için gerekliydi. Küçük dar kapılarda, kimsenin bilmediği ama var olan dar sokaklarda bir yaşama şekliydi bu [...]
>
> Bir yanık yağdı yoksul aşı. Sabah Fahri'nin Endülüs ilâhileri oralara kadar sokulur, oralarda kirli pervazlarda, karanlık taşlıklarda, portakal ağacını yeşil serin dalında ışırdı [...] fakirlik hiçbir yerde kendini bu denli güzelleştirmemiştir.
>
> Paylaşılmış kazanç kadar kutlusu var mı? O İbrahim Aşir ki cepleri, mutluluk armağanlarıyla dolu, iğreti damlar altında dolaşarak uğramadık kapı bırakmazdı. Sonra boşalmış ceplerin huzuruyla dönerdi değil mi?
>
> Zahmet vardır gerçek mutluluğun içinde, hak edilmiş olan vardır [...] Helâl rızkın peşindesin. Helâl rızık zahmet ister, çile ister çünkü (s. 72).

İbrahim Aşir'in insanî değerleri yok eden dünyevîliğe, para hırsına ve yalakalığa karşı duruşunu yazar, romandan alıntılanan aşağıdaki bölümde çarpıcı ve dokunaklı bir biçimde ifade etmektedir:

> - Size kalbimdekini anlatmak için para gerekmiyor. Paranla gelme bana. O ne kutlu duygu ki ne satılıyor, ne satın alınıyor. Bezirgâna, tacire ihtiyacı yok, ikiyüzlü paragözlerin uydurdukları fetvalara da.
>
> Ve yine şöyle diyordu İbrahim Aşir.
>
> - Kumaşından tanınır dürüstlük. Terziyi aramaya ne hacet? Bu elbise biçilmiştir, biçmeye ne hacet? Onun kalıbı herkese göredir bilselerdi.
>
> Bilselerdi ... Hurma tadındadır sevgi alışverişi [...]
>
> Basamaklarla varılan bir kutlu kapıda yiten azgın kibir, yiten isimler, şöhretler, servetler,,, Sizler! Dalgaların hırçın kabarışlarla sürükleyip kıyıya attığı çerçöp... Bin defa tökezlenip bin defa doğrulan küt kambur kapıkullar! İnsan posaları... Kapıkulluğundan, hırs ve tama'dan geriye başka ne kalır? (s. 73).

Çokum'un karakterlerini yaratma ve yansıtmada genellemelerden ziyade onların kişisel ve kendilerine özgü özelliklerine yer vererek Fas insanını yansıtması yazarın eserde göze çarpan ve bu çalışmada son olarak belirlenen anti-oryantalist bir tavrı olarak kabul edilebilir çünkü oryantalist eserlerde Avrupalı olmayan halklar ya da insanlar daima aynı özelliklere sahipmiş gibi

yansıtılmaktadır ki bu da doğulu insanların birey olarak değil kitle olarak algılanmasına neden olmaktadır. Oryantalistlerin bu tavrının Herzfeld'in de saptadığı gibi bireyselliliğin, Batı kimliğinin önemli bir yapıtaşı olarak kabul edilmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Herzfeld (2002) "bireyselcilik uzunca bir süredir Avrupa kimliğinin stereotipi olmuştur" der ve Avrupa toplumunu ve kültürünü araştıran eserlerde "farklı değerlere ve ayırıcı özelliklere sahip özerk benlikler olan Avrupalıların basmakalıp benlik görüşlerinin temel bir varsayım olarak ortaya çıktığını" ilave eder (s. 139). Doğulu insanın bireyselliğinin gözardı edilmesi aslında onun basmakalıp özelliklere sahip stereotip durumuna indirgemektedir. Oryantalistlerin bireyselliği Batılı insanın bir özelliği olarak görmesi ve Doğulunun bu özelliğinin dikkate alınmaması biçimindeki bu tavrına karşılık, Çokum romanında karakterlerinin bireyselliklerini gözardı etmeden, onları birbirinden farklı bireyler olarak yaratmış ve ayırıcı özelliklere sahip kişilikler olarak resmetmektedir. Örneğin yazar Naime karakterini çizerken onu son derece kendine has özelliklerle donatmıştır. Buna birkaç örnek verecek olursak, Naime'nin büyük bir erdem olan yardımseverliği, her daim yoksullara ve dilencilere yardım etmesi (s. 21, 23), ailesinin kendisini, ailelerin birbirine uygunluğunu göz önüne alarak bir akrabanın oğluyla evlendirme isteği ve yapılan nişana karşı gelerek yoksul bir ailenin oğlu ve sevdiği adam olan Aziz ile evlenmesi, mimarlık okuyan bir öğrenci olduğundan Fez şehrindeki eserlerin mimari özellikleriyle ilgili bir araştırma yapması (s. 53), çocuklarına sevgi ve şefkatle yaklaşan bir anne olması (s. 67) gibi özellikler Naime'yi diğer insanlardan ayıran özelliklerdir. Özellikle onun ailesinin sevgisinden ve servetinden mahrum olmayı göze alarak Aziz'le evlenmesi, onu bireyselleştiren bir durumdur. Aziz'in erdemli ve dürüst bir aileden gelmesi, Edebiyat Fakültesi öğrencisi olması ve zaman zaman yazdığı şiirleri satarak para kazanması ve ayrıca Naime'nin aşkıyla hüzünlenmesi ve Naime'ninki gibi varlıklı bir ailesi olmadığı için Naime ile hiç bir zaman evlenemeyeceği gerçeğiyle yaşadığı kederli anlar, yaşamından artık eskisi gibi tat almaması ve melankolik bir biçimde çareyi alkolde araması onun aşk acısıyla başa çıkmaya çalışmasının son derece kişisel görünümleridir. Böyle yaparak Çokum Aziz karakterine de kişisellik ve kendine özgülük ekleyerek bireyselleştirmiştir. Burada son olarak önemli bir noktayı daha belirtmek gerekirse, oryantalist eserlerde Doğu insanı Ania Loomba'nın (2005) da işaret ettiği gibi daima "tarım işçileri, askerler, madenciler, ev hizmetçileri gibi belirli meslekleri doldurmak için" yansıtılmışlardır ve "böylece onlar en kirli, fiziksel olarak en zahmetli ve en düşük ücretli işlerle ilişkilendirilmişlerdir" (s. 85). Çokum'un sadece Naime ve Aziz'i mimarlık ve yazarlık mesleğine mensup

kişiler olarak yaratması bile yazarın Doğu insanını birey olarak kabul edip yansıttığının bir göstergesidir.

Sevinç Çokum'un *Beyaz Bir Kıyı* başlıklı eserinde, yazarın anti-oryantalist tavrını belirlemeyi ve bu ögeleri ortaya çıkarmayı amaçlayan bu çalışmamızın sonucunda Çokum'un oryantalist eserlerin basmakalıp Doğu yansımalarından farklı bir Doğu, Doğu insanı ve Doğuya özgü değerler yansıttığı görüşüne varmaktayız. Yazara romanda anti-oryantalist bir vizyon kazandıran şeylerin başında yazarın Fas, Faslı ve Fas'ın kültürel değerlerini yansıtmada gerçeklerden yola çıkmasının geldiği söylenebilir. Her ne kadar kurmaca bir eser olmasına karşın *Beyaz Bir Kıyı*'da yazarın gerçekçi ve izlenimci bir uslûpla Doğu dünyasını ve insanını yansıtması, yansıtılan Doğunun oryantalist eserlerdekinden daha özgün ve doğru olduğu görüşünü kuvvetlendirmektedir. Romanda ayrıca Doğu ve Doğuya ait olanın Batı normlarıyla tanımlanmamış ve yansıtılmamış olması dikkat çekicidir. Bunun yanısıra yazarın Batı merkezli bir bakış açısı geliştirmeyip, Fas'ı içeriden bir bakışla yansıtmış olması, Doğunun kendine has özelliklerini ve kültürel değerleri vb.ni ikili karşıtlıklar kullanmadan, Batı dünyasını ve insanını merkezileştirmeden, dolayısıyla Doğuyu marjinalleştirmeden yansıtmış olması, *Beyaz Bir Kıyı*'nın hem oryantalist söylemlere karşı duran hem de Doğu kültürünü farklı bir perspektifle yansıtması açısından kültürel çeşitliliği vurgulayan bir eser olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

Çokum, Sevinç. (2009). *Beyaz Bir Kıyı.* İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Goetz, Philip W. ve diğerleri (ed.). (1988). *AnaBritannica,* Cilt 8, İstanbul: Anayayıncılık A. Ş. Ve Encyclopedia Britannica, Inc.

Herzfeld, M. (2002). The European Self: Rethinking an Attitude. In Anthony Pagden (Ed.). *The Idea of Europe: From Antiquity to the European Union* (s. 139-170). Cambridge & New York: Cambridge UP.& Woodrow Wilson Center.

Kabbani, R. (1986). *Europe's Myths of Orient: Devise and Rule*. London: The Macmillan Press Ltd.

Loomba, A. (2005). *Colonialism/Postcolonialism.* New York: Routledge

Said, E. W. (1979). *Orientalism*. New York: Vintage Books.

Said, E. W. (1985). "Orientalism Reconsidered". *Cultural Critique.* No. 1 (Autumn, 1985). 89-107, University of Minnesota Press.

THE REFLECTION OF NECROPHILIA IN BROWNING'S "PORPHYRIA'S LOVER" AND FAULKNER'S "A ROSE FOR EMILY": A COMPARATIVE STUDY FROM THE FEMINISTIC VIEWPOINT

Asst.Prof.Dr. Mevlüde ZENGİN*

Though necrophilia is a pathological occurance and an undesirable situation, it has taken its place in literature probably because it is one of the human conditions. English poet Robert Browning's "Porphyria's Lover" (1836) and William Faulkner's "A Rose for Emily" (1930) are the two literary pieces dealing with necrophilia as a subject matter by means of the employment of necrophilic characters. Therefore the purpose of this paper is to scrutinize firstly how this disgusting and vicious subject matter is reflected by the two authors and secondly what the function of the reflection of necrophilia is in both works. This work argues that the concept of necrophilia relates to some other themes relevant with the condition of woman in the patriarchal society, and that can be found in the deeper structures of both Browning's poem and Faulkner's short story. In other words, it is believed that both of the authors developed a feministic viewpoint in their works through the employment of necrophiliacs although the two works are profoundly different from each other in genre, authorial perspective and context. To this end, the feminist vision achieved by the inclusion of necrophilia in these literary works will be revealed by the present study.

Necrophilia is a pathological occurance referring to the attraction especially sexual atraction to or intercourse with the dead bodies. It suggests having a sexual intercourse with the dead as well as having an interest with the dead bodies or desire to have sex with corpses. Necrophilia is defined by Erich Fromm (1973) as "the attraction what is dead, decaying, lifeless, and purely mechanical" and it is claimed to be increasing "throughout our cybernetic industrial society" (p. 10). Fromm also divides necrophilia into two as sexual and nonsexual. Sexual

*Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Letters, The Department of English Language and Literature. mzengin@cumhuriyet.edu.tr

necrophilia suggests "a man's desire to have sexual intercourse or any other kind of sexual contact with a female corpse" and nonsexual necrophilia means "the desire to handle, to be near to, or to gaze at corpses, and particularly the desire to dismember them" (p. 325). So a necrophiliac may be defined as a person having pathological fascination with the dead and who is either sexually and erotically attracted to dead bodies or fascinated with the desire to handle, to be near to or to look at the corpses in order to meet just this kind of desire or the desire to dismember the corpse.

Published in 1836, Robert Browning's "Porphyria's Lover" is a piece of poem written in the form of a dramatic monologue enacting the behaviour of a male lover, who has a distorted personality and is telling of his past actions[1] including his making love with his lover Porphyria, who comes to his cottage on a rainy night, his strangling her with her own yellow hair and his necrophilic actions after he kills his beloved.

Faulkner's widely-read, "most anthologized and written-about short story" (McHaney, 2007, p. 330) "A Rose for Emily" is the story of Emily Grierson, who is an eccentric and mentally disturbed woman, who has murdered her lover by poisoning him and slept next to his corpse for years, which is revelead when she dies. It is a story of a woman whose life has been shaped by her father's control and who suffers from necrophilia as a result of her being victimized by the system of sexual politics. "Porphyria's Lover" is a poem rendering the subjective story of a murderer whose madness is accompanied by necrophilia. Both works penetrate the insane actions and conditions of necrophiliacs – a rendering which is observed more in the poem and which is deduced more in the story. What is common in both of the works is that the revelation of the perversity of the main characters occurs through the denouements of the works; owing to this quality of the works, their gruesome endings attract the reader's attention.

Necrophilia in both of the works may be related to the patriarchy and the system's perspective to woman, the roles of the women attained to them and the condition of women in the patriarchal system. In both cases necrophilia is observed to emerge on account of the patriarchal social system. There is a resemblance in the reflection of necrophilia in "Porphyria's Lover" and "A Rose for Emily". In both works it is the murderers who are necrophiliacs. However,

[1] Though it could be suggested alternatively that the speaker reflects just an imaginary occasion which had never existed, it is possible to suggest that the speaker gives an account of the stages of one of his past experiences. So my argument would be based on the assumption that the speaking persona tells us of his story in the form of a dramatic monologue.

there is a difference between the two works in respect of the gender of the necrophiliacs. In "Porphyria's Lover" the male lover[2], who is a necrophiliac, victimizes his female lover, Porphyria and in "A Rose for Emily", it is the central female character who is a necrophiliac. Emily, who victimizes her lover, Homer Baron, is the murderess. Nevertheless, Emily can be regarded as a victim of the Jefferson community, in which she has been raised and living, and as such she has been shaped and forced to be who she must be. This study argues that necrophilia which has been employed in the two works as a part of the subject matter is dealt with by combining with patriarchy; in other words, both authors may be claimed to have developed a feminist perspective by the employment of necrophilia. The male speaking persona in Browning's poem may be asserted to be the embodiment of patriarchy. In many respects, he reflects the patriarchal mode of thinking and he is a formation of the male-dominated society. If Porphyria's lover represents patriarchy and he is insane, then the syllogism may be continued thus: Patriarchy is itself insanity; it is nothing more than madness. And as his madness is accompanied by necrophilia which represents perversity, then the syllogism may be completed thus: patriarchy is nothing more than a perversity. Likewise, Emily can be seen as a victim of the sexual politics and her necrophilia may be asserted to have resulted from his domineering father and the society which "keep[s] an eye on Emily" (Towner, 2008, p. 76) and in which she is constructed and always restricted in some way. That is to say, Emily's necrophilia is a reaction to patriarchy or the patriarchal culture of the Jefferson community which has oppressed her long. Therefore we can argue that Browning implies the idea that patriarchy is nothing more than madness and a perversity such as necrophilia and that Faulkner suggests that patriarchy is a system in which the woman is so restrained, controlled and pressurized that she becomes insane, she is driven into madness and amoral deeds and thus she can come to develop such perversities as necrophilia. It is also essential to state that necrophilia is just an exemplary among many other phenomena to be utilized as the acts of perversity in order to metaphorically represent patriarchy.

In order to elaborate on all these assertions, it would be useful to look at how necrophilia is reflected in both works. To begin with "Porphyria's Lover", the insane speaker's necrophilic actions begin after he strangles Porphyria with her own long yellow hair wound three times around her neck. The nameless speaker tells the reader how he wrapped her hair around her neck and strangled

[2] In the poem there is actually no indication of the gender of Porphyria's lover; however, this study would develop its argument by supposing that the lover is a male one as many other critiques on the poem agree.

Porphyria and how he toyed with the dead body, how he sat next to the corpse the whole night without "stirring", how he "oped her lids" and propped the dead body against his side.

As it has been mentioned earlier, Porphyria's lover may be claimed to represent the codes of patriarchy. Through the fictional speech presented in the poem as the recollections of the speaker, he can be analysed as the embodiment of patriarchy. His way of thinking about Porphyria and her actions, his approach to her love towards him and his opinions about their act of making love are all akin to those in the patriarchal culture. In the musings of the male lover especially in those relevant with the moments before killing Porphyria, many instances can be found to indicate that the speaker has been formed by means of the patriarchal culture and thus he is an advocator and representative of patriarchy. The idea that Browning's aim, in this poem, cannot be just to reflect the ideas and behaviours of an insane but rather to imply his ideas about patriarchy may be accessed through getting the deep meaning behind the surface meaning of the poem. Though he may seem accomplice, for he lets the male ego come forth, reduces the female self into nothingness and projects woman as an an object in the hands of man, Browning criticises patriarchy in a very uncommon, original and accomplished way. It should also be noted that Browning combining, in the personality of the speaker, the codes of patriarchy and the aspects of insanity such as the disordered thinking, the dissociation of personality, the split of personality, having fixed ideas or obsessions, having inappropriate emotions and etc. may indicate that Browning sees patriarchy as insanity. To support this idea we should regard in what way(s) the speaker thinks about love and having sex and what his approach to woman is. Only in this way we can make connections between what he does to his lover, Porphyria and what patriarchy does to woman. In the following lines of the poem it is evident that the speaker sees Porphyria as seductive and as the one who should be blamed for the situation, for she comes to his cottage on a rainy and stormy night as the speaker expresses in the line " So, she was come through wind and rain" (Line 30).

In the following lines, it is implied that for the speaker it is Porphyria who seduces him by taking off her wet cloak, gloves and hat and thus letting her wet hair down. It would not be wrong to say that Porphyria is seen as the object of seduction.

Withdrew the dripping cloak and shawl,
And laid her soiled gloves by, untied
Her hat and let the damp hair fall, (Lines 11-13)

Porphyria does some other things as sitting beside her lover, putting her lover's arm around her waist, baring her white shoulder, displacing her yellow hair, by pulling his head down to rest on her uncovered shoulder, spreading her yellow hair over his cheek and murmuring how she loves him (Lines 11-20), all of which, according to the speaker, are the acts of seduction. The speaker's mental instability is sensed in his unresponsiveness to – in the line 15, "And called me. When no voice replied," – and his misevaluation of Porphyria's calling. The speaker attributes Porphyria's low voice not to her love towards him but rather to her weakness while saying: "Murmuring how she loved me — she / Too weak, for all her heart's endeavour," (Lines 21,22).

The speaker's morbid thought about making love with his beloved is heard when he says "And give herself to me for ever." (Line 25). He takes the act of making love as a possession on the part of the male lover. He thinks that because Porphyria has slept with him, she is something to be owned by him; now he owns Porphyria as one has property. This is so patriarchal a notion that in many male-dominated societies, a woman is supposed to be the belongings of the man with whom she has made love. It is obvious that Porphyria is objectified here. The speaker's affimation that Porphyria belongs and would belong to him forever is revealed in these lines: "That moment she was mine, mine, fair,/Perfectly pure and good [...]" (Lines 36,37). The male lover's objectification of Porphyria is strengthened by his referring to her head, and then to her whole person as "it" instead of "she" and by his use of the possessive adjective "its" twice instead of "her" in the lines 53, 54 and 55. Knoepflmacher helpfully analyzes the necrophilic lover's attitude as in the following:

> Converted into an "it," Porphyria's head no longer has the power of volition; instead, "its will" is that of her subjective interpreter. She has become an object for the Lover's projection, for he can now impute to her his own wishes without any fear of contradiction (Knoepflmacher, 2018, p. 151).

Furthermore, in order to fix the moment of possession, the speaker decides to kill Porphyria; only in this way, he thinks that Porphyria would belong to him forever. Chandler comments on this action saying "Porphyria's lover maintains the perfect moment by strangling her" (p. 273). His act of killing Porphyria may be attributed to his obsession to her. "His act of strangling", according to Kreilkamp (2006), "seems motivated by a desire to fix her and the passage of time, to preserve" (p. 418) the moment, when Porphyria worshipped him, as the speaker thinks. As Ingersool (1990) suggests "torn between moments of passionate possession of her and inevitable abandonment or 'loss,' ", the lover "has murdered her in order to turn her into a fetishistic object which can never

leave" (p. 154). It is equally interesting that the reader hears no voice of Porphyria from the beginning till the end of the poem because she is put in passivity by the speaker as could be observed in his debating what to do – after they make love because theirs is a liaison – (though the action 'debate' requires at least two persons) and his making the decision on his own. The male speaker's feeling of superiority over his female lover is expressed in the poem in the following lines:

Be sure I looked up at her eyes
Happy and proud; at last I knew
Porphyria worshipped me; surprise (Lines 31-33)

The lines reveal how godlike the speaker sees himself in the act of making love because he tells that he is sure that Porphyria "worshipped him"; so he identifies love and worship. In the following lines, he speaker describes the moment of murder claiming that Porphyria felt no pain. By this way, the murderer both objectifies Porphyria once again and legitimatizes his act of murder. While describing his violent gesture, he utters the following lines:

A thing to do, and all her hair
In one long yellow string I wound
Three times her little throat around,
And strangled her. No pain felt she;
I am quite sure she felt no pain. (Lines 38-42)

As has already been seen, all these instances may be regarded as proof of the male lover's representing patriarchy because patriarchy does almost the same things to women – the things to which Porphyria is exposed by her lover. In light of this consideration it is possible to say that the male lover "finds satisfaction in having eliminated the woman's dominance through strangulation" (Crowder, 1977, p. 146). It is man in the patriarchal system who controls, oppresses and dominates over woman. It is woman in the same social system who is objectified, marginalized, muted, exposed to subjugation and driven into passivity.

After seeing, in "Porphyria's Lover", the representation of patriarchy by means of the male speaker and its subsequent effects on his perspective towards woman and culminating effect on Porphyria, who is a metaphor of the Victorian ladies who were supposed to be chaste, we can analyze the reflection of in what ways the patriarchal culture pervades the society and the lives of women in "A Rose for Emily". Because in the story there are many indications of the patriarchal culture's oppression on Emily and due to the limited length of the study, it will suffice to give a few examples. How she is driven into madness and

subsequently into the condition of necrophilia may also be analysed through the relevant scenes in the story.

When we look at Emily's past, we can see that her life has been shaped by her father. He is the man in Emily's life who has had the absolute power and control. We are told by the narrator(s) of the story that Emily's life had been "thwarted" for many times by her father (Faulkner, 1995, p. 54). It is probable that her father, like the Jefferson community, thought that "None of the young men were quite good enough for Miss Emily" (Faulkner, 1995, p. 52). Judith Fetterley (1998) righteously calls the relationship between Miss Emily and her father as a "consuming relationship" because the father "has dominated and shadowed her life" (p. 32); and this is reflected symbolically in the imagery of the tableau, which portrays Miss Emily as "a slender figure in white in the background" and her father as "a spraddled silhouette in the foreground, his back to her and clutching a horsewhip" (p. 52). Fetterley comments on this imagery as in the following:

> Although the violence is apparently directed outward – the upraised horsewhip against the would-be-suitor – the real object of it is the woman-daughter, forced into the background and dominated by the phallic figure of the spraddled father whose back is turned on her and who prevents her from getting out at the same time that he prevents them from getting in (p. 32).

A similar connection in Emily's relation to society is continuously revealed in the storry. Emily is mythologized by the towspeople rather than being seen as a woman. Behind the Jefferson community's veneration to Emily and its giving her status as a lady the pressure and violence is always felt throughout the story. To exemplify it we can refer to the scene in which the narrator, who has a patriarchal lens like his society, tells that after the death of her father people felt themselves responsible for Emily probably because Emily has neither a father nor a husband. He says:

> Alive, Miss Emily had been a tradition, a duty, and a care; a sort of hereditary obligation upon the town, dating from that day in 1894 when Colonel Sartoris, the mayor [...] remitted her taxes, the dispensation dating from the death of her father on into perpetuity (Faulkner, 1995, p. 50).

This can be regarded as a so-called responsibility because what lies behind this feeling is not a burden but rather a sort of violence. Because what the townspeople do to Emily is to impose on her the codes and manners of a lady. Because Emily is always regarded as 'Miss Emily Grierson', the townsfolk do not think that she can have a wish of marriage with Homer Barron as he is a

"Northerner, a daily laborer" (Faulkner, 1995, p. 52). Because Emily is a lady, she is thought to kill herself with the poison that she has bought from the drugstore. People say" she will kill herself", and "it would be the best thing" (Faulkner, 1995, p. 53). She is also blamed for her long flirtation with Homer Barron and for this reason her few relatives are called to the town so that they could quicken the expected marriage. As Emily has a "life of loneliness and poverty because her father drove away her suitors and little was left for her when he died" (Skei, 2007, p. 400) and as her relation with Homer Barron, a Yankee, with whom "Emily has a brief affair" (Towner, 2008, p. 76), does not result in marriage, now having not much money and no property except for the house which has been inherited from his father, she is assumed to be in a fallen situation. As a lady she is thought by her society not to deserve such an insulting case. But this is actually a situation in which Emily is imprisoned and she is put under oppression. Her isolating herself from the community may be attributed to the society's taking her as a member of the Southern elite Grierson family and committing her as a lady. However, it is evident that the people in Jefferson take her as a subject of gossip and as an object to be always scrutinized and an object always exposed to the gaze of the society. As can already be seen "A Rose for Emily" is an exposure of what patriarchy does to a woman by making her a lady.

The culminating effect of Emily's being assumed as a lady is her murder of Homer Barron and her necrophilia. The horrific end with its suggestion of necrophilia is of importance for our purpose. However, that Emily is a necrophiliac is foreshadowed by her letting people take the dead body of her father to bury three days after he dies. Emily's necrophilia is revealed by the fact that the townspeople discover a strand of gray hair on the pillow beside the rotted corpse of Emily's lover, Homer Barron. The dénouement of the story is noteworthy to recall in order to define Emily as a necrophiliac. After Emily dies at the age of seventy-four as a spinster and after her funeral, a group of the townspeople with the narrator enter into Miss Emily's bedroom, the door of which has always been locked. What they see there is a dead man in the bed with "a long strand of iron-gray hair" (Faulkner, 1995, p. 55) on the pillow beside him. The narrator describes the scene as in the following:

> The man himself lay in the bed.
>
> For a long while we just stood there, looking down at the profound and fleshless grin. The body had apparently once lain in the attitude of an embrace, but now the long sleep that outlasts love, that conquers even the grimace of love, had cuckolded him. What was left of him, rotted beneath what was left of the nightshirt, had become inextricable from the bed in

> which he lay; and upon him and upon the pillow beside him lay that even coating of the patient and biding dust.
>
> Then we noticed that in the second pillow was the indentation of a head. One of us lifted something from it, and leaning forward, that faint and invisible dust dry and acrid in the nostrils, we saw a long strand of irongray hair (Faulkner, 1995, p. 55).

Miss Emily's madness and necrophilia seem to be so much the result primarily of her father's oppression of her and secondly of the patriarchal system, in which the role of a lady is imposed upon her – a role or identity which is created by the society as a typical image of lady. The reader knows that Miss Emily Grierson is "an aristocratic woman deeply admired by a community that places her on a pedestal" (Roberts, 1997, p. 13) and sees her as "a tradition, a duty" (Faulkner, 1995, p. 50). It should also be noted that in Emily's case the power produces its own subversion. The patriarchy as a power paves the way for Emily's reaction to the system. The reader realize at the end of the story that Miss Emily Grierson has turned into a woman who "not only poisons and kills her lover, Homer Barron, but she keeps her rotting corpse in her bedroom and sleeps next to it for many years" (Roberts, 1997, p. 13). Her response may be regarded as an attempt to "reconcile her antebellum Southern values with her own emotional and sexual needs" (Dowling, 1989, p. 146). Yet, her response to the man-dominated society, which shapes woman and causes her to commit amoral deeds like murder and perverse deeds like necrophilia, makes Emily herself a victim. Homer Barron is the victim of the murder which Emily commits; yet Emily is trapped and victimized by the patriarchal Southern community represented by the people of Jefferson. Emily may be thought to have "felt compelled to commit murder" as Towner and Carothers suggest (2006, p. 63) because Homer Barron refused to marry her probably for he "liked men" and "was not a marrying man" (Faulkner, 1995, p. 53), which makes the reader infer that he is homosexual. As a result of Homer's "sexual preference", his not being "serious about Miss Emily" and "careful to avoid town scandal", Emily "poisons him to save face" (Blythe, 1989, p. 49). In conclusion, it is evident that Homer Barron is the victim of the murder, yet Emily is the victim of the societal codes by which she has to live.

Now it would be suitable to go back to the poem, "Porphyria's Lover" to see the reflection of necrophilia in it. The indications of the speaker's necrophilia can be found in his description of what he did to Porphyria's dead body. He says that he carefully opened her eyes again to see that she is happy. This is a condition which he believes true; and saying that the girl's blue eyes were

laughing, the speaker affirms his view. Then the murderer narrates how he "untightened [...] the tress", that is, her yellow hair around her neck and he believes that her cheek was blushed once again (as if Porphyria were not dead) when he began to kiss Porphyria passionately. Propping Porphyria's head, he put her head on his shoulder; and looking at her face he thinks that she had a smiling expression on her face and she was glad (Lines 44-53). So it can be said after the murder, the lover establishes his dominance over Porphyria by propping her head on his shoulder. His narration of the story of his committing murder and sickly behaviours and thoughts is ended with his saying that he sat beside the corpse the whole night and with his affirmation of his murder. He concludes with the following comment upon his necrophilic action:

> And thus we sit together now,
>
> And all night long we have not stirred,
>
> And yet God has not said a word!(Lines 58-60)

In the lines above, it could also be observed how cold-blooded the speaker was and that he has no qualms about strangling Porphyria. It seems that in his world even murder and necrophilia are permissible; in other words, he confirms both of his violent actions saying that God did not interfere with them. The speaker's sickly way of thinking becomes explicit once again in his defying God in the last line "And yet God has not said a word!" because he thinks in the way as if man were able to hear God's voice and utterances technically and physically in this world.

In conclusion, it is possible to say that neither Browning nor Faulkner created necrophiliacs in their works just for the sake of the reflection of a sort of perversity. Accompanying madness necrophilia in both works seems to have been employed to imply the idea that it is patriarchy that paves the way for the violent actions such as madness, murder and necrophilia. In effect, both of the authors developed a feminist perspective through the use of necrophiliacs as major characters. Porphyria's lover himself is an outcome of patriarchy as well as the embodiment of patriarchy with his many thoughts and his morbid and violent deeds. In Faulkner it is the oppression and control of the patriarchal power operating on woman that causes violence to recoil upon man.

BIBLIOGRAPHY

Blythe, Hal. (1989). “Faulkner’s ‘A Rose for Emily.’ ” *The Explicator,* 47:2, pp.49–50. DOI: 10.1080/00144940.1989.9933908 Accessed from https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00144940.1989.9933908 on 01.10.2018.

Browning, Robert. “Porphyria’s Lover”. *The Norton Anthology of English Literature*. Vol II. (eds. M. H. Abrams et al.). New York and London: W. W. Norton and Company, Inc. (pp. 1235-1236).

Chandler, Alice. (1965) "The Eve of St. Agnes" and "Porphyria's Lover". *Victorian Poetry*, Vol. 3, No. 4 (Autumn). USA: West Virginia University Press. pp. 273-274. Accessed from https://www.jstor.org/stable/40001308 on 02.11.2018

Crowder, Ashby Bland. (1977). “ “Porphyria's Lover”: A Reason for Action”. *The South Central Bulletin*, Vol. 37, No. 4, (Winter). USA: The Johns Hopkins University Press, pp. 145-146. Accessed from https://www.jstor.org/stable/3186918 on 02.11.2018 on 01.10.2018

Dowling, David. (1989). *Modern Novelists: William Faulkner*. London: Macmillan Education Ltd.

Faulkner, William. (1995). “A Rose for Emily”. *Collected Stories of William Faulkner*. Accessed from http://gen.lib.rus.ec/book/index.php?md5=7BC4046AAE28307F1F1F9733E320FBC8 on 05.05.2018

Fetterley, Judith. (1998). A Rose for “A Rose for Emily” in *The Norton Introduction to Literature*. Fiction Vol. I (eds. Jerome Beaty and J. Paul Hunter). New York and London: W.W. & Company.

Fromm, Erich. (1973). *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Ingersool, Earl G. (1990). “Lacan, Browning, and the Murderous Voyeur: "Porphyria's Lover" and "My Last Duchess" ”. Victorian Poetry. Vol. 28, No. 2 (Summer). USA: West Virginia University Press. pp. 151-157. Accessed from https://www.jstor.org/stable/40002164 on 02.11-2018.

Knoepflmacher, U.C. (1984). “Projection and the Female Other: Romanticism, Browning, and the Victorian DramaticMonologue”. *Victorian Poetry*, Vol. 22, No. 2, The Dramatic "I" Poem (Summer), pp. 139-159. Accessed from https://www.jstor.org/stable/40002963 on 02.11.2018.

Kreilkamp, Ivan. (2006). "One More Picture": Robert Browning's Optical Unconscious". *ELH* Vol. 73, No. 2 (Summer). USA: The Johns Hopkins University. pp. 409-435 Accessed from http://www.jstor.org/stable/30030018 on 11.12.2018

McHaney, Thomas L. (2007). "Faulkner's Genre Experiments" in *A Companion to William Faulkner* (Ed. Richard C. Moreland). Australia: Blackwell Publishing.

Roberts, James L. (1997). *Faulkner's Short Stories*. New York: Hungary Mind, Inc.

Skei, Hans H. (2007). "William Faulkner's Short Stories" in *A Companion to William Faulkner* (Ed. Richard C. Moreland). Australia: Blackwell Publishing.

Towner, Theresa M., Carothers, James B. (2000). *Reading Faulkner: Collected Stories*. USA: University Press of Mississippi.

Towner, Theresa M. (2008). *The Cambridge Introduction to William Faulkner*. UK: Cambridge University Press.