

## Modiano'nun *Encre Sympathique* Adlı Romanında Bellek

Tülin KARTAL GÜNGÖR<sup>1</sup>

### Öz

Birbiri üzerine katlanan anı ve anların görünürlük kazandığı bir düzlemi ifade eden bellek; varlığını koruyabilmek için uzam, zaman ve imgelere ihtiyaç duyar. Günlük yaşamın baş döndürücü hıza ulaştığı çağımızda, bu duruma paralel olarak gelişen unutuşa karşı başkaldırı niteliğinde yapıtlar veren pek çok çağdaş yazar gibi Modiano da yönünü anılara çevirir. Romanlarını anımsama ve unutma üzerine inşa eden yazar, geçmişte kalan anların yeniden görünürlük ve anlam kazanması, kayda alınıp birbirinin üzerine eklenerek varlığını kanıtlanması adına yoğun çaba sarf eder. Yazarın 2019'da yayımlanan ve bellek dehlizlerini zorlayan *Encre Sympathique* adlı romanı, anlatıcının ruhsal durumunun anlatının yapısıyla karakterize edildiği, öykü anlatımının yerini anı parçacıklarından oluşan anlatı öyküsüne bıraktığı kopuk bir yapı sergiler. Çalışmada, bellek araştırmalarından yola çıkarak yapıttaki bellek, hatırlama ve unutma kavramlarının anlatı düzeyinde kendisine nasıl yer bulduğu, yazarın geçmişten gelen imgeleri anlamsal ve duyumsal olarak çağrıştıran anımsama eylemini nasıl harekete geçirdiği, böylece soyut olanı somut bir düzleme nasıl taşıdığı gösterilecektir.

### Anahtar Sözcükler

Modiano  
bellek  
zaman  
uzam  
unutuş

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 05.05.2021

Kabul Tarihi: 12.08.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.933373

## Memory in Modiano's Novel: Invisible Ink

### Abstract

Memory refers to the moment folded on top of each other and a plane where the moments become visible. Memory needs space, time, and images to survive. Like many contemporary writers who write works like a rebellion against forgetting, Modiano turns her direction to memories. The author, who builds her novels on remembering and forgetting, makes great efforts to gain visibility and meaning to the past moments and to prove her existence by being recorded and articulated on top of each other. The author's novel *Invisible Ink*, which was published in 2019, exhibits a disjointed structure in which the narrator's mental state is characterized by the narrative structure, where the storytelling is replaced by the narrative story consisting of memory fragments. In the study, it will be shown how the concepts of memory, remembering and forgetting find their place at the narrative level and how the author evokes the act of remembering by evoking the images from the past semantically and sensorially.

### Keywords

Modiano  
memory  
time  
space  
forget

### About Article

Received: 05.05.2021

Accepted: 12.08.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.933373

<sup>1</sup> Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı A.B.D., Ankara/Türkiye, tulin.kartal@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1493-4045

## Giriş

Pek çok disiplinin araştırma alanına giren bellek kavramı, psikoloji ve sosyolojide toplumsal veya kişisel sarsıntıların araştırılmasında ön plana çıkarken, edebiyatta yazarın yaşadığı bireysel, toplumsal ve tarihi olayların yorumlanmasında önemli görevler üstlenir. Bellek; kimliği, kültürü ve tarihi yaratırken, belleğin tam tersi olan unutuş, bu yönüyle kimliği ve tarihi gizleyen bazı unsurlar taşır.

Bellek konusunda sezgisel bir işleve sahip olan yazın, belleğin alanının genişlemesini, sınırlarını aşmasını ve yeni bir bakış açısıyla ele alınmasını sağlamıştır. Özellikle son elli yıldır bellek kavramının çağdaş yazın sahnesinde her zamankinden daha fazla ön plana çıktığı ve en başarılı metinlerin genellikle yönünü geçmişe, anılara, yaşanmışlıklara çeviren yazarlar tarafından yazıldığı görülmektedir. Anı yazını başlığı altında da incelenebilecek olan yirmi ve yirmi birinci yüzyılın önemli Fransız romancılarından Claude Simon, Amin Maalouf, Annie Ernaux, Philippe Claudel, André Malraux, Georges Perec gibi yazarlar, özyaşamöyküsü ve özkurmaca barındıran yapıtlarıyla gerçekle kurmacyı iç içe işlemişlerdir. Çoğu zaman bellekten silinemeyen ve tüm insanlığı etkileyen büyük olaylara gönderme yapan bu yazarlar, kimi zaman Modiano örneğinde olduğu gibi, yarım kalan, hatırlamakta zorlandıkları çocukluk veya gençlik dönemlerini çeşitli görsel imgeler yardımıyla yeniden inşa etmeye çalışırlar. Söz konusu yazarlar geleneksel anlamda anı yazmakla yetinmeyip, belleğin işleyişini ve sınırlarını dönüştürme ve yapılandırma kapasitesini geliştirmeye hatta bu konudaki yaratıcı becerilerini sorgulamaya yönelirler. Örneğin, Georges Perec'in özyaşamöyküsü ile özkurmaca sentezi sayılabilecek olan *W ya da Bir Çocukluk Hatırası* adlı romanında, gerçekle kurmaca iç içe işlenir. Kendisinin ve ailesinin fotoğrafları yardımıyla kişisel ve toplumsal belleği harekete geçiren yazar, kimliği ve geçmişine dair önemli ipuçları içeren özgün bir yapıt ortaya koyar. Diğer taraftan toplumsal belleğe dikkat çekmek isteyen Annie Ernaux, kişisel ve toplumsal belleğin iç içe geçtiği, içerik ve biçim açısından yenilikler getiren *Yıllar* (2008) adlı kitabında, İkinci Dünya Savaşı sonrasında günümüze kadar Fransız toplumunun yaşadıklarını canlı ve sıra dışı bir bakış açısıyla yansıtır. Belleğin önemine dikkat çeken pek çok yazar gibi Modiano da 2014 yılında yaptığı Nobel konuşmasında, 19. Yüzyıl yazarlarından ve toplumundan farklı olarak “bugün hafıza yahut bellek dediğimiz şeyin çok daha az güvenilir olduğunu ve bu sebeple de hafıza kaybına ve unutuşa karşı çok daha güçlü savaşmamız gerektiğine dikkat çeker. Her şeyi saran bu unutuş perdesinin ardında geçmişin sadece küçük parçalarını ele geçirmenin, belirsiz izleri takip etme ve kavranılamaz, yitip giden insan hikâyelerinin ardına düşmenin gerekliliğini” (akt. Sezer, 2014) vurgular.

Patrick Modiano'nun yapıtları belleğin en temel unsuru olan hatırlamak ve unutmak üzerine inşa edilmiştir. Genellikle sırlar, belirsizlikler, kayboluş, geçmişe özlem gibi temaların işlendiği Modiano yapıtlarında mistik bir hava vardır. Yazarın neredeyse tüm romanları hem bireysel hem de kolektif bellek açısından hatırlamak ve unutmak gibi iki eylem arasında gidip gelmekte, bu kavramlar etrafında yoğunlaşmaktadır. Kendisinin de belirttiği gibi, “şehirlerin yerle bir edildiği ve bütün bir halkın tarih sahnesinden silinmeye çalışıldığı 1945’de doğmak onu da yaşlıları gibi bellek ve unutmak konularında çok daha duyarlı olmaya itmiştir” (akt. Sezer, 2014).

Belleğin kişisel değil daha çok kolektif bir özelliğe sahip olduğunu düşünen bellek çalışmalarının önemli temsilcilerinden Fransız sosyolog Maurice Halbwachs’a göre, bellek, “sadece bizim dâhil olduğumuz olaylarla veya sadece bizim gördüğümüz nesnelere ilgili olsa bile anılarımız kolektif olarak kalmakta, başkaları tarafından bize geri dönüştürülmektedir. Çünkü her zaman yanımızda ve içimizde birbiriyle örtüşmeyen bir miktar insan barındırırız” (Halbwachs, 1997, s. 52). Her bir bireysel bellek, bellek üzerine ortak bir bakış açısı oluşturur. Bu bakış açısı içinde bulunduğu yere ve bu yerin diğer çevrelerle olan ilişkisine göre değişir. Bireysel bellek, kişilerin kendilerine ait hatıralarını kapsamakla birlikte sadece bireyi ilgilendirmeyen, hatırlama eyleminde başkalarının hatıralarına başvuran, dışsal etkenlerle gün yüzüne çıkabilen bir belleği oluşturmaktadır. Kolektif veya ortak bellek ise, kişinin bizzat tanık olmadığı, bireyin içinde yaşadığı grubun deneyimlediği hatıralar olarak ortaya çıkar. Birey kolektif belleği genellikle gazete, dergi, kitap sanat eserleri gibi işitsel ve görsel malzemeler veya olaylara karışmış kişilerin tanıklıklarından elde edilir. Modiano bu anlamda yapıtlarında hem içsel hem dışsal belleği harekete geçiren önemli yazarlar arasındadır. Bu özelliğiyle yapıtları bellek kuramları açısından dikkatli bir biçimde incelenmeyi gerektirir.

Çalışmamızın temel amacı, Modiano'nun 2019 yılında yayımlanan *Encre Sympathique* (*Görünmez Mürekkep*) adlı romanında bellek, hatırlama ve unutmak kavramlarının anlatı içerisinde kendisine nasıl yer bulduğunu göstermektir. Bellek konusunda önemli çalışmaları olan Bergson, Assman ve Halbwachs gibi önemli düşünür ve yazarların çalışmalarından yola çıkarak, özellikle uzam ve zamanın bellek üzerindeki etkilerinin araştırılacağı söz konusu romanda, belleği harekete geçiren çeşitli görsel ve işitsel imgelerin varlığı incelenecektir. Modiano ile ilgili yurtdışında ve yurtiçinde pek çok çalışma olmasına karşın, çağımızın Proust’u olarak nitelenen böylesine önemli bir yazarın henüz Türkçeye kazandırılmamış olan yapıtındaki önemli imgeleri ortaya çıkarmanın yazar hakkında ileride

yapılacak çalışmalara katkı sunacağı düşünülmektedir. Çalışmanın detayına geçmeden önce *Encre Sympathique* adlı romanın içeriğinden bahsetmek yararlı olacaktır.

### **Romanın Konusu**

Romanda anlatıcı rolü üstlenen Jean Eyben, otuz yıl önce 1960'lı yıllarda henüz yirmili yaşlardayken dedektiflik bürosundaki patronu Hutte tarafından Noëlle Lefebvre adlı kayıp bir genç kadını bulma soruşturmasında görevlendirilir. Kadın hakkında elinde çok az bilgi olan Jean, onun oturduğu mahallede bir otelde kalıp orada yaşayan insanlarla yakınlaşırsa bazı kanıtlar bulabileceğini düşünerek Noëlle'in yaşadığı mahalleye gider. Kafede adının Gérard Mourade olduğunu söyleyen adam, ona Noëlle'i neden aradığını, kocasının bu durumdan haberdar olup olmadığını sorar. Kadının evli olduğunu bile bilmeyen Jean, durumu kurtarmak için Noëlle'in eski bir arkadaşı olduğunu ve kendisinden postalarını almasını rica ettiğini belirtir. Jean, soruşturma sırasında Noëlle'in kocasının adının Roger Behavior olduğunu, bir tiyatrodaki yardımcı rolü yaptığını, oturdukları adresi ve kocasının da onu aradığını öğrenir. Genç olmasına rağmen iyi bir dedektif olan Jean, kadın hakkında bilgi alabilmek için küçük ve dikkat çekmeyecek yalanlar söyleyerek tanıkların ağızından laf almayı başarır. Gérard'dan Noëlle'in tezgâhtar olarak Lancel'de çalıştığı gibi ipuçları alan anlatıcı, onunla birlikte Noëlle ve kocasının yaşadığı eve gider. Evde sadece kadına ait fazla bilgi içermeyen bir not defteri bulur. Jean'ın postaneden aldığı ve Noëlle'e Georges tarafından gönderilen mektupta Sancho ile barışması ve Roma'ya dönmesi gerektiği belirtilmiştir. O dönem ilerlemeyen ve sonuçsuz kalan araştırma, on yıl sonra bir berberin bekleme salonundaki dergide Gérard Mourade adı ve fotoğrafını gören Jean'ın hafızasında yeniden su yüzüne çıkar. Böylece araştırmayı bıraktığı yerden tekrar ele almaya karar verir. Berber salonundaki bu fotoğraf romanda unutma eylemi karşısında hatırlamayı tetikleyen en önemli görsel unsur olarak yer alır.

Tanıkların değişken kimlikleri ve Noëlle ile olan belirsiz bağları soruşturmaya ışık tutmaz. Romanda Jean'ın bu kadını bulma konusundaki takıntısı dışında onun kişiliği, mesleği veya özel yaşamı hakkında hiçbir şey bilinmemektedir. Kitabın sonunda anlatıcı yazar olmak istediğini ve araştırmasının bu konuda ona ilham verici olabileceğini itiraf eder. Romanın son bölümünde, Roma'da bir fotoğraf galerisinde Noëlle'i bulan Jean, kendisini Roma'da yaşayan Fransızlarla ilgili araştırma yapan bir tarih profesörü olarak tanıtır kadına siyah beyaz fotoğraflardaki bazı kişiler ile ilgili sorulara sorar. Kadın bu fotoğrafların çekildiği dönemde her şeyden kaçma fikri ile yaşadığını itiraf eder. Doğduğu yerden kaçıp Roma'da bir süre yaşadıkten sonra Serge denilen Sancho Lefebvre'den kaçarak Paris'e saklanır. Serge onu

bulunca tekrar Roma'ya döner, onun ölümüyle de burada kalır. Bu sohbet sırasında Jean'ı dikkatlice inceleyen kadın, onun yüzünü daha önce görmüş olabileceğini düşünür. Geçmişini anımsamak için ilk defa bu kadar güç sarf eden Noëlle'in aklına, adını değiştirmeden önceki dönem ait olan çocukluk anıları gelir. Annecy'de otobüs durağındaki bekleyişlerini, her seferinde aynı otobüse bindiği için tanıdık gelen yüzleri ve o dönem kendi yaşlarında olan bir çocuğu anımsar. Tanıştığı bu adamın (Jean) o kişi olduğunu anlar ve bunu ona söylemek üzere yarını bekler. Bir dedektif romanı gibi başlayan yapıt, okurun belirsizlikler ve bellek labirentleri içinde kaybolduğu puslu bir sonla biter.

### Uzam-Zaman ve Bellek

Anımsanmak istenen bir olay veya anıda, uzam ve zaman belirleyici unsurlar olarak yer alır. Assmann “Bellek sanatı için uzam neyse, anımsama kültürü için de zaman odur” der (Assmann, 2015, s. 39). Bu tezi destekler nitelikte, Modiano yapıtları sıklıkla uzamlara ve hatırlama eylemini harekete geçirebilecek anlık imgelere dikkat çeker. Paris'in 15. Bölgesinden Roma'ya uzanan geniş ve detaylı uzam betimlemelerinin yer aldığı romanda, özellikle metrolar, kafeler, garlar, park ve mahalleler gibi dış uzamlar vardır. İç uzamlar fazla betimlenmemekle birlikte yansıtıldığı bölümlerde bile hep dışarıdan izlenebilen şeffaf bir uzam hissi uyandırılmaya çalışılır. Örneğin, anlatıcı, kayıp olan Noëlle'in bir süre yaşadığı eve girdiğinde perdesi açık olan evi betimlerken dışarıdan geçen birinin rahatlıkla evin içini görebileceğine dikkat çeker ve dışarıdan gözlemleyen kişinin kendisi olabileceğini hayal eder: “bazen rüyalarımda dışarıdaki o kişinin ben olduğum izlenimine kapılıyorum. Bu geçen gece olmuş olabilir çünkü önceki sayfaları gün içinde yazmıştım”<sup>2</sup>(Modiano, 2019, s. 33).

Anlatıcının içini gezdiği evi dışardan izliyor gibi hissetmesi ve roman yazma eylemi içinde olduğunu belirtmesi, roman içinde roman (Fr. *mise en abyme*) tekniğiyle okuru roman yazma eyleminin içine çeker. Yeni Romancıların sıklıkla kullandığı erken anlatı olarak da adlandırılan bu teknik, romanın ana konusunun bir benzerinin küçük bir hikâye halinde yine aynı roman içinde yer almasıdır. Noëlle'in evine giden anlatıcı, evin içinde bulunan eşyaları tıpkı bir kamera objektifinden yansıtıyormuş gibi betimler: “oldukça büyük bir yatak ve duvar boyunca alçak bir kitaplık” (Modiano, 2019, s.34).

Sinemanın kurgu mantığından yola çıkarak Yeni Romancıların geliştirdikleri bu sinemasal anlatım yöntemi, gerçekliği parçalara ayırarak uzamda hareket etme özgürlüğü sağlamanın yanı sıra sürekli bir şimdiki zaman oluşumuna da olanak tanır.

---

<sup>2</sup> Modiano'nun *Encre Sympathique* adlı romanından alıntılanan cümleler tarafımızca çevrilmiştir.

Yazarın bu yöntemi benimsemesindeki en önemli etkenlerden biri, okuyucunun evrenine belleğini harekete geçirebilecek görsel imgeler yoluyla girerek, onu gerçek ve kurgunun hâkim olduğu o gizemli evrene çekme çabasından kaynaklanmaktadır. Diğer taraftan, çiftin evinde, “Noëlle’in birkaç kıyafeti dışında burada yaşadıklarına dair pek iz yoktur” (Modiano, 2019, s. 34). Anlatıcının evde araştırma yaptığı kişiye dair not defteri dışında herhangi bir ize rastlamaması soruşturma ve hatırlama eylemini kapalı alandan daha geniş bir uzama doğru yönlendirerek özel alandan soyutlar. Gérard’ın Noëlle ve Roger’yle birlikte akşamları işletme sahibini tanıdıkları bir dans salonuna gittiklerini söylemesine karşın bu dans salonu, Noëlle soruşturmasından on yıl sonra, “eski bir garajı andıran bu yerin tabelasında kırmızı yazıyla “Marina Dans Salonu” (Modiano, 2019, s. 53) biçiminde sadece bir tabela olarak kendisine yer bulur. Anlatıcının, “onunla bu mahallede yürümek bu üç insanı tanımak için bana iyi gelecekti” (Modiano, 2019, s. 30) ve “her zaman insanların hangi köy ve hangi mahallede doğduğunu bilmek gerekir” (Modiano, 2019, s. 27) sözleri, kişiler ile uzamlar arasında kurulan güçlü bağı göstermesi açısından önemlidir. Uzam romanda birincil rol oynamakla birlikte genellikle boş, terk edilmiş veya labirent gibi çıkmaz bir yapıya sahiptir. Anlatıcı işaretlerin deşifre edilmesine yardımcı olacak yerlerde yalnız bir arayışa mahkûm edilir. Örneğin, Noëlle’in bir süre yaşadığı söylenen ev, terkedilmiş ve boş bir apartman dairesi izlenimi verir: “Son ev sahipleri buradan geçerken hiçbir iz bırakmamışlardır” (Modiano, 2019, s. 37). Modiano’nun yapıtlarında labirenti andıran sokaklarda ve birbirine benzeyen evlerde kayboluyormuş hissi yaşanır. Butor’un dediği gibi, “labirent, içinden çıkılması gereken bir şey, ama aynı zamanda zevk alınması ve yararlanılması gereken bir şeydir” (Butor, 1999, s. 351). Aslında Modiano’nun görmemizi istediği labirent, kendi zihnimizin labirentidir. Okuru bellek uzamlarında bilişsel bir yolculuğa davet eden yazar, böylece gerçek bir metinsel yolculuk başlatır. Dolayısıyla “bize bir yolculuğu anlatan herhangi bir roman, okuma yeri ile hikâyenin bizi götürdüğü yer arasındaki bu mesafeyi eğretilmeli olarak ifade etme yeteneğine sahip olmayan bir romandan daha net ve daha açıktır” (Butor, 2006, s. 400).

Uzama ait imgelerin benlik oluşumundaki önemine dikkati çeken Halbwachs’e göre, “Dış dünyanın olağan imgelerinin benliğimizin ayrılmaz bir parçası olduğu bir gerçektir” (Halbwachs, 2017, s. 139). Romanın son bölümünde anlatıcı değişir ve anlatı Roma’da bulunan Noëlle’in bakış açısından aktarılır. Tıpkı Jean gibi Noëlle için de uzam benlik oluşumu, hatırlama ve unutmama eyleminde temel bir işleve sahiptir. İnsanların neden İtalya’ya göç etmek istemiş olabileceğini sorguladıktan sonra: “Roma, tıpkı yabancı Lejyon gibi, zamanı ve geçmişinizi silme gücüne sahip bir şehirdi” (Modiano, 2019, s. 110) cevabını verir.

Bu yönüyle bakıldığında, uzamın hatırlama eylemine yardımcı olmanın yanı sıra, örneğın gç edenler için, bir kaçış, kimliğinden, kültüründen, benliğinden kopma, unutmaya arzusu görevini de stlendiğı görülür. Anlatıcıya göre Roma, “unutuluşun şehridir” (Modiano, 2019, s. 126). Nolle bu şehirde unutulmuştur ve onu arayan kişi konumundaki anlatıcı-yazar, ona yeniden Paris'i, gençliğini ve anılarını hatırlatmak üzere harekete geçer. Nolle'e yardımcı olmaya çalışırken aynı zamanda kendi kimliğini ve geçmişini hatırlayacaktır. “Kayıp, kimlik, geçmiş zaman gibi temaların büyük şehrin topografyasıyla yakından ilintili konular olduğunu belirten Modiano, Baudelaire'in “büyükşehirlere dolambaçlı kıvrımları” dediğı şeyi keşfetmeye çalışan bir neslin yesi” (akt. Sezer, 2014) olduğunu söyler.

Paris ve Roma, kafeleri, meydanları, otelleri, metroları gibi büyük kentlere özgü sosyal dokularıyla işlenirken Roma'da uzamın en belirgin izleklerinden biri de eski fotoğrafların sergilendiğı galeridir. Yazar, Paris ve Roma gibi modern kentlerin gerek sosyal hareketlilik ile yaşam hızı gerekse tktm anlayışları gibi etmenler nedeniyle hem bireysel hem de toplumsal unutmaya kolaylaştıran ve belleğın sınırlarını zorlayan bir yapıya sahip olduğuna dikkat çeker. Kundera'nın da belirttiğı gibi, “hızın derecesi unutmaya yoğunluğuyla doğru orantılıdır” (Kundera, 1996, s. 186). Romanda anlatıcıların (Jean ve Nolle) bu büyükşehirlere (Paris-Roma) eski veya yeniden biçimlendirilmiş halleri okurda şüphe bırakır. Betimlenen uzamlar zamanın dışında veya zamanın dışındaki bir uzayda geçiyormuş hissi uyandırır. Örneğın, Nolle, Roma sokaklarında yürüyüşe çıktığında onda uyanan his, “bütün bu yürüyüşü bir uyurgezer olarak yapmış olduğu (Modiano, 2019, s. 115) hissidir. Çünkü bu bykşehirdede sürekli aynı gzerghı kullanmanın monotonluğu yaşanmaktadır. Oysa Nolle'in Roma'ya “ilk geldiğinde caddelerin ve meydanların isimlerini aklında tutmaya çalıştığı ancak her seferinde unutup kaybolduğu” görülmektedir (Modiano, 2019, s.115). Yıllar sonra Roma'da yaşamı şöyle tanımlar: “düzenli ve sonsuz bir metronom tıkırtısı, gereksiz bir tıkırtı, öyle ki zaman sonsuza kadar durmuş gibi” (Modiano, 2019, s. 116).

Kentte bir diğer uzam olarak siyah beyaz fotoğrafların sergilendiğı bir galerinin seçilmesinin nedeni geçmişe dair bir imge kabul edilebilecek bu uzamla Nolle'in geçmişindeki bağlantıyı kurmaktır. Ona, fotoğraflar yardımıyla geçmişini, anılarını ve unuttuklarını buldurma çabasıdır. Nolle'in bir İtalyan arkadaşına ait olan ve bir süre ona emanet ettiğı bu fotoğraf galerisinin adı “Gaspard de la Nuit 'dir. Türkçede “gecenin gazabı” anlamına gelen bu sözcük Nolle'in söylemine göre “geceleri çalışmayı seven eski bir fotografı” (Modiano, 2019, s. 112) tarafından konmuştur. Modiano'nun gönderme yaptığı bu

isim aynı zamanda Aloysius Bertrand'ın 1842'de yayınlanan düzyazı şiirlerinden oluşan yapıtının ve besteci Maurice Ravel'in bu şairin üç şiirini temel alarak yarattığı piyano eserinin adıdır. Fransız edebiyatına nesir şiiri tanıtan ve sembolizmim öncüsü kabul edilen Bertrand, şiirlerinde tema olarak geçmişe özlem, gizem, ölüm ve kâbus gibi temaları işler. Kızı da müzisyen olan şiir ve müzik tutkunu Modiano'nun, romanda bu şiirin adını anmasının nedeni söz konusu şaire olan hayranlığın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan yazarın roman karakteri Noëlle'e "Lefebvre" soyadını vermesi, yaşamını kentlere adanmış ünlü sosyolog ve düşünür Henri Lefebvre'i akla getirmektedir. Sözcük ve ad seçimlerinde oldukça hassas olan Modiano'nun, bellek ve uzamlar üzerine kurgulamış olduğu bu yapıtında, insan varoluşu ve özgürlüğünü kentin özgürlüğü ile ilişkilendiren ve kentlerin belleği olduğunu savunan Lefebvre'e gönderme yapması şaşırtıcı değildir. Çünkü mekânlar, mekânların yeniden üretimi, kent ve gündelik hayat sosyolojisi hakkında önemli çalışmaları olan Lefebvre, kuramlarına kültür kavramını da dâhil eden önemli bir düşündürdür. Özellikle 1968 yılında yazdığı *Le droit à la ville (Kent hakkı)* adlı yazı, dönemin demokrasi sloganı olmuş ve pek çok sanat akımını etkilemiştir. Lefebvre bu yazısında, bir kentin çevresini oluşturan doğal yapıdan tutunda o kentteki sosyal alanların nasıl olacağı ve nasıl kullanılacağı konusuna kadar pek çok kararın o kentte yaşayanlar tarafından verilmesi gerektiğini vurgular. Ayrıca, Lefebvre'e göre, "mekân, zihinsel olanla kültürel olanı, toplumsalla tarihseli birbirine bağlayan üretken ve karmaşık bir olgudur. (Lefebvre, 2014, s. 25) Bu yönüyle bakıldığında, yazarın uzama bakış açısıyla Lefebvre'in kuramı örtüşmektedir.

Romanda gündelik yaşam, hatırlama ve unutmamanın ayrılmaz bir biçimde iç içe geçtiği bir uzam ve zaman olarak ortaya çıkar. Modiano'da birey, kendi kentinin görüntüsünde, kent ise onu şekillendiren kişinin imgesindedir. Bu nedenle yazar için kentler; gerçek, somut, mimari olduğu kadar aynı zamanda öznel ve hayalidir. Romanda, kentlerin afişlerden, tabelalardan, reklam panolarından, neon ışıklardan oluşan bir dili ve hafızası vardır. Bu hafıza kimi zaman bireysel kimi zaman da toplumsal veya kültürel belleğe gönderme yapar. Örneğin, Noëlle'in bir dönem çalıştığı yer olarak "Lancel" mağazasının adının seçilmesi tesadüf değildir. Çünkü bu mağaza modanın başkenti olarak nitelenen Paris'in, 1876'dan beri var olan ve o kentle özdeşleşmiş imgelerinden biridir. Yazar bu sözcükle Paris'in moda anlamında kültürel belleğine gönderme yapar. Diğer taraftan Jean'ın yazı yazarken kullandığını belirttiği "Clairefontaine" (Modiano, 2019, s. 14) adlı defter markası bugün tüm dünyaca tanınan ve Fransa'da 1858 yılından beri faaliyet gösteren ilk kâğıt fabrikalarından biridir. Bu yönüyle o ülkenin toplumsal ve kültürel mirası olduğu kadar belleğinin de simgesidir.



Modiano, hatırlama olgusunda uzamın zamandan daha önemli olduğunu göstermek için yer adlarına sıkça başvururken zaman açısından geniş ve belirsiz bir alan bırakır. Zaman konusunda belli tarihler verilmezken, “bir öğleden sonra”, “bir yaz öğleden sonrası gibi” tekrar eden ve ayırıcı olmayan zamansal ifadeler kullanılır. Özellikle, “Paris’te yine bir başka Temmuz öğleden sonrasında” (Modiano, 2019, s. 54) cümlesindeki “yine” sözcüğüyle bu zamansal tekrar vurgulanır. Farklı yıllara ait hikâyeler gibi görünmesine karşın zihinde anlık olarak beliren olaylar hep yaz ayında özellikle de temmuz ayında geçmektedir. Roman yazma eylemi içerisinde olduğunu arada bir okura hatırlatan anlatıcının, “bir önceki paragrafta “vakti zamanında” sözcüğünü yazdım. Bu kelime bana uzak gelen ve hangi yılda olduğunu tam hatırlayamadığım bir temmuz öğleden sonrasını ifade ediyor” (Modiano, 2019, s. 54) cümlesi, söz konusu romanın zamansal olmaktan ziyade süreye ve ana ilişkin bir roman olduğunun göstergesidir. Modiano’da “zamansal eksiltelerin çokluğu yazarın bellek-unutuş izleklerini anlatisının merkezine yerleştirmesinin bir sonucudur” (Çağlakpınar, 2016, s. 26). Zaman matematiksel, maddi ve uzamsaldır, süre ise içseldir, sürekli olarak dönüşen, dolayısıyla bölünemez ve ölçülemez olandır.

Felsefesinin temelini sezgi, süre ve bellek kavramları üzerine inşa eden Bergson, süreyi, sezgi yoluyla elde edilebilecek en doğru gerçeklik olarak nitelendirerek şöyle tanımlar: “süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî ilerlemesidir” (Bergson, 1986, s. 16). Anılar üzerinden uzun zaman geçtiğinde bazen yanıltıcı olabilmekte hiç yaşanmamış veya silik görünebilmektedir. Ancak bu anıların yaşandığı uzamlar devreye sokulduğunda anılar daha somut bir hal alır. Zaman uzam gibi durağan bir yapıda değildir. Oysa uzam akıp gittiği düşünülen zamanın izlerini saklı tutarak geçmişte yaşanan olayların yeniden canlanmasına olanak tanır. Toplumsal ve kültürel bellek konusunda önemli çalışmaları olan ve geçmişi hatırlama eylemini kimlik sorunlarıyla ilişkilendiren Jan Assman, “algıların vücudumuzla sıkı ilişki içinde olduğunu, anıların ise kaçınılmaz olarak “içine girdiğimiz çeşitli grupların düşüncesinden kaynaklandığını” vurgular (Assman, 2015, s. 46).

Yazar gerçeklik alanını sezgiler ve anı parçacıkları yoluyla keşfetme eğiliminde olduğundan romanda konu ve tutarlılığa önem vermez. Olayların başlangıç, gelişim ve sonuç aşamalarını yakalamanın zor olduğu bu yapıtta, olay örgüsü karmaşık ve anlaşılmazdır. Genellikle olaylar yerine durumlar veya arka plana atılmış önemsiz bazı anı parçacıkları vardır. Çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemine ait silik anı parçaları birbirine paralel bir biçimde aktarılır. Örneğin, bir anda ergenlik dönemine giden anlatıcı, park edilmek üzere bırakılan kırmızı üstü açık spor bir arabayı arkadaşıyla kaçırıp nasıl gezdiklerini

coşkuyla anlatırken, başka bir bölümde, gazetede gördüğü bir sözcüğün çıkardığı seste ilk okumaya başladığında duyduğu heyecanı duyar.

Anlatı bir polisiye veya dedektif romanı gibi başlamasına karşın geleneksel anlamda bu türden uzak ve düzensiz bir yapı sergiler. No lle'in izi s r l yormuş izlenimi verilmesine karşın aslında anlatıcı-yazarın anılarının izi sürülmektedir. Unutulmaya yüz tutmuş ve hatırlanması istenen anı parçacıkları tıpkı bir yapboz gibi birleştirilmeye çalışılır. Roman boyunca dedektif mi, yazar mı, tarih profesörü m  olduğu tam olarak anlaşılmayan ve kendisine farklı kimlikler bulan anlatıcının soruşturmayı yürütmesi ile anılarını hatırlaması arasında da bir paralellik vardır. Çünkü bu aşamada her ikisi de planlı, düzenli, ipuçlarının birbirini takip ettiği bir yapıda değildir. Romandaki polisiye boyut, kimi zaman sadece bir kurgu yöntemi kimi zaman da bir temanın  d n  alınmasından ibarettir. Dedektiflik kurgusu içinde sunulmaya çalışılan romanda, birey anıları veya uzamların ona anımsattığı imgeler aracılığıyla aslında kendi izini sürer. Böylece  zne, anlatı boyunca kendi bilincinin aynasından kendisini izler. Gerçekliği ortaya çıkarma aracı olarak ele alındığında, sezginin, yazar için yazınsan üretim aracı olarak önemli bir işlev üstlendiği görülmektedir. Araştırması veya yazacağı kitap için elinde yeteri kadar veri olmadığı görülen anlatıcı-yazar için sezgiler, a ıklanamayanın duyumsandığı alanlardır. Kendi bilincimiz ve benliğimizle doğrudan ilişkili olan sezgi, iyi bir dedektifte olması gereken özelliklerden biri olduğu gibi yazar için yaratıcılığın ilk aşaması olarak kendini duyumsamayı sağlayan önemli aşamalardan biridir. Sezgi, “kendinde tek olan, buna bağlı olarak da dile getirilemez Şeyle bir olmak için kendimizi o Şeyin içine yerleştirmemizi sağlayan bir tür anlıksal duyumdaşlık” durumudur. (Bergson, 1998, s. 8). Jean, komodinin çekmecesinde No lle'e ait bir not defteri bulup ceketinin cebine sakladığında bunu tamamen sezgisel olarak bulduğunu özellikle belirtip bu not defterini aldıktan sonra sezginin önemine vurgu yapar: “Hutte bana mesleğinde olması gereken kalitelerden birinin sezgi olduğunu açıklamıştı” (Modiano, 2019, s. 35). Aynı gece, bu eylemini düşündükten sonra sözlükten sezgi sözcüğünün tanımını okur: “Sezgi: Akıl yürütmeye başvurmeyen anlık bilgi biçimi” (Modiano, 2019, s. 35).

Modiano 'ya göre her bir hatırlayış o hatıraların yeniden inşa edilmesidir. Yazar söz konusu yapıtında tek başına bireysel bir belleğin mümkün olmadığı, belleğin bir sosyal çevreye muhtaç olduğunu göstermek için pek çok tanık ve çeşitli imgeler kullanır. “Bellek somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır. (...) Bellek sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyur Ő nk  duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, i  içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir” (Nora, 2006, s. 19). Bu açıdan

bakıldığında, yazarın çeşitli uzamlardan veya nesnelere yola çıkararak belleği harekete geçirmeye çalışmasındaki amacın unutmayı engelleyerek soyut olanı somut bir uzama taşımak olduğu söylenbilir. Tıpkı yazma eyleminde kalemimin akıp gitmesi gibi hatırlamak için zihni zorlamadan ama mümkün olduğunca da çizmeden, silmeden dinlemek gerektiğini düşünen Modiano'ya göre, “Bir süre sonra bazı küçük detaylar veya kaçtığımız şeyler nedendir bilinmez hafızanın derinliklerinden su yüzüne çıkar” (Modiano, 2019, s. 76). Gençliğinde günlük tutmadığına pişman olan anlatıcı, hiç not defteri veya günlüğü olmadığını, olsaydı işini kolaylaştıracağını söylerken Şu itirafta bulunur: “yaşamımı tıpkı parmaklarımızdan akıp giden çılgın para gibi saymak istemedim” (Modiano, 2019, s. 64). Yazar-anlatıcı, gençken yaşadığı hiçbir şeyi unutmayacağından Şüphe duymazken, “belli bir andan itibaren hafıza boşluklarında t kezlendiğini bilemeyecek kadar gençtim” (Modiano, 2019, s. 64.) diyerek zamanın her şeyi unutturabilecek veya insanları yanıltacak kadar acımasız olduğuna da dikkat çeker. Hiçbir şey, ne insanlar ne de nesnelere zamana direnebilir. İnsan yaşadığı kısa anlar ve imgeler dışında çoğu şeyi unutan bir yolcudur. Artık mümkün olduğunca süredizimsel sırayı gözetmesi gerektiğini düşünen anlatıcı, “aksi takdirde belleğin ve unutmanın birbirine karıştığı bu alanlarda kaybolurum” (Modiano, 2019, s. 65) diyerek, unutmakla hatırlamak arasındaki ince çizgiye gönderme yapar.

Romanda zamansal düzen, sayısız geri dönüş nedeniyle tamamen ve sürekli olarak sekteye uğrar. Gerçek mi hayal mi olduğu tam anlaşılmayan sahneler, aynı zaman dilimine ait olmayan ama i ie geçmiş dönemler kafa karıŐıklığına yol açar. Yazarın belirttiği gibi “Yaşamda boşluklar ve hatıra tutulmaları vardır” (Modiano, 2019, s. 68). Zamanla ilgili çeşitli oyunlar, Modiano'nun yazın çalışmalarının belirleyici özelliklerindedir. Roman boyunca zamansal özdeŐleşme, tekrarlar, varyantlar, yinelemeler, karıŐtlıklar ve belirsizlikler yer alır. Birbirini takip eden düzenli g r n mler birbirine benzeyen Şeylere atıfta bulunurken farklı nitelikteki değişken Őeylerin daha az gerçekçi olduğunu söylemek ise yanıltıcıdır. An kavramını nasıl geliştirip aktarabileceğini iyi bilen aędaŐ anlatılarda, zaman; akmayan, bir Şeyleri gerçekleştirme amacı gütmeyen bir yapıya sahiptir. An, sürekliliği reddederek aędaŐ anlatıları parçalı hale getirir. Modiano genellikle Şimdiki zamanda yazar. Ancak bu teorik anlamdaki Şimdiki zaman değil, insan bilincinde var olan ve parçalı bir yapıya sahip olan anlık zamandır. Bu anlar geçmişe dönüşler, nesnelere aniden belirmesi veya uzama yönelik çeşitli imge kullanımıyla geleceğe yansıtılır. Bellek, dil ve sözcüklerle ilgili imgelerle doğrudan ilişkide olduğundan, yazar, sözcüklere özellikle vurgu yapar. Örneğin bir emlak ofisinin tabelasındaki “*La Caravelle*” ve altta yazan “*Bay. Mollichi*” (Modiano, 2019, s. 55) adı bir anda anlatıcıya aldığı eski bir notu anımsatır.

Proust ve Faulkner'den beri çağdaş anlatıların pek çoğunda süredizimsellik kırılıp anlatının temelleri geri dönüşler, ileri sapmalar, anın aktarımı gibi teknikler yoluyla oluşturulur. Böylece, öyküde anlatılan zaman ile anlatım zamanı arasındaki ilişki uyumu sağlanmaya çalışılır. Örneğin romanın başında anlatım zamanına dikkat çeken yazar, anlatıda zaman sıçraması yaparak romanın tam da on dördüncü sayfasında, “bugün, bir yüzyıl sonra Calirefontaine defterinin on dördüncü sayfasında bir saniyeliğine de olsa yazmayı bırakarak dosyanın içeriğine ait olan bu karta baktığını” (Modiano, 2019, s. 14) itiraf eder. Yine yazma anını aktarmak için, “bugün bu kitabın altmış üçüncü sayfasına başlarken kendi kendime internet'in bana hiç yardımcı olmadığını söylüyorum” (Modiano, 2019, s. 63) der. Modiano'da süre, kesin hatları olmayan, birbirine karışıp nüfuz eden, dışsal bir dizi değişikliğe sahiptir. Bu noktada okur, önerilen bakış açısını benimseyerek kendi anının sahipliğini üstlenmelidir. Yazarın estetik anlayışı, öykü anlatımının yerini anlatının öyküsüne bıraktığı bu karmaşıklıkta yatar. Geleneksel romanlarda görülen süredizimsel yapıyı bozmak için pek çok yola başvuran Modiano, öyküyü hayal gücü ile gerçek hayat arasında konumlandırarak şüphe yaratmayı başarır. Kimi zaman tek bir cümle veya tek bir imgeyle okuru uyandırmayı başaran yazarın okurlarına düşen görev ise doğru veya yanlış gibi gerçeklikleri sorgulamadan verilen imge ve yansımaların tarafına taşınmasına izin vermektir.

### **Görsel-İşitsel İmgeler ve Bellek**

Romanda belli imge gruplarıyla bellek süreçlerinin birbiriyle nasıl örtüştüğü gösterilmek istercesine çeşitli kayıt ve anımsama alıştırmaları yapılır. Farklı görsel malzemeler kullanarak bir yandan geçmişin izleri yakalayıp yeniden yapılandırılmaya çalışılırken bir yandan da bilinç, belleğin istem dışı sayısız ihtimaline açılır. İç içe geçmiş, karmaşık ve belirsiz bir alan oluşturup buradan beslenen Modiano, böylece hem duyuşsal hem de duygusal uyarılma alanları yaratır. Metinde anlatıcının yorumlamak istediği işaretlerin anlamı da yalıtılmıştır. Bu nesnelere çoğu zaman kendilerinden başka bir şey ifade etmemektedir. Örneğin, Noëlle'in not defterini inceleyen genç dedektif “son notun 5 Temmuz'da Lyon garında saat 9:50'de alındığını, Ocak'tan Haziran'a kadar ise sadece bazı isimler, adresler, yer ve saat randevusu adları olduğunu” (Modiano, 2019, s. 38) belirtir. Anlatıcının bu not defterinin tasnifini yaptığı yöntem ise ilginçtir. Not defteri, önce adresler, sonra not alınan şiirler, sonra rakam ile değil de yazı ile yazılmış olan para miktarları, not defterinde bulunan en uzun not, en alışılmamış not gibi değişik bir yöntemle tasnif eder. Özellikle 28 Haziran'da yazılan alışılmadık ve geniş bir anlam içeriğine sahip olan “eğer bilseydim” (Modiano, 2019, s. 40) cümlesine dikkat çekilir. Bu cümle ona, “güvenmek isteyip

de vazgeçen ya da buna vakit bulamayan bir kişinin sessizliği bozan sesi olarak gelir” (Modiano, 2019, s. 41). Anlatıcı, not defterinde yazan ama adresleri olmayan isimleri telefon rehberinde bulmaya çalışmasına karşın başarısız olur. Çünkü not defterinde olduğu gibi Noëlle’in yaşamında da boşluklar vardır. “Üç yüz altmış beş günden sadece yirmi kadarı Noëlle Lefebvre’in dikkatini çekmiştir (Modiano, 2019, s. 41). Romanda bir nesnenin içeriği diğer nesnelere ve kişilere atıfta bulunabilmektedir. Bu nedenle gerçekliği yakalamak için nesnelere yakalanmaya çalışılır. Örneğin, yazar için fotoğraflar gerçekte yaşanmış olanla varoluşsal bir ilişki içindedir. Dedektiflik bürosu tarafından verilen Noëlle’in karttaki fotoğrafında “ne gözünün nede saçının rengi bellidir” (Modiano, 2019, s. 15). Silik ve renksiz olan bu fotoğrafla en belirgin yaşam göstergesi ortadan kaybolur. Böylece söz konusu kişi hayali ve gizemli bir varlıkmış gibi görünür. Yapıtta fotoğraflar, kişinin sadece görüntüsünü değil yaşamının çok daha büyük bir resmini imlerler. Geçmişin kaydedilmiş küçük ve parçalı görüntülerinden oluşan bu fotoğraflar metaforik olarak kişinin karakter ve ruh halinin daha bütüncül imgelerini sunması bakımından önemlidir. Sonuçsuz kalan araştırmadan on yıl sonra, bir berber salonundaki dergide Gérard Mourade adını ve fotoğrafını gören Jean, bu adamla yıllar önce yaptığı görüşmeleri tekrar anımsayarak onun fotoğrafı ile söyleşime girip çeşitli tahminler yürütür:

Arkaya atılmış deri kasketi, gülüşü ve gündelik pozuyla bu adam 15. Bölgede bir öğleden sonrayı geçirdiği genç adama benzemiyordu. O gün bana daha kasvetli gelmişti. Noëlle Lefebvre’in ve Roger Behaviour’un birbirini takip eden kayboluşunun üzerinden henüz iki hafta geçmişti ve bu belki de onun sinir ve endişesini açıklıyordu. Belki de 5 yıl sonraki bu fotoğraf onların yokluklarını kabullenmişti. Onlardan haber almış veya daha basiti onları bulmuştu (Modiano, 2019, s. 51).

On yıldır yaşamış olduğu şeyler her ne kadar anlatıcıya bu çözülmemiş soruşturmayı unutturmuş olsa da bir berber salonunda karşılaştığı bu fotoğraf yıllar sonra onun belleğini tetikleyen anımsatıcı bir imge olarak birdenbire ortaya çıkar. Ancak Gérard Mourade’ın yıllar sonraki fotoğrafının o genç adama benzememesi gibi, bellek kimi zaman gerçek ve kurgu arasında gidip gelmektedir. Deneyimlenen anıyla birlikte zaman aşımına uğramış bu imge bir tetiklemeyle zihinde belirildiğinde, yaşanan olayla canlandırılan olay arasındaki fark belleğin gerçek veya kurgu yönünün tam olarak netleşmediğini göstermesi açısından ilginçtir. Roman boyunca, not defteri, fotoğraflar, tabelalar, adresler, mektuplar, kişi adları gibi tek tek parçalar bir bütünün yerini almak, onu aydınlatmak için çabalarlar. Modiano, kişileri, olayları veya nesnelere anlamlandırmaya çalışırken onları teknolojiye uzak tutar. Onun yapıtlarında artık unutulmaya yüz tutmuş telefon defterleri, siyah beyaz fotoğraflar, eski Amerikan arabaları ve

sakin Paris sokakları vardır. Yazar, “tıpkı dijital fotoğraflardan karanlık odadaki 19. yüzyıla ait bir yazarın resminin imgesinin yavaş yavaş çıkamayacağı gibi” (Modiano, 2019, s. 63) teknolojik olanın da hayal gücünü yok ettiğini düşünür. Dedektif–yazar rolündeki anlatıcının internette araştırma yaptığı kişiler hakkında arama motorunda hiçbir bilgiye rastlamaması sevindirici bir durum olarak görülür.  nk  bilgiye rastlamış olsaydı, onun için “hayal gücünün en ufak bir çabası olmadan ekranda görünen cümleleri kopyalamak yeterli olacaktı” (Modiano, 2019, s. 63).

Romanda görsel malzemeler kadar işitsel unsurlar da belleği tetikleyici özelliklere sahiptir. Örneğın, bir emlak ofisindeki “zilin keskin tınısı sizi en derin uykudan uyandırır” (Modiano, 2019, s. 55) veya sözcüklerin çıkardığı sesler o kişiyi geçmişe götürüp bir olayı anımsatabilir. Kimi sözcüklerin yinelenmesi ve  ağrışımly anlatım, okuru bazı ses veya sözcüklere karşı dikkatli olmaya davet eder. Örneğın, romanda G rard Mourade olduğunu söyleyen adamın “adını sanki hatırlamasını ister gibi heceleyerek söylemesi” (Modiano, 2019, s. 20) seslerin sözcüklere yüklediği gizemi imler. Metinde sözcüklerin ritmik yapısı anlatıcıyı gençliğinden çocukluğuna götürecek kadar sihirli bir yapıdadır. Örneğın, anlatıcının gençliğinde bir gazetede g rd ğu “B ZERTE” adı dikkatini çeker. Bu hecelerın endişe verici ve sağır eden sesini “tıpkı çocukluğunda ilk okuma yazmaya geçtiğinde garaj tabelasında yazan “CASTROL” yazısındaki duyguda hisseder (Modiano, 2019, s. 85). Romanda, k  k parçalar biçiminde ansızın beliren bir anının rahatsız eden gizli sarsıntılarını yaşanır. Unutulmaya yüz tutmuş bir Şeyi hatırlamak veya hatırlatmak isteyen Modiano, okuru geçmişle Şimdiki zamanın, gerçekle hayalin birbirine karıştığı puslu bir anlatı evrenine doğru  eker.

Romanın girişinde anlatıcıya kayıp olan No lle’i araştırması için verilen ve üzerinde siyah mürekkeple “dosya” (Modiano,2019, s. 11) sözcüğünün yazılı olduğu, eskimeye yüz tutmuş bu belge, o kişi hakkında bilgiler içeren tek kanıttır. Yani onun yaşadığına, var olduğuna dair anlatıcının elinde olan tek resmî belgedir. Bir tür yaşam kanıtı, hafıza kartı olarak nitelenebilecek bu dosya, insanın bu evrende geçirdiği zamanı, ya anmışlıklarını kısacası yaşamın kendisini simgeler. Elbette ki insan yaşamını bir dosyaya indirgenemeyecek kadar derin ve bilinmezliklerle doludur. Bunun içindir ki metin kaygı verici ve rahatsız edici bir bo lukla açılır: “Bu yaşamda boşluklar (beyazlar) vardır, ‘dosyayı’ açarsanız anlayabileceğiniz boşluklar (beyazlar): zamanla solmuş gök mavisi bir klasörün içinde basit bir dizin kartı. O eski gök mavisi de neredeyse beyazdır” (Modiano, 2019, s. 11). Metinde kullanılan “blanc de m moire” veya “blanc” ifadesi Fransızca’da, hafıza hatası, unutma,

boşluk anlamında kullanılmaktadır. Hem unutmayı hem de boşluğu temsil eden beyaz sözcüğü, metinde kayıp bir masumiyet imgesini geri getirilme çabası olarak evreni yansıtan bir ayna görevi üstlenir. Yaşamda kimi zaman bazı boşluklar, unutuşlar olmasına karşın bu unutuşlar, “hala çekim gücünü sürdüren bir çocuk şarkısının sözleri gibi” beklenmedik bir biçimde geri gelebilmektedir” (Modiano, 2019, s. 48). Bu cümle Baudelaire’in bellek ile eski çağlarda kullanılan bir çeşit parşömen olan palimpsest arasında kurduğu bağlantıyı akla getirir. Baudelaire, “insan beyninin, hiçbir şey kaybolmadan, üst üste yığılmış olan, bizim unutmaya diye adlandırdığımız ölü duyguların gizemli bir biçimde mumyalanmış olduğu muazzam bir doğal palimpsest olduğunu” (Labarthe, 2014, s. 248) belirtir. Palimpseste yazılanlar bir sonraki kullanım için silinse de üzerinde yeni yazılmış olanlarla beraber eski kullanımlardan kalan yazı izleri kalır. Bellekte de yaşanan her anı eskisini unutturuyormuş gibi görünse de çok katmanlı olan bu yapıda geçmişin izleri tamamen yok olmaz sadece silikleşir. Palimpsest’e özgü, görünen ve silinmiş olan arasındaki diyalektik, mevcut metin ile bir önceki başka metin arasında bir oyuna dönüştürülür (Labarthe, 2015, s. 252).

Belleğin dehlizlerini zorlayan anlatıcı, araştırmaları sırasında garip bir duygu hisseder. Sanki “her şey zaten daha önceden görünmez bir mürekkeple yazılmıştır” (Modiano, 2019, s. 91). Anımsama eylemini harekete geçirmeye çalışan anlatıcının soruşturma yaptığı kişiler ise “tıpkı radyodaki bir müziği dinlemeyi engelleyen parazit sesler gibi onu puslu ve belirsiz bir yöne doğru sürüklerler” (Modiano, 2019, s. 75). Sanki birkaç kişiymiş gibi farklı karakterlerle kendi imgesini oluşturmaya devam eden anlatıcı, sürekli yeni görünümeler altında kendini gösterir ve ötekileştirir. Roman boyunca bu farklı kişilikler arasında bağlantılar kurulmaya çalışılır. Böylece çokluk henüz tamamlanmamış, bitmemiş olmasına rağmen varlığını sürdürüp oluşum sürecine devam eden tek bir ana karakter olarak ortaya çıkar. Dedektiflik bürosundaki patron Hutte, bu dosyadan pek bir şey çıkmayacağını söylese de Jean kadını bulmayı takıntı haline getirmiştir. Yıllar sonra anlatıcı aslında Hutte’ün bilerek onu bu boş dosyaya çekmek istediğini ve amacının aslında kendi kendisini bulmasına yardımcı olmak olduğunu anladığını itiraf eder: “bana boş bir alan bırakması bunları daha sonra yazacağımı düşünmesindendi” (Modiano, 2019, s. 47). Romanda her bir bilgi ya da görüntü, hem kendi içindeki bir gerçekliği işaret etmekte, hem de bu gerçeklikler birbirlerini sürekli parçalamaktadır. Bilinç müzesini ya da içinden çıkılması imkânsız bir labirenti andıran bu yapıtta bellek kopuk bir yapı sergiler. Özellikle, “unutma nedeniyle, bellek daha fazla parçalı bir hal almakta, aynı zamanda, acı verici bir anı aralıklı olarak akla gelebilmektedir” (Bando, 2015, s. 338).

Modiano'nun karakterleri zamansal, döngüsel ve bireysel olarak başka bir yerde yaşıyormuş izlenimi verir. Ama bir rüyada dolaşan sadece karakterler değildir. Okurun kendisi de bu rüyanın içine çekilir. Gerçek mi hayal mi oldukları tam anlaşılmayan bu karakterler, kimliklerini açık etmeyen, kalabalık caddelerde birdenbire belirip yine o kalabalık içinde kaybolup giden, insanlardan ziyade nesnelere ve uzamlarla bağ kuran kişilerdir. Çağdaş romanlar, “dünyadan kaçma niyetinde olan değil de sosyal sözleşmelere veya kalıplaşmış düşüncelere bağlı olmaktan kaçınan bunun yerine kişisel bütünlüklerini gizlice gerçekleştirmeyi tercih eden kahramanlar çıkarma niyetindedir” (Zeraffa, 1976, s. 70). Diğer taraftan, önce dedektif sonra yazar olduğunu düşündüğümüz anlatıcının romanın sonunda Noëlle'le karşılaştığında ve anlatıcı rolü değiştiğinde bir tarih profesörü olduğunu belirtmesi, tarih ve belleğin birbirini tamamlayan ilişkisini göstermesi açısından önemlidir. Bu sefer de bir tarih profesörü olduğunu söyleyen roman kahramanı aradığı kişiyi yani Noëlle'i bulduğunda onun ifadelerini yorumlamaya ve doğrulamaya çalışmaktadır. Böylece daha düzenleyici ve daha somut bilgilere dayalı olduğu düşünülen bir bellek biçimine yani tarihsel belleğe geçiş yapılır. Belirsizlik bu noktada biraz daha silinmiş gibi görünse de araştırma gizemini korumaya devam eder. Yazar, okuru çözülmemiş bir dizi olaylar örgüsü üzerinde asılı bırakan bu metinle, bilinçli olarak belleği harekete geçirmeye yarayan alıştırmalar yapar. Hem kaynak hem de biçimsel olarak gereksiz veya fazlalık gibi duran kimi detaylar okuru tedirgin ederek onun daha dikkatli, mesafeli ve uyumlu bir biçimde metni okumasını zorunlu kılar. Okur, “bilgi kırıntıları, silik anılar ya da belirsiz açıklamaları yakalamak ve hikâyeye ile olan bağlantısını kurmak zorundadır” (Çağlakpınar, 2016, s. 24). Bu küçük ipuçları bir kere yakaladığında fotoğraf yavaş yavaş netleşecek ve metnin bütünü anlam kazanacaktır. Eagleton'un belirttiği gibi, okur, “metindeki örtük bağlantıları bulmak, değerlendirmek ve her şeyden önemlisi kendi kurduklarına da eleştirel bir gözle bakmak, yani kendi kendisinin de okuru olmak zorundadır” (Eagleton, 1990, s. 102-103). Eco'nun “açık yapıt” olarak nitelendirdiği bu yeni ilişki düzleminde ‘açık ’yapıtlar hareketli bir yapıya sahiptirler ve sanatçıyla birlikte yapıtı yaratmaya davet ederler” (Eco, 2001, s. 34). Bu görüşleri destekler nitelikte, Modiano da bir romancının hiçbir zaman kendi okuru olamayacağını ve okurun kitap hakkında yazarın kendisinden daha çok şey bildiğini savunarak okur ve yapıt arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

Bir romanla okuru arasında, dijital fotoğraf makineleri çıkmadan önceki dönemdekine benzer bir analog süreç söz konusudur. Karanlık odadan çıktığı andan itibaren, fotoğraf yavaş yavaş belirginleşmeye başlar. Bir romanı okurken ilerlemek de, aynı kimyasal süreci takip eder gibidir. Ancak yazar ve okuru arasında böyle bir bağ oluşması için, yazarın



okurunu katıyen zorlamaması gerekir –bu, bir şarkıcının sesini hiçbir zaman zorlamaması gerekliliğine benzer-; ne var ki onu hissettirmeden eğitmesi ve kitabın okura nüfuz etmesi için yeterli alanı tanınması gerekir ve bu da akupunktura benzeyen bir sanattır, iğneyi çok belirgin bir alana batırmanız yeter ve enjeksiyon, olması gerektiği gibi sinir sisteminin bütününe nüfuz eder (akt. Sezer, 2014).

### **Sonuç**

Modiano'nun romanlarının zenginliği, karmaşık yapı ve yazı teknikleri kullanmasından ileri gelir. Geri dönüşler, aralıksız tekrarlanan cümleler, zengin imgeler, anlaşılmaz ruh dünyasına sahip karakterler, roman içinde roman tekniği gibi yöntemler bu karmaşık yapıyı güçlendirir. Olay örgüsünün rastlantısal olduğu Modiano yapıtlarında yazar, anlatıcı, karakterler, okur hepsi sonunda tek bir kişiye dönüşür. Modiano zamana karşı temkinli ve şüpheli bir yaklaşım sergilerken tıpkı bir bilim insanı veya filozof gibi uzama ve nesnelere kâşif ruhuyla yaklaşır. Romanda hem dedektif hem yazar görevini üstlenen Jean, aslında Noëlle'i değil kendisini aramakta, unutma eylemine karşı meydan okumak için belleği harekete geçirebilecek her türlü imgeye başvurmaktadır. Assmann'ın “mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bireyin belleği olmaz” (Assmann, 2015, s. 44) sözünden yola çıkılacak olursa, anlatıcının araştırma süreci boyunca yanıltıcı da olsa çeşitli tanıklara başvurmasındaki nedenin ötekine başvurarak anımsama eylemini harekete geçirmeye çalışmak ve hatırlayamadığı kısımları tamamlamak veya bu boşlukları doldurmak olduğu söylenebilir. Kişi ancak bu yolla mutlak yalnızlıktan kurtulup kendisini gerçekleştirebilecektir. Bu nedenle anlatıcı işaretlerin deşifre edilmesine yardımcı olacak her türlü uzamda arayışını sürdürür. Modiano'nun *Encre Sympathique* adlı romanı, geçmişimizde hatırlamak istemeyerek veya önemsemeyerek belleğimizin derinliklerine attığımız belli belirsiz hatıraların aslında bir anımsama olduğu gerçeğinin anlatımıdır. Yazar, yaşamdaki belirsizlikleri ve puslu alanları hayal gücünü harekete geçiren unsurlar olarak görür. Anlatıcının, “korkarım ki, bir kere tüm soruların yanıtını bulursanız, yaşamınız, hapis hücresinin anahtarlarının çıkardığı gürültü gibi üzerinize bir tuzak gibi kapanır” sözü bunu doğrular niteliktedir (Modiano, 2019, s. 102). Anlatı, bazen bir günlük, bazen de bir soruşturma biçiminde, hatırlama ve unutma eylemlerinin çeşitli aşamalarını yan yana koyar. Böylece belleğin inşası için gerekli olan alan sınırlandırıldığında anımsama çalışması başlar. Zahmetli, hatta acı verici olan bu hatırlama çabası, kendisini doğrusal bir anlatı olarak değil anının beklenmedik bir şekilde ortaya çıkmasını sağlayan küçük ayrıntılara bağlı olan ve süredizimsel olmayan çağrışımsal bir süreçtir. Yazarın bir kaybolma vakasını aydınlatmak için yavaş yavaş ufak dokunuşlarla bir taslak çalışması gibi kurguladığı metin, okuru anlatıcının anılarının belirsizliğinde ve

uzamlarında dolaştırır. Modiano bu yapıtında yaşadığımız anın, yani şimdinin, geçmişimizin bir sonucu olduğu ve geleceğimizi de etkileyeceği fikrine dayandığını göstermek ister. Hiç şüphe yok ki Modiano'nun da ifade ettiği gibi “romancının asıl sorunu, unutuşun o devasa beyaz sayfası karşısında, buzdağının görünmeyen kısmını yahut yarısı silinmiş kimi sözcüklerin hakikatini gün ışığına çıkarmaktır” (akt. Sezer, 2014). Bunun içindir ki yazar, belleğimizin görünmez bir mürekkeple yazılmış ve bir anda belirebilecek alanlarına dokunur. Sevinçler, hüzünler, yaşanmışlıklar, sevilenler, kısacası tüm anılar, sanki görünmez bir mürekkeple yazılmış gibi bir anda ortadan kaybolup silinebilir. Yazara düşen görev ise uzam başta olmak üzere, çeşitli notlar, tanıklıklar, tabelalar, fotoğraflar ve yazının en temel malzemesi olan sözcükleri kullanarak onları yeniden canlandırmak ve hapsoldükleri yerden gün ışığına çıkarıp, hatırlanmalarını sağlamaktır. Bu bağlamda, Modiano'nun *Encre Sympathique* adlı yapıtı unutuş ve unutuluşa karşı bir meydan okuma çabasıdır.

### Kaynakça

- Assman, J. (2015). *Kültürel bellek-eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992).
- Bando, M. (2015). *La mémoire et la fiction dans les œuvres romanesques de Patrick Modiano*. (Doktora Tezi). Université de Limoges. Paris, Fransa.
- Bergson, H. (1986). *Düşünce ve devingen*. (M. Katırcıoğlu, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1934).
- Bergson, H. (1998). *Metafiziğe giriş* (B. Karacasu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1903).
- Butor, M. (1999). *Entretiens, ouarante ans de vie littéraire*, vol. III, 1979-1996. Paris: éd. Joseph K.
- Butor, M. (2006). *Oeuvres complètes de Michel Butor II, Répertoire I*. Paris: La Différence, «Sous la direction de Mireille Calle-Gruber ».
- Çağlakpınar, B. (2006). *Patrick Modiano'nun Bir Gençlik Adlı Romanında Anlatının Yapısı*, RumeliDE Journal of Language and Literature Studies 2016.4. Special Issue 1, s. 18-26.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*, (P. Savaş, Çev.), İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1962)
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat Kuramı*, 1. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris: Éditions Albin Michel. (Orijinal çalışma basım tarihi 1950).
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif hafıza*. (B. Barış, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1950).
- Kundera, M. (2000). *Yavaşlık*. (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995).
- Labarthe, P. (2015). *Baudelaire, Paris et "le palimpseste" de la mémoire*. L'Année Baudelaire, 2014/2015, Vol. 18/19, Baudelaire antimoderne (2014/2015), pp. 245-261.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1974).
- Modiano, P. (2019). *Encre sympathique*. Paris: Gallimard.

Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.  
(Orijinal çalışma basım tarihi 1974).

Sezer, S. (2014). *Patrick Modiano'nun Nobel Edebiyat Ödülü konuşması*.  
<https://sukutsuikasti.com/2014/12/12/patrick-modiano/>.

Zerffa, M. (1976). *Roman et Société*, Paris: PUF.

## Etika'nın Sosyolojik Tahayyülü ve Spinoza'nın Sosyolojiye Etkileri Üzerine

Ömer KÜÇÜK<sup>1</sup>

### Öz

Bu makalede, Spinoza felsefesinin merkezinde bir sosyolojik tahayyülün yattığını göstermeye çalışmakta ve Spinoza'nın sosyolojik teori ile çeşitli ilişkilerini irdelemekteyim. *Etika*'nın sosyolojik tahayyülü, bireysel/psikolojik sıkıntılarının çözümüne ancak toplumsal alanda ve kolektif bir çabayla ulaşılabileceği fikrinde tezahür eder. Bireylerin kederli tutkuları yenmelerine vesile olan “upuygun fikirler” ya da “ortak mefhumlar”, sosyal ilişkiler içerisinde oluşturulabilir. Tahayyül gücü, bu tür ilişkilerin kurulmasında temel bir rol oynar. *Etika*'nın sosyolojik tahayyülüne göre, sosyal ilişkiler, bileşen parçalarına, yani bireylere indirgenemeyen “beliriveren vasıflar” yaratır; bu açıdan, Spinoza günümüzde gelişmekte olan ilişkisel sosyoloji perspektifine de felsefi bir dayanak sağlamaktadır. Bu çerçevede Eski Yunancada “philia” ilişkileri adı verilen dostluk ilişkilerinin, Spinoza'daki beliriveren ilişkilerin toplumsal modeli olabileceğini ileri sürmekteyim. Son olarak, Althusser ve Bourdieu'nün çalışmaları bağlamında, bedenselliğin sosyolojiye girişinde de Spinoza'nın kayda değer bir etkisi olduğunu ortaya koymaya çalışmaktayım.

### Anahtar Sözcükler

duygular  
sosyolojik tahayyül  
beden sosyolojisi  
dostluk  
ilişkilencilik

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 21.02.2021

Kabul Tarihi: 18.05.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.884464

## On the Sociological Imagination of the *Ethics* And Spinoza's Influences in Sociology

### Abstract

Here I examine various relationships between sociological theory and Spinoza and try to show that at the center of Spinoza's philosophy lies a sociological imagination. The sociological imagination of the *Ethics* is manifested in the idea that the solution of individual/psychological trouble can be achieved in the social field and through a collective effort. “Adequate ideas” or “common notions” that enable individuals to overcome sorrowful passions can be constructed within social relationships. According to the sociological imagination of the *Ethics*, social relations create “emergent properties” that cannot be reduced to their constituent parts, namely individuals; in this respect, Spinoza also provides a philosophical basis for the relational sociology. I suggest relations of friendship as a possible model for this kind of emergent relationships. Finally, through the works of Althusser and Bourdieu, I try to reveal that Spinoza also has a significant influence in the introduction of body to social thought.

### Keywords

emotions  
sociological imagination  
sociology of body  
friendship  
relationalism

### About Article

Received: 21.02.2021

Accepted: 18.05.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.884464

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Balıkesir/Türkiye, omerkucuk@balikesir.edu.tr, ORCID: 0000-0002-3912-3206

## Giriş

Spinoza, tarih sahnesinde iki büyük uyanış yaşadı; ilki, romantik şair ve düşünürlerin 18. yüzyıl sonlarında onu öncülerini olarak görüp selamlamalarıydı. İkincisi ise, 20. yüzyılın ortalarına doğru, bu kez toplumsal ve siyasal düşünce yönelimli filozofların başka bir bağlamda ve nispeten farklı ilgilerle Spinoza'ya yeniden dönüşüyle gerçekleşti. Günümüzde etkileri halen süren bu ikinci Spinozacı uyanışın fitilini ateşleyenler, Fransa'da yapısalcı Marksizmin ünlü filozofu Althusser (1996; 2000) ve onun öğrencileri Pierre Macherey (2013) ile Étienne Balibar (2004) oldu. Onları yine Fransa'da Gilles Deleuze (2005) ve Alexandre Matheron (2020) gibi etkili düşünürlerin Spinoza üzerine süregelen ilgileri takip etti. Derken Spinoza ateşi Fransa dışına sıçradı. Çağdaş siyaset felsefesinin etkili ismi İtalyan filozof Antonio Negri (2011), kimi zaman tek başına, kimi zaman da çalışma arkadaşı Amerikalı düşünür Michael Hardt'la birlikte "Spinozacı dönüş"e katkılarda bulundu.

19. yüzyıl başlarında, önce Alman ve ardından İngiliz romantiklerinin Spinoza'ya dönüşü ve Spinoza yorumları ile çağdaş Spinozacı dönüşte Spinoza'nın yorumlanması arasında tarihsel bağlam farkından kaynaklanan önemli farklılıklar vardır. Esasında, romantik hareket içinde yer alan düşünür ve şairlerin Spinoza gibi katı bir rasyonalistten ilham almaları ilk bakışta ilginç görünür. Rebecca Goldstein, romantiklerin Spinoza'nın meşhur "Tanrı ya da Doğa" (*Deus sive natura*) kavramını panteist bir doğa sevgisinin parolası olarak alımladıklarını belirtir. Bu dönemde Spinoza'nın sonsuz sıfattan oluşan tek töz kavrayışı, Platon'dan Descartes'a dek geleneksel felsefede hüküm süren ruh-beden, akıl-duygu gibi ikiliklerin aşılması olarak yorumlanıyordu (Goldstein, 2018, s. 635-638). 20. yüzyıl sonlarına doğru boy veren Spinozacı uyanışınsa, panteist ve monist bir metafizikten ziyade, Spinoza felsefesindeki sosyal ve siyasal boyutlara vurgu yaptığı söylenebilir. Nitekim bu uyanışa katkıda bulunanlar, 19. yüzyıl romantikleri gibi şairler ya da şair yönü ağır basan düşünürler değil, siyasal yatkınlıkları (özellikle Marksizme yakınlıkları) ağır basan düşünür ve filozoflardır. Gerçi bu noktada, romantiklerin –tam olarak belirtmek gerekirse, erken Alman romantiklerinin (*Frühromantik*)– siyasete kayıtsız kimseler olmadığını da altını çizmek gerekir. Romantiklerin şiirin önceliğine ilişkin güçlü vurgusu, "hayatı şiirselleştirme ve gündelik olanı romantikleştirme" gibi parolaları, estetist bir apolitizmden kaynaklanmaz. Tam tersine, erken Alman romantikleri için şiir, kapitalist faydacı kültüre ve onun dar görüşlü araçsal akılcılığına karşı, insanın kendisiyle ve doğayla tinsel bütünlüğünün kurtarılması anlamına gelmekteydi (Kohlenbach, 2009, s. 260-73; Löwy ve Sayre, 2007, s. 1-57). Onlar panteist ve monist Spinoza'yı tam da kapitalizmin insanı kendi ruhuna ve doğaya

yabancılaştırmasına karşı bir panzehir olarak görmekteydi. Dolayısıyla Alman romantizmi de siyasal bir veçhe taşıyordu; ancak bu çok “geniş” anlamıyla siyasal bir çerçevedir.

Peki Spinoza felsefesinin çağımızın önemli düşünürlerini cezbeden toplumsal ve siyasal boyutları nelerdir? Daha genel olarak, Spinoza felsefesi toplumsal düşünce açısından ne anlam ifade etmekte; toplumsal düşünceye ne gibi bir katkı sunmayı vadetmektedir? Zamanımızın etkili düşünürleri ve Spinoza yorumcuları, bu tür sorular sormamıza vesile oldukları gibi, “bir toplumsal ve siyasal düşünür olarak Spinoza” imgesini de öyle güçlü bir şekilde yerleştirmişlerdir ki, artık Spinoza'ya yapılacak her dönüş, kaçınılmaz olarak çağdaş bağlamın bu dolayımından geçecektir. Zira Gadamer, geçmiş metinlerin her yeni yorumunun, kendi çağının önyargıları tarafından ister istemez dolayım lanacağını, bu açıdan yorumlama etkinliğinin “tarihsel ufukların kaynaşması” olarak kavranması gerektiğini ikna edici biçimde ortaya koymuştur (Gadamer, 2009, s. 62-63). Bu çerçevede, Spinoza'nın başyapıtı *Etika*'yı çağdaş düşünürlerin yorumlarından destek alarak okumaya ve toplumsal düşünce açısından içerimlerini açığa çıkarmaya çalışacağım.

*Etika*'daki asli problematiğin, “kederli duygulardan kurtuluş” ve aynı anlama gelmek üzere, “özgürleşme” olduğunu göreceğiz. Spinoza, bu problematik çerçevesinde, zihin ile beden ilişkilerinin özgün bir kavranışını sunan ontolojik tezler ve bir bilgi teorisi ile bir duygular teorisi geliştirir. *Etika*'nın asli içgörülerinden biri, aklın, ya da daha kesin olmak gerekirse soyut fikirlerin, duyguları denetim altına almasının kolay bir yolu olmadığıdır. Peki kederli tutkuların kurtuluş yolu nerededir? Spinoza, *Etika*'nın 5. kitabında, çözümünü tahayyül gücünde bulur; tahayyül gücü, bizi kederli tutkulara yol açan “dış neden” fikrinden kurtaracak şekilde daha geniş bağlantıları ortaya koyabilirse, dış neden fikri bir ilişkisellik doğrultusunda aşılabilir, böylece kederli tutkular giderek zayıflatılabilir ve sınırlandırılabilir. Ancak bu, bireysel ıstıraba (kederli tutkulara) yine bireysel düzeyde (bireysel tahayyül gücünde) getirilen bir çözümdür.

Oysa Negri'nin de işaret ettiği gibi, *Etika* 4. kitapta bütün bu temalar bir toplumsallık düşüncesi etrafında ele alınır: Tahayyül gücü, 4. kitabın tezlerine göre, diğer insanlarla ortaklık ve uyum ilişkilerini (Spinoza'nın kavramlarıyla “ortak mefhumları” ve “uygun fikirleri”) keşfederek bireysel ıstırabın toplumsal planda aşılmasına vesile olur. Bundan böyle, felsefenin hedefi olarak aklın gerçekleşmesi de, kendisini toplumsal ve siyasal bir hedef olarak ortaya koyar. Spinoza, *Etika*'nın 4. kitabında mayalanmaya başlayan fikirlerini son eseri olan *Politik İnceleme*'de geliştirmeye devam edecektir. 4. kitapta tomurcuklanan toplumsal düşünceyi, C. Wright Mills'in kavramıyla “sosyolojik tahayyül” olarak

adlandırmak mümkün. Mills sosyolojik tahayyülle, tam da bireysel sıkıntı ve ıstırapların nedenlerini toplumsal sorunlarda teşhis edebilme; en kişisel görünen meseleleri toplumsal koşullarla bağlantılandırabilme yeteneğini kastedmekteydi (Mills, 2016, s. 18-19).

*Etika*'daki toplumsal düşünceyi ve bu düşüncenin merkezindeki kavram olan ortak mefhumları incelerken, ilişkilerin onları kuran bireylerden özerkleştiği ilişkisel bir perspektifin keşfedilebileceğini göreceğiz. İlişkiler, bu ilişkilere katılan bireylere indirgenemeyen “beliriveren vasıflar”<sup>2</sup> vesile olur. Böylece Spinoza'nın, sosyolojide son birkaç on yıldır gelişmekte olan, özcü ve tözcü perspektiflere bir alternatif olma iddiasındaki ilişkisel yaklaşıma felsefi bir dayanak sağlayabileceği de fark edilir. İki insan tarafından kurulmaktan ziyade iki insan arasında beliriveren ya da “boy gösteren” dostluk, Spinozacı ilişkilencililiği daha iyi anlamamızı sağlayabilir. Ayrıca dostluk ilişkilerinin gündeme getirilmesi, insanlar arası ilişkilerin rekabet ilişkilerine indirgenmediği neoliberal topluma karşı eleştirel bir çerçeve de oluşturabilir.

Son olarak, *Etika*'nın asli temaları olan duygular, imgeler ve bedensellik kavrayışlarının Althusser'den Bourdieu'ye uzanan düşünsel hatta sosyolojiye bedenin ve

---

<sup>2</sup> Bilim felsefesinde gündeme gelen ve sosyal bilimler literatüründe de tartışılmakta olan beliriverme (*emergence*) kavramı ve Türkçeye çevirisi üzerine kısa bir not düşmek yararlı olacaktır. İlk başlarda zihin felsefesi alanında ortaya atılan bu kavram, daha alt düzeydeki parçaların birleşerek daha üst düzey bütünlük oluşturması; ancak “beliriveren” bu bütünlüklerin, kendilerini oluşturan parçalara indirgenemez özellikler sergilemesi durumunu adlandırmak için kullanılmıştır. Klasik örneğe göre, belirivermiş bir kendilik olarak su (H<sub>2</sub>O), kendisini oluşturan hidrojen ve oksijen atomlarında bulunmayan yeni vasıflara ve indirgenemez nedensel güçlere sahip olmaktadır. Beliriverme kavramı, katmanlı ontoloji tartışmalarıyla birleşmektedir; zira varlığın fizikselden kimyasala, kimyasaldan biyolojiğe, biyolojikten psikolojik olana ve psikolojik olandan sosyolojik olana doğru geçişlerinin her biri, bir üst düzeyin alt düzeylere indirgenemediği beliriveren bütünlüğe yol açmaktadır (Clayton, 2006, s. 1-28). İlişkisel ve eleştirel realist sosyoloji yaklaşımları çerçevesinde, beliriverme kavramı toplumsal gerçekliğin oluşturucu parçaları olan bireylere indirgenemez yönlerini ortaya koymak için devreye sokulmaktadır (Elder-Vass, 2010, s. 13-39). Kavram Türkçeye kimi zaman “zuhur eden” şeklinde de çevrilebilmekte. Ancak zuhur etme kelimesinin “görünüşe çıkma” anlamı dikkate alınınca, belirivermenin “köklü bir yenilik” yaratan yönünün bu kelimeyle karşılanmadığı fark edilir. Konu ile ilgili Türkçe çevirilerin bazılarında, “doğmakta olan, yeni beliren” gibi karşılıklar göze çarpmaktadır (Crossley, 2015, s. 196; De Landa, 2018, s. 101). “Beliriverme” kelimesi kuşkusuz kulak tırmalayan bir tınıya sahiptir; bunun önüne geçmek için, bağlama göre, “boy göstermek” türünde karşılıklara da yer verilebilir. Ancak Friedrich Schleiermacher'ın önerdiği gibi, yeni ve farklı bir kavramı bir dilde vurgulu bir şekilde ifade edebilmek için, bazen yazarı/bağlamı okura getirmek yerine okuru yazara/bağlama götüren yabancılaştırıcı bir etkiden yararlanmak gerekli hale gelmektedir (Baş, 2019 s. 67). Bu konudaki verimli tartışma ve “boy gösterme” gibi önerileri için anonim dergi alan editörüne teşekkürlerimi sunarım.



bedenselliğin dahil edilişindeki kilit rolüne değineceğim. Böylece, Spinoza'nın sosyolojiye ve toplumsal düşünceye çok yönlü ve halen olası yönlerde devam etme potansiyeli barındıran etkileri bir parça açığa çıkarılırken, felsefe ve sosyolojinin diyaloglarının da ne kadar verimli olabileceği bir kez daha anlaşılmalı olacaktır.

### **Etika: Duygular, Akıl ve Tahayyül Gücü**

*Etika*'nın asli problemi nedir? Spinoza, *Etika*'yı yazmasının temel amacının, insanları esaretten kurtararak özgürleştirmek ve “en üstün mutluluğa”, “ruh dinginliğine”, “kutluluğa” ya da yine aynı anlama gelmek üzere, “Tanrı'nın bilgisine” erişirmek olduğunu söyler (Spinoza, 2011, s. 307). Peki Spinoza için esaret nedir ve insan nasıl özgürleşebilir? Spinoza şöyle der: “İnsanın duygularını yönetmedeki ya da denetlemedeki acizliğine esaret adını veriyorum. Çünkü duygularına boyun eğen bir insan kendi denetimi altında değil, daha çok kaderin denetimi altındadır” (Spinoza, 2011, s. 513).

*Etika*'nın asli hedefi; aklın duygular üzerinde nasıl egemen olabileceğini, insanın duyguların boyunduruğunda yaşamaktan nasıl kurtulabileceğini ve özgürleşebileceğini araştırmaktır. Bu doğrultuda *Etika*'nın başat temalarından biri, duygular ve tutkular teorisi olacaktır. Bir diğeri ise, buna eşlik eden bir fikirler ya da bilgi türleri teorisi. Kitabın bölümlenişi genel temaları belli eder. 5 bölümden oluşan *Etika*'nın 3. bölümünün adı “Duyguların Kökeni ve Doğası”dır. 4. bölüm, “İnsanın Esareti ya da Duyguların Kuvveti” adını taşır. “Aklın Kudreti ya da İnsanın Özgürlüğü” adını taşıyan 5. ve son kitapta Spinoza nihayet aklın duygular karşısında neler yapabileceğini; “aklın duyguları bastırmada ve yönetmede ne kadar ve ne tür bir hakimiyeti olduğunu” inceleyecektir (Spinoza, 2011, s. 711). Spinoza'yı felsefe uzmanı olmayan okurların da bunca sevmesine şaşmamalı; *Etika*'nın metafizik-ontolojik tezleri içeren “Tanrı” adlı 1. bölümü ile tözün sıfatlarının kipleri olarak beden ve zihnin incelendiği nispeten terminolojik ve “zorlu” olan “Zihnin Doğası ve Kökeni” adlı 2. bölümü hariç tamamı, sıradan bir okurun anlayabileceği düzeyde duyguların ve tutkuların mantığına, zihnin duyguların gücü karşısında neler yapabileceğine adanmıştır.

Spinoza'nın bu konuya felsefi bir başyapıt adanmış olması, aklın duygular karşısında egemenliğinin hiç de sanıldığı kadar kolay bir mesele olmadığını henüz şimdiden sezdirir. Gerçekten, *Etika*'nın zihin-beden ilişkisi konusundaki metafizik-ontolojik tezleriyle de ilişkili olan asli teşhisine göre, “duygular üzerinde öyle mutlak bir hakimiyetimiz yok”tur ve hiçbir zaman da olmayacaktır (Spinoza, 2011, s. 711). İnsanlar her daim bir ölçüye dek duygularının esiri olarak kalacaklardır. Bu fikir *Etika*'nın en can alıcı içgörüsüdür bir bakıma. İnsanlık durumuna ilişkin bu trajik içgörüyle Spinoza, teolojik ve felsefi geleneğin ruh ile beden

arasındaki aşılmaz çatışmaya ve ikiciliğe yönelik kadim iddiasını yankılamaktadır adeta. Tam da bu tezleri serimlerken, Spinoza çok fazla yapmadığı bir şeyi yaparak beşeri geleneğin kanonik metinlerinden alıntılar yapar. Ovidius'un *Dönüşümler*'inden şu sözü aktarır söz gelimi: “*İyileri görüyorum, ama kötülerin peşinden gidiyorum.*” Yine Eski Ahit'ten vaizin sözlerini: “*Bilgisini arttıran insan acısını da arttırır*” (Spinoza, 2011, s. 555).<sup>3</sup>

Aklın duygulara egemen olmada ancak kısıtlı bir güce sahip olabileceğine ilişkin fikir, Spinoza'nın metafizik-ontolojik düzlemdeki zihin-beden “paralelizmi” teziyle ilişkilidir. Bu teze göre, zihinle beden arasında herhangi bir doğrudan nedensellik söz konusu değildir: “*Beden zihnin düşünmesine neden olamaz, aynı şekilde, zihin de bedenin hareket etmesine ya da hareketsiz kalmasına veya herhangi başka bir durumuna [...] neden olamaz*” (Spinoza, 2011, s. 323). Bu tezle birlikte, zihnin beden üzerindeki mutlak egemenliğine ve üstünlüğüne ilişkin geleneksel inanç yıkılmış olur. Böylece bu tez, Spinoza felsefesinin idealizme karşı kendine özgü bir “bedensellik materyalizmi” sunduğuna ilişkin yorumun dayanağı haline gelir. Bir parantez açarak, bu noktanın Spinoza'nın Marx'la yakınlıklarından birini oluşturduğunu belirtebiliriz. Marx'ta da bilinç yaşamı belirlemez; aksine yaşam (toplumsal yaşam ya da praksis), bilinci oluşturur (Marx ve Engels, 1992, s. 43). Marx'ta alt yapı, üretim tarzı ya da maddi temel, asli üretken mercidir; yenilikler ve devrimler ilk kez orada boy verir. Benzer biçimde Spinoza, “beden”i Marksçı anlamda “alt yapı” gibi görür; bir bedenin neler yapabileceğini bilmediğimizi söyler. Hatta Spinoza, Marx'ın bir açmazına da çare olarak görülmüştür. Marx'ta alt yapının üst yapı üzerinde belirleyici hale gelmesi, bir “ekonomik determinizm” oluşturduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir. Böyle yorumlandığında, Marx'ın materyalizmi, idealizmi simetrik olarak tersine çevirmekte, üstünlüğü düşünceden alıp maddeye vermektedir. Althusser, Marksizme yönelik bu determinizm eleştirisini bertaraf etmek için Spinoza'dan ilham alır. Toplumsal bütünlüğü oluşturan tüm düzeylerin (ekonomik, siyasal, dinsel ya da kültürel), tıpkı Spinozacı paralelizmde tözün farklı sıfatları durumunda olduğu gibi, tek ve aynı bütünü kurmalarına karşın “nispeten özerk” düzeyler olduğunu ileri sürer (Althusser, Balibar, Establet, Rancière, ve Macherey, 2017, s. 306). Althusser yine de ekonomik düzeyin “nihai kertede” belirleyiciliğine ilişkin Marksçı fikri koruyacaktır; ancak “üstbelirlenim” kavramıyla, her bir düzeyin kendine özgü etkililiğini olumlamanın bir yolunu bulmaya çalışmıştır.

Spinozacı materyalizm, “bilgi”ye direnen ve kendine özgü bir mantığı olan beden kavrayışıyla, “bilen özne”nin mutlak hakimiyetine son verir: “*İnsan zihni insan bedenini*

---

<sup>3</sup> Burada ve makaledeki tüm alıntılarda, köşeli parantez haricindeki (italik, tek tırnak, yuvarlak parantez, kısa çizgi vb.) tüm yazım özellikleri, alıntı yapılan metnin aslında olduğu gibidir.

*oluşturan kısımların bire bir [uyuygun] bilgisini içermez*" (Spinoza, 2011, s. 231). Zihin ve beden, tözün düşünce ve uzanım sıfatlarının kipleri olarak, adeta kendi özerk mantıklarına ve yasalarına sahip iki ayrı –ve paralel– düzen oluşturur. Bu nedenle Spinoza soyut bir fikrin bir duyguyu değiştirmeye ya da ortadan kaldırmaya muktedir olmadığını belirtir: "*Bir duygu kendisine aykırı ve kendisinden daha güçlü bir duygu olmadıkça ne bastırılabilir ne de ortadan kaldırılabilir*" (Spinoza, 2011, s. 537).

Neyse ki Spinozacı paralelizm, iki ayrı düzen arasındaki doğrudan nedenselliği dışlamakla birlikte, "bağlantı özdeşliğini" dışlamaz (Deleuze, 2005, s. 114-15). "*Bedenimizin etkime gücünü arttıran ya da azaltan, bu kudrete yardımcı olan ya da onu engelleyen herhangi bir şeyin fikri zihnimizin düşünme kudretini de artırır ya da azaltır, ona destek olur ya da onu kısıtlar*" (Spinoza, 2011, s. 347). Bedenin etkinliğini arttıran duygular *sevinç*, azaltanlar ise *keder* olarak adlandırılır. Öyleyse etiğin hedefi, kederli duyguların azaltılması ve sevinçli duyguların artırılmasıdır; çünkü sevinçli duygular zihnimizi daha yetkin fikirler oluşturmaya elverişli hale getirecek, bizi daha etkin bir varoluşa taşıyacaktır. Hiç değilse, Spinoza duyguların denetim altına alınmasından, bazı dinsel geleneklerde ya da Stoacılıkta karşımıza çıktığı gibi, duyguların bütünüyle bastırılmasını ya da bir duygusuzluk haline (ataraksiya) erişilmesini anlamaz.

Sevinçli bir duygu hissettiğimizde, bedenimizde ve zihnimizde olup biten şey tam olarak nedir peki? Spinoza'da bedenin etkinlik derecesinin artışı ya da azalışı olarak duygu teorisi ve bazı temel kavramlar, Spinoza'nın cisimlerin ve bedenlerin yapılarını incelediği "fizik teorisi" ile yakından bağlantılıdır. Spinoza'nın fizik teorisine göre, "[b]ütün cisimler belli açılardan örtüşür" (Spinoza, 2011, s. 197). Cisimler ya da bedenler, örtüştükleri ölçüde, karşılıklı olarak güçlerini arttırdıkları yeni bileşimler ortaya çıkarır; öyle ki, bu bileşikler artık kendi bileşenlerine indirgenemez olan üçüncü bir birey teşkil etmektedir:

[B]irkaç cisim başka cisimlerin zorlamasıyla birbirlerinin üstüne binerse ya da [...] hareketlerini birbirlerine sabit bir yasaya göre iletirlerse, bu cisimlerin birbiriyle birleştiklerini ve hepsinin birlikte bir cisim oluşturduklarını söyleriz, ya da başka deyişle cisimlerin bu birlikteliğiyle diğer cisimlerden ayırt edilen bir birey (Spinoza, 2011, s. 201-3).

Durum duygular söz konusu olduğunda da aynıdır: Dış bir cisim ya da bedenin ilişkilerinin bizimkilerle örtüştüğünü, uyuştüğünü hayal ettiğimiz ölçüde, o şey bize sevinç verir ya da bizim için "iyi"dir: "*Bir şey bizim doğamızla uyduğu ölçüde zorunlu olarak iyidir*" (Spinoza, 2011, s. 579). Aynı şekilde, kendi bedenimizin karakteristik ilişkileriyle

uyuşmayan, onları bozan bedenler de bizim için kötüdür ve onlara dair imgelerimiz de bizi kederlendirir.

Tahayyül gücünün ya da imgelemin Spinoza felsefesinde ne kadar merkezi bir yeri olduğunu artık yavaş yavaş anlayacak duruma geliriz. Doğanın ya da tözün daha geniş planında, “bütün cisimler belli açılardan örtüşmekte”, uyuşmaktadır; dolayısıyla, uyuşumsuzluklar ve bunların yol açtığı kederli duygular ancak daha kısmi bir tahayyül gücü açısından ortaya çıkar. *Etika*'nın meşhur antropomorfizm (insanbiçimcilik) eleştirisi, insani tahayyül gücünün eleştirisinde temellenir: Tahayyül gücünün hatası, şeyleri bedenin dünyadaki kısmi konumu açısından, dar bir perspektiften temsil etmesidir; bu yüzden, “güneşe baktığımızda bizden yaklaşık 200 ayak uzaklıkta olduğunu hayal ederiz” (Spinoza, 2011, s. 249). Daha vahimi, güneşin dünyaya gerçek uzaklığını öğrendiğimiz zaman bile onu yine bu yakınlıkta hayal edecek olmamızdır; bunun nedeni, tahayyül gücümüzün “bedenimizin güneşin etkisinde olduğu sürece aldığı hal”i temel almasıdır (Spinoza, 2011, s. 251). Öyleyse tahayyül gücünün hatası öğretici olabilir: İmgelerimizle düşünömsel bir ilişki kurduğumuzda, imgelerimizin sunduğu “bilgi”nin yalnızca dış cisimlerin değil, aynı zamanda kendi bedenimizin karakteristik ilişkilerini de yansıttığını; daha doğrusu, farklı bedenlerin birbirini etkileme tarzını yansıttığını hesaba kattığımızda, dünyanın ilişkisel ve etkileşimsel yönünü keşfetmeye başlarız: Sevinç ya da keder, iyilik ya da kötölük, ne tek bir dış bedene ne de yalnızca kendi bedenime ait ötsel özelliklerdir; bunlar daha çok, iki bedenin etkileşiminden belirivermiş niteliklerdir.

Nitekim Spinoza'nın bilgi teorisinde tahayyül gücünün “ikili” ve merkezi bir yer tuttuğunu görürüz. Spinoza'da tahayyül gücünün bilgisi, ilk olarak, “birinci tür bilgi”yi oluşturur; “ikinci tür bilgi” olan akıl bilgisi ise upuygun fikirlerin (*adequate ideas*) bilgisidir. Son olarak, “üçüncü tür bilgi”, sezgisel bilgi gelir; evrensel olanla tekil olanın özünü bir arada kavrayan bilgi (Spinoza, 2011, s. 263-5). Tahayyül gücünün bilgisi, birinci tür bilgi anlamında, “yanlışığın biricik nedeni” olarak karşımıza çıkar (Spinoza, 2011, s. 265). Ancak ikinci tür bilgiyi oluşturan upuygun fikirler tam olarak nedir ve imgelem fikirlerinden hangi bakımdan ayrılır? Spinoza şöyle der: “*Her şeyde ortak olan ve hem parçada hem de bütünde eşit olarak bulunan öğeler ancak bire bir [upuygun] kavranırlar*” (Spinoza, 2011, s. 253). Upuygun fikirler söz konusu olduğunda, halen fizik teorisinin ufku içinde olduğumuzu görüyoruz: Upuygun fikirlerin oluşturulması, bedenler arasındaki ortak niteliklerin ya da Spinoza'nın tabiriyle “ortak mefhumların” yakalanmasına bağlıdır; tıpkı fizik teorisinde bedenler arasındaki uyuşum ve bileşimlerden söz edildiği gibi. Upuygun bir fikirde zihnim,

dış bir bedende ve kendi bedenimde, parçada ve bütünde, tekil şeyde ve tözde ortak olan bir niteliği kavrar; eş deyişle uyuşum ve bileşimleri algılar (Spinoza, 2011, s. 253-55).

Öyleyse, öncelikle, zihni upuygun fikirler oluşturmaya götüren şeyin sevinçli duygular olduğunu fark ederiz. Kederli duygulara gömüldüğümde, zihnim dış bir cismin kendisi üzerindeki parçalayıcı etkisinden başka bir şey tahayyül edemez durumdadır; ortaklık ve uyuşumu kavrayacak durumda değildir, çünkü sadece çatışmayı deneyimler. Sevinçli duygularda, aksine, bedenimle dış dünya arasında uyuşumları keşfeder, dünyanın daha geniş, daha bütünlüklü bir imgesine ulaşırım; zihnimde de daha yetkin fikirler, upuygun fikirler oluşturmaya müsait hale gelirim. Sevinçli duygular, upuygun fikirler oluşturmam için bir trampelen işlevi görür: “[B]edenin başka cisimlerle ortak yönleri arttıkça, zihin de o oranda daha çok şeyi bire bir [upuygun] algılamaya uygun hale gelir” (Spinoza, 2011, s. 257).

Şu durumda, upuygun fikirlerle imgelerin ortak bir yönü olmalı; tahayyül gücü yalnızca birinci türün hatalı bilgisinin kaynağı değil, ikinci türün daha bütüncül ve doğru bilgisinin de koşulu olmalıdır. Deleuze, upuygun fikirlerle tahayyül gücünün yakın ilişkisine değinmiştir: Upuygun fikirler ya da ortak mefhumların,

hayalgücüyle ikili bir bağları vardır. Bir yandan dışsal bir bağ: Zira, hayalgücü ya da bedenin duygulanış fikri upuygun bir fikir değildir, ama bizimkiyle uyuşan bir cismin üstümüzdeki etkisini ifade ettiği zaman, uyuşumu içeriden ve upuygun olarak kavrayan ortak mefhumun oluşumunu mümkün kılar. Diğer yandan içsel bir bağ: Zira, hayalgücü ortak mefhumun içsel kurucu ilişkiler yoluyla açıkladığı şeyi, cisimlerin birbirleri üstündeki dışsal etkileri olarak kavrar, demek ki hayalgücünün ve ortak mefhumun nitelikleri arasında zorunlu olarak temellenmiş bir uyum vardır, bu da sonrakinin, öncekinin özelliklerine dayanmasını sağlar[...] (Deleuze, 2005, s. 93).<sup>4</sup>

Nitekim *Etika*'nın beşinci kitabında Spinoza'nın duygulara hakim olmak için önerdiği yordamların da dünyayı tahayyül etme biçimimizle ilişkili olduğunu açığa çıkarabiliriz. Şöyle der söz gelimi: “[B]ir şeyi zorunlu veya olası veya olanaklı olarak değil de, yalın olarak hayal ettiğimizde uyanan duygu eşit şartlarda bütün duyguların en yoğunudur” (Spinoza, 2011, s. 727). Çünkü bir şeyi yalın ya da bir başınaymış gibi hayal etmek, yani o şeyi upuygun olarak bilememek, o şeyi o şekilde etkide bulunmaya zorunlu kılan daha geniş bağlantıları –o şeyle ilişkimizde kendi bedenimiz de dahil olmak üzere– tahayyül edememek demektir. Yalıtık bir “dış neden” fikrinin yerine, ilişki bileşimlerinin daha geniş bir ağını koymak gerekir; daraltılmış bir planda gözlemlenen parçalanış imgelerinin yerine, imgesel

---

<sup>4</sup> Alıntıda son cümlelerin çevirisi, metnin İngilizcesiyle karşılaştırılarak düzeltilmiştir (Deleuze, 1988, s. 58).

kadrajımızı genişlettiğimizde karşılaşılabileceğimiz uyuşum ilişkilerini geçirmek gerekir. Sevinçli duygular da bu yeni imgelerden türer; çünkü bunlar “soyut fikirler” değil, beden etkilenişleridir. Negri, belki de bu nedenle “üretken imgelem”in “etik güç” olduğunu söylemektedir (Negri, 2011, s. 6).

Spinoza'da tahayyül gücü, yeni bir dünya keşfetmemize yardımcı olmaktadır; özcü düşünce tarzlarının varsaydığı aksine, bu yeni dünyada önceden verili özler ya da özneler, ilişkileri belirlemez; bilakis ilişkiler, ilişkiye giren terimlere göre ontolojik öncelik kazanmıştır. Bir bedenin neler yapabileceğini önceden bilemeyiz; ancak girdiği ilişkilerde keşfedebiliriz. Deleuze, Spinoza'nın ilişkielci düşüncesini şu şekilde ifade eder: “Eğer Spinozacıysak, bir şeyi ne biçimiyle, ne organları ve işlevleriyle, ne de töz ya da özne olarak asla tanımlamayacağız. Onu, [...] *enlem ve boylamları* ile tanımlayacağız” (Deleuze, 2005, s. 137). Enlemler bir bedenin “biçim bulmamış unsurları” arasındaki “hız ve yavaşlık ilişkileri”ni, boylamlarsa bir bedeni dolduran duyguları, yani “anonim kuvvetleri” belirtir. Deleuze'e göre, hız ve yavaşlıklardan, duygulardan ve anonim kuvvetlerden oluşan bu “içkinlik düzlemi”nde, bileşimler, uyuşumlar ya da Deleuze'ün yeni kavramıyla “oluş”lar meydana gelir ki oluşlarda bizi bu düzlemde ilgilendiren şey, onların öznelere indirgenemez yönleridir; oluşlarda, “*a* ve *b*'nin ayırdedilemez ‘hale geldiği’, hem *a*'ya hem de *b*'ye ait olan bir *ab* alanı” ortaya çıkar (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 27).

Spinoza'dan çıkan ilişkiel düşünce tarzı, son birkaç on yıldır gelişmekte olan ilişkiel sosyoloji yaklaşımının bireylerin bireyler arası ilişkilerden yalıtılarak ele alınamayacağı yönündeki fikirleriyle paralellik arz eder. François Dépelteau, Nick Crossley, Pierpaolo Donati, Christopher Powell başta olmak üzere pek çok araştırmacının katkıda bulunmaya devam ettiği yaklaşım, henüz her konuda mutabakata ulaşılmış bütünleşik bir paradigma görüntüsünden uzak olmakla birlikte, sosyolojide analiz biriminin bireylerin, toplumsal grupların ya da ulusların “içkin” özellikleri değil, çeşitli etkileşimler içerisinde oluşturdukları ilişkiel ağlar ve bağlar olması gerektiğini vurgular. Çünkü “ilişkiler hem indirgenemez bir dinamik hem de doğmakta olan özellikler sergilerler” ve bireylerin davranışları, duyguları, düşünceleri ve algıları bu ilişkiel ağ dahilinde oluşur ve anlaşılabilir hale gelir (Crossley, 2015, s. 196). Manuel De Landa, Deleuzecü bir perspektiften bu ilişkielci sosyolojiye ve ağ kuramına katkılarda bulunur. “[İ]ncelemenin nesnesini oluşturan, bir ağdaki konumları işgal eden kişilerin sıfatları değil, tekrarlayan bağlar ve bu bağların nitelikleridir”; zira bu “ağların yeni beliren nitelikleri”, “bağlı kişilerin niteliklerinden çıkarsanamaz” (De Landa, 2018, s. 101-2).

Yine de ilişkisel yaklaşımda tek yönlü bir eğilim baş gösterir, çünkü bireyden geriye hiçbir özsel güç kalmaz: “Eyleyenlerin hiçbir özü yoktur ve davranışları, örneğin, bir soyut rasyonalite biçimine indirgenemez” (Dépelteau, 2015, s. 277). Oysa Spinoza’da, virtüel olarak kalmakla ve ancak ilişkiler içerisinde fiilen açıklanabilir olmakla birlikte, Deleuze’ün “yeğlilik ya da güç derecesi” olarak adlandırdığı bir duygulanımsal kapasite de gündeme gelir (Deleuze, 2013 s. 209). Bu makalenin sınırlarını aşmakla birlikte, ilişkisel sosyolojinin karşılaştığı bu tür sorunların ileriki araştırmalarda Spinoza felsefesi çerçevesinde irdelenmesi yararlı sonuçlara yol açabilecektir. Şimdilik, Spinoza’nın toplumsal ve siyasal düşüncesini açıklayarak bu tür bir ilişkisellik kavrayışının ne tür somut toplumsal ilişkilerde tecessüm edebileceğini sorgulayalım.

### **Spinoza’nın Toplumsal Düşüncesi ve Örnekleyici Bir Model Olarak Dostluk**

*Etika*’nın, 5. ve son kitap itibarıyla, bireysel-psikolojik ıstıraba, yani kederli tutkuların bertaraf edilmesine, yine bireysel-psikolojik düzeyde bir çare sunduğu söylenebilir: Tahayyül gücüne odaklanmak ve tahayyülün üretken yönünü geliştirmek. Yine de bireysel-psikolojik bir düzlemde bile, duyguların bireyin mülkiyetine ait kendilikler olmaktan ziyade ilişkisel ve sosyal bir bağlamdan belirivermiş vasıflar olduğu ortaya çıktı. Oysa *Etika*’nın 4. kitabına geri döndüğümüzde, Spinoza’nın “ortak mefhumlar” kavramını doğrudan doğruya kolektif sahayla bağlantılandığı görülür. Bu durumu Negri de teşhis etmiş, 4. kitabın, “Spinoza’nın düşüncesinin en yüksek noktalarından birini temsil et[tiğini]” ileri sürmüştür (Negri, 2011, s. 73-74). Şimdi, bizi psikolog Spinozadan sosyolog ve siyaset bilimci Spinoza’ya geçiren bu boyuta daha yakından bakalım.

*Etika*’nın 4. kitabı, “ortak mefhum” kavramını, psikolojik ıstırabın çözümünü ve insanın özgürleşmesi problemini doğrudan doğruya kolektif sahayla, insanlar arasında ortaklıkların keşfedildiği yeni ilişkilerin kurulması göreviyle bağlantılandırarak şekilde devreye sokar:

Örneğin tamamen aynı doğaya sahip iki birey birbiriyle birleşirse her birinden iki kat güçlü bir birey oluşur. Öyleyse insana insandan daha yararlı hiçbir şey yoktur; demek istediğim, insanların kendi varlıklarını korumak için arzulanabilecekleri en makbul şey, herkesin zihinleriyle ve bedenleriyle her konuda adeta tek zihin ve tek beden oluşturacak şekilde uyuşması ve herkesin elinden geldiğince kendi varlığını beraberce korumaya çabalaması, herkesin hep birlikte hepsinin ortak yararına hizmet edecek olanı aramaları (Spinoza, 2011, s. 561).

Birbiriyle uyuşan ilişkilerin yakalanması ve ortak mefhumların oluşturulması meselesi, burada artık bütünüyle fizik teorisinden toplumsal teoriye aktarılmış durumdadır. Ortak

mefhumlar ya da upuygun fikirler oluşturma yetisi olarak “akıl” da bundan böyle toplumsal ve siyasal bir yeti olarak anlaşılacaktır; aklın asli çabası, insanlar arasında uyuşumların, müştereklerin keşfedilmesi ve böylece bireysel sıkıntıyı toplumsal planda çözmenin koşullarının oluşturulmasıdır. “İnsanlar aklın kılavuzluğunda yaşadıkları sürece zorunlu olarak doğal bir uyum içindedirler” (Spinoza, 2011, s. 589). İnsanlar için ortak mefhumların ve upuygun fikirlerin asli kaynağı, öteki insanlardır. Akla uygun bir hayatın olanağı, öteki insanlarla uyumlu ilişkilerin keşfedilmesidir. “Kendimize yararlı olanı araştıran aklımız bize insanlarla birleşmemizi öğretir[...].” (Spinoza, 2011, s. 601). Bireyler en büyük sevince, ahenkli bir topluluk geliştirdiklerinde ortak olarak erişebilirler.

Spinoza'nın insanlar arasında ortak mefhumların tesis edilmesi fikrine dayanan toplumsal teorisinin, birey ve toplum ilişkisini nasıl yaratıcı bir şekilde ele aldığına bakalım. Negri, kendi çağı için de yenilikçi olan Spinoza'nın toplumsal düşüncesinin, Hobbes ve toplumsal sözleşme teorisi geleneğiyle karşıtlık içinde anlaşılabilirliğini belirtir (Negri, 2011, s. 20). Spinoza, klasik liberalizmin temeli haline gelecek olan sözleşmecî teorisinin birey ile toplumu birbirine karşıt ve çatışan çıkarlara sahip iki ayrı kutup olarak tasavvur edişine karşı çıkar. Sözleşmecî teorilerde, toplumsal bütünün kuruluşu, bireyin kendi hak ve çıkarlarından feragat etmesiyle, bunları bir egemene devretmesiyle mümkün olur. Dolayısıyla siyasal iktidar, halk kitlesi (*multitudo*) üzerinde “aşkın” bir güç olarak ortaya çıkar. Spinoza bu sözleşmecî toplumsal teorisinin tüm önvarsayımlarını yıkar; birey ile toplum birbirine karşıt varlıklar olarak düşünülmediği için, özgürlüğün ya da gücün devredilmesi ve haklardan feragat edilmesi gibi negatif terimler gündeme gelmez. Kolektif bütünün ya da gücün inşası, birbirine katılan bireysel güçlerin içkin biçimde geliştirilmesiyle gerçekleştirilecektir; Negri'nin deyişiyle, “bireysel *cupiditas*'ların [arzu] gelişimiyle *multitudo*'nun kuruluşu”na ilerlenecektir (Negri, 2011, s. 21).

Spinoza'nın bireysel güçlerin pozitif eklemlenişi ve birbirini arttırışı üzerine kurulu yenilikçi toplumsal ve siyasal düşüncesinin gelişimi, *Etika* 4. kitapta boy gösterdikten sonra, *Politik İnceleme*'de doruğa ulaşacaktır: “Eğer iki kişi aralarında anlaşıp güçlerini birleştirirlerse, beraber daha fazla iktidarlara olacaktır ve dolayısıyla doğa üzerinde, her birinin tek başına sahip olduğundan daha fazla hakları olacaktır. Güçlerini birleştiren insanların sayısı arttıkça sahip oldukları hak da artar” (Spinoza, 2018, s. 42). Bunun için de, insanlar öfke, kıskançlık ve nefret gibi duyguların güdümünde kalarak “zıt yönlere” gitmek yerine, her birine sevinç veren bileşen ilişkilerini keşfederek yeni müşterekler kurmalıdır. Böylece toplumsal yaşama geçiş, bireyleri bencil atomlar olarak birbirinin karşısına koyan liberal



teorilerdeki gibi negatif bir biçimde (bireysel hakların devredilmesi ve kısıtlanması yoluyla) değil, sevincin artışı, varlığın bütünleştirilmesi ve yalnızlıktan kurtularak çokluğa katılım olarak pozitif terimlerle anlaşılmaya başlanır (Negri, 2011, s. 28). Diego Tatián'ın söylediği gibi, bundan böyle “[t]opluluk ona ait olunacak bir şey değil, içine girilebilecek ve oluşturulabilecek bir şey” olarak kavranmaya başlanır (Tatián, 2009, s. 68). Negri bu nedenle Spinoza'nın siyasal düşüncesini, devletin mutlakiyetçiliğini dışlayan içkin ve radikal bir demokrasi olarak değerlendirir (Negri, 2011, s. 49-52).

Peki, insanlar arasında ortak mefhumların oluşturulmasına dayalı Spinozacı ilişkileri ne tür bir somut toplumsal ilişki modeli içerisinde örneklendirebiliriz? Duygular ve tahayyülün somut alanında temellendiği ölçüde, bu ilişkiler ilk bakışta, Ferdinand Tönnies'in topluluk ya da cemaat (*gemeinschaft*) kavramı altında sınıflandırdığı toplumsal ilişkiler tipolojisine giriyor gibi görünür. Tönnies (2019) *Cemaat ve Cemiyet*'te modern şehir yaşamının bürokratik örgütlenme bağlarına özgü rasyonel, gayrişahsi ve duygulardan arındırılmış toplum ya da cemiyet (*gessellschaft*) ilişkileriyle, kır yaşamına özgü, kişisel yakınlık, duygudaşlık ve içsel aidiyet vasıflarına sahip topluluk ilişkilerini birbirinden ayırt ediyordu. Spinoza'nın ortak mefhumların kuruluşuyla geliştirilen ilişkiler kavrayışının toplum ya da cemiyet ilişkileri alanında olmadığı açıktır. Ancak, genel iradenin bireyler üzerinde baskısıyla nitelenen topluluk ilişkileri de onu tam olarak yansıtmaz. Spinoza'nın ortak mefhumlarının kuruluşunda aslolan, ilişkiye katılan her bireyin, bir baskı hissetmek yerine bedensel ve zihinsel olarak kendini açacak şekilde yetkinleşmesi, yaratıcı hale gelmesi, kendisinden başka bir bireyin yaratımına katılmasıdır. Belki de bu tür ilişkiler en iyi şekilde, aşkıta, arkadaşlıkta ya da her tür gönüllü kolektif ortaklık ve örgütlenmede açığa çıkabilen, Eski Yunanlıların “*philia*” (kardeşçe sevgi; dostluk) ilişkileri olarak adlandırdığı ilişkilerde aranabilir. Zira bu ilişkilerde, kendimizden taşıdığımızı, kişiler arasında kendiliğinden boy gösteren, kendine has bir simyaya sahip olan daha geniş düşünsel ya da duygusal bir ortama katıldığımızı bizzat deneyimleriz.

Spinoza, *Etika*'da dostluk kavramına değinir: “Bu yüzden insanlar için en yararlı olan, yaşam yollarını birleştirmeleri, hepsini bir birlik haline getireceğine inandıkları sınımsız bağlarla birbirlerine kenetlenmeleri ve aralarındaki dostluğu mutlak anlamda güçlendirecek ne varsa yerine getirmeleridir” (Spinoza, 2011, s. 693). Anlaşıldığı kadarıyla, Spinoza toplumu bir bütün olarak “dostlar toplumu” olarak tahayyül etmek istemektedir. Dostluk, günümüz felsefesinde ve toplumsal düşüncesinde neredeyse unutulmaya yüz tutmuş bir kavramdır. İçinde yaşadığımız neoliberal toplum, “rekabet”i toplumsal ilişkilerin genel ilkesi haline

getirerek dostluk temelli ilişkileri toplumsal sahadan giderek dışlamaktadır. Dostluk giderek dar bir çerçeveye sıkıştırılmaktadır; çağdaş tüketim kültüründe, dostlar artık kendilerini ve birbirlerini ortak mefhumlar geliştirerek “üreten ve yaratan” insanlar değil, birlikte “tüketen”, tüketim alışkanlıkları ve kalıpları uyuşan insanlar haline gelmiştir (Featherstone, 2005, s. 41-57).

Bir zamanlar, filozoflar dostluk üzerine uzun uzun düşünür ve yazarlardı. Antik Yunan felsefesinde dostluk başat temalardan birisiydi. Filozoflar, dostluğu dar bir bireysel çerçevede ele almıyor; toplumsal bağlamla ilişkileri içerisinde düşünüyorlardı. Söz gelimi Aristoteles, dostluğu yönetim biçimleriyle ilişkili olarak inceliyordu. Aristoteles'e göre, dostluk, ortaklıkların yanı sıra, insanlar arasında eşit ve adil toplumsal koşulları gerektirmekteydi. Tiranlık gibi yozlaşmış yönetim biçimlerinde, yönetilenlerle yönetenler arasında ortaklık olmadığı gibi, dostlukların gelişebileceği eşit ve adil koşullar da bulunmaz. *Nikomakhos'a Etik*'te şöyle der: “Tiranlıklarda dostluk da az, adalet de. Demokrasilerde daha çok, çünkü eşit olan kişilerin pek çok ortak şeyi olur” (Aristoteles'ten akt. Demirtaş, 2021, s. 31). Aristoteles gibi, çağdaş filozof Foucault da dostluk kavramını toplumsal ve siyasal bir çerçevede ele alır. Foucault, dostluğu, bedenleri –özellikle erkek bedenlerini– birbirinden yalıtarak aralarına çitler diken egemen kültürden “kaçış çizgileri” oluşturabilecek yeni yaşam biçimlerinin, yeni bir etiğin yaratılması olarak kavramsallaştırmayı dener. Herhangi bir kural, yasa ya da programın dışında, deneysel bir süreç içinde geliştirilecek ilişkilere bağlıdır dostluk (Demirtaş, 2021, s. 57-81). Spinoza'nın ortak mefhumlar oluşturma anlayışıyla kusursuz biçimde uyuşan bir tasarıdır bu; hangi bedenler ve zihinler arasında ortak mefhumlar oluşabileceğini önceden tasarlamak mümkün değildir, bu tamamen somut karşılaşmalar içinde ortaya çıkacak deneysel ve pratik bir süreç olacaktır.

Neoliberalizm, klasik liberalizmin dayandığı “karşılıklı yarar” ve “mübadele” fikirlerini bile yıkmış, bireylerin tüm müşterekleri yitirerek büsbütün yalıtık atomlar haline gelmesine yol açan arsız bir rekabetçiliğin fitilini ateşlemiştir (Demirtaş, 2021, s. 101-112). Bireyler artık yalnız ve bencil birer “girişimci”ye dönmüş durumdadır. Uzun vadeli iş sözleşmelerinin yerini işvereni sağlık ve sigorta masraflarından kurtaracak kısa vadeli sözleşmeler, geçici ve yarı zamanlı çalışma biçimleri ve esnek istihdam aldıkça, bireyler kendilerini dayanışma ağlarının ve kolektif örgütlenmenin büsbütün dışında, tamamen yalnız, yalıtık ve kopuk varlıklar olarak deneyimlemeye başlamışlardır (Demirtaş, 2021, s. 113-120). Bütün bunlar, günümüz toplumlarında dostluk ilişkilerinin gerileyişinin kimi yapısal nedenlerini oluşturmaktadır denebilir. Şu halde, neoliberalizmin insanlar arasında ortaklığa,

paylaşmaya, dayanışmaya yönelik her tür bağı çözüdüren –bu açıdan günümüz toplumu kendi bağrında toplumculluk karşıtı güçleri barındırmaktadır adeta– şartlarında, Spinoza'nın toplumsal ve siyasal tahayyülü, ortak mefhumlara dayalı toplumsal ilişkileri gündeme getirmekle halen üç yüzyıl öncesinde olduğu gibi eleştirel bir yön taşımaktadır.

### **Althusser'den Bourdieu'ye Sosyolojide Spinoza Etkisi: Sosyolojide Duygular ve Beden**

Spinoza'nın kederli duyguların ve psikolojik ıstırabın çözümünü nihai olarak toplumsal ve siyasal bir mesele olarak gören sosyolojik tahayyülü, aslında günümüz sosyolojisinin –Spinoza'dan bağımsız olarak– yeni gelişen birçok alanındaki asli içgörülerden biri haline gelmiştir. Söz gelimi hastalık ve sağlık sosyolojisinde, hastalıkların yalnızca bireysel ve fizyolojik temelde tanımlandığı “medikal hastalık modeli”nin hata ve eksiklikleri ortaya konarak hastalığın, tanımlanışından kaynaklarına dek pek çok açıdan toplumsal bir mesele olduğu gündeme getirilir (White, 2002, s. 14-31). 1970'lerden itibaren hızla gelişen duygular sosyolojisi alanında da, duyguların öznel arası ilişkilerden ve toplumsal etkileşim bağlamlarından türediğine dikkat çekilerek güven, sadakat, şefkat, utanç, öfke, sıkıntı gibi çeşitli duyguların toplumsal nedenlerine odaklanılmakta (Jacobsen, 2019, s. 1-12).

Hastalık ve sağlık sosyolojisi ile duygular sosyolojisinin “en kişisel olanın”, duyguların ve zihinsel ıstırabın, toplumsal etmenlerle yakından ilişkili olduğuna yönelik temel tezleri, psikiyatrinin kendi içerisinde de yankı bulmuş, psikiyatrik problemlerin sosyal ve kültürel boyutları gündeme getirilmiştir. Kültürel psikiyatrinin önemli isimlerinden Arthur Kleinman, araştırmaların “tıpkı enfeksiyon hastalıkları gibi ruh sağlığı problemlerinin de yoksulluk, tedavi programlarına erişim olanaksızlığı, göreceli güçsüzlük, marjinalite, ailelerin ve toplulukların parçalanması ve diğer toplumsal sorunlarla birlikte kümelenişini kanıt[ladığını]” belirtir söz gelimi (Kleinman, 2019a, s. 12-13). Kleinman'a göre, tıbbi ve siyasal boyutlar “birbirinden ayrılmaz bir bütünlük” oluşturmaktadır. Zira modern kapitalist toplumda, tehlike ve sinirlilik hali, gündelik toplumsal deneyimin “normal koşulları” haline gelmiş durumdadır. Toplumsal baskıların açtığı yaralar, asli bir psikolojik şiddet kaynağına dönüşür. Öyle ki, Kleinman, bir kadın danışanının “ağrı ve bitkinlik şikayetleri”nin, eski kocasından gördüğü şiddete ilişkin şikayetlere dönüştüğünü fark eder: “Jane'in metaforik bedensel şikayetleri, toplumsal dünyasının derinliklerine uzanmıştı” (Kleinman, 2019b, s. 17-22).

Aslında toplumsal yapıyla ilişkileri çerçevesinde duygusal ve zihinsel hallere değinmeyi klasik sosyolojinin öncüleri de ihmal etmemişti. Modern toplumda yapısal farklılaşmanın ve kolektif bilincin gerileyişinin yol açacağı anomiyeye, bunun bireyleri

yalnızlaştıracağına değinen Durkheim, kapitalist işbölümünün ve mübadele değerinin hayatı istila edişinin insanların yabancılaşmasıyla son bulacağını ileri süren Marx, formel rasyonel toplumsal ilişkilerin hakimiyetinin cemaat yitimi ve aidiyetsizlik duygularına yol açacağı fikriyle Tönnies, demokratik toplumun bireysel farklılaşmayı yok edeceği ve insanlarda farklılıklara karşı olumsuz duygular yaratacağı öngörüsüyle Tocqueville, bu geleneğin asli isimleridir (Aron, 2017, s. 188; Turner, Beeghley, ve Powers, 2013, s. 166-173, 354-366). Keza Simmel, metropoldeki fiziksel ve sosyal yaşam koşullarının çözümlemesinden modernliğin asli ruh hali olarak bezginlik (*blasé*) duygusuna ulaşıyordu (Simmel, 2009, s. 317-329). Daha yakın dönemlerde, Berger ve Luckmann, anlam yitimi duygusunu toplumda yükselen çokkültürlülük olgusuyla ilişkilendirmiştir (Berger ve Luckmann, 2015, s. 43-58).

Duygu ve zihin durumlarının toplumsal etmenlerle ilişkilendirilmesine yönelik klasik öncüller ve çağdaş araştırma sahaları, Spinoza'dan bağımsız olarak ortaya çıkmış gelişmeler kuşkusuz; ancak bu alanlarda yeni karşılaşmalar yeni kavrayışlara vesile olabilir. Nitekim Spinoza esinli araştırmacılar da duygular, toplum, sanat ve siyaset arasındaki ilişkileri kendi hesaplarına incelemektedir günümüzde. Örnek olarak Massumi'nin (2019) çalışması, yine Baker'in Spinozacı duygular teorisini belgesel sinemacılık pratiği ile ilişkilendirme denemesi anlabilir (Baker, 2015, s. 235-336). Ben burada, bedenselliğin sosyolojiye dahil edilmişinde çok temel bir önemi haiz olan, Spinoza'nın doğrudan etkisiyle şekillenen bir çizgiye değinmek istiyorum. Bu toplumsal düşünce çizgisi, Spinoza etkisini bizzat açık kılan Althusser'den onun bir ardılı olan, Spinoza etkisinin daha örtük kaldığı Bourdieu'ye uzanmaktadır.

Düşünsel hayatında Spinoza'nın önemli bir yer tuttuğunu her daim belirten Althusser, *Özeleştirir Öğeleri*'nde ve otobiyografik eseri *Gelecek Uzun Sürer*'de, Spinoza'nın kendi düşünsel sisteminin hangi boyutlarını etkilediğini ayrıntılı şekilde anlatır. Söz gelimi Althusser, Hegelci idealist toplumsal bütün kavramına karşı Marx'ın toplumsal bütün kavramını daha güçlü bir şekilde formüle etmek için Spinoza'nın töz kavramından ilham aldığını açıklar (Althusser, 2000, s. 49). Yine aynı şekilde, Spinoza'da bulunduğu "imgesellik materyalizminden" Marksist ideoloji teorisini tahkim etmek için yararlanmışır. Althusser, Spinoza'nın birinci tür bilgi adını verdiği imgesel bilgi teorisini, "insanların özdeksel dünyası, yaşadıkları dünya, somut ve tarihsel varoluşları" olarak yorumlayarak onda gündelik sosyal deneyimin, "ortak duyunun 'spontane' ideolojisinin" somut tezahür tarzlarını keşfetmiştir (Althusser, 2000, s.44). Althusser buradan, öznenin (bilincin) kurucu değil, gündelik

toplumsal hayatın imgesel seli altında kurulan ve oluşturulan bir şey olduğu yönündeki yapısalcı temayı geliştirecektir.

*Gelecek Uzun Sürer*'de, Spinoza düşüncesinde kendisini “asıl etkileyen” şeyin, “şaşkınlık verici beden ve ruh tasarımı” olduğunu söyler:

[B]eden ‘bizim bilmediğimiz güçlere ’sahiptir; beden kendi *conatus*'unun, *virtus*'unun ya da *fortitudo*'sunun hareketlerini ne kadar geliştirirse, onun ‘ruhu ’olan *mens* (tin, espri) de o kadar özgür olur. Böylece Spinoza bana, beden düşüncesi; daha iyi bir deyişle: bedenle düşünme; daha da iyisi: bizzat bedenin düşünmesi, denebilecek bir fikir sunmuş oluyordu (Althusser, 1996, s. 234-59).

Althusser'in “bedenle düşünme”, hatta “bizzat bedenin düşünmesi” olarak adlandırdığı bu Spinozacı öge, bedenselliğin sosyolojiye girişinde belirleyici önemde olacaktır. “Bedenin düşünmesi”nin sosyolojik olarak ne anlama geldiğini, en iyi şekilde Althusser'in bir ardılı olan çağdaş sosyolojinin önemli ismi Bourdieu'nün kavramlarında görürüz.

Bourdieu, Althusser'in yapısalcılığının üstesinden gelmek için bir sosyal eylem teorisi geliştirmeyi hedefler. Halefi gibi Spinoza'nın kendisi üzerindeki belirleyici etkisinden söz etmese de, eserlerinde Spinoza'yla diyalog kurmayı sürdürür. Fransa'nın ünlü kurumu École Normale Supérieure'de felsefe eğitimi alan Bourdieu, hermenötik yorumlama tutkusunu “skolastik yanılğı”ya neden olabileceği için sert şekilde eleştirse de, *Pascalca Düşünme Çabaları*'nda oldukça âlimane bir şekilde iki kez Spinoza'ya göndermede bulunur söz gelimi (Bourdieu, 2019, s. 64, 286). Şimdi göreceğimiz üzere, çoğu zaman da Spinoza felsefesine örtük göndermeler yapmaktan geri kalmayacaktır. Bourdieu'nün “habitus” kavramı çevresinde şekillenen eylem teorisi, bedeni sosyolojik araştırmanın merkezi bir unsuru haline getirir. Habitus, toplumsal yapıların bedende somutlaşmasının ürünü olan dayanıklı “algı, beğeni ve eylem şeması sistemleri” olarak tarif edilir (Bourdieu ve Wacquant, 2007, s. 117-31). Bourdieu bu kavramı, fenomenolojik felsefe ve sosyoloji geleneklerinde “ortak duyu bilgisi”, “bilgi stokları” gibi kavramlarla ortaya konmuş olan sosyal eyleyenin bilgililiği durumunu karşılamak için yaratır; ancak bu geleneklerin bilişselci idealizminin aksine, bir bedensellik materyalizmini devreye sokar ve habitusun bedene işlemiş olduğunu vurgular. Habitus, bu yönüyle rasyonel muhakemenin ve sözel bilincin erişimi dışında kalır; o sezgisel ve pratik bilinçtir: Althusser'in deyişiyle, “bedenin düşünmesi”, bedene özgü bir bilmedir, yani Spinoza'nın 1. tür bilgisi olan imgelem ve tutkuların bilgisi. Sosyal eyleyici, habitus sayesinde toplumsal dünyada bir şekilde yolunu bulur; bu dünyadaki sözlerin, eylemlerin, jestlerin imalarını anlayacak şekilde ona hakim olur.

Toplumsallaşmış beden olarak habitus, simgesel tahakküm mekanizmalarını da içselleştirmektedir pek tabii ki: “Simgesel (cinsel, etnik, kültürel, dilsel, vs.) tahakküm etkisi bilen bilinçlerin saf mantığında değil, bilinçli kararların ve istemli kontrollerin berisinde, [...] *habitus*'un eğilimlerinin karmaşıklığında kendini gösterir” (Bourdieu, 2019, s. 203). Bu nedenle Bourdieu, soyut fikirlerin bedensel eğilimleri bir başına değiştirmeye muktedir olmadığına dair Spinozacı içgörüyü yankıarcasına, habitusun bilinçli iradeyle kolayca değiştirilemeyeceğini belirtir:

[T]ahakküm edilen *habitus*'un tutkuları, özgürleştirici bir bilinçlenmeye dayanan istencin basit bir çabasıyla askıya alınabilecek türden değildir. [...] Elbette *habitus* kader değildir ama simgesel eylem, tek başına, üretim koşullarına ve eğilimlere de dokunmaksızın (üstelik kendi de eğilimlere ve inançlara dayanan) hümanist evrenselciliğin buyruklarına veya yasaklarına tamamen kayıtsız kalan bedensel inançları, tutkuları ve dürtüleri ortadan kaldıramaz (Bourdieu, 2019, s. 213-14).

Bourdieu, habitusta kayıtlı tutkuların değiştirilmesinin zorluğuna örnek olarak milliyetçi hisleri ele alır. Terminolojisinde yankılanan Spinozacılığı görmek için doğrudan alıntılalım:

[T]utku ve körlükten kaynaklanan basit bir yanılsama, bir ‘ilk hata’ olarak görmenin çok kolay olacağı ‘birincil hakikat’, ulusun, ‘ırk’ın veya günümüzdeki tabiriyle ‘kimliğin’-nesnel yapılar; ekonomik, mekansal, vs. fiili bir ayırım biçiminde- şeylerde ve -bazen viskeral denilen beğeni ve nefret, sempati ve antipati, çekim ve itim biçiminde- bedenlerde kayıtlı olduğudur (Bourdieu, 2019, s. 214).

Bourdieu'nün, “birincil hakikat” derken, tam da Spinoza'nın “birinci tür bilgi”sini kast ettiğini düşünmek mümkün; hem de Althusser'in yorumladığı şekilde, “ortak duyunun spontane ideolojisi” ile ilişkili olarak. Tam da Spinoza gibi, Bourdieu bu tutkuları “basit bir yanılsama” olarak görmek yerine, onlarda toplumun işleyişinin asli bir mekanizmasını saptamaktadır.

*Etika*'da karşılaştığımız trajik manzarayla tekrar karşılaşırız. Bilincin çabası tek başına toplumsal yapıların tutkular ve imgeler biçimde kazındığı bedensel yatkınlıkları değiştiremiyorsa, elimizden ne gelebilir? Bourdieu, doğa ya da logos ile uyumlu bir yaşam için bütüncül bir ethos dönüşümü çağrısında bulunan Antik dönem filozoflarını andırırcasına, sıkı biçimde takip edilecek bedensel pratik ve egzersizler önerir; “yalnız atletlerin antrenman süreci gibi yinelenen egzersizlerle gerçekleştirilen hakiki bir karşı-eğilim süreci *habitus*'ları kalıcı bir biçimde değiştirebilir” (Bourdieu, 2019, s. 205). Bu, Spinoza'nın kederli tutkularından

kurtulmak için somut bir şekilde dünyayı tahayyül etme tarzımızı değiştirmeyi önermesine de benzemektedir. Ancak Spinoza gibi sosyoloji de bu öneriyle yetinemez.

Sosyolojinin Spinozacı özgürleşim tasarısını kendi araçlarıyla gerçekleştirme tarzını daha iyi anlamak için, Bourdieu'de sosyolojik bilginin statüsüne ve bunun habitusun "birinci tür bilgi"siyle ilişkisine göz atabiliriz son olarak. Bourdieu, tıpkı Spinoza'nın felsefede yaptığı gibi, sosyolojik bilginin, habitus bilgisini yalnızca yanılısma olarak görerek bir kenara atmasına ve pozitivismdeki gibi eyleyenlerin tamamen arkasında ya da üzerinde işleyen soyut yasa ya da genellemeleri hedeflemesine karşı çıkar; "bilimsanının [...] failerin illa ki kısmi ve yanlı olan bakış açılarını basit yanılısmalar olarak kabul edebildiği nesnelci görüşle yetinmeyiz" (Bourdieu, 2019, s. 224). Buradan hareketle Bourdieu, sosyolojik nesnesini geliştirecektir; yani habitusların bizzat içerisinde şekillendiği, gizli bir "suç ortaklığı" içerisinde olduğu, ancak eyleyenler için örtük kalan toplumsal "konumlar arasındaki nesnel bağıntılar" uzamı olarak "alan" kavramını (Bourdieu ve Wacquant, 2007, s. 100). Bu derinlikli kavramı bütün yönleriyle tanıtmak bu çalışmanın sınırlarını aşacaksa da, tıpkı ilişkisel ağ analizcilerinin bireyler arası etkileşimleri bunların oluşturduğu daha geniş bir ağa yerleştirerek bireylere kendilerini konumlandırabilecekleri daha geniş bir perspektif sağlamaları gibi, sosyal konumlar arasındaki nesnel bağıntıların sosyolojik inşası da, aynı şekilde bireylerin tahayyül gücünü Spinoza'nın tasarısına uygun bir şekilde genişletmeyi hedefler. Bourdieu şöyle devam eder:

Bilimsel alanda gerçekleştirilen işler, hem birinci türde bilgiden, yani dünyanın anlamının (kendini bilmeyen) dolaysız bilgisinden hem de ikinci tür bilgiden –birincil deneyimin fenomenolojisiyle, öznelci ya da istatistiksel yapıların ve düzenliliklerin analiziyle, nesnelci olan bilgiden– kopar; ilk iki bilgi kipinin kendine özgü mantığının bilgisiyle bunları ayıran farkı temel almak suretiyle bu iki bilgiyi bütünleştirebilen üçüncü türde bir bilgiye erişmeyi mümkün kılar. [...] Toplumsal bilimler, bilen özneyi daha iyi tanımak, dolayısıyla onun nesneyi bilme işlemlerinin (bilhassa skolastik) sınırlarına daha iyi hakim olmak için, nesnenin bilgisiyle (bilhassa habitus ile alan arasındaki ilişki kuramıyla) edindiklerini kullanabilme ayrıcalığına sahiptir[...] (Bourdieu, 2019, s. 227).

Sosyolojik bilgi, Spinoza'nın bilgi teorisinde olduğu gibi, birinci tür bilgiyi, bedensel-imgesel ortak duyu bilgisini bütünüyle yok saymak ve onunla ilişkisiz soyut genellemelere yönelmek yerine, bu ilk tür bilginin içerisinde ortaya çıktığı, bir anlamda onu doğuran daha geniş ilişkisel ağı (Bourdieu'nün tabiriyle "alan") açığa çıkararak öznenin kendi dünyasının koşullarını daha iyi anlamasına hizmet etmeyi hedefler. Özne bu bilgide, sosyolojik tahayyülde, kendisini ve kendi dünyasını tanır; çünkü bu tam da onun bireysel tahayyülünün

içinde geliştiği daha geniş çerçeveyi içerir. Bu anlamda sosyolojik bilgi, Spinoza'nın “üçüncü tür bilgi” dediği şeye erişmeyi hedefler; tekilin özünün bilgisi ile evrenselin (burada sosyalin) bilgisinin örtüştüğü ve bireyin her şeyi tözün bakış açısından görmeye başladığı bakış açısına.

### Sonuç

Spinoza'nın eşsiz felsefi başyapıtı *Etika*, her sosyoloğun okuması gereken felsefe kitaplarının başında gelir. Şöyle der söz gelimi: “İnsanlar kendilerinin özgür olduğunu düşünürler, çünkü kendi seçimlerinin ve arzularının farkındadırlar, ama kendilerini bunları seçmeye ve arzulamaya sevk eden nedenlerden bihaberdirler [...]” (Spinoza, 2011, s. 135). Bu, bütün sosyoloji giriş kitaplarının mottosu olmaya aday bir söz. Sosyoloji, insan eyleminin arkasında yatan, insanların arzularını ve seçimlerini onlar farkında olmadan yönlendiren yapısal etmenleri ortaya çıkarmayı hedefler; bu anlamda, insanların seçimlerinde tamamen bağımsız olduğunu ima eden özgür irade kavramı Spinoza için olduğu kadar sosyoloji açısından da bir yanılsamadır. Ancak tıpkı ilk uğrakta özgür irade mitini reddeden Spinoza'nın, ikinci uğrakta insanların kendi duygu ve tutkularını yönlendiren daha geniş bütünün farkına vararak özgür eyleme güçlerini ele geçirmelerini hedeflemesi gibi, sosyoloji de –hiç değilse, bir parça görmüş olduğumuz Bourdieu'nün sosyolojisi özelinde– insanların kendi arzu ve tutkularının toplumsal kaynaklarını daha iyi tanıyarak özgürleşmelerine katkı sağlamayı hedefler.

*Etika*, bireysel-psikolojik ıstırabın, Spinoza'nın tabiriyle “kederli tutkuların” ortadan kaldırılmasının çaresini, son kertede insanların başka insanlarla ortak mefhumlar geliştirdikleri toplumsal ilişkilerin tesis edilmesinde bulur. Bu fikrin kayda değer bir sosyolojik tahayyül içerdiğini göstermeye çalıştım. Spinoza'nın toplumsal düşüncesinin, liberal sözleşmecî geleneklerin aksine, birey ile toplumu çatışma içerisindeki iki karşıt kutup olarak ele almadığını ortaya koymayı denedim. Buradan itibaren, topluluğun kuruluşu, yine liberal geleneklerdeki gibi özgürlük devri ve haklardan feragat yoluyla değil, ortak mefhumlar vasıtasıyla güçlerin birbirine eklenmesiyle ve birleştirilerek artırılmasıyla gerçekleşir. Bu bileşimler, her daim bileşen parçalara oranla “yeniliklerin” doğmasına vesile olur. Bu açıdan Spinoza'nın ilişkiselsel felsefesinin belirivermecî ilişkiselsel sosyoloji perspektifiyle paralelliklerine değindim. Bu ilişkiselsel düşünce tarzı, sosyal ilişkilerin bireylere indirgenemeyen, fakat bireyleri geliştirip zenginleştiren boyutları olduğunu gösterir. Dostluk türündeki ilişkilerin Spinoza'nın ortak mefhumlar yoluyla gelişen toplumsal ilişkiler kavrayışını örnekleyebileceğini ileri sürdüm. Böylece rekabetçi ilişkileri teşvik eden, bireyleri



yalıtan ve yalnızlaştıran neoliberal topluma karşı Spinozacı bir eleştirel bakışın geliştirilebileceğini önerdim.

Spinoza'nın *Etika*'daki en asli iddialarından bir diğeri de, bilincin duygular ve beden üzerinde tam ve mutlak bir hakimiyet kurmasının hiç de sanıldığı kadar kolay olmadığıdır. Bu tez, Spinoza'nın düşüncesinde bir "bedensellik materyalizmi" tespit edilmesine vesile olmuş ve Spinoza'nın idealist kampa karşı materyalist kampa dahil edilmesinde etkili olmuştur. Düşünsel sistemini oluştururken Spinoza'dan sık sık yararlanan Marksist filozof Althusser, onda kendisini en çok etkileyen şeyin, beden ile zihnin ilişkilerine dair özgün yaklaşım ve "bedenle düşünme" ya da "bedenin düşünmesi" olarak adlandırılabilir şey olduğunu ifade etmiştir. Althusser'in Spinoza yorumunun bir ölçüde Bourdieu'de devam ettiğini, dolayısıyla bedenselliğin sosyolojik düşünceye girişinde Spinoza'nın önemli bir etkisi olduğunu ileri sürdüm. Bourdieu'de "habitus", tam da "bedenin düşünmesi", bedenin mantığında kendisini yansıtan sosyal tahakküm mekanizmaları ile bunlara verilen tepkiler ağıdır. Bu noktadan itibaren Spinoza'nın felsefesi ile Bourdieu'nün sosyolojik teorisi arasındaki bazı can alıcı paralelliklerin izini sürmeyi denedim.

Bu çalışmayla birlikte, sosyolojiyi felsefeden sert bir biçimde ayırmaya çalışan sosyolojik yaklaşımlara –ve eğer küçük bir polemige izin verilirse, felsefeye dudak büken sosyologlara– karşı, sosyolojinin dar bir pozitivizmden kurtularak özgürleşimci bir bilim haline gelmesinde felsefeyle derin bir şekilde ilişkilenebilmesinin yaratabileceği olanaklar bir nebze de olsa açığa çıkmış olmalıdır. Benzer bir karşı çıkış, Spinoza'yı felsefe içine hapsetmeye eğilimli olan ve sosyolojiye dudak büken felsefecilere de yöneltilebilir kuşkusuz: Eğer Spinoza felsefesinin asli hedefi özgürleşme ise ve eğer ortaya koymaya çalıştığım gibi Spinoza'da özgürleşme, tahayyül yetisinin geliştirilmesine ve insanın kendisini tahayyül tarzına yön veren daha geniş bir dünya içinde ve bu dünyayla bağlantıları çerçevesinde tanımasını gerektiriyorsa –ki bu tezler zaten felsefenin felsefe dışında gerçekleştirilerek aşılmasını da içerirler– sosyolojinin, bireysel deneyimde doğrudan görünür olmayan ağların yapısını ya da bireylere örtük kalan alanların yapısını inşa ederek bu görevi en iyi şekilde yerine getirebilecek bilimsel araçlara sahip olduğu rahatlıkla söylenebilir.

### Kaynakça

- Althusser, L. (1996). *Gelecek uzun sürer. özyaşamöyküsü* (1. baskı). (İ. Birkan, Çev.). İstanbul: Can Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992).
- Althusser, L. (2000). *Özeleştirici öğeleri* (2. baskı). (L. Targu, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1974).
- Althusser, L., Balibar, É., Establet, R., Rancière, J. ve Macherey, P. (2017). *Kapital'i okumak* (1. baskı). (A. I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Nora Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 1965).
- Aron, R. (2017). *Sosyolojik düşüncenin evreleri* (10. baskı). (K. Alemdar, Çev.). İstanbul: Kırmızı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1965).
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden imajlara. Duygular sosyolojisine doğru* (4. baskı). (H. Abuşoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Balibar, É. (2004). *Spinoza ve siyaset* (1. baskı). (S. Soyarslan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1985).
- Baş, O. F. (2019). Çevirmen ve kunduracılar. *Doğu Batı Çeviri-II*, 22(88), 65-86.
- Berger, P. L. ve Luckmann, T. (2015). *Modernite, çoğulculuk ve anlam krizi. Modern insanın yönelimi* (1. baskı). (M. D. Dereli, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995).
- Bourdieu, P. (2019). *Akademik aklın eleştirisi. Pascalca düşünme çabaları*. (P. B. Yalım, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1997).
- Bourdieu, P. ve Wacquant, L. J. (2007). *Düşünümsel bir antropoloji için cevaplar* (2. baskı). (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1992).
- Clayton, P. (2006). Conceptual foundations of emergence theory. P. Clayton ve P. Davies (Ed.), *The re-emergence of emergence. the emergentist hypothesis from science to religion* içinde (s. 1-31). New York: Oxford University Press.
- Crossley, N. (2015). Etkileşimler, bitişiklikler ve beğeniler: ilişkisel sosyolojide "ilişkileri" kavramsallaştırmak. F. Dépelteau (Ed.), *İlişkisel sosyoloji. Ontolojik ve teorik yönelimler* içinde (s. 193-223). Ankara: Phoenix Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2013).
- De Landa, M. (2018). *Yeni bir toplum felsefesi. Öbekleşme teorisi ve toplumsal karmaşıklık* (1. baskı). (S. Çalıcı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 2006).

- Deleuze, G. (1988). *Spinoza. practical philosophy*. (R. Hurley, Çev.). San Francisco: City Lights Books. (Orijinal çalışma basım tarihi 1970).
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza. Pratik felsefe*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1970).
- Deleuze, G. (2013). *Spinoza ve ifade problemi* (1. baskı). (A. Nahum, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1969).
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (6. baskı). (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991).
- Demirtaş, M. (2021). *Dostluk. Felsefi, politik ve toplumsal tezahürler* (1. baskı). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dépelteau, F. (2015). "İlişkisel dönüş"ün yönü nedir?. F. Dépelteau (Ed.), *İlişkisel sosyoloji. Ontolojik ve teorik yönelimler* içinde (s. 251-284). Ankara: Phoenix Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 2013).
- Elder-Vass, D. (2010). *The causal power of social structures. emergence, structure and agency*. New York: Cambridge University Press.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve tüketim kültürü* (2. baskı). (M. Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1991).
- Gadamer, H.-G. (2009). *Hakikat ve yöntem. II. Cilt* (1. baskı). (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1960).
- Goldstein, R. N. (2018). Literary Spinoza. M. D. Rocca (Ed.), *The oxford handbook of Spinoza* içinde (s. 627-666). New York: Oxford University Press.
- Jacobsen, M. H. (2019). *Emotions, everyday life and sociology*. Londra ve New York: Routledge.
- Kleinman, A. (2019a). Giriş. K. Sayar (Ed.), *Kültür ve ruh sağlığı. Küreselleşme koşullarında kültürel psikiyatri* (3. baskı) içinde (s. 11-13). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kleinman, A. (2019b). Tehlike sinirlilik ve etnografi psikoterapik süreçlerin kültürel ve ahlaki bağlamı. K. Sayar (Ed.), *Kültür ve ruh sağlığı. Küreselleşme koşullarında kültürel psikiyatri* (3. baskı) içinde (s. 15-32). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kohlenbach, M. (2009). Transformation of German romanticism 1830-2000. N. Saul (Ed.), *The Cambridge companion to German romanticism* içinde (s. 257-280). New York: Cambridge University Press.

- Löwy, M. ve Sayre, R. (2007). *İsyan ve melankoli. Moderniteye karşı romantizm*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Versus Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 2001).
- Macherey, P. (2013). *Hegel ve/veya Spinoza*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1979).
- Marx, K. ve Engels, F. (1992). *Alman ideolojisi. Feuerbach* (3. baskı). (S. Belli, Çev.). Ankara: Sol Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1932).
- Massumi, B. (2019). *Duygu politikası* (1. baskı). (H. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2015).
- Matheron, A. (2020). *Politics, ontology and knowledge in Spinoza*. (D. Maruzzella, ve G. Morejon, Çev.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mills, C. W. (2016). *Sosyolojik tahayyül* (1. baskı). (Ö. Küçük, Çev.). İstanbul: Hil Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959).
- Negri, A. (2011). *Aykırı Spinoza. Gündem(deki/dışı) çeşitlemeler* (1. baskı). (N. Çelebioğlu ve E. Canaslan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1994).
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür* (1. baskı). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1971).
- Spinoza, B. (2011). *Ethica. Geometrik yöntemle kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış ahlak* (1. baskı). (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1677).
- Spinoza, B. (2018). *Politik inceleme*. (M. Erşen, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1677).
- Tatián, D. (2009). *Spinoza. Dünya sevgisi* (1. baskı). (H. Turşucu ve S. A. Hancı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2004).
- Tönnies, F. (2019). *Cemaat ve cemiyet* (1. baskı). (E. Güler, Çev.). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1887).
- Turner, J. H., Beeghley, L. ve Powers, C. H. (2013). *Sosyolojik teorinin oluşumu* (4. baskı). (Ü. Tatlıcan, Çev.). Ankara: Sentez Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2007).
- White, K. (2002). *An introduction to the sociology of health and illness*. Londra, California, Yeni Delhi: Sage Publications.

## Kurumlar Sosyolojisi Perspektifinden Pandemi Döneminde Kurumsallaşma Pratikleri

Mehmet ÖZCAN<sup>1</sup>

### Öz

Bu çalışma pandemi döneminde toplumsal sistemin kurumsal işleyişinde ortaya çıkan meydan okumalara karşı gelişen kurumsallaşma pratikleri üzerine bir değerlendirmedir. Toplumsal sistem karşılıklı etkileşim içerisinde olan kurumların yapılaşmasıdır. Toplumsal olarak kurumlar toplumu oluşturan bireylerin ihtiyaçlarını karşılamaya dönük olarak ortaya çıkan temel unsurlardır. Değişme ya da kriz dönemlerinde cari kurumsal sistem genellikle bireylerin ihtiyaçlarının karşılanmasında yetersiz kalır. Toplumsal sistem bu durumda kendisini yeniden üretmek sorunları aşabilir. Bu çerçevede toplumsal sistemin meydan okumalara karşı ve toplumun yeniden üretiminin temel unsuru olarak kurumsallaşmalar ortaya çıkar. Pandemi döneminde birçok alanda krizler ortaya çıktı. Toplumsal sistemde ağırlıklı olarak; ekonomi, eğitim ve sağlık gibi kurumsal alanlarda kurumsallaşma pratiklerinin ortaya çıktığı belirtilmiştir. Çalışma toplumsal sistemlerin yeni kurumsallaşma pratikleri çerçevesinde ortaya çıkan dönüşümünü anlamayı hedeflemektedir.

### Anahtar Sözcükler

toplum  
kurumsallaşma  
pandemi  
değişim

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 28.07.2021

Kabul Tarihi: 12.08.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.975568

## Institutionalization Practices during the Pandemic Period from the Perspective of Institutions Sociology

### Abstract

This study is an evaluation on the institutionalization practices that have developed against the challenges that arise in the institutional functioning of the social system during the pandemic period. Socially, institutions are the basic elements that emerge in order to meet the needs of the individuals who make up the society. In times of change or crisis, the current institutional system often falls short of meeting the needs of individuals. In this case, the social system can overcome the problems by reproducing itself. In this framework, institutionalizations emerge as the basic element of the social system's challenges and the reproduction of society. In the social system mainly; It has been stated that institutionalization practices have emerged in institutional areas such as economy, education and health. The study aims to understand the transformation that has emerged within the framework of the new institutionalization practices of social systems.

### Keywords

society  
institutionalization  
pandemic  
transformation

### About Article

Received: 28.07.2021

Accepted: 12.08.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.975568

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Polatlı Sosyal Bilimler MYO, Ankara/Türkiye, mehmet.ozcan@hbv.edu.tr, ORCID: 0000-0001-7350-7855

## Giriş

Sosyolojinin toplumsal sistemin yapısını anlamaya dönük olarak ileri sürdüğü anahtar kavramlardan birisi kurumdur. Toplumsal sistemlerin bireyleri belirli temel hedeflere sahip olacak şekilde organize etmeleri gerekir. Bireyler kültürel, ekonomik ve politik olarak yekpare özelliklere sahip değildirler. Toplum bu yönüyle bünyesinde doğal olarak farklılıkları barındıran bir yapıdır. Bu çerçevede toplumsal sistemin bu farklılıklara dayalı olarak bireylerle bir eşgüdüm kazandırması gerekmektedir. Toplumsal sistem bu farklılıkları organize etmesi ve toplumsal varoluşu biçimlendirmesi kurumlar aracılığıyla gerçekleşir. Kurum kavramı toplumsal yapının sistematik olarak bireyleri biçimlendirerek onlara amaçlar kazandırması ve organize etmesini sağlayan temel mekanizmalar olarak karşılık bulur. Toplumsal değişme ve kriz dönemlerinde bu kurumların yapısı da değişime uğrar. Ayrıca yeni kurum ve kurumsallaşmalar da ortaya çıktığı gibi bazı kurumlar da ortadan kalkar.

## Kurumlar ve Toplumsal Varoluş

Toplumsal varoluş farklılıklara dayalı şekilde kendini ortaya koyarken bu varoluşa ortak hedefler ve çıkarlar kazandırılması çerçevesinde işlevsel olarak ortaya çıkan organize toplumsal etkileşimlerin biçimlendirilmesini sosyolojik çerçevede kurum kavramı karşılar. Sosyolojik olarak kurum toplumsal hayatın temel bir görünümüdür. Toplumsal sistemler kurumlar olmaksızın bir hayatıyet kazanamazlar. Kurumlar toplumların ihtiyaçları çerçevesinde ortaya çıkarlar ya da değişime uğrarlar. Toplumsal varoluşa yön veren normlar, değerler ve kolektif davranışlar da sosyolojik olarak kurum kavramında karşılık bulur. Toplumsal kurumlar bireylerin varoluşu için bir şemsiye vazifesi görür. Toplumsal eylemin normatif değerinin meşruiyetini kurumlar sağlar. Bireylerin etkileşim ve pratiklerinin temel kurallarının kaynağı da kurumlar olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede normlar toplumsal sistemin temel amaç ve hedeflerini belirleyerek yapıya temel gerçekliğini kazandırır. Kurumlar insanların temel ihtiyaçlarını karşılamaya dönük olarak bu normlar sistemini üretirler. Temel ihtiyaç ve beklentiler bu anlamda yapı tarafından karşılanır. Kurumlar sosyolojisi temelinde toplumsal sistemler; aile, din, eğitim, siyaset ve ekonomi olmak üzere insan varoluşunun temel eksenini etrafında kurumları bünyelerinde barındırırlar. Kurumlar sosyolojisi bu bağlamda ortaya çıkan kurumsal yapıları anlamaya çalışır. Ayrıca kurumların temel yapıları ve iç dinamikleri de bu anlama faaliyetinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Kurumlar sosyolojisi toplumsal yapının organizasyon karakteri ve yapının dayandığı normlar dünyası hakkında temel bir perspektife sahip olunmasına katkı sağlayarak sistemin rasyonel bir görünüm ve işleyişe kavuşmasını da temin eder. Kurumlar toplumsal varoluşun çerçevesi

olarak bireyleri bu varoluşun tabiatına entegre eder. Kurumların bir şemsiye olarak bu anlamda temel işlevlerinden birisi de bu entegrasyondur. Toplumsal olarak kültürel, politik ve ekonomik farklılıkların sistem tarafından üretilen normlar ve değerler çerçevesinde entegrasyonu böylece kaçınılmaz olur. Yine aynı şekilde toplumsal yapıdaki kurumlar arası etkileşim ve ilişki de kurumlar sosyolojisinin konusu içerisindedir. Her kurum bir biçimde eşgüdüm ve uyum içinde belirli değer ve normlara dayalı olarak oluşan bir bütündür. Bütünlük kurumlar arası toplumsal zeminde de karşılık bulmasıyla uyumlu bir toplumsal düzenin varlık kazanması gerçekleşmiş olur. Bu anlamda toplumsal düzen farklılıkları böylece uyum içerisinde bir varoluşun parçaları olarak örgütlenmiş olur.

Toplum bir bütün olarak bünyesinde kurumların işlevlerine dayalı olarak bir gerçeklik kazanır. Bu işlevlerin yerine getirilmesiyle sosyal sistem bir anlam kazanır. Kurumsal işlevlerin yerine getirilmemesi durumunda sosyal sistem kurumsal işlevleri yeniden tanımlayarak kurumları yapısal olarak yeniden düzenler. Gelişen ihtiyaçlara sosyal sistem yeni kurumsallaşma pratikleri çerçevesinde cevap verir. Bu yeniden kurumsallaşma pratikleri bazen kurumsal işlevlerde bir yenilenme bazen de farklı bir kurumsallaşma olarak kendini ortaya koyar (Fichter, 1990, s. 110).

Toplumsal sistemde kurumlar karşılıklı bir etkileşim içerisinde bir yapı ortaya koyarlar. Bir kurum diğer kurumlardan ayrı olarak bir varlık kazanamaz. Kurumlar bu anlamda diğer kurumlardan özerk olarak bir varlık ortaya koyamazlar. Kurumlar arası karşılıklı etkileşim ve uyum da bir sorun ortaya çıktığında her kurum bundan etkilenir. Bir kurumda ortaya çıkan işlevsel hasar diğer kurumlara da sirayet edecektir. Bu durumda kurumların yaşadığı krizler ve işlevsel hasarlar bir toplumsal krizi de tetikleyebilir (Bal, 2020, s. 46).

Kurumların toplumsal işleyiş üzerindeki etkisi, kendisini toplumsal hayatta gerçekleştirilen organizasyon ve düzenlemeler ile ortaya koyar. Toplumsal işleyiş kurumsal organizasyon bağlamında kaos düzene dönüşür. Toplumsal yapının sürekliliği kurumlar aracılığıyla sağlanır. Kurumların toplumsal sistemler için temel bir koşul olarak anlamı bir yönüyle burada ortaya çıkar. Toplum bir süreklilik sağlanmadığı zaman yıkılma durumunu yaşamaktan kurtulamaz. Toplumsal kurumlar, normlarda ve değerlerde sağladıkları standardizasyon ile toplumsal sürekliliğin bir başka yönünü ortaya koyarlar (Akyüz, 2008, s. 46).

Kurumlar toplumsal hayatın sürekliliğine sundukları katkının yanında değişim dönemlerinde edindikleri kültürel karakter ile engelleyici bir yapının ögesi olarak ortaya

çıkabilirler. Bunun yanında normlar ve değerler aracılığıyla sağladıkları rutinizasyon yaşanan ve gelmekte olan değişimi görmeye ve yakalamaya imkân verebilir (Akyüz, 2008, s. 44).

### **Sosyolojik Olarak Kurumsallaşma**

Toplumsal sistemler canlı organizmalar olarak değişim sürecinden kendilerini yalıtamazlar. Değişim olgusu toplumsal sistemler üzerinde yıkıcı etkiler de ortaya koyabilir. Bazı toplumsal sistemler bu değişime ayak uyduramayıp ortadan kalkarlar. Bazıları da bu değişime göre kendilerini yeniden organize edip varlıklarını sürdürmeye çalışırlar. Günümüz dünyasında değişim tarihte olmadığı kadar dinamik ve kalıcı etkiler ortaya koyuyor. Toplumsal sistemler ya da kurumsal pratikler bu değişime gösterdikleri tutum ile varlıklarını sürdürebilirler (Bal, 2020, s.56). Değişim ya da kriz dönemlerinde bu süreçlerin biraz daha can alıcı biçimde kendisini gösterdiği söylenebilir. Normal dönemlerde toplumsal istikrar değişim ya da krizin meydan okumaları ile karşı karşıya kalmadığı için böyle bir durum ortaya çıkmaz. Yakın zamanda ve halen içinde yaşadığımız Covid-19 pandemisi toplumsal sistemler için bu anlamda krizi tetikleyen bir gelişme olmuştur. Eğitim, sağlık, ekonomi, siyaset gibi birçok kurum üzerinde covid-19 pandemisinin kalıcı etkilerin ortaya çıkmasına yol açtığı söylenebilir. Toplumsal sistemler ve kurumlar bu kriz sebebiyle yapısal bir meydan okumayla karşılaştılar. Toplumsal sistemlerin bu meydan okuma ile baş etmek için geleneksel olandan farklı kurumsallaşma pratiklerinin gelişmesini sağlayarak bu durumu aşmaya çalıştıkları söylenebilir.

Genel olarak toplumsal sistemler için kurumsallaşma ile belirlenen amaçlar çerçevesinde normlar ve değerlere dayalı olarak teşekkül eden yapılar olarak tanımlanabilir. Bireyler bu normlar ve değerlere dayalı olarak bir düzenlilik içerisinde davranış ve tutumlar ortaya koyarlar. Bu yönüyle Akyüz'e göre (2008), "kurumsallaştırma, tutum ve davranışların belirli formlar içerisinde gerçekleştirilmesi, bu davranış ve isteklerin toplumsal bir amaç olacak biçime kavuşturularak somutlaştırılması" olarak görülebilir (Akyüz, 2008, s. 15).

Toplumsal sistemler için kurumsallaşma değişimin yakalanması için önemli bir araç olarak karşımıza çıkar. Yeni değer ve normların kurumsal yapıya dahil edilmesi kurumsallaşma ile gerçekleştirilir. İnsanların tutum ve davranışları da sistem üzerinde bir etki ortaya koyar. Ortak güdülere dayalı olarak gerçekleşen davranışlar da bir kurumsallaşmayı doğurabilir. Berger ve Luckman'a göre (2008), dışsallaşma yani kişinin kendisi ve toplumsal alan üzerinde ilişkide olduğu bireylerin hareket halinde olması, objektifleştirme gerçekleştirilen hareketlerin dışsallaşması ve içselleştirme de nesnelleşen dış çevrenin bireyler



tarafından özümsemesi olarak üç aşamada kurumsallaşmanın kavranabileceğini ileri sürer (Berger ve Luckman, 2008, s. 78). Bu anlamda herkes tarafından benimsenen değerler ve normlar çerçevesinde tutum ve davranışlar geliştirme süreci olarak görülebilir.

Kurumsallaşma bireylerin beklenti ve talepleri bağlamında toplumsal alan ile etkileşim sürecini yaşamaları neticesinde ortaya çıkan eylemlerin belirli bir rutine dönüşmesi olarak görülebilir. Kurumsallaşma bu yönüyle bireyi aşan bir çerçeve kazanmalıdır. Toplumsal olarak bireyleri aşan bir yapının ortaya çıkması aynı zamanda belirli norm ve değerlerin de bu sürecin temel taşıyıcısı olma işlevini öne çıkarır. Tarihsel olarak toplumlar ortaya koydukları kurumsallaştırmalarla varlıklarını sürdürürler. Kurumların bireye dışsal olması onun öznesinin insan olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Bu yönüyle kurumsallaşma toplumsal yapının oluşumu olarak görülebilir. Burada anlaşılması gereken temel husus değişim ya da kriz sürecinde kurumsallaşmanın yeniden kurumsallaşma boyutu içerdiğidir. Yeniden kurumsallaşma norm ve değer dünyasına bağlı olarak gelişen beklenti ve ihtiyaçların karşılanmasına dönük toplumsal çevrede ortaya çıkan bir farklılaşma durumudur. Bu farklılaşma olagelen toplumsal dinamiklerin değişimidir. Eğitim, ekonomi ve diğer kurumsal davranış ve pratiklerin dönüşümünü içeren bir sürecin yeniden şekillenmesidir. Toplumsal alan ya da çevre bir meydan okuma ile karşılaştığında kurumlar cevap veremediğinde yeni kurumsallaşmaya giden süreç ortaya çıkar. Tarihsel olarak bu tür gelişmeler çevreden kaynaklı olarak büyük ölçüde bir karşılık bulur. Kurumsallaşma ile birlikte yeni norm ve değerler de şekillenmeye başlar. Bu yeni norm ve değerler kurumsallaşmayı sağlamaya dönük olarak bireylerin davranışlarını çerçevelemeye başlar.

Birey ve toplum arasındaki uyumu besleyen temel olgulardan birisi olarak kurumsallaşmadır. Hem bireyin hem toplumun varlıklarını sürdürebilmeleri için bu anlamda değişim sürecinde kurumsallaşmayı göz önünde bulundurmaları, birey ve toplumun uyumunun sağlanması gerektiği düşüncesi ön plana çıkar. Kurumsallaşma olgusu bu bağlamda toplumun sürekliliği, amaç ve hedeflerin gerçekleştirilmesi için temel bir süreç olarak toplumsal sistemlerde karşımıza çıkar. Bu çerçevede kurumsallaşma olgusu yapısal olarak temel bazı formel tutum ve davranışların bir kurallar bütününe dönüşmesi olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal sistemlerde kurumlar varoluşu organize eder. Bir anlamda belirsizlik bir düzene dönüştürülür. Toplumun sürekliliği içerisinde yeniden kurumsallaşma pratikleri sürekli toplumsal alanda karşımıza çıkar. Bu toplumun statik bir yapı olmadığı ile ilgili olarak karşımıza çıkar. Değişim ve kriz toplumsal sistemler için kendilerini yenilemelerini zorunlu

kılar. Çevrenin dinamikleri ile uyum içerisinde olarak toplumsal sistemler bu krizleri yönetebilirler (Smith, 2011, s. 202).

Bireyin değişim sürecinde çevreye uyumunu sağlayan temel mekanizma bu anlamda kurumsallaşma pratikleridir. Toplumsal çevre bireyin uyumunu sağlayacak mekanizmalar üreterek kendisini sürdürür.

Kurumsallaşmada öne çıkan temel konulardan birisi de mevcut toplumsal sistemin kurumsal yapısının yeni gelişmelere cevap üretememesi durumudur. Kurumsallaşma mevcut toplumsal birimin hangi toplumsal kuruma ait olduğuna bakılmaksızın bir yenilenme ve kendini üretme stratejisi olarak değerlendirilebilir. Reform ve değişim tartışmaları yeni kurumsallaşma arayışının söylemi olarak karşımıza çıkar. Bireylerin beklentileri ya da toplumsal çevrede meydana gelen farklılaşmanın göz ardı edilmesi bile yeniden kurumsallaşmanın etkisinin gücünü perdeleyemez.

### **Pandemi Dönemi Kurumsallaşma Pratikleri**

Tarihsel olarak ortaya çıkan sosyal kırılmalar toplum hayatının birçok alanında yeni gelişmelerin devreye girmesine kaynaklık eder. Sosyal değişimler ağırlıklı olarak bu tür gelişmeler sonrası sahne alır. Toplumlar statik olarak değerlendirilse de sürekli olarak bir değişim sürecinin içerisindeyler. Fakat tarihsel bir kriz neticesinde ortaya çıkan değişim süreçleri toplum ve bireyler için kaçınılmaz etkiler ortaya koyacaktır. Toplumsal sistemin cari yapısının mevcut değişim sürecine hem uyum sağlaması hem de kendisini yeniden üretmesi gerekir. Toplumun yapısal dönüşümü bu bağlamda değişme beklentilerini karşılayacak bir biçimde ortaya çıkar. Yeni kurumsallaşma pratikleri toplumsal dönüşümün yapısal karakterini de gösterir. Kurumsallaşmanın dinamikleri bu boyutuyla ele alındığında gelmekte olan toplumsal iklimin kültürel özelliklerinin etkilerini açığa vurur. Bununla birlikte sağlık kurumları bütün toplumsal tarihsel sistemlerde önemli görülmüştür. Fakat sadece modernite ile birlikte sağlık olgusu yapısal etkinlik düzeyini yakalamıştır. Modern toplum tıp ve klinik pratikleri çerçevesinde sağlığı endüstri toplumunun işleyişinde temel bir paradigma olarak ön plana çıkartmıştır (Foucault, 2006, s. 56). Küresel düzeyde pandeminin toplumsal sistemler üzerinde katastrofik bir etki ortaya koyması da bu çerçevede anlaşılabilir. Çalışma hayatı ve toplumsal varoluş hiçbir toplumsal sistemde görülmediği kadar sağlığın etkisi altındadır. Bu yönüyle de etkisinin ağır olduğu söylenebilir.

Kriz dönemleri çerçevesinde Covid-19 salgınının küresel düzeyde toplumsal sistemler üzerinde bu düzeyde ağır etkisinin olduğunu söylenebilir. Sosyal ve ekonomik sistemlerin bu süreçten ağır bir biçimde etkilendi. Hatta ileri kapitalist toplumlar yaşadıkları

meydan okuma karşısında vatandaşlarına karşılıksız nakit yardımında bulunmak zorunda kaldılar. Yaşanılan salgın sosyal sistemleri köklü bir biçimde etkiledi. Salgının toplumsal hayatın üzerindeki köklü etkisi “kapanma” kavramında kendisini gösterdi. Kapanma modern toplumun görünür bütün hareketlilik ve katılım mekanizmalarını altüst etti. İnsanlar adeta ‘eve döndü’ler. Modern kapitalizmin hareket ve enerji üzerine kurulu metafiziği yerini terkedilmiş hayalet şehirlere bıraktı. Bireyler ve toplumsal sistemler tarihin akışı içerisinde adeta yeni bir aşamaya geçtikleri düşüncesini içselleştirdiler (Demir, 2020, s. 78).

Modern zamanların toplumsal hareketlilik dünyası bireyleri ve toplumları adeta bir seferberlik halinde ‘ev dışında bir varoluşa’ yönelmişti. Modern zamanların mitolojik dünyasında köyler ve kırsal hayat şehirlerin cazibesıyla terkedilmiş alanlar olarak tarihte yerini almıştı. Cadde ya da bulvar modern insanın varoluşunda ayinsel mekanlar olarak yer aldı. Modern toplum kitlelerin seferber edildiği bir varoluş dünyasıdır. Kitleler çalışma alanlarında, caddelerde, eğitim kurumlarında ya da yollarda araçlar içerisinde durmadan hareket eden insan kütleleri modernliğin dolaysız resmi olarak görülebilir. Salgın döneminde devreye giren kapanma bu manzarayı adeta tersine çevirdi. Küresel düzeyde dünya üzerinde bir yavaşlamayı beraberinde getirdi. Kapitalizmin mabetleri olan üretim ve tüketim mekanları da bu kapanmadan payını aldı. Eğitim kurumları, okul ve üniversite kampüsleri sessizliğe gömüldü. Toplum ve birey görünürlüğüne gerisine çekildi. Ağır savaş koşullarına benzer toplumsal tedbirler politik iktidarlar tarafından devreye sokuldu.

Kriz ve felaket sosyolojisi toplumların bu süreçlerde ürettikleri politikaların kurumsal kültürün bir parçası olduğunu ifade eder (Beck, 2008, s. 78). Kültürel, politik ve ekonomik yapılar bu süreçten etkilenirken aynı zamanda baş etmenin mekanizmalarını da hızla kurumsallaştırmaya çalışırlar. Salgın döneminde toplumsal kurumsal mekanizmalar kapanmanın ve sosyal hareketliliğin gerilemesiyle yeniden kurumsallaşma pratiklerini devreye girmesine yol açtı. Toplumsal tarihte yeni kurumsallaşma perspektifi yaşanılan değişimin de ipuçlarını vermesi açısından önem arz etmektedir. Toplumsal sistemlerin kriz dönemleri tasavvurlarına göre bir gelecek perspektifine sahip oldukları söylenebilir. Salgın döneminin ortaya çıkardığı toplumsal kriz sistemlerin teknoloji temelli bir kurumsallaşma pratiklerini öne çıkardıkları görülmektedir. Burada teknoloji temelli dönüşüm dijitalleşme olarak değerlendirilebilir. Dijitalleşme toplumsal hayatın network ya da sayısallaştırılarak bilgisayar, tablet, akıllı telefon ve teknolojik araçlar üzerinden bir akış halinde sanallaşarak gerçekleşmesidir (Beck, 1992, s. 56). Günümüzdeki kurumsallaşma pratiklerinin temelinde teknolojik bir dönüşüm olduğu görülmektedir. Bu teknolojik dönüşüm kurumsallaşma

pratiklerindeki farklılaşmanın da anahtarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurumsallaşma pratiklerinde ortaya çıkan durum insan ve mekan unsurunun normatifliğinin geri planda kalmasına yol açmaktadır.

Kurumsallaşma pratiklerini ekonomi, eğitim ve sağlık gibi kurumsal yapıların üzerinden bu sürecin kavraması mümkündür. Bu üç kurum yaşanan salgın ve buna bağlı olarak ortaya çıkan krizin açık bir biçimde yeniden kurumsallaşmada kendini gösterdiği alanlardır.

### **Ekonomide Kurumsallaşma Pratikleri**

Endüstri toplumunun işleyişinde ön plana çıkan temel kurumların başında ekonomi gelmektedir. Geleneksel toplumlara nazaran modern toplum sistematik üretime ve tüketime dayalı bir sistemdir. Ekonomik mekanizmalardaki aksamalar bütün düzeni etkileyerek geri dönüşü olmayan sonuçlara sebebiyet verebilir. Tarihsel olarak modern toplum üretim paradigmasına bağlı eşsiz bir toplum örneğidir. Bu anlamda toplumsal hareketler, politik yönelimler, sistemlerin yükseliş ve düşüşü ekonomideki dalgalanmalara bağlıdır. Toplumsal felaket dönemlerinde ortaya çıkan temel kaygı hayatta kalma refleksidir. Toplumlar bu dönemlerde gelecek konusunda ortaya çıkan belirsizliklerle baş etmenin yollarını ararlar. Salgın başladığında kapanma olgusu devreye girdi. Ekonomi yavaşladı, üretim durma noktasına geldi. İnsanlar ihtiyaçlarının karşılanması çerçevesinde kapanma ile birlikte bu ihtiyaçların tedariki konusunda sorunlar ortaya çıktı. Kapanma ile birlikte Covid-19'un bulaşma riskleri insanları alışveriş merkezlerinden uzak kalmaya yönlendirdi. Ekonomik olarak pazar insanlar ile malların karşılaştığı ayinsel bir mekan olarak dünya ekonomisi tarihinde yerini almıştır. Pazar ekonomisi olarak anlamının ötesinde 'mahalle pazarı' pratiği bu değerlendirmeye karşılık gelir. Dijitalleşme ile birlikte metaya dokunmadan alışveriş yapma süreçleri başlamıştı. Fakat ekonomik olarak sanal alışveriş ile birlikte market alışverişlerinin yoğunluk kazandığı bir süreci devreye soktu. Salgının temel sonuçlarından bir tanesi dijitalleşmeye bağlı olarak gelişen mekanizmaların insan ve toplum hayatında kurumsallaşmaya dönüştüğü söylenebilir. Ekonomik kurumsallaşma pratikleri salgın döneminde toplumsal hayatta güçlü bir biçimde yerini aldı. Bir anlamda bu kurumsallaşmalar toplumsallaştı. Domatesi koklayarak alan bir toplumun bireyleri sanal sipariş ile domates almaya başladı. Muhtemelen bu farklılaşma temel bir dönüşümün de işaret fişeği olarak görülebilir. Metanın aşkınlığı kendisini dokunulmaz bir aşamaya getirerek taçlandırmıştır. Toplumsal olarak ekonomik kurumsallaşma pratiği sanal olarak verilen siparişin kısa zaman içerisinde kapı zilini çalarak gelmesidir. Burada bir davranış değişikliğinin de ortaya çıktığını

söylenbilir. Yığınların sessizliği adeta alışveriş merkezlerini de sessizliğe gömerek sanal uzama dönmüştür. Dijitalin merkezsizleştirdiği dünyaya sanal alışveriş de eklenmiştir (Erşen, 2020, s. 76). Alışveriş sürecinde metaya dokunmak bir nostaljiye dönüştü. Ekonomik kurumsallaşma pratiğinin tek ihtiyaç duyduğu bir akıllı cihaz ve buna bağlı dijital bankacılığın entegrasyonu ile bir app olacaktır. Burada kutsal kelime app olacaktır. Sanal uzamda milyonlarca ürünü ziyaret edebileceğiniz app'lerin gerçekliği bu kurumsallaşmayı göstermektedir.

### **Eğitimde Kurumsallaşma Pratikleri**

Modern toplumda eğitim ulus devletler eliyle toplumun bütün katmanlarını kuşatacak şekilde kurumsallaştırılmıştır. Temel eğitim bir toplumsal seferberlik hali olarak kodlanmıştır. Okul sistemi tarihte görülmemiş bir biçimde modern toplumda yaygın ve örgün bir kurum olarak yerini aldı. Toplumsal sosyalizasyon işlevinin ötesinde endüstri toplumunun nitelikli işgücünün sağlanması için temel bir kurum olarak toplumsal sistemde istihdam edilmiştir. Okul sistemsel ideolojinin toplumsallaştırılması yanında üretim paradigmasının da temel kurumudur.

Salgın döneminde kapanma sonrası dünyanın birçok yerinde okulların zilleri sustu. Kampüslerin kapısına adeta kilit vuruldu. Kapanma döneminde eğitim faaliyetlerinin uzaktan yürütülmesi kurumsallaştırmaya başlandı. Uzaktan eğitimin tarihi yeni olmasa da küresel düzeyde tek eğitim aracı olarak dijital araçlara dayalı olarak küresel düzeyde yaygınlık kazandı (İşman, 2008, s. 89). Adeta binalar ve eğitim araçları kıyıya vuran gemi enkazına dönüştü. Öğrencisi ve öğretmeniyle 'eğitim ordusu' kapanma ile görünmez olmuş ve toplumsal sahneden çekildi. Salgın döneminin kurumsallaşma pratiği olarak uzaktan eğitim toplumsal alanda yerini almış oldu. Uzaktan eğitim ile birlikte temel toplumsal bir davranış olan okulun da toplumsal sahnedeki yeri yeniden düşünölmeye başlandı. Okulun bir toplumsallaşma aygıtı olarak rölü azaldı denebilir. Toplumsal ilişkilerde mesafenin artması kurumsal düzeyde okul pratiğini etkiledi. Bununla birlikte uzaktan eğitim öğretim mekanizmasını mikrolaştırarak mesafeleri azaltarak network aracılığıyla merkezsizleştirdi. Bu durumun uzun vadede toplumsal etkileri kendisini ortaya koyacaktır. Uzaktan eğitim zamanı ve mekanı yatay ve dikey olarak aşan bir eğitim pratiği olarak toplumsal bir kurumsallaşmaya işaret etmektedir.

Uzaktan eğitim kurum ötesi bir kurumsallaşma olarak eğitim faaliyetinin mekanlara hatta zaman çizelgesine bağlı olmadan gerçekleştirilmesini tetikleyen bir mekanizmanın işlevselleşmesi olarak görölebilir. Kurumsallaşma olarak uzaktan eğitim temelde merkezsiz

bir süreci öne çıkarmaktadır. Toplumsal mekân olarak okul ya da aktör olarak eğitimcinin de konumunu altüst ederek geleneksel olarak ortaya çıkan pratiği dönüştürmektedir. Dijital araçlarla gerçekleşen eğitim süreçleri eğitimi yapı söküme uğratmaktadır. Uzaktan eğitim, eğitimde merkezi politik bagajları yüklenmeye devam etse de eğitimin dijitalleşmesi yolunda okulun mekân olarak varlığını sınırlandırmıştır. Okulun varlığını sınırlasa da eğitimin toplumsal bütün çevreye ulaşmasına imkân veren bir kapasiteyi de seferber ettiği söylenebilir. Dijital akıllı araçlar, internet olduğunda eğitimin bütün sınırları aşacağı bir potansiyeli de taşıdığı söylenebilir.

### **Sağlık Temelli Kurumsallaşma Pratikleri**

Covid -19 salgını sağlık olgusu üzerinden gelişerek bütün diğer toplumsal kurum ve varoluşu etkiledi. Salgın sağlık kaynaklı olarak geliştiği için toplumsal düzeni etkisi altına alması neredeyse kendiliğinden gerçekleşti. Salgın ile birlikte toplumsal sahnede beliren temel görüntü ‘maske’ olgusu oldu. Aynı şekilde toplumsal etkileşimin ‘mesafe’ vurgusuyla yeniden kurumsallaşmasına kaynaklık etti. Modern toplumun ikincil ilişkileri zaten maskeli ve mesafeliydi. Artık bu durumun ötesinde sosyalin sınırlı bir düzleme çekilmesi gerekliliği dolaşıma sokuldu. Salgın toplumsal sistemlerin yeniden düzenleneceğinin açık bir işaretini bu göstergeler üzerinden gösterdi. Buna benzer birçok gelişme salgın döneminin gösterileri olarak tarihte yerini aldı. Fakat salgın döneminin sağlık temelli kurumsallaşma pratiği ‘aşı pasaportu ’küresel düzeyde bir karşılık buldu. Yirminci yüzyıl halk sağlığındaki temel gelişme bebeklerin dünyaya gelişi ile birlikte aşılardan almaya başlamaları olmuştu. Dünyanın birçok yerinde çocukların aşı kartı denilen bir kimlikleri de ortaya çıktı. Fakat salgın döneminde ortaya çıkan ve her geçen gün devletlerin ortak politikası haline gelmekte olan aşı pasaportu gibi bir gerçeklik üretmedi (Özkan, 2021, s. 78). Aşı pasaportu ya da aşı kimliği tamamen covid-19 pandemisinin küresel düzeyde karşılık bulmasına kaynaklık eden bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşı pasaportu toplumsal sistemlerde yeni bir kurumsallaşma pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Yasal hakları kullanmanın bir ön şartı olarak kurumsal pratikte yerini alması gerektiği yaklaşımları bunu açıkça göstermektedir. Dünyanın birçok yerinde aşı pasaportuna olan ilgi küresel toplumun temel bir kurumsallaşma pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Uluslararası vatandaş olmanın temel kurallarından biri olarak sosyal haklar tarihine aşı pasaportunun girdiği söylenebilir (Aktan, 2021, s. 1). Krizin sağlık üzerinden gelişmesi etkisini yoğunlaştırdı. Pandemi böylece bütün toplumsal sistemler üzerinde küresel bir etki ortaya koydu.

## Sonuç ve Değerlendirme

Toplumsal sistemler beklenti ve ihtiyaçlar kurumları inşa ederek karşılamaya çalışırlar. Kurumsallaşma sosyolojik olarak bu sürece karşılık gelir. Değişim ve kriz dönemleri toplumsal sistemlerin kendilerini sürdürmelerinin temel bir aracı olarak genellikle yeni kurumsallaşma pratikleri ortaya çıkar. Yaşadığımız dönemde toplumsal sistemler sağlık temelli bir kriz ile karşılaştılar. Sağlık temelli olarak bu krizin gelişmesi bütün kurumlar üzerinde bir etkinin ortaya çıkmasına yol açtı. Toplumsal hareketliliğinin sınırlandırılması ve kapanmanın meşruiyeti böylece kendiliğinden bir karşılık buldu. Yeni kurumsallaşma pratikleri hem toplumsal sistemin yeniden üretimini sağlarken hem de bireyin sisteme uyumunu sağlayacak yapılar olarak değerlendirilebilir. Kriz ve değişim dönemlerinde cari yapıların sistemdeki fonksiyonellikleri bazen yetersizlikleri üretirler. Bu çerçevede yeni kurumsallaşmalar ortaya çıkar. Kurumsal dönüşümler akabinde kültürel sistemlerde kendisini yeniden üretir (Williams, 1983, s. 89) Ekonomi, eğitim ve sağlık temelli olarak ortaya çıkan yeni gelişmeler kurumsallaşmalara kaynaklık etti. Ekonomi ve eğitim alanında ortaya çıkan kurumsallaşma pratikleri geleneksel işleyişin farklılaşmasına yol açacak bir nitelik ortaya koymaktadır. Network sistemine dayalı olarak iki kurum düzeyinde köklü bir farklılaşma ve deneyim ortaya çıktı. Milyonları bünyesine katarak sürdürülen bir eğitim faaliyetinin yanında eğitim kurumunun fiziksel yapıları bir anda adeta network sistemiyle yerini merkezsiz bir sanal yapıya bıraktı. Ekonomi de benzer bir biçimde arz ve talebin sanal mecraya dayalı olarak gerçekleşmesine yol açtı. Modern bir ayın olarak adeta bireylerin alışveriş merkezleri ziyaretleri yerini sanal olana bıraktı. Sağlık alanında gelişen ‘aşı pasaportu’ da bütün bu network sisteminin bireyi görünmez kılan yönüne karşılık bir kontrol mekanizmasının kurumsallaşma pratiği olarak değerlendirilebilir. Aşı pasaportu küresel düzeyde politik olarak bulunduğu destek ile bir tür kontrol ve aidiyet kimliğinin unsuru olarak karşılık bulunduğu söylenebilir. Hatta ekonomi ve eğitim kurumları alanındaki gelişmeleri tamamlayıcı nitelikte bir araç olarak aşı pasaportunun geliştiği söylenebilir. Aşı pasaportu sağlık temelli bir gelişme olarak küresel ve yerel düzeyde hareketliliği kontrol etmeye dayalı bir kurumsallaşma pratiği boyutunu taşıdığı söylenebilir. Covid-19 pandemisiyle birlikte dünya değişirken toplumsal kurumlar da böylece değişiyor. Pandeminin görünür en belirgin sembolleri maske ve mesafe olarak kendini gösterse de buna en son aşı da eklendi. Maske ve mesafe toplumsal yapı temelli ilişkilerin tamamıyla dönüşmesini içeren göstergelerdir. Bu durumun modern toplumun ikincil ilişkilere dayalı toplumsal etkileşimin sınırları modelini de aşan bir sosyal mesafe tahayyülünü tetiklediği söylenebilir. Toplumsal etkileşimin farklılaşmasını öne çıkaran unsurlar olarak değerlendirilebilir. Covid-19 pandemisi bu yönüyle toplumsal

etkileşimde öne çıkan ‘soğuk ve uzak’ ikincil ilişki tarzının da ötesini öne çıkarmaktadır. Maske öznenin anonimleşmesini öne çıkarırken mesafe bu anonimliğin tamamıyla bir kayboluşa dönüşmesini tetiklemektedir. Toplumsal sistemlerin tarihin bu kriz momentinde değişimin yeni bir aşamasına tanıklık etmekten kaçınmalarının imkansız olduğu apaçıktır. Fakat pandeminin görünen toplumsal ve politik etkilerine dayalı sonuçlarının tamamıyla kendini gösterdiği söylenemez. Değişme süreçlerinin toplumsal sistemler için kısa sürede etkisini göstermesi beklenemez. Değişimin kalıcı etkileri uzun vadede kendisini ortaya koyacaktır.



### Kaynakça

- Aktan, S. (2021, 4 Haziran). Avrupa Birliği'nde aşı pasaportu 7 üye ülke tarafından kullanılmaya başlandı. *Euronews Türkçe*. <https://tr.euronews.com/2021/06/04/avrupa-birligi-nde-as-pasaportu-7-uye-ulke-araf-ndan-kullan-lmaya-basland>
- Akyüz, H. (2008). *Kurumlar sosyolojisi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bal, H. (2020). *Kurumlar sosyolojisi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Beck, U. (1992). *Risk society: towards a new modernity*. London: Sage.
- Beck, U. (2008). *World at risk*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Berger, P. ve Luckman, T. (2008). *Gerçekliğin sosyal inşası bir bilgi sosyolojisi incelemesi*. (1. baskı). (V. S. Öğütle, Çev.). Bursa: Paradigma. (Orijinal çalışma basım tarihi 1976).
- Demir Özen, B. (2020). *Salgının medikopolitiği*. İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Erşen, E. (2020). Koronavirüs, küreselleşme ve uluslararası sistem. U. Ulutaş (Ed.), *Covid-19 sonrası küresel sistem: Eski sorunlar, yeni trendler* (1. baskı) içinde (s. 58-61). Ankara: Sam Yayınları.
- Fichter, J. H. (2019). *Sosyoloji nedir?* (4. baskı). (N. Çelebi, Çev.). Ankara: Anı Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1964).
- Ford, M. (2018). *Robotların yükselişi: yapay zeka ve işsiz bir gelecek tehlikesi* (1. baskı). (C. Duran, Çev.). İstanbul: Kronik. (Orijinal çalışma basım tarihi 2008).
- Foucault, M. (2006). *Kliniğin Doğuşu* (1. baskı). (İ. M. Uysal, Çev.). Ankara: Epos Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1963).
- İşman, A. (2008). *Uzaktan eğitim*. Ankara: Pagem.
- Özkan, Y. (2021, 17 Mart). Yeşil sertifika: AB vatandaşlarının serbestçe dolaşabilmesi için 'aşı pasaportu' uygulaması geliyor. *BBC News Türkçe*. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-56426077>
- Smith, A. (2011). *Toplumsal değişme anlayışı* (1. baskı). (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Gündoğan Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1984).
- Williams, R. (1983). *Culture and society, 1780-1950* (1. baskı). New York: Columbia University Press.

## Cautionary Tale of the Picture of Dorian Gray: Parable and Autobiography

Mikail PUŞKİN<sup>1</sup>

### Abstract

Current research paper performs focused textual analysis of themes and characters of the novel *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde intertwining the study with pertinent references to details of the author's biography thus providing essential critical insights. Peculiarity of the paper lays with it considering the novel to encompass two distinct juxtaposed genres: an autobiography (decadent values) and a parable (moral values). By synthetically combining them, the author at the same time conveys superiority of idealized artistic aesthetic worldview of reality (at times superseding conventional morality) while reinforcing fundamental if naïve good nature of humanity with both of them engaged in (endless) struggle for the reader's soul against the suffocating reality of hypocritical society.

### Keywords

morality  
autobiography  
decadence  
social criticism  
realism  
Oscar Wilde

### About Article

Received: 15.01.2021

Accepted: 23.03.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.861739

## Dorian Gray'in Portresinin Uyarıcı Hikayesi: Kıssa ve Otobiyoğrafi

### Öz

Mevcut araştırma makalesi, Oscar Wilde tarafından yazılan *Dorian Gray'in Portresi* romanının temalarının ve karakterlerinin odaklanmış metin analizini gerçekleştirerek, çalışmayı yazarın biyografisinin ayrıntılarına uygun referanslarla harmanlamakta ve temel eleştirel anlayışlar sağlamaktadır. Çalışmanın özelliği, romanı yan yana duran iki farklı türü kapsayacak şekilde düşünmekte yatmaktadır: otobiyoğrafi (çökmekte olan değerler) ve benzetme (ahlaki değerler). Yazar bunları kurgusal olarak birleştirerek, aynı zamanda idealize edilmiş sanatsal estetik dünya görüşünün üstünlüğünü -zaman zaman geleneksel ahlakın yerini alırdaktayken ve insanlığın saf da olsa iyi doğasını güçlendirirken, her ikisi de riyakâr toplumun boğucu gerçekliğine karşı okuyucunun ruhu için (sonsuz) mücadeleye girişmektedir. Makale, araştırma iddialarını desteklemek için Wilde'in aforizmaları ve alıntlarıyla destekleniyor.

### Anahtar Sözcükler

ahlak  
otobiyoğrafi  
çöküş  
sosyal eleştiri  
gerçekçilik  
Oscar Wilde

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 15.01.2021

Kabul Tarihi: 23.03.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.861739

<sup>1</sup> Asst. Prof. Dr., Agri Ibrahim Cecen University, Faculty of Science and Literature, Department of Sociology, Agri/Turkey, pushkin169@gmail.com, ORCID: 0000-0003-0467-1699

## Introduction

Without a doubt, so much is written about Oscar Wilde's work and life that one may find it impossible to make a meaningful academic contribution to the novel's understanding. A cautionary tale of Wilde's has become an inescapable self-fulfilling prophesy for the author leading to a trial and imprisonment some five years following its initial publication eventually causing his untimely death. However, to this day academicians have not ceased to debate its nature (form, aesthetics, genre) and through it - the meaning of *The Picture of Dorian Gray*. "Recent genre theory reminds us of just how often our disagreements about the meaning or interpretation of a text are actually debates about *how* the text should be read, or, more precisely, what *kind* of text it should be read *as*" (Clausson, 2003, p. 339). Current paper sides with the likes of Joseph Pearce and Joys Carol Oates, who consider the novel to be a kind of a fable "one sense *The Picture of Dorian Gray* is as transparent as a medieval allegory" (Oates, 1988, p. 422) or a parable: "the plot of the novel unfurls like a parable, illuminating the grave spiritual dangers involved in a life of immoral action and experiment" (Pearce, 2001, p. 164). Reading it arguably the way Wilde himself instructed: prioritizing not the form (mirroring appearance versus the deeds of Dorian), but the (moral and immoral) message of it.

Current research poses that the key (or one of the keys) to understanding Oscar Wilde's works is in processing its multiple aesthetic layers as intentionally misleading (one could argue them to be a kind of a prophetic metaphoric autobiography). Indeed, "all art is at once surface and symbol" (Wilde, 1998, p. 7). Reading the surface is what caused stir with Wilde's society and keeps confusing many a critic focusing on the surface as if it were dictating the meaning and substance rather than being a form of conveying it. Wilde's choice of the deep aesthetic surface is arguably his rebellion against "the crude brutality of plain realism" (Wilde, 2002, p. 436) as well as his personal choice or perhaps affliction of embodying all three protagonists of his novel in real life to much the same end: "Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian what I would like to be—in other ages, perhaps" (Wilde, 2002, p. 585). Almost as if the author wrote two novels in one: one embedding and foreshadowing his biography and personality and a more universal moralistic parable. Such an approach is confirmed by the author: "the first condition of criticism is that the critic should be able to recognise that the sphere of Art and the sphere of Ethics are absolutely distinct and separate" (Wilde, 1966, p. 1048). Likewise, Wilde's personality and biography in the novel are separate from the novel's moral message: a

depraved, witty, decadent gothic novel versus romantic yet moralistic cautionary tale of a parable.

Indeed, *The Picture of Dorian Gray* is a highly moral book in its message, although only partially is such in its formal storyline, characters, language and imagery. Provocateur Wilde exclaims “books are well written or badly written” (Wilde, 1998, p. 6) leading the reader to ask themselves – what is a *well-written* book? Is it something, easy and pleasing to read? Is it something interesting to read (clearly different things are interesting to different people)?

Believe it or not, there is still a secret left to be told about *The Picture of Dorian Gray*, a secret no less open, only less sensational than the scandalous passions all but named in the novel that all but exposed the secret of its author's own. Let's face it, the book is boring: for all the thrill of *Dorian Gray*, long stretches of the story are almost unbearably uninteresting (Nunokawa, 1996, p. 1).

Or does it stand for the clarity of the message that the author is attempting to convey to the readers? Was negative reaction of the contemporaries than confirming that *The Picture of Dorian Gray* is badly written? Even the almighty critics are far from reaching a concord:

Until the 1980s, *The Picture of Dorian Gray* was generally considered to be a deeply flawed novel. To some critics, it was simply badly written. To others, it was hopelessly confused, reflecting Wilde's uncertainty and irresolution. To still others, it was negligible or, at best, second-rate because it was merely an expression of the 1890s, in which case it was historically important but otherwise unworthy of critical attention (Liebman, 1999, p. 296).

### **Analysis**

One of the most difficult times to write about is the time, which one lives in, – not only is the author open to critique, censorship and even attacks of their contemporaries, but is also faced with a daring task of understanding and representing the contemporary life by basing it on own direct experience of knowledgeable observer. One is thus stripped of holistic interconnected vision of events and actors offered by distanced perspective of a knowledgeable observer offered by retrospective fiction.

### **The Society**

Let us then venture into the world of the novel and its inhabitants to arrive at the author's main message. *The Picture of Dorian Gray* is full of critique towards contemporary society. Most apparent ones are aphorisms of Lord Henry:

It is perfectly monstrous the way people go about, nowadays, saying things against one behind one's back that are absolutely and entirely true (Wilde, 1998, p. 22). There is only one thing in the world worse than being talked about, and that is not being talked about (Wilde, 1998, p. 9). Men marry because they are tired; women, because they are curious; both are disappointed (Wilde, 1998, p. 62)...

Yet Lord Henry himself fits perfectly in this society and exploits its weaknesses, which he criticizes, to his own advantage. He therefore becomes the ultimate image of the 1890ies aristocratic society, immoral to the core, smart, sarcastic, hedonistic. However, with one exceptional trait noticed by Basil: "You never say a moral thing, and you never do a wrong thing" (Wilde, 1998, p. 13). This again pertains to Wilde's self-identification with Lord Henry, enamoured by decadent hedonism, the author believes himself to be pure through artistic worldview. He furthermore seduces Dorian into this lifestyle. However, while Lord Henry is very careful and sophisticated, Dorian (fatefully to materialize in Wilde's life the following year as Lord Alfred Douglas) is initially naïve and becomes vulgar in his plunging into the depth of immorality with only beauty to cover up for whatever sins he commits, which ironically is more than sufficient. "All crime is vulgar, just as all vulgarity is crime. It is not in you, Dorian, to commit a murder" (Wilde, 1998, p. 263). This is once again a criticism of contemporary society, where good looks count for more than good deeds: "The ugly and the stupid have the best of it in this world. They can sit at their ease and gape at the play" (Wilde, 1998, p. 11). In this respect beautiful Dorian can do whatever he pleases and will be forgiven, since the society only values the superficial appearance and not the "content" of the person, while an extremely ugly person could also do anything regardless of the danger of spoiling the reputation: the society will condemn the person regardless.

Despite the passion with which Wilde despised hypocritical Victorian society, however, the focus of the novel is closely on the main characters rather than on the surrounding crowd, that acts either as a background chorus to support the main voices or as a canvas providing mostly victims to Dorian.

Certainly, this picture of the society did not win much social recognition - "The nineteenth century dislike of realism is the rage of Caliban seeing his own face in a glass" (Wilde, 1998, p. 6). In reception of the novel, however, the society chose to conceal the rage of seeing its ugliness, reflected in the portrait of Dorian, like in the mirror and in the best fashion of the aforementioned aphorisms chose to strike a completely different aspect of the novel: frivolous and homoerotic description of men's relationships in the book. Wilde's work was forced to be recalled and was continually partially rewritten and edited (Frankel, 2011,

pp. 38-64). Would it be justified to claim that the book was not well-written? That the message was not well-expressed and therefore not clear to the contemporaries? Highly unlikely, since even the readers as distant from the narration time as ourselves are able to see that part of content and actually admire its irony.

### **The Characters**

Let us now consider the major characters in greater detail. Dorian Gray is initially a strikingly handsome, impressionable naïve aristocratic young man. Poisoned by hedonistic philosophy of Lord Henry Wotton, he devotes himself to a decadent life of sensual pleasures beyond good and evil based solely on self-gratification. A fit made possible by exchanging his very soul for eternal untarnishable beauty. Naturally, his quest for pleasure and pain rapidly descends into immorality destroying lives of those around him and eventually his own, as being moral is more difficult and immoral pleasures are always within reach, particularly, when it is his portrait that gets to suffer the consequences.

Lord Henry Wotton is a sarcastic, witty charmingly corrupt noble speaking in eloquent epigrams criticizing the fake morality, vanity and duplicity of Victorian society. He defines and propagates the philosophy of new hedonism, which he also poisons Dorian with.

Basil Hallward is a painter, hopeless idealistic romantic and a friend to the both men. Basil becomes obsessed with Dorian. He sees in Dorian a beauty so rare that it helps him realize a new kind of art; through Dorian, he finds “the lines of a fresh school” (Wilde, 1998, p. 19). Deeply moral (overlooking the connotation of his homosexuality), fragile, sincere, romantic, he is reflective of Wilde’s perception of himself.

Sibyl Vane (whose death, like for Basil is brought about by Dorian), a poor, beautiful and talented actress, whom Dorian falls in love with (which is mutual). Sibyl’s feelings for Dorian compromise her ability to act, as her experience of true love in life makes her realize the falseness of enacted emotions onstage. Of those characters the successful in life ones are Lord Henry (though he is bittersweet at the end, but not broken) and Dorian, while Basil and Sibyl are somewhat of a failure in life – both end up unhappy and hurt, both seeking to hide from the cruel reality in art. Should we consider Oscar Wilde being immoral in his giving awards to the evil characters (even in death does Dorian suffer and atone fully for his sins)? Furthermore, according to the aphorism of Lord Henry: “When we are happy, we are always good, but when we are good, we are not always happy” (Wilde, 1998, p. 99), the immoral way is the happy one. Should we, however, consider Oscar Wilde to be approving of it? Clearly,

we should now look at them more deeply and link them more to the story in order to rid the author of such critique.

### **Lord Henry Wotton.**

Let us firstly focus on Lord Henry: arguably the most charming character and definitely the voice of the novel. Throughout the book he is praising the principles of hedonistic immoral life, but what is he gaining from it besides enjoying own wit? Unlike Dorian, Lord Henry is getting old – what is in stock for him? Carpe diem only works as long as one is young and can afford to be careless. First of all, we notice him deriving pleasure in moulding and subduing people around him, particularly Dorian, yet in the end he is the one left all alone outside the track of life of pleasures - it is the shiny never-fading Dorian, who can afford to live like there is no tomorrow every day. In the course of the novel Lord Henry talks lightly and ignorantly of his wife (“I hate the way you talk about your married life, Harry,” said Basil Hallward” (Wilde, 1998, p. 12)), yet at the end he is very sad and reminiscent of her not being near anymore, but cannot admit to it instead transferring his emotions of the house: “The house is rather lonely without her. Of course, married life is merely a habit, a bad habit. But then one regrets the loss even of one’s worst habits. Perhaps one regrets them the most.” (Wilde, 1998, p. 262). Lord Henry is ashamed of becoming vulnerable with his heart open and broken converging with Basil (whose death purifies the world of the novel). Furthermore, as Dorian tells Lord Henry, that he killed Basil Hallward, Lord Henry cannot believe it – he too is caught in what he used to make fun of – the perception of the surface-deep (Dorian’s) beauty over deeds (substance) or is even too frightened to accept the truth. He considers to have always been in control of Dorian, but now he cannot even comprehend what his “puppet” is capable of. When he is partially admitting the truth to himself, sad and confused, he questions Dorian on the source of the man’s perpetual youth rather than challenging Dorian as he exclaims: “One should never do anything that one cannot talk about after dinner” (Wilde, 1998, p. 263). This underlines the difference between the Wilde’s perspective on the amorality expressed through Lord Henry’s aphorisms and the perception and action upon it by the society (by Dorian). Lord Henry only talks evil things throughout the book, - he does not, however commit them. “As for being poisoned by a book, there is no such thing as that. Art has no influence upon action” (Wilde, 1998, p. 269). Although realizing that his book has led Dorian to many a sin, - Lord Henry (rightfully?) does not take responsibility for it – it is indeed, the people, who act, - art (or the book) only portrays things being created (written) in a skilful manner. “All art is quite

useless” (Wilde, 1998, p. 7), it might make things ugly seem aesthetic and beautiful, it might depict a murder as a desirable thing, but it only does so within the artistic paradigm, which is not that of the real world.

“Wilde seems to present an ironic celebration of aestheticism, at once supporting it and revealing the social anxiety, which inhabited attitudes towards art and culture. He appears even to observe faults in the aesthetic movement’s creeds” (Matsuoka, 2003, p. 78).

People themselves are those, responsible for what they do under influence of art (book). One can take the “poisonous book” of Lord Henry as a metonymy to *The Picture of Dorian Gray* and the Dorian’s perception of it as of an immoral guide book, - to the perception of the Victorian society of Oscar Wilde’s novel. Lord Henry furthermore continues on that matter: “The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame” (Wilde, 1998, p. 269). Clearly, Oscar Wilde here positions his response to the social criticism of *The Picture of Dorian Gray*. Therefore, one can say that the book is indeed well-written, but poorly read, or at least unjustly criticized.

### **Sibyl Vane.**

Now coming back to the characters that fail in life in the book. Let us look at Sibyl Vane – indeed, her end is a dreadful one – to suicide after betrayal by the only man she loved, after having a first glance at the real life (after existing within the world of art almost entirely). This, however, is within the book and Lord Henry again is partially right, that her death is beautiful in it being akin to the great Shakespearean tragedies, that she so much adored performing. However, Oscar Wilde staged her tragic death not for Dorian to admire, and certainly not to excuse his heartlessness, but to tell something to us, the readers. When reading *The Picture of Dorian Gray*, one should keep in mind that characters are fictional and are there to illustrate something to us, rather than to be clear cut role models. Oscar Wilde goes beyond the boring straightforward moralistic tone, that earlier realistic novels have: “I never quarrel with actions. My one quarrel is with words. That is the reason I hate vulgar realism in literature. The man who could call a spade a spade should be compelled to use one. It is the only thing he is fit for” (Wilde, 1998, p. 240). Instead, he creates an image of a character, a situation, such that the readers could personally co-feel with and try to learn from and avoid in real life. In a way, he proves that an aesthetic novel can carry a moralistic message more real than that of traditional realistic novels.

The primary target of Wilde's aesthetic is realist art. Nineteenth century realism sought to accurately represent reality. [...] In so doing, realism yoked together morality and



representation, because it advocated a moral stance based upon representation of reality, so that the moral ideas, like the objects, events, and people, represented commonly held opinions. In contrast, Wilde argued for an art of invention not representation, an art “dealing with what is unreal and non-existent”. (Wilde, 1923, p. 27) Art should present an idealized creation that may have some relationship or similarity to reality but was not to represent reality. Even criticism, Wilde felt, should strive to be an art of perfection not representation (Peters, 1999, p. 2).

Indeed, Sibyl fails in life, or fails to live within the book, but she teaches the readers not to betray the loved ones, not to treat them like Dorian did. It is an example through the counterexample. “No artist is ever morbid. The artist can express everything. Thought and language are to the artist instruments of an art” (Wilde, 1998, p. 6).

### **Basil Hallward.**

Very much similar is Basil Hallward’s role, - sincere romantic, retired from life into his art, he is the one who feels soul in art and believes that there is soul in the people around him. He is someone, Oscar Wilde claims himself to be most like and indeed, it is Basil’s kind and sincere nature, which brings about his end, being prophetic of the author’s own life. Inside the world of *The Picture of Dorian Gray* he completes the triangle with Lord Henry and Dorian. While Lord Henry stands for the wit, Dorian – for the beauty, it takes the “soul” or conscience, which is Basil Hallward, to fill them with life. He provides the refuge of eternal beauty to Dorian; he provides Lord Henry with a toy that he could realize his experiments of hedonism with – like an advanced version of a beautiful painting. And he is also the one, who takes the blame through his death, redeeming self for what he has brought to life (Dorian).

He represents Wilde’s attempt to write the novel for the people that would like the portrait of Dorian Gray, through the beauty of the language in which it is written, through its wit to show the ugliness of the Victorian society, reflect on it deeper than the paint of the portrait. To be able to distinguish the kindness inside. Furthermore, in paralleling Hallward with Wilde, we could say that like in the narrative, the painter dies before Dorian, just like Wilde died before the Victorian society he criticized fell apart. Oscar Wilde, just like Basil Hallward fell victim to his subject – the fascinating and rotten society he tried to change (Dorian).

### **Immorality**

Speaking of the immorality of the book, one could generally discuss four aspects: the immoral deeds of Dorian, the immoral sayings of Lord Henry (already discussed), immorality

of the book that Lord Henry gives to Dorian and the homoerotic imagery, which was considered immoral by the author's contemporaries (and still is by some of our contemporaries).

### **Immoral deeds.**

What is indeed immoral about Dorian's deeds and how are they presented? First of all, the reader is not made aware of them all, - to the contrary, Wilde provides as little detail as possible (save for the murder of Basil): Dorian apparently leads astray a number of young men and women. After getting to know Dorian, they find their lives and reputations in ruins, - some of them are then found in the opium dens, others suicide, more fortunate ones get away with only becoming outcasts of the society. The reader furthermore learns from Basil that Dorian is being accused of frequenting the opium dens in disguise, as well as brothels and other sully places, where a respectable gentleman should not go (Wilde, 1998, pp. 187-188). This again criticizes Victorian society, for if one is to notice Dorian in disguise in such places and recognize him, this person should be present there him- or herself. Against the lot of Basils accusations Dorian replies: "And what sort of lives do these people, who pose as being moral, lead themselves? My dear fellow, you forget that we are in the native land of the hypocrite" (Wilde, 1998, p. 188). With this he is implying that his alleged sins are merely a reflection of the age. These are the really immoral things that the reader hears about, without actually witnessing them in the narrative. Wilde does not entice us to delight in them together with Dorian. Thus, we cannot suggest that *The Picture of Dorian Gray* is immoral on the grounds of describing something utterly outrageous in attractive, favourable light. Now evil deeds of Dorian that we directly witness: murder of Basil, betrayal of Sybil, visit to the opium dens are by no means presented in the novel in a positive light (we have already discussed Sybil's case). Therefore, we cannot call *The Picture of Dorian Gray* immoral in this respect. In this sense then Wilde is writing a moral book. Even Basil's sacrifice leading to the destruction of the portrait and with it of Dorian is a form of purification resolving his worldview ideological conflict into bittersweet synthesis with Lord Henry.

Hallward himself says it was cowardice that made him wish to flee from the crisis of his life. Excessive conscience has made the artist afraid of life. Hallward's conscience, merged with Lord Henry's instinct, might have produced quite other results. As the novel stands, however, it is a tragedy of the artist-conscience untempered by the strength of hedonistic instinct and hedonism untempered by conscience. The artistic ideal represented by Dorian Gray moves rapidly toward the sensual corruption of hedonism, and only the destruction of the false ideal can return art to its pure state (Baker Jr, 1969, p. 355)

### **Homosexuality.**

What we did not discuss is homoerotic imagery of the novel. A subject to many a research paper that calls not for further endless reiteration as they are conclusively reviewed in *When critics disagree: Recent approaches to Oscar Wilde* (Bashford, 2002, pp. 613-617). Indeed, men are portrayed in a rather elaborate pretty and sensual manner, which would be more common for the description of women for the literature of the time. Furthermore, Basil's fascination with Dorian is clearly beyond the scope of just strong friendship: it is sincere overwhelming love, worship even: "Christ! what a thing I must have worshipped!" (Wilde, 1998, p. 195). Within this context it becomes reasonable to interpret his denial to exhibit the painting of Dorian because of what others might deduce from it, because of the fear that people will recognize his homosexual love and desire for Dorian. "The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul" (Wilde, 1998, p. 13), as he exclaims. However, Basil is quite clearly a romantic character type, an artist, - his feelings are ideal, - his love results in new mode of painting – he is not a person of bodily relationships. We can also interpret Lord Henry's desire for Dorian as homosexual, however, it is again just an assumption (since the book does not portray anything on that matter beyond their dialogue): his desire to seduce the young man is geared towards owning a precious toy upon which he can exercise power, to play it like the flute is what is made evident.

What is however essential (granted Wilde's own sexuality has found its way into the novel) homoerotic allusions are overt and by no means constitute the novel, - if they are altogether excluded, - the novel would not suffer qualitatively for anyone not concerned specifically with the issue.

All in all, however, this is the only point, which is difficult to debate in terms of morality, which is furthermore supported by Oscar Wilde's own sexual orientation and his speeches in favour of (as he claimed) homosexual relationships between men (younger and older ones) during the trial, paralleling them to such relationships between Plato and his students for example:

The love that dare not speak its name" in this century is such a great affection of an elder for a younger man. It is beautiful, it is fine, it is the noblest form of affection. There is nothing unnatural about it. It is intellectual, and it repeatedly exists between an older and a younger man, when the older man has intellect, and the younger man has all the joy, hope and glamour of life before him (Linder, 1895a).

In this speech Wilde closely mirrors Basil, much as when pre-trial he exclaims “The train has gone. It's too late” (Linder, 1895b) again unwittingly impersonating Basil: “I see I have missed my train” (Wilde, 1998, p. 191).

Therefore, regarding the morality of *The Picture of Dorian Gray*, only the homoerotic aspect gives it the tint of bad reputation (if indeed paralleled with the author's life), which is by far balanced out with the moral messages that it brings to the reader.

### **Well-written?**

Regarding well written, - there are many ways of verifying how well the book is written, one of them being its ability to survive through time. How many novels were written during Oscar Wilde's that time? Hundreds of thousands? More? How many have remained? Hundreds? Less? How many of those are read and enjoyed by the people of our time? Less than a hundred? The very fact that we still read and enjoy Wilde's works with some aphorisms in use to this day with the reading public, that it is being analysed academically, all stand testament to its immortality. Moreover, by now the novel has been transformed into numerous musicals, films and novels, - its motives are still present in literature, and its characters are still getting integrated into the very recent movies. It has become a legend. What makes it so well written to survive the test of time?

Although it is a novel about people, precisely about Victorian age society, do people really change that much? Apparently only a little bit, since all the sardonic aphorisms of Lord Henry are as understandable to us, as they were (but for all the denying) to Wilde's contemporaries.

Furthermore, what makes *The Picture of Dorian Gray* a masterpiece is that it discusses topics ever-present in our lives: love and tragedy, friendship, artworks, power and domination, youth and beauty, influence and its consequences. The novel does not only state beauty and youth to be influential for society as a critical element – Oscar Wilde himself worshiped beauty, its pure form. In suggesting that not judging by appearances is wrong he basically implied that if we are very attentive to people – their personality would shine through their appearance, violating the pure beauty. It is of course, a romantic point of view, expressed by Basil: “If a wretched man has a vice, it shows itself in the lines of his mouth, the droop of his eyelids, the moulding of his hands even” (Wilde, 1998, p. 186). That is why the first thing that changes on the portrait of Dorian – is the facial expression, - it is not age or disease that distort the image, but an individual cruelty. We may parallel the narrative of the novel to the changes in the portrait within it. They both start on a beautiful and peaceful note

and as the narrative is progressing, - it is getting more and more dreadful, just like the portrait itself. Since the face of Dorian is the face of artwork that Basil painted, - the artist cannot see the evil behind it, because there is no evil in an artwork. “Art has no influence upon action. The books that the world calls immoral are books that show the world its own shame”. In this specific case “there is no such thing as a moral or an immoral book” (Wilde, 1998, p. 6). This is portrayed in the novel by making the picture the only supernatural element, as if saying that beauty of art can only be combined with evil heart in a fictional world. Even so it is not the picture that commits Dorian’s crimes, - he commits them himself.

Youth is something symbolic of purity – indeed with age comes experience and with experience and age come vices as youth leaves us. It is in a way forgivable of the society to read youth as innocence, since naturally two things co-follow. Beauty of an artwork or a theatre play in this sense is everlasting, since those objects are immortal and remain the same from the day they are born, just like Dorian’s portrait or Cybil’s performances (her last one she was not playing anymore), just like the novel itself – *The Picture of Dorian Gray* is always a young and beautiful book.

Speaking of the theme of friendship. out of three friends there is always an influence struggle (Basil loses in the beginning, but wins Dorian’s heart and with it the hearts of the readers in the end), there are always complexities in feelings and understanding (Dorian kills Basil because the latter is capable to fully understand and express Dorian’s feeling, something that he cannot bear). Although Basil dies, his image lives on through the book as Dorian’s friend till the very end, while Lord Henry is losing the sharpness of his wit, gradually turning sentimental and sad, but is still next to Dorian, this time in a rather dependent position. Dorian even starts to deny Lord Henry, asking him not to give the poisonous yellow book to anyone. Deciding at last to become good, like Basil pictured him... This is a complex model, which most of us can trace in our own lives and relationships with people.

### **Conclusion**

To conclude it would be appropriate to sum up the findings. In reading the novel in broader sense, one should heed Oscar Wilde’s message: “There is no such thing as a moral or an immoral book. Books are well written or badly written. That is all” (Wilde, 1998, p. 6). While it can and should be understood on different levels, at each level *The Picture of Dorian Gray* triumphs over vulgar criticism and shallow reading.

Secondly, there is no need to defend this specific book on the grounds of morality, as it is largely moral (in its message) and even more effective in conveying high morality than many of its predecessors (arguably more so than the author's real life, which it mirrors).

Thirdly, it is well-written in respect to its being always contemporary in a sense through dealing with universal ideas, which are present in humanity's life since its beginning and have a good chance of staying there till its possible end.

And fourthly any good book is a work of art, and a work of art does not in itself possess any characteristic but the ones we can read from it, just like the nature itself exists regardless of people's labels. Therefore, a reader, who approaches *The Picture of Dorian Gray* with an open and kind heart like that of Basil's will read the sad, the beautiful and the kind out of it...

### References

- Baker Jr, H. A. (1969). A tragedy of the artist: the picture of Dorian Gray. *Nineteenth-Century Fiction*, 24(3), 349-355.
- Bashford, B. (2002). When critics disagree: recent approaches to Oscar Wilde. *Victorian Literature and Culture*, 30(2), 613–625.
- Clausson, N. (2003). Culture and corruption: paterian self-development versus gothic degeneration in Oscar Wilde's the picture of Dorian Gray. *Papers on Language and Literature*, 39(4), 339-364.
- Frankel, N. (2011). Textual introduction. In O. Wilde, & N. Frankel (Ed.), *The picture of Dorian Gray: an annotated, uncensored edition* (pp. 38-64). Cambridge: Harvard University Press.
- Liebman, S. W. (1999). Character design in the picture of Dorian Gray. *Studies in the Novel*, 31(1), 296-316.
- Linder, D. O. (1895). Testimony of Oscar Wilde. *Famous trials*. <https://www.famous-trials.com/wilde/342-wildetestimony>
- Linder, D. O. (1895). The trials of Oscar Wilde: an account. *Famous trials*. <https://www.famous-trials.com/wilde/327-home>
- Matsuoka, M. (2003). Aestheticism and social anxiety in the picture of Dorian Gray. *Journal of Aesthetic Education*, 29, 77-100.
- Nunokawa, J. (1996). The importance of being bored: the dividends of ennui in the picture of Dorian Gray. *Studies in the Novel*, 28(3), 357-371.
- Oates, J. (1988). The picture of Dorian Gray: Wilde's parable of the fall. In O. Wilde, & D. L. Lawler (Ed.), *The picture of Dorian Gray* (pp. 422-431). New York: W. W. Norton.
- Pearce, J. (2001). *The unmasking of Oscar Wilde*. London: Harper Collins.
- Peters, J. G. (1999). Style and art in Wilde's the picture of Dorian Gray: form as content. *Victorian Review*, 25(1), 1-13.
- Wilde, O. (1923). Decay of Lying. In *Complete works of Oscar Wilde, patron's edition deluxe* (Vol. 5). Garden City: Doubleday.
- Wilde, O. (1966). *The complete works of Oscar Wilde*. London: Collins.
- Wilde, O. (1998). *The picture of Dorian Gray*. London: The Electric Book Company.
- Wilde, O. (2002). *The complete letters of Oscar Wilde*. (M. Holland, & R. Hart-Davis, Eds.) New York: Henry Holt.

## İnsanın Zaman Deneyiminin Fizyolojik ve Psikolojik Temelleri

Ece SARAÇOĞLU<sup>1</sup>

### Öz

İnsanın zaman deneyimi zamanın matematiksel, biyolojik, psikolojik, tarihsel ve kültürel tarzlardaki farklı görünümünde veya yanlarında açığa çıkmaktadır. Bu makale, felsefe tarihinin önemli bir araştırma alanı olan zaman felsefesi ışığında, insanın zaman deneyiminin yalnızca fizyolojik ve psikolojik temellerini irdelemeyi amaçlamaktadır. Zaman felsefesi hem zamanın varlığı ve neliği sorununu hem de zamanın tür olarak insanla olan ilişkisini konu edinen çok yönlü bir çerçeve çizer. Bu düşüncelerden hareketle bu çalışmada iki ana soru üzerinden yol alınır. İlk soru, diğer canlı var olanlar gibi bir bedene sahip olan insanın, zaman tecrübesinin nasıl bir fizyolojik temel taşıdığıdır. İkinci soru ise, her bir kişide farklı bilişsel süreçlerde ortaya çıkan insanın zaman deneyiminin, psikolojik temellerinin neler olduğu meselesidir.

### Anahtar Sözcükler

bilinç  
biyolojik zaman  
insan  
psikolojik zaman  
zaman  
zaman deneyimi

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 11.06.2021

Kabul Tarihi: 06.08.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.950911

## The Physiological and Psychological Bases of the Time Experience of Human

### Abstract

The time experience of human becomes known like mathematical, biological, psychological, historic and cultural of time on these different appearances or sides. This article aims to scrutinize only physiological and psychological essentials of the time experience of human in the light of the philosophy of time that is an important research area in history of philosophy. The philosophy of time draws multifaceted frame for that discussed both the problem of existence and essence of time and the relation between time and the human as species. With reference to these thoughts is proceed over two main question in this study. The first question is the fact that the experience of human that has a body like another alive how the physiological basis of is. The second question is the matter of the time experience of human that is to appear on the different cognitive processes each person what the psychological bases are.

### Keywords

consciousness  
biological time  
human  
psychological time  
time  
experience of time

### About Article

Received: 11.06.2021

Accepted: 06.08.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.950911

<sup>1</sup> Dr., Bağımsız bilim insanı, İstanbul/Türkiye, ecesaracoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5699-9763



## Giriş

Zaman felsefesi en genel ifadeyle, İlk Çağlardan itibaren zamanın var olup olmadığını ve eğer var olduğu düşünülüyorsa onun ne olduğu ya da ne olabileceği üzerine araştırma yapan bir felsefe disiplini. Başlı başına zamanı bir tartışma konusu haline getirme etkinliği, felsefe ve bilim tarihi bir arada ele alındığında, MÖ 3000'lere değin geri götürülebileceği söylenebilmektedir. Zamanın varlık ve nelik soruşturularının, ilk olarak Eski Babil (MÖ 1894-MÖ 609) ve Eski Mısır (MÖ 3150-MÖ 30) Medeniyetlerinde, meydana gelen doğa olayları hakkında düşünmeyle başladığı var sayılmaktadır (Davis, 2011, s. 168). Güneş, Ay, Yıldızlar vb. gibi göksel halde var olanların “devinimleri” (İng. *movement*, Yun. *κίνησης*, Alm. *Bewegung*) ve meydana getirdikleri “değişimler” (İng. *change*, Yun. *μεταβολή*, Alm. *Wandel*), doğada durağanlığın olmadığını farkına varılmasını sağlamıştır (Shaw, 2004, s. 219-221). Doğada belirli aralıklarla yinelenen devinim ve değişimler neticesinde, aynı zamanda gerçekleşen değişimler arasında da birtakım ilişkilerin bulunduğu tespit edilmiştir. Bunun en güzel örneğini, Ay'ın Dünya'ya yakınlaşıp uzaklaşmasıyla yer yüzünde yarattığı etkiler oluşturur. Ay'ın devinimlerindeki değişimler ve Güneş'in farklı periyotlarla doğuşu ve batışı, ilk uygarlıklarda bu verilerin kayıt altına alınabilmesini kolaylaştırmıştır. Bu sayede göksel var olanların devinimlerinin hangi dönemlerde meydana geleceği, önceden tahmin edilebilmiştir. İlk Çağlarda yaşayan insanların bu anlamdaki en büyük başarılarının, göksel var olanların devinimleri ile yer yüzü arasında var olan etkileşimi keşfetmiş olmaları olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü canlı yaşamı doğası gereği beslenme, barınma ve güvenlik gibi bir takım hayati temel ihtiyaçları bulunmaktadır. En genel anlamda da biyolojik yaşamın sürebilmesi için, canlı var olanın bu ihtiyaçlarını karşılayabiliyor olması gerekir. İlk uygarlıklarda yapılmaya başlanan tarım ve hayvancılığın temelini, tür olarak insanın doğada meydana gelen devinim ve değişimleri, neden ve sonuç ilişkisi bağlamında doğru bir şekilde okuyabilmesi oluşturmaktadır.

Devinim ve değişimler aynı zamanda insanın öncelik, sonralık, geçiş, başlangıç ve son gibi çeşitli süreç ya da dönem bildiren tasarımlar geliştirmesine imkân vermiştir. Bunun neticesinde yukarıda da belirtildiği gibi, devinimlerin ölçülebilmesi ve kayıt altına alınabilmesi de sağlanmıştır. İnsanın gerçekleşen devinim ve değişimleri tecrübe etmesi, onu “zaman” (İng. *time*, Yun. *χρόνος*, Alm. *Zeit*) adı altında genel bir kavrama veya tasarıma ulaşmasına da neden olmuştur demek mümkündür. Bu tasarım, ilerleyen yüzyıllarda devinim ve değişimlerin hesaplanıp sayısallaştırılmasıyla sınırlı kalmayıp, söz konusu tasarımı ve bir zaman düşüncesi ortaya koyan bizzat tür olarak insanla arasında bir ilişkinin olup olmadığı ki, eğer varsa bunun nasıl bir ilişki olduğu üzerine yoğunlaşılabilmesinin de önünü açmıştır. Tür

olarak insanın, yaşadığı olayları bir öncelik ve geçmiş çerçevesinde yeniden anımsayabiliyor olması, işaret edilen bağın varlığını genel olarak kanıtlar niteliktedir. Fakat asıl önemli olan insan ile zaman arasında nasıl bir ilişki olduğu ve insanın kurduğu “zaman deneyiminin” (İng. *experience of time*) hangi temeller üzerinde bulunduğu meseleleridir.

İnsanın zaman deneyimi üzerine yapılan felsefi soruşturmaların, öncelikli olarak ilk kapsamlı örneğine Aurelius Augustinus (MS 354-MS 430)'ta rastlanmaktadır. Bunun en önemli nedeni, kendisinden önce özellikle de Antik Yunan felsefesinde ortaya konan zaman yorumlarının büyük çoğunluğunun, tür olarak insanın dışındaki diğer duyulur halde var olanların devinim ve değişimleriyle birlikte ele alınan bir özellik veya nitelik olarak görülmesini içeriyor olmasıdır. Göksel var olanların devinimleri de ön plana çıkarıldığında, zamanda “döngüsel” (İng. *circular*, Yun. *κυκλιος*, Alm. *Kreisformig*) bir değişimin olduğu fikri kabul edilmiştir. Antik Yunan döneminde Gök kürede meydana gelen devinimlerin, düzenlilik ve döngüsellik gösterdiği düşünülmekteydi. Özellikle dönemin filozoflarından Pythagoras (MÖ 570-MÖ 495)'a göre, söz konusu düzenli devinimler zamanla yakın ilişkilidir (Aristoteles, 2012, 218a). Gök kürenin dışında gerçekleşen devinimlerin ise, düzensiz bir özellik gösterdiği kabul edilmektedir. Gök kürenin sonsuz bir yapıda olduğunu öne süren Pythagoras, buna bağlı olarak zamanın da sonsuz olduğu fikrine varır. O halde ortaya hem düzenli ve düzensiz devinimler hem de değişen ve değişmeyen şeyler olmak üzere ikili ayrımlar ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu düşünce yapısı, Platon'un idealar görüşüyle de yakın ilgilidir. Platon'da idealar yani “düşünülür dünya” (İng. *intelligible world*) devinmeyen ve değişmeyen bir alandır. Düşünülür alandan farklı olarak “duyulur dünyada” (İng. *sensible world*) ise, sürekli bir devinim ve değişim söz konusu olduğu için, özellikle sayılabilirlik ve ölçülebilirlikle ilişkilendirilen zamanın bu alana özgü olduğu düşünülmüştür. Duyulur dünyayı, düşünülür dünyanın bir kopyası olarak göre Platon, zamanın düşünülür alanın sonsuzluğunun yansıması olduğunu öne sürmektedir (Platon, 2001, 37d). Bu noktada Pythagoras, düzenli döngüsel devinimleri Gök küreyle ilişkilendirmesine karşılık Platon, Gök küreyi duyulur alana ait görür. Değişmeye ve hatta yok olmaya açık olan duyulur alanın varolanları gibi, Gök kürenin yok olması halinde zamanın da benzer durumda yok olabileceğini belirtir (Platon, 2001, 38b-d). Zaman konusu çerçevesinde Platon'a nazaran Aristoteles'teki devinim ve değişim düşüncesi ise belli açıdan farklıdır. Platon'da özellikle Gök küreyle ilişkilendirilen zaman, Aristoteles'te bizzat duyulur tarzda var olanların doğalarında veya başka bir deyişle özlerinde yapısal bir kategori olarak öne çıkmaktadır. Zaman, varolanın kendisinden bağımsız olmayıp, bizzat onun deviniminin ölçüsü olarak anlaşılmaktadır (Aristoteles, 2012, 218b 25-30; 219b).

Antik dönemin ardından MS 4. Yüzyılın önemli düşünürlerinden Augustinus'un görüşlerinin özgünlüğü, zamanın insan zihniyle olan ilişkisini tartışmaya açmasında görünür olmaktadır. Aynı zamanda döneminde giderek yaygınlaşmaya başlayan Hristiyanlık inancında öne çıkan, evrenin Tanrı tarafından yaratıldığı düşüncesine ve Antik Yunan'daki döngüsel zaman anlayışını geride bırakıp zamanın geçmiş ve şimdi üzerinden geleceğe doğru "doğrusal" (İng. *linear*, Yun. *γραμμικός*, Alm. *Geradlinig*) bir değişim gösterdiği fikrine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Augustinus, zamanın doğrusal veya çizgisel görünümünün, insan zihninin "yayılmını" (İng. *distention*) sağlayan temel yapı olduğunu da belirtmektedir (Augustine, 1912, no.XI/26). Augustinus'tan yüzyıllar sonra yaşamış olan Henri Bergson (1859-1941) da, çalışmanın ilerleyen yerlerinde ele alınacağı üzere, insanın zaman tecrübesini nasıl edindiği ve gerçek zaman olarak nitelendirilebilecek zamanın ne olduğu meseleleri üzerinde durmaktadır. İnsanın zaman deneyimi her ne kadar zihinde kuruluyor olsa da, aynı zamanda insan bedeniyle ve onun fizyolojik süreçleriyle de yakından ilişkilidir. Dolayısıyla bu deneyim, yalnızca "bilişsel süreçleriyle" (İng. *cognitive process*, Alm. *Erkenntnisprozess*) ilişkili değildir. Elbette ki söz konusu tür olarak insan olduğunda, yalnızca bu süreçlerle zaman deneyimini araştırmanın yeterli olmadığı fikrindeyiz. Bu açıdan bu çalışma bir yandan işaret edilen temelleri soruştururken, sonuçta da insanın zaman deneyiminin anlaşılabilmesinde aslında ne kadar karmaşık bir yapının öne çıktığını göstermektedir.

### **Zaman Deneyiminin Fizyolojik Temelleri**

Her canlı var olanın, kendi doğasına yönelik bir zaman deneyimi bulunmaktadır. Doğanın bir parçası olan her canlı, doğada meydana gelen her türlü devinim ve değişimden yine doğası dâhilinde etkilenmektedir. Tüm canlı var olanların doğaları gereği bedenlerinin sahip olduğu, canlılığın devamını sağlayan ve onun tüm fizyolojik etkinliklerini hem işleyen hem de düzenleyen ritimsel zamanlama mekanizmasına "biyolojik zaman" (İng. *biological time*, Alm. *Biologisch Zeit*) veya başka bir ifadeyle bedensel zaman denir (Birx, 2009, s. 195-196). Biyolojik zamanlayıcılar, doğrudan canlı bedeninin işleyişiyle ilgilidir bu nedenle varolanda canlılığın başlamasıyla birlikte etkinleşip, canlılığın bitişiyle birlikte de bedendeki işleyişi son bulmaktadır. Her canlının fizyolojik yapısı farklı olduğu için, her bir canlının sahip olduğu biyolojik zamanın kendi bedenlerini idare ettiğini belirtmek gerekir. Fakat bu farklılığın ortak yanı, tüm bedenlerin doğada meydana gelen devinim ve değişimlerle bir şekilde ilişki içinde olmasıdır. Bu ilişki bedenin hormonal salgılarından, sıcaklık değişimlerine, acıkma ve susama gibi temel beslenme ihtiyaçlarından üremeye kadar, karmaşık ve çok yönlü etkinliklerinin ayarlanabilmesinde büyük öneme sahiptir. Örneğin bazı hayvanların kış uykusuna yatması, ilkbahar mevsimiyle birlikte ağaçların yapraklanıp çiçek

açması, kuşların belli dönemlerde göç etmesi ve sonbahar mevsimiyle birlikte bazı ağaçların yapraklarını dökmesi gibi çeşitli olayların nedenlerinin doğadaki değişimlere bağlı olarak biyolojik süreçlerle ilişkili olduğu bilinmektedir.

Biyolojik zamanlayıcılar, insanın ortak yaşama dünyası için icat ettiği aletler olan mekanik saatler kadar düzenli bir işleyişe sahip olmasa da, mükemmel olmaya yakın bir düzenlilikte işlerlik gösterir. Biyolojik zamanın da kendine özgü düzenli bir işleyişi olmasının en temel sebebi, “ritimsel” (İng. *rhythmic*, Alm. *rhythmisch*) bir özellik göstermesidir. Biyolojik zaman kapsamında ritim, kaynağı bakımından “içsel” ve “dışsal”; yapısı açısından da “kısa aralıklı” ve “uzun aralıklı” olmak üzere ikiye ayrılır. İçsel ritim daha çok genetik faktörlerle ilişkiliyken, dışsal ritim ise doğadaki değişimlerle meydana gelen gelgitler ve göksel halde var olanların devinimleriyle alakalıdır. Yapısı bakımından dikkate alındığında ise canlı bedenindeki biyolojik ritimler nabız, kalp atışı, hormonal hareketler ve nefes alıp verme olayları kısa aralıklı işleyişlerdir. Üreme, acıkma ve susama gibi temel ihtiyaçlar ise, uzun aralıklı biyolojik ritimlere karşılık gelmektedir. Tüm canlı var olanların bedenlerinde bulunan biyolojik zamanı, buradan hareketle “ritimsel zaman” (İng. *Rhythmic time*) olarak da adlandırmak mümkündür.

Biyolojik zaman genel olarak bütün canlılarda bulunmasının yanında, tür olarak insanın zaman deneyimi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü insanın zaman deneyimi hem fizyolojik ve psikolojik hem de kültürel, tarihsel yani kısacası düşünsel bir boyutu da içeren süreçlerin karmaşık yapılanmasıyla kurulmaktadır. Fizyolojik ve psikolojik süreçlerin, doğadaki döngüsel değişimlerden etkilendiği dikkate alındığında, insanın zaman deneyiminin yalnızca saf bir biyolojik zaman çerçevesinde tam olarak incelenemeyeceği görülür. Fakat yine de insanın biyolojik ritminin nasıl işlediğine ve onun süreçlerle olan ilişkisini konu alan önemli bilimsel deneyler yapılmıştır. Bu araştırmaların en dikkat çekenlerini “mağara deneyleri” (İng. *underground experiments*) oluşturmaktadır. Bu deneylerden ilki 1962 yılında, Fransız yer altı bilimi araştırmacılarından Michel Siffre (1939-) tarafından gerçekleştirilir. Siffre, insan yaşamının “doğal ritimlerini” (İng. *natural rhythms*) keşfetmek amacıyla saat, takvim, Güneş ve Ay gibi zamana dair bilgi veren her türlü araçtan uzak bir şekilde yer altında altmış üç gün geçirir. Siffre deney kararını bir röportajında şöyle ifade etmektedir:

İlk düşüncem, Alplerde on beş gün boyunca kalarak yer altı buzullarına dair coğrafi keşifler yapmaktı. Fakat hazırlık süreciyle geçen birkaç ayın sonunda, kendi kendime bu on beş günün yeterli olmayacağını söyledim. Bu yüzden iki ay kalmaya karar verdim. Ve sonra bu fikrin asıl benim yaşamım için bir keşif olacağını fark ettim. Zamandan habersiz, karanlıkta, saatim olmadan tıpkı bir hayvan gibi yaşama kararı aldım (Foer, 2008, s. 1).

Siffre yer altında güvenli bir şekilde kalabileceği bir çadır kurar ve yanına yalnızca yiyecek, içecek, kitap ve aydınlatma amaçlı bir lamba alır. Bununla birlikte tüm fizyolojik durumunu, uyuma ve beslenme aralıklarını kayıt altında tutarak bilimsel veri depolamaya çalışır. Siffre tuttuğu kayıtlarını yer üstünde bulunan araştırmacı arkadaşlarıyla paylaşarak, onların bu verileri saat ve takvim üzerinde kaydetmelerini sağlar (Klein, 2009, s. 2). Siffre röportajına şu sözlerle devam etmektedir:

Çalışma ekibimle basit bir bilimsel protokol oluşturduk. Ben onlara ne zaman uyandığımı, ne zaman yemek yediğimi ve ne zaman uyuduğumu basit bir telsizle bildiriyordum. Dışarıda zamana yönelik hiçbir bilgiye ulaşmamam için, ekibim benimle hiçbir şekilde iletişime geçmedi ve beni aramadı. Her şeyden habersiz, insanın kronobiyolojik alanını yaratmıştım. Uzun zaman önce, 1922'de sıçanların bir içsel biyolojik saate sahip oldukları keşfedilmişti. İnsanlara dair benim keşfim ise, tıpkı alt memelilerdeki gibi iyi işleyen bir bedensel saate sahip olunmasıydı (Foer, 2008, s. 1).

Siffre'nin iki aylık bu uzun çalışması, gerçekten de insanın zaman deneyimine yönelik çok önemli fizyolojik temeller ortaya çıkarmıştır. Siffre deneysel çalışmasına 16 Temmuz 1962 tarihinde başlar ve ekip arkadaşları tarafından yer altından 14 Eylül 1962 tarihinde çıkarılır. Her şeyden izole bir şekilde yer altında iki ay geçiren Siffre için bu süreç elbette ki yorucu olmuştur. Fakat yer altından çıktığında onu şaşırtan asıl mesele, yer altında kaldığı süre boyunca tutmuş olduğu zaman kayıtlarına göre, yer altından çıkarıldığı tarihin kendi hesabına göre 20 Ağustos günü olmamasıdır. Başka bir deyişle Siffre, kendi kayıtlarına göre yirmi dört gün gecikmeli olarak mağaradan çıkarılmıştır. Aradaki fark oldukça dikkat çekicidir. Buradan da anlaşılıyor ki insan bedeninde işleyen biyolojik saat, dış dünyada işleyen zamandan belli ölçülerde bağımsızlık gösterebilmektedir.

Siffre ekip arkadaşlarıyla birlikte, belirli zamanlarda aktif olarak onların da katılımlarıyla sırasıyla 1964, 1966 ve 1972 senelerinde üç ve dört aylık uzun süreli başka deneyler de gerçekleştirir (Foer, 2008, s. 3-4). Gerçekleştirdikleri tüm çalışmalar dikkate alındığında, insanın zaman deneyiminin fizyolojik temelleri açısından dört önemli sonuçla karşılaşmaktadır. Bunlardan ilki, Siffre'nin alt grup memeli canlılar konusunda işaret ettiği gibi, doğal yapıları çerçevesinde işleyen tüm biyolojik süreçlerin, büyük oranda birbiriyle benzerlik gösteriyor olmasıdır. İkincisi, hangi şartlarda olursa olsun, insanın uyurken ki geçen sürenin uyanıklık halindeki süreye oranla üçte birini oluşturmasıdır. Üçüncüsü, insanın biyolojik ritminin kendi beden sıcaklık derecesine bağlılığın çok düşük oranda olmasıdır. Deneylerden çıkan dördüncü ve en önemli sonuç ise, dış dünyada gün doğumu ve gün batımının doğurduğu yirmi dört saatlik sürenin, insanın bedensel saatinde ortalama on bir

dakikalık bir sapma gösteriyor olmasıdır. Hatta bu sapmanın otuz beş ila kırk dakikaya bile varabileceği tespit edilmiştir. Yani insan aslında her sabah gün doğumuyla birlikte uyandığında beden, biyolojik zamanını her defasında yirmi dört saatlik zaman sistemine göre ayarlamaktadır (Goldman ve Markov, 2006, s. 845-846). Bu durum tamamen bedenin doğal işleyiş yapısıyla ilgilidir. Dolayısıyla insanın fizyolojik temellere de dayanan zaman deneyimi, doğada meydana gelen devinim ve değişimlerden etkilense de, dakikası dakikasına tamamen ona bağlı olarak işlemediğini de belirtmek gerekmektedir.

Bedenin sahip olduğu bu biyolojik zamanlayıcının idare edildiği merkez, beyindir. Amerikalı psikobiyolog ve genetik bilimci C. Paul Richter (1894-1988), 1970’li senelerde hayvanlar üzerinde yaptığı deneysel çalışmalarda, söz konusu zamanlayıcının beyinde hangi kısımlarla ilişkili olduğuna yönelik önemli sonuçlara varır. Yaptığı araştırmalarda burun ve gözlerinin köklerinin birleştiği noktada bulunan sinirde, “Suprakiazmatik çekirdek (SCN)” (İng. *Suprachiasmatic Nucleus*) adı verilen önemli bir dokuya rastlar. Söz konusu doku “melanopsin ganglion” ismindeki yaklaşık yirmi bin sinir hücresi ağından meydana gelmektedir. Bu sinir ağı hücrelerinin biyolojik bir zamanlayıcı olarak canlı bedenindeki işleyiş sistemine “sirkadiyan ritim”<sup>1</sup> (İng. *Circadian rhythm*) adı verilmektedir (Srinivason ve ark., 2010, s. 3). Richter’e göre bu hücreler yaklaşık yirmi dört saat dâhilinde bir zamansal ritimde çalışmakta olup, canlı bedeninin biyolojik ritmi ile dış dünyanın doğal ritmi arasında ilişki kurduğunu keşfeder. Aynı zamanda üzerinde deneysel çalışmalar yaptığı farelerin beyinlerinden bu doku alındığında, hayvanların bedensel zamanlayıcılarını kaybettikleri gözlemlenir (Richter, 1978, s. 6276-6277). Bunun en önemli sebebi, uyku halinde de olursa gün doğumuyla birlikte güneş ışınları göz kapaklarını geçip burun ile gözlerin iç kısmında birleştiği suprakiazmatik çekirdek dokusunun uyarılması ve “epifiz bezinin” (İng. *Pineal gland*) bedeni uyku ve uyanıklık açısından harekete geçirmesini sağlamasıdır. Suprakiazmatik çekirdeğin melatonin hormonuyla olan yakın bağı, sadece bedeni uyandırıp uykuya hazırlamakla sınırlı olmayıp, bu çerçevede bedenin tüm kimyasal işleyişini yapılandıran bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Şenel, 2008, s. 59). Söz konusu bağ, canlı fizyolojisindeki tüm hormonal yapıları idare ederek, canlının dış dünyadaki devinim ve değişimlerle uyumlu bir şekilde yaşayabilmesine olanak sağlar. Richter’in bu yöndeki bilimsel incelemelerinin, canlının zaman deneyimi açısından yaklaşık yirmi beş saate varan

---

<sup>1</sup> “Sirkadiyan” kavramı ilk kez Romanyalı kronobiyolog Franz Halberg (1919-2013) tarafından kullanılmıştır. “Circa” (T. yaklaşık) ile “dian” (T. güncel) Latince kökenli iki sözcüğün birleşiminden meydana gelen bu kavram, doğa ile canlı var olanın bedensel işleyişi arasındaki ritimsel ilişki anlamına gelir. Özellikle 1950’lerden sonra yaygın olarak “biyolojik zaman” olarak da anılan sirkadiyan ritmin, gün doğumu ile batımı ve genetik faktörler olmak üzere iki ana kaynağı bulunmaktadır (Colman, 2009, s. 77).

biyolojik saatinin, aslında doğada gözlemlenen yirmi dört saatlik işleyişle süre bakımından benzerlik gösterdiğini doğruladığını da özellikle vurgulamak gerekmektedir.

Zaman deneyiminin fizyolojik temelleri, yukarıda da bahsedilen araştırmalar doğrultusunda, tüm canlılarda temelde bedensel ritmin dış dünyayla olan ilişkisinin benzer şekillerde yapılandığı söylenebilmektedir. Fakat her ne kadar tüm canlıların biyolojik bir ritme sahip olduğu belirtiliyor olsa da, bu ritim her canlı türünde hatta bireysel olarak da canlının doğasına göre değişiklik göstermektedir. En nihayetinde her canlı acikir, susar, belirli dönemlerde üremek ister, kimyasal süreçleri çerçevesinde farklı davranış şekilleri gösterir. Bunun yanında söz konusu insanın zaman deneyimi olduğunda, bilişsel süreçlerle birlikte insanların kişisel bağlamda çeşitli psikolojik halleri de bu tecrübeye dâhil olmaktadır. Takiyettin Mengüşoğlu (1905-1984)'nun da ifade ettiği gibi insan, “biyopsişik” bir varlıktır (Mengüşoğlu, 2015, s. 346). İnsan hem biyolojik hem de psikolojik bir doğa yapısına sahiptir ve fizyolojik ile psikolojik süreçleri etkileşim halinde işlemektedir. Çünkü insan doğası gereği böyle bir işleyişle doğar ve yaşamını sürdürür. Bu süreçleri birbirinden ayırabilmek bu açıdan olanaklı değildir. Zaman deneyiminin, insanın biyolojik ve psikolojik zaman deneyiminde kendini açıkça gösteren ve yine onun mümkün tüm tecrübelerine dâhil olan, türe özgü olmasının yanında her bir tek kişinin kendi bilinç halleriyle şekillendiğinden, öznel bağlamında açığa çıkan bir deneyim olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla insanın biyolojik zamanı, bedenin yaşadığı çeşitli rahatsızlıklardan, kişinin gün içindeki ruhsal değişimlerinden, çevresel koşullardan ve kalıtsal durumlardan sıklıkla etkilenmektedir. Örneğin, insanların gündelik hayatta farklı saat dilimleri kullanan ülkeler arası seyahat etmeleriyle birlikte, uyku ve uyanıklık konusunda bedensel ritimlerinde farklılıklar meydana gelir (Srinivason ve ark., 2010, s. 4-5). Saat ve güneşin doğuşu ile batışı arasındaki değişikliklerin, beden üzerinde meydana getirdiği bu uyuşmazlığa “jetlag” adı verilir. Gün içinde güneşten yararlanılan saatlerin değişmesi ile doğada meydana gelen gece ve gündüz ısı değişimleri de, insan bedeninde melatonin hormonunun salgılanmasında dengesizlik meydana getirmektedir (Srinivason ve ark., 2010, s. 8). Örneğin, önceden akşam sekizde havanın kararmasıyla salgılanmaya başlayan melatonin hormonu bedeni rahatlatarak uykuya hazırlarken, saat farklılıklarına maruz kaldığında yaşanan hormonal düzensizlikler bedeni yormaya başlar. Bu durum da beraberinde psikolojik açıdan kişinin gündelik performansında isteksiz, yorgun ya da öfkeli bir ruh hali içerisine girmesine sebebiyet verebilmektedir. (Yüksel, 2016, s. 122-123). Fizyolojik temellere dayalı olarak gelişen zaman deneyimi farklılıkları, benzer şekilde gece vardiyasında görevli çalışanlar için de geçerli olduğunu ayrıca söyleyebiliriz. Başka bir deyişle bedensel ritimde meydana gelen işleyiş

düzensizlikleri, insanın ruhsal durumu üzerinde de etki yaparak zaman deneyiminde değişiklikler meydana getirebilmektedir.

Doğada meydana gelen her türlü devinim ve değişimin, özellikle güneşin gün içindeki açı değişikliklerinin tüm canlılar üzerinde yaşamsal bir etkiye sahip olduğunu bir kez daha vurgulamak gerekmektedir. Tür olarak insanın zaman deneyimleri ile diğer canlı var olanların zaman tecrübeleri, yalnızca “canlı” olmaları bakımından benzer özellikler gösterir. İnsanın zaman deneyiminin özgünlüğü öncelikle, onun psikolojik zaman temellerinde aranmalıdır. Buradan hareketle bir sonraki başlıkta, tür olarak insana özgü olan ve bu doğrultuda da her bir kişide öznel boyutlarda anlaşılabilir olan zaman deneyiminin psikolojik temelleri incelenecektir.

### **Zaman Deneyiminin Psikolojik Temelleri**

İnsanın zaman deneyiminin fizyolojik temelleri araştırılırken, insanın diğer canlı var olanlar gibi biyolojik bir yapıya sahip olduğu gerçeği üzerinden hareket edilmiş ve dış dünyadaki değişimlerden etkilenmeleri bakımından da ortak birçok özelliğin öne çıktığı görülmüştür. Fakat tür olarak insanın zamanla olan ilişkisi yalnızca fizyolojik süreçlerle açıklığa kavuşturulabilecek bir konu değildir. İnsanın zaman tecrübesinin oluşmasında fizyolojik süreçler olduğu kadar psikolojik süreçlerin de etkisi bulunur. “Psikolojik zaman” (İng. *Psychological time*, Alm. *Psychologisch Zeit*) kişinin bilinç hallerinin geçmiş, şimdi ve gelecek bağlamında her deneyim alanında yeniden kurulan, doğanın matematiksel, bedeninin biyolojik ve tarihsel bağlamda kültürel gibi zamanın çeşitli görünümünün veya yanlarının daima etkisinde olan, ayrıca “kişisel zaman” (İng. *Personal time*, Alm. *Persönlich Zeit*) olarak da adlandırılan insanın zaman deneyiminin yapı taşıdır. Bu bağlamda insanın zaman deneyiminin fizyolojik temellerinin genel anlamda düzenli bir işleyişte iken, psikolojik temellerinin ise son derece karmaşık hatta düzensiz bir işleyiş gösterdiğini özellikle belirtmek gerekir (Hall, 1983, s. 19). İnsan bilinci yeni bir deneyim kurarken, her seferinde önceki deneyimlerini bu kurma sürecine dâhil eder. Başka bir deyişle her yönelimini, geçmişten şimdiye uzanan birbirine eklenmiş bilinç hallerinin birlikteliğiyle gerçekleştirmektedir (Bergson, 1950, s. 75-76). Bu doğrultuda kişinin zaman deneyimi teklik değil, bir tür bilinç halleri çokluğu olarak tanımlanır. Bu noktada Bergson’un görüşleri bizlere önemli bilgiler sunmaktadır. Bergson’a göre zaman, insanın psikolojik yaşamının temel taşıdır. Çeşitli niteliksel yapılarda olan bilinç halleri veya bilinç durumları, bir arada birikimli bir şekilde bilincin bütünlüğünü oluşturmaktadır. Nasıl ki her ses bir melodinin bütünlüğünü meydana getiriyorsa, kişinin bilinç halleri de o kişinin bilinç bütünlüğünü ortaya çıkarır (Saraçoğlu, 2014, s. 135). Bu noktada özellikle şunu belirtmek gerekmektedir.



Bergson'un bilinç halleri veya durumları olarak ifade ettiği konu, daha ziyade kişinin yaşantıları doğrultusunda gelişen ve değişen psikolojik hallere karşılık gelmektedir (Eroğlu, 2012, s.4). Bununla birlikte bilinç hallerinin niteliksel çeşitliliği bilincin çeşitliliği değil, bilincin bütünlüğünü sağlayan psikolojik hallerin çeşitliliğidir. Her bir hal, an veya durum yeni bir birikime karşılık gelmektedir (Gündoğan, 1988, s. 47). Söz konusu psikolojik haller, Bergson'un da işaret ettiği gibi durağan değil, sürekli bir değişme ve oluş halindedir (Bergson, 1947, s. 16). Bu değişim ve oluşun daimi olmasında, insanın duyumsama yapabilmesinin önemi büyüktür. Herhangi bir duyu organı ya da beyindeki bir duyu sinir ağının uyarılmasıyla meydana gelen duyular, Bergson'a göre insan bilincinin dış dünyayla ilgili olarak tasavvur geliştirebilmesine imkân sağlar (Topçu, 1998, s. 26-27). Böylece hem dış dünya ile bilinç arasındaki bağ kurulur hem de bilinç, oluşturduğu izlenimlerle dış dünyadaki nesnelere algılayabilme olanağına sahip olur. Bergson'a göre duyular yoluyla oluşan izlenimler algı ise, algılar beyinden gelen hareketlere bağlı olarak gerçekleşir ve bu noktada algı da insanın bilinç hallerinden veya psikolojik hallerinden biri olmaktadır (Bergson, 1947, s. 282-283; Bergson, 1929, s. 23-24).

İnsanın psikolojik halleri ile bedeninde salgılanan kimyasallar arasında karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır (Warren, 1996, s. 228-229). Örneğin, insanın sevinçli olduğu anlarda bedenindeki “dopamin hormonu” (İng. *dopamine hormone*) hızla salgılanmaya başlar. Dopamin seviyesindeki bu hızlı artış, o kişi için zamanın normalden daha çabuk geçtiği hissine kapılmasına neden olmaktadır. Bu durumun aksini yaşayan bir kişinin ise, dopamin seviyesindeki düşüşle birlikte zaman ilerlemiyormuş hissi yaratır. Fakat zamanın geçiş hızında hissedilen farklılıkların nedeni, yalnızca bedendeki kimyasal süreçlerle ilgili değildir. İnsanın zaman deneyiminde içinde bulunulan ortamdaki uyaran miktarının ve insanın o uyaranlara gösterdiği ilgi düzeyinin de büyük bir payı olduğunu belirtmek gerekir. Amerikalı psikoloji profesörü Mihaly Csikszentmihalyi (1934-), herhangi bir şey üzerine odaklanmış haldeki insan zihinleri üzerinde yaptığı araştırmalarda, bir şeye dikkatini vermiş olan bir kişinin “öfori” adı verilen bir tür memnuniyet ve mutluluk hissi oluşturduğunu ve bu sayede kişinin “zaman akışına” (İng. *time flow*) yönelik hızlılık fikrine kapıldığını fark etmiştir (Csikszentmihalyi, 2008, s. 85). Örneğin hassas bir ölçüm yapılırken, çok sevilen bir şarkıyı dinlerken, bilimsel bir deney üzerinde çalışırken ya da resim yaparken ki vb. etkinliklerin ortak noktası, kişinin sözü edilen bu gibi uğraşlara tüm dikkatini verip odaklanmış olmasıdır. Csikszentmihalyi'nin işaret ettiği nokta da bu dikkat kesilme veya odaklanma anlarının önemidir. Kişi böyle anlarda dışsal uyaranların bilinci etkilemelerini en aza indirmesinin yanında, odaklandığı şey üzerinde duyduğu memnuniyet hissiyle, zaman akışı deneyimini

hızlandırmaktadır. Az önce de belirtildiği gibi ortamdaki uyaran sayısının, kişi üzerindeki etkisi de önemli görülmektedir. Ortamda bulunan uyaran miktarının artışı ile insanın zaman akışı hissi arasında paralel bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Uyaran fazlalığı, ortamdaki devinim ve değişim hızına bağlı olarak kişide zamanın hızlı geçtiği düşüncesi yaratırken; uyaran azlığı, içinde bulunulan ortamda devinim ve değişim azaldığından, kişide zamanın yavaş ilerlediği fikri oluşmaktadır. Bekleme salonlarında sehpa üzerine okunacak dergi ve el ilanlarının konulması, toplu taşımalarda televizyon ekranları üzerinden yapılan reklamlar ya da insanların bekleme etkinliği sırasında dinledikleri müzikler ve okudukları kitapların temel sebebi, zamanın hızla geçmesini sağlamaktır. Dolayısıyla insanın zaman deneyimi açısından ortamdaki uyaran sayısı kadar, kişinin o uyaranlara gösterdiği merak ve dikkatin büyük öneme sahip olduğunu belirtmek gerekir.

Zaman deneyiminin psikolojik temellerinin önemli bir unsuru da, “bilinç akışı” (İng. *stream of consciousness*) çerçevesinde kişiler arası yaş farklılıklarının yarattığı ayrımlar ve yaşanan farklı duygu durumlarıdır. Hollandalı psikolog Douwe Draaisma (1953-)’nin genç ve yaşlı insanlar üzerinde yaptığı incelemelerde, yaşça büyük olan insanların yaşça küçük olanlara nazaran, zamanın daha hızlı ilerlediği fikrinde olduklarını görmüştür. Bunun temel nedenini de, önlerinde yaşanacak uzun bir hayat olan yaşça küçük bireylere göre, yaşça büyük bireylerin önlerindeki yılların gittikçe eksiliyor olması şeklinde açıklar (Draaisma, 2017, s. 211-213). Yıllar eksildikçe, ellerinde kalan yılları tutabilme gayreti sebebiyle bu kimselerde yaşanan ruhsal sıkıntıların da paralel olarak artış gösterdiğine değinmektedir. Bunun yanında meseleye farklı bir açıda da bakabilmek mümkündür. Genel olarak düşünüldüğünde yaşça küçük bireylerin hayatlarında karşılaştıkları ve karşılaşacakları yenilikler ve özgün deneyimler, yaşça büyük bireylerin yaşantılarına nazaran daha yüksek orandadır. Örneğin yedi yaşında olan bir çocuk için bir yıl, kendi yaşının yalnızca yedide biri iken; seksen yaşında olan bir yetişkin birey için bir yıl, yaşının seksende birini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu durum da Draaisma’nın tespitine karşılık, yaşı küçük bireylerin zaman akışı hislerinde hızlılık fikrini ortaya çıkarır.

Yaş farklılıklarına ek olarak, kişilerin gün içinde değişen ruh durumlarının da, zaman deneyimi üzerinde etkileri bulunmaktadır. Mutlu, huzurlu, sevinçli, eğlenceli ya da heyecan içeren yaşantılar deneyimleyen kişiler zamanın hızlı geçtiğini düşünürken; üzüntülü, sıkıntılı, kaygı ya da korku dolu yaşantılar içinde bulunan kişiler ise, zamanın çok yavaş aktığını deneyimlediklerini aktarmaktadırlar. Aslında hızlı ya da yavaş geçen zamanın kendisi değildir. Yapılan bilimsel araştırmalar doğrultusunda insan beyнинin ön lobunda yer alan “anterior insular korteks” (İng. *Anterior insular cortex*, Alm. *Vordere Inselrinde*) adı verilen

sinir ağları hücreleri arasındaki etkileşimle birlikte insan, dış dünyada gerçekleşen ritmik değişimleri algılayabilmesine olanak sağladığı keşfedilmiştir (Wittmann, 2018, s. 105). Buna göre korku, üzüntü ve heyecan içeren anlar yaşanırken salgılanan “adrenalin hormonu” (İng. *adrenaline hormone*) doğrudan anterior insular kortekste bulunan sinir ağlarını uyarmakta olup, bu sinir ağlarının olması gerekenden fazla sayıda sinyal üretip yaymasına neden olmaktadır. Normal koşullarda bir saniyede on sinyal üreten bu ağ hücreleri, söz konusu durumda bir saniyede kırk sinyale varan bir üretim gösterir (Fan ve Friston, 2013, s. 3372). Bu ayrıca zaman deneyiminde öne çıkan psikofizyolojik etkilerdendir ve zaman sinyali olarak da adlandırılabilir bu üretim sonucunda, kişinin zaman deneyiminde hızlı bir akış hissi meydana gelmiş olmaktadır. Dolayısıyla insanın zaman deneyiminin oluşmasında büyük bir öneme sahip olan bu korteks, insanın içinde bulunduğu duygu durumuyla yakından ilişkilidir. Herhangi bir kaza sonucu bu kortekste meydana gelebilecek bir hasar kişinin dış dünya, bellek, fizyolojik süreçler ve duygu durumları arasında kurduğu ilişkinin de bu bağlamda zedelenmesine ve kişinin anımsamasında düzensizliklere neden olabileceğini de ayrıca vurgulamak gerekmektedir.

İnsanın zaman deneyimi, zaman diye bir şeyin var olduğu kabulüyle de ilişkilidir. “Zaman var mıdır?” ya da “Zaman nedir?” sorularının epistemolojik anlamda tartışılabilmesinin olanağı, insanın zaman deneyimi oluşturabiliyor olmasında gizlidir. İnsanın “zaman” kavramına ya da tasarımına nasıl ulaştığı üzerine soruşturmalar yapan Alman sinirbilimci Ernst Pöppel (1940-), insanın zaman deneyimi çerçevesinde “eş anlılık” (İng. *simultaneous*), “ardışıklık” (İng. *succession*), “şimdi” (İng. *present*) ve “süre” (İng. *duration*) yaşantısı olmak üzere bilinç düzeyinde dört ayrı zaman yaşantısı geliştirdiğini dile getirir (Pöppel, 1988, s. 64). İnsanın “eş anlılık yaşantısı” (İng. *estimation of simultaneous*), onun birbirinden farklı olayları ve durumları aynı andalık içinde algılayabilmesiyle ilgilidir. Pöppel’in tespitine göre insan, iki binde bir saniye içerisinde meydana gelen olay ya da durumları eş zamanlıymış gibi algılamakta, söz konusu saniyeyi aşan süreler içinde ise bu olayların farklı zamanlarda gerçekleşmiş olduğunu deneyimlemektedir (Pöppel, 1988, s. 50-51). Dolayısıyla eş zamanlı algılanmayan durumlarda kişide “art ardalık yaşantısının” (İng. *estimation of succession*) meydana geldiğini söyleyebiliriz. İnsanın eş anlılık ve art ardalık yaşantılarının bir arada bir bütün olarak deneyim kazanılması ise, insanın “şimdi yaşantısı” (İng. *estimation of now*) olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın şimdi yaşantısının yaklaşık olarak üç saniyelik bir süreyi kapsadığını belirten Pöppel, bu süreyi belirleyen en temel merkezin ise, beynin kendisi olduğunu vurgular (Pöppel, 2004, s. 299). Bunun en önemli nedeni, insan beyninin yeni bir uyarıyı fark edip zihinde ona dair bir tasarımı oluşturabilme

süresinin, ortalama üç saniyelik aralıklarla gerçekleşiyor olmasıdır (Block ve Gruber, 2014, s. 132). Üç saniyelik bu sürenin, özellikle görsel ve işitsel algılamalar üzerinde kolaylıkla tespit edilebildiğini söylemek mümkündür. Örneğin psikolog Edgar Rubin (1886-1951)'in 1915 yılında gerçekleştirdiği görsel algılama testi olan “Rubin Vazosu”, söz konusu meseleye işaret etmektedir. Son derece karmaşık şekiller içerisinde çizilen çift görünüme sahip bir vazo resmi olan Rubin Vazosu test görseline bakan bir kişinin, resme baktığı anda bir vazo şekli algıladığı, kısa bir süre sonra da karşılıklı duran iki insan yüzü algıladığı görülür. Buradaki en önemli konu, kişinin iki ayrı algılaması arasındaki sürenin, yaklaşık üç saniyeye karşılık geliyor olmasıdır. Bununla birlikte aynı konunun, işitsel algılamalarda fark edildiğini de belirtmek gerekir. Yine Pöppel'in görüşlerine göre yaklaşık 20-60 ms duyum eşiğine sahip olan insanın, dinlediği bir şarkının notaları arasındaki geçişi veya bir kişiyle karşılıklı konuşurken onun dile getirdiği kelime ifadelerini algılama ve anlamlandırma süresi, dörtte bir saniye ile üç saniye arası bir eşik kuralıyla işlemektedir (Pöppel, 1988, s. 45-46).

Eş anlılık, art ardalık ve şimdi yaşantılarının bir zaman deneyimi çerçevesindeki işleyişi, insanın “süre yaşantısında” (İng. *estimation of duration*) ortaya çıkar. “Süre” kavramı, en genel anlamıyla zamanın belirli bir bölümünü veya aralığını ifade etmektedir (Blackburn, 2008, s. 51). Fakat sürenin anlamı sadece bununla sınırlı değildir. Süre, zamanın bir bölümüne işaret ediyor olsa da; Bergson'un da üzerinde durduğu gibi en çok, insanın edindiği zaman tecrübesinin bütünlüğünde anlaşılır olmaktadır. Diğer bir deyişle kişinin yaşadığı deneyimlerle şekillenen bilinç hallerinin birbiri arasındaki birikimsel veya katmanlı akışı, o kişinin süre yaşantısı veya deneyimi olarak temsil edilmektedir (Bergson, 1950, s. 119-120). Bergson, bütünlüklü bir yapıya sahip olan bilincin ortaya koyduğu temel verinin “süre” (İng. *duration*, Fr. *la durée*) olduğunu belirtir. Burada dikkat çekilen “süre” kavramının, mekânla ilişkili zamanın süre fikrinden ayrı olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Başka bir ifadeyle zaman, mekân fikriyle bir arada olan süredir. Bergson felsefesinde öne çıkan “süre” düşüncesi ise, bilincin önceki ve şimdiki halleri arasında art arda birbirine kaynaşmış olarak akan saf süredir (Bergson, 1947, s. 261-262). İnsanın bütün psikolojik hallerinin dinamik yapısı, bu hallerin veya anların arka arkaya ve birbirinden bağımsız bir şekilde sıralanmasından meydana gelmemektedir. Tam da böyle bir meydana geliş olmadığı için, geçmişin şimdi üzerinden geleceğe uzaması mümkün olmaktadır (Gündoğan, 1988, s. 35). Zaman saniyelere, dakikalara ve saatlere bölünebilme imkânına sahipken süre, parçalara ayrılmaya imkân vermeyen daimi bir yaratma ve oluşturma (Bergson, 1947, s. 437). Burada işaret edilen yaratma ve oluş hem özel çerçevede insanın akıp giden bilinç hallerinde hem de genel çerçevede canlı var olanların sürekli yaratma yani evrim

sürecinde ve hayatın kendisinde öne çıkmaktadır. Yaratıcılığın gerçekleşmesi, değişimin sürekliliğine ve onun bölünemez olmasına bağlıdır (Gündoğan, 1988, s. 39). İnsanın doğrudan sezgisel olarak sürenin farkına varabileceği yer, bilinçtir ve daha ziyade de bellektir. Bilinç ve onu ayakta tutan bellek, içsel zaman deneyiminin temel yapılandırıcıları olarak öne çıkmaktadır. Zamanın bölümlenmelerine ve aralıklarına karşılık; süreyi yaşanabilir kılan bellek, geçmişi şimdiyle şimdiyi de gelecekle buluşturur ve sürekli akışı etkin kılmaktadır (Eroğlu, 2012, s. 9).

Sürekli ve heterojen bir yapıya sahip olması, sürenin en önemli özelliğini oluşturur (Bergson, 1950, s. 98). Sürenin anları, birbiriyle ilişkili olarak sürekli bir akış halinde meydana gelmektedir. Mekân, üzerinde ölçüm yapıp niceliksel olarak ifadelendirilip parçalara ayırmaya uygundur ve buna bağlı olarak mekân fikriyle birlikte ele alınan süre, mekânsal zamana işaret ediyor olur. Buna karşılık Bergson'un süre fikri aslında, gerçek zaman olarak anlaşılmaktadır (Sunar, 1970, s. 58-59). Mekânsal zaman ölçülebilir ve semboliktir, bu açıdan da soyut zamandır. Süre ise özü gereği dinamik, değişen, yaşanan ve hissedilen somut zamandır (Kurtoğlu Taşdelen, 2003, s. 100-101). Dolayısıyla Bergson'dan hareketle zaman, üzerine düşünülecek ve ölçülüp biçilecek bir şey değildir. Gerçek zaman olarak adlandırılacak süre, doğrudan insanın yaşadığı haller bütünlüğüdür. Asıl zaman yaratıcı bilinç halleri ise, süre doğrudan bilinçle ilişkili olmaktadır. Kısacası zaman, sürenin yani insanın psikolojik hallerinin birikimselliğinin ta kendisi olmaktadır.

Bergson'un işaret ettiği insanın süre yaşantısı meselesi, tüm niceliksel belirlemelerin üstünde olan ve zamanın ölçülmesi veya hesaplanmasıyla ilişkilendirilebilecek yorumların ötesinde bir yapılanmayı göstermektedir (Bergson, 1978, s. 23-24). Süre yaşantısı, kişinin genel anlamdaki bütün deneyimlerine dâhil olan tüm fizyolojik, psikolojik ve bilişsel süreçlerinin bütününe kapsayan bir özelliğe sahiptir. Aniden duyulan bir ses veya bir koku, insanı yıllar önceki bir anına geri götürebilmektedir. Bununla birlikte insan, gündelik hayatta niceliksel anlamda ne kadar zaman geçtiğine yine, süre yaşantısının ona sunduğu bu yapı sayesinde karar verebilmektedir. Bu açıdan yukarıda bahsedilen Pöppel'in görüşlerinde üzerinde durduğu eş anlılık ve art ardalık yaşantılarıyla kurulmaya başlanan deneyim hem de Bergson'un işaret insanın psikolojik halleri, süre yaşantısında sentezlenerek zaman deneyimi olarak anlam bulduğu görülmektedir. Söz konusu deneyimin, zamanın her türlü niceliksel ve niteliksel anlamlarının karmaşık bir birliktelik içinde, bilinç düzeyinde temsil edildiğini ve bu birliğin kişinin kurduğu her yeni deneyimine eşlik ettiğini dile getirmek mümkündür.

## Sonuç

İnsanın zaman deneyiminin fizyolojik ve psikolojik temellerini sorun edinen bu çalışmanın sonucunda şu noktaları vurgulamak gerekmektedir. Öncelikle tüm canlı var olanlar sahip oldukları bedenin biyolojik yapısı doğrultusunda belli bir ritimsel işleyişe sahiptir ve bu işleyiş her bedende canlının ve canlılığın yaşamsal sürekliliğini sağlayan adeta bir zamanlayıcı gibi etkinlik gösterdiğini belirtebiliriz. Bu bakımdan tüm canlılar ortak bir paydanın altında buluşurlar. Fakat mesele tür olarak insanın zaman deneyimi olduğunda, karşımıza çok yönlü bir oluşum çıkmaktadır. İnsanın zaman deneyimi, tüm fiziksel ve zihinsel süreçlerin birlikte işleyişiyle ortaya çıkar. Bu deneyimi yalnızca fizyolojik temellerde kavramaya çalışmak büyük bir yanılgı yaratacağı gibi, meseleye sadece psikolojik temeller açısından bakmaya çalışmanın da, kişide gerçeklik bilincinin kaybedilmesine sebep olacağı düşünülmektedir. Her ne kadar incelemeler fizyolojik ve psikolojik temeller olarak sınıflanmaya çalışılsa da, insanın zaman deneyiminin meydana gelmesini ve bu deneyimin devamlılığını açıklayabilmede, kesin ayrımlara gidilemeyeceği görülmektedir. Bu durumun da, tür olarak insanın zaman deneyiminin özgün yanını ortaya çıkardığı düşünülmektedir. Buna paralel olarak zaman deneyiminden hareketle insanın zaman üzerine soruşturmaları, yalnızca tür olarak insana özgü bir durumdur. Zamanı bir sorun olarak ortaya koyup tartışan insanın zaman deneyimini araştırırken, söz konusu meseleye varoluşsal irdemelerin de dâhil edilmesi zorunluluğu doğmaktadır. Tür olarak insanın zaman deneyimi irdelenirken, onu tüm “varlık koşulları” bağlamında ele almak gerekir. İnsanın fizyolojik ve psikolojik yanı, onun zaman deneyiminin temelini oluşturmaktadır fakat incelemelerin bu temellerle sınırlı kalması, insanın varoluşsal anlamda “zamansal” (İng. *temporal*, Alm. *Zeitlich*), “tarihsel” (İng. *historical*, Alm. *Geschichtlich*) ve “kültürel” (İng. *cultural*, Alm. *Kulturell*) bir varlık olduğu gerçeğini açıklayabilmekte yetersiz kalacağı düşünülmektedir.

Gerçekleştirilen bu çalışmada, insanın zaman deneyiminin daha iyi kavranabilmesi için, fizyolojik ve psikolojik temellerin de yeri geldiğinde yeterli olmayacağı sonucu da ortaya çıkmaktadır. İnsanın bilim, sanat, felsefe, teknik, politika ve hukuk gibi türe özgü başarılar veya değerler meydana getirebilen bir varlık olmasından hareketle, tarihsel ve kültürel boyutta da bir zaman deneyimine sahip olduğu gerçeğinin göz ardı edilmemesi gerekmektedir. İnsanın zaman deneyimi, fizyolojik ve psikolojik temeller üzerine kurulu ama bu temelleri de aşabilen bir özelliğe sahip olarak, onun bu deneyiminin aynı zamanda diğer canlı varlıkların zaman deneyiminden ayıran yanını da ortaya çıkardığı düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Aristoteles (2012). *Fizik*, (S. Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1837).
- Augustine (1912). *Confessions*. (W. Watts, Çev.). New York: The Macmillian Company. (Orijinal çalışma basım tarihi MS 340).
- Bergson, H. (1929). *Matter and memory*. (N. M. Paul ve W. S. Palmer, Çev.). New York: The Macmillan Company. (Orijinal çalışma basım tarihi 1896).
- Bergson, H. (1947). *Yaratıcı tekamül*. (M. Ş. Tunç, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1907).
- Bergson, H. (1950). *Time and free will: an essay on the immediate data of consciousness*. (F. L. Pogson, Çev.). London: George Allen and Unwin Ltd. (Orijinal çalışma basım tarihi 1889).
- Bergson, H. (1978). *An introduction to metaphysics*. (T. E. Hulme, Çev.). New York: The Knickerbocker Press. (Orijinal çalışma basım tarihi 1903).
- Birx, H. J. (2009). *Encyclopedia of time*. California: Sage Publications.
- Blackburn, S. (2008). *Dictionary of philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Block, R. A. ve Gruber, R. P. (2014). Time perception, attention and memory: A selective review. *Acta Psychologica*, 149(2014), 129-133.
- Colman, A. M. (2009). *A dictionary of psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (2008). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper Collins.
- Davis, A. H. (2011). *The book of time*. London: Mitchell Beazley.
- Draaisma, D. (2017). *Yaşlandıkça hayat neden çabuk geçer?* (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2001).
- Eroğlu, A. (2012). Henri Bergson'da bilinç-sezgi ilişkisi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27, 81-102.
- Foer, J. (2008). Caveman: an interview with Michel Siffre. *Cabinet*, 30(1), 1-6.
- Friston, K., Gu, X., Hof, P. ve Fan, J. (2013). Anterior insular cortex and emotional awareness. *The Journal of Comparative Neurology*, 521(15), 3371-3388.

- Goldman, M. ve Markov D. (2006). Normal sleep and circadian rhythms: Neurobiologic mechanisms underlying sleep and wakefulness. *Psychiatric Clinics of North America*, 29(4), 841-853.
- Gündoğan, A. O. (1988). *Aristoteles'in zaman görüşü ile Bergson'un zaman zörüşünün karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Hall, E. T. (1983). *The dance of life: the other dimension of time*. New York: Anchor Press.
- Klein, S. (2009). *Time: A user's guide*. (S. Frish, Çev.). London: Penguin Books. (Orijinal çalışma basım tarihi 2008).
- Kurtoğlu Taşdelen, D. (2003). *Bergson's conception of time: Its Effects on a Possible Philosophy of Life* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.
- Mengüşoğlu, T. (2015). *İnsan felsefesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Platon (2001). *Timaios*. (E. Güney ve L. Ay, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar. (Orijinal çalışma basım tarihi 1888).
- Pöppel, E. (1988). *Mindworks: time and concious experience*. (T. Artin, Çev.). Boston: Harcourt Brace Jovanovich. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988).
- Pöppel, E. (2004). Lost in time: a historical frame, elementary processing units and the 3-second window. *Acta Neurobiologiae Experimentalis*, 64, 295-301.
- Richter, C. P. (1978). 'Dark-active' rat transformed into 'light-active' rat by destruction of 24-hr clock: Function of 24-hr clock and synchronizers. *National Academic Science*, 75(12), 6276-6280.
- Saraçoğlu, E. (2014). *Henri Bergson'da bilinç ve zaman problemlerinin irdelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Shaw, I. (2004). *The oxford history of ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.
- Srinivason, V., Singh, J., Pandi-Perumal, S., Spence, W., Brown, G. ve Cardinalli, D. (2010). Jetlag, circadian rhythm sleep disturbances and depression: the role of melatonin and its analogs. *Publicado en: Advances in Theraphy*, 27(11), 796-813.
- Sunar, C. (1970). Bergson'da şuur halleri ve zaman. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18, 47-66.
- Şenel, F. (2008). Biyolojik zaman. *Bilim ve Teknik*, 483(12), 58-67.
- Topçu, N. (1998). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.



Warren, H. M. (1996). Neuropsychology of timing and time perception. *Cognitive Brain Research*, 3(1996), 227-242.

Wittmann, M. (2018). *Hissedilen zaman*. (Ö. D. Gürkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2016).

Yüksel, A. (2016). Uyku, biyolojik ritim ve kimya: Tüketicilerin bilişsel ve duygusal fonksiyonları üzerine. *Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi*, 13(1), 121-127.

## Toplumcu Gerçekçi Edebiyat Odağında *Gazap Üzümleri*'nde Toplumsal Cinsiyet Roller ve Kadın Gerçekliği

Aziz ŞEKER<sup>1</sup>, Emre ÖZCAN<sup>2</sup>

### Öz

Toplumsal cinsiyet gerçekliği, edebiyat sosyolojisinin yoğunluk alanlarından biridir. Özellikle 19. yüzyıl sonlarında yükselen toplumcu gerçekçi edebiyatın, kadınların toplumsal yapı içinde maruz kaldıkları baskıcı mekanizmalara ve bu mekanizmalar karşısındaki mücadelelerine odaklanması mihenk taşıdır. Toplumcu gerçekçi eserlerde kadınların konumu, kapitalist üretim ilişkilerinin dayandığı sınıfsal eşitsizlikler dahilindedir. Bu tablo, 21. yüzyılda feminist edebiyat yazımının kendi bağımsız literatürünü oluşturma sürecine kadar devam etmektedir. Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* romanı, bulunduğu çağın toplumcu gerçekçi edebiyat eserleri arasında geniş bir yankı uyandırmıştır. Roman, feodal üretim tarzının çözülmesiyle birlikte Oklahoma'da tarımsal üretimle geçinen bir ailenin iş arayışı için başladığı göç yolculuğunu konu edinmektedir. Yolculuğun dikkat çeken noktalarından biri Anne Joad karakteriyle eser boyunca öne çıkan toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin anlamlandırmalardır. Bu anlamlandırmalar Anne Joad merkezinde ortaya konulurken, eserdeki diğer kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri etrafında kazandığı kimliklerse talidir. Bu çalışma, *Gazap Üzümleri* romanını toplumsal cinsiyet rollerinin inşası üzerinden değerlendirmeye çalışarak, eserdeki kadın gerçekliğini Anne Joad karakteri üzerinden tartışmaya açmaktadır.

### Anahtar Sözcükler

edebiyat sosyolojisi  
toplumcu gerçekçi edebiyat  
toplumsal cinsiyet rolleri  
Gazap Üzümleri

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 18.12.2020

Kabul Tarihi: 12.04.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.842903

## Gender Roles and Female Reality in *The Grapes Of Wrath* in the Focus of Social Realistic Literature

### Abstract

Socialist realist literary works focus on the oppressive and discriminatory mechanisms that females are exposed to in the social structure and their struggle against these mechanisms. *The Grapes of Wrath* novel by John Steinbeck, has a valuable place among the social realist literary works of the era. The novel is about the migration journey of a family that makes a living in Oklahoma and lives off agricultural production to search the new jobs with the dissolution of the feudal production. One of the striking points of the journey is the interpretation of the gender roles that stand out throughout the work with the character of Mother Joad. This study evaluates the novel *The Grapes of Wrath* through the construction of gender roles and discusses the female reality in the work through the character of Mother Joad.

### Keywords

literary sociology  
socialist realist literature  
gender roles  
The Grapes of Wrath

### About Article

Received: 18.12.2020

Accepted: 12.04.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.842903

<sup>1</sup> Doç. Dr., Amasya Üniversitesi Rektörlüğü SKS Daire Bşk. Amasya/Türkiye, shuaziz@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5634-0221

<sup>2</sup> Dr., Ankara Başkent Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi, Ankara/Türkiye, emreozcan8747@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0877-2457

## Giriş

John Steinbeck'in Pulitzer ödüllü, 1939'da yayımlanan *Gazap Üzümleri* romanı, Oklahoma'da kırsal alanda tarımsal üretimle geçinen bir ailenin Amerikan coğrafyasının bir kısmına yayılmış yaşam mücadelesini konu edinir. Romanın yansıttığı sosyo-ekonomik ve tarihsel gerçeklikler, 1929 ekonomik buhranı ile ilişkilendirilmekle birlikte tarımdaki modernleşmenin hemen hemen her ülkede görülen sonuçlarıyla ele alınacak bir niteliğe sahiptir. Şöyle ki, romanda modernleşen tarımla birlikte küçük ve orta ölçekli işletmelerin baş edemediği ekonomik sorunlar, traktörlerin emek yoğun çalışan insanların yerine tarlalara inmesi, kâr odaklı bankacılık sektörü, artan vergiler ve borçlanma gibi -birbirinden bağımsız olmayan- başlıklar neticesinde ortaya çıkan topraksızlaşmanın/mülksüzleşmenin getirdiği işsizlik gerçeği doğrultusunda sefalet içinde yaşayan geniş bir insan kitlesinin yaşam mücadelesi üretim ilişkilerinde yaşanan değişimle birlikte ortaya konulmaktadır (Şeker ve Özcan, 2021, s. 84). Bu verilerle roman gerçekler üzerine kurgulanmıştır. Roman kurgusuna konu gerçeklerin Steinbeck'in Kaliforniya'daki gözlemlerine dayanması da bunu doğrular. 1936'da Büyük Bunalımın en karanlık günlerinde Steinbeck, San Francisco News için Kaliforniya'daki göçmen işçi kamplarındaki dramı (pislik, sefalet, açlık...) anlattığı bir yazı dizisi hazırlar. 5 -12 Ekim 1936 tarihleri arasında yayımlanan yazı dizisi, romanın da çıkış noktasıdır. Anlatılan hikâye o kadar vahimdir ki, kapitalist üretim ilişkilerinin hiçbir koruma şemsiyesi sağlamadan yayılmasının yıkıcı etkileri en net biçimiyle gözler önüne serilmektedir. Bunun neticesinde ise kitap yayımlanır yayımlanmaz tepki çeker. Özellikle Kaliforniyalı patronlar romanın yaşanan gerçekliği yansıtmadığı ve Kızıllar ile Yahudilerin kara propagandası olduğunu ileri sürer (İzmen, 2020, s. 1).

Roman içeriğinde üretim ilişkilerindeki dönüşümün, başarılı bir örgütle işlenişini onu, sosyolojinin ilgi alanına sokmaktadır. Nihayetinde toplumsal koşulların toplumsal kurumlara etkilerini estetik bir kavrayışla ele alan romanların, insan-toplum gerçekliğine dair insanlık durumunu çözümlemede sosyolojik analize farklı yollar açabildiğini gösterdiğini unutmamak gerekir (Alver, 2018a, s. 21). Roman da aynı sosyolojide olduğu gibi insanların hakikat yollarını anlamlandırma ve üretme noktasında insan-toplum gerçekliği temelinde var olduğunda edebiyat sosyolojisinin bir uygulama alanı haline gelmektedir (Bauman ve Mazzeo, 2019, s. 65). *Gazap Üzümleri* bu noktada yalnızca döneminin romanları arasında değil, roman tarihinde farklı kıtalarda günümüze kadar bir hakikat anlatıcısı olarak ulaşmıştır. Steinbeck'in serimlediği önemli bir nitelik, romanın ortaya çıktığı çevrede insanın gereksinim duyduğu hakikati anlama ve üretme kudretini, kapitalist üretim ilişkileri üzerinden anlaşılır

kılmasıdır. Yazar, romandan hareketle okuru sosyolojik muhayyile sahibi olmaya yönlendirmektedir. Bu ise okura belirli hayat hikayelerine odaklanmayı sağlarken, aynı zamanda tarih ile biyografiyi ve ikisi arasındaki toplumsal ilişkiyi anlayabilme gücünü vermektedir (Mills, 1991, s. 48).

*Gazap Üzümleri*'nde yoksul insan kitlelerinin sürüklendiği ülkenin batısındaki modern tarıma geçişin önemli şehirlerinden Kaliforniya, bir umut kapısıdır. Erkeklerin verdiği kararlarla işleyen bir ekonomi dünyasında, yine erkeklerin verdiği kararlarla kendi elleriyle kurdukları evlerini geride bırakarak, ellerinde ne var yok satarak iş ve aş için çıkılan yolda Kaliforniya, ailelerin refaha erişeceklerini umut ettikleri şehirdir. Ne var ki iş için gidilen büyük ölçekli modern tarım yerleşimlerinde boğaz tokluğuna dayalı rekabetçi ücret politikasına yerel otoriteler tarafından hoş görülmeyen hak arama mücadelesi eklendiğinde, bilhassa kadınlar üzerindeki sosyal dışlanma ve baskı çok daha yakıcı halde tecrübe etmektedir. Steinbeck, romanında söz konusu temalara odaklanırken Oklahoma'nın Sallisaw'ında geniş bir aileyi merkeze alıp üretim ilişkilerindeki dönüşümün etkilerini evrensel kılmayı başarmaktadır. Kuşkusuz roman dinamiğine konu yapılan toplumsal eşitsizlik kaynaklarını ve sınıfsal çelişkileri daha ayrıntılı incelemek gerekebilir. Zira sosyolojik açıdan bakıldığında toplumsal eşitsizlik, her sınıflı toplumun en belirgin göstergesidir. Toplumsal katmanlaşma sistemi (ürünün ekonomik ve simgesel bölüşümüne dayanan) ile toplumsal sınıf sistemi (üretim sistemi ve dolayısıyla sınıflar arası iktidar ilişkilerine dayanan) arasındaki içsel ilişkiyi reddedip ilkinin ikincisine bağımlı kıldığımız andan itibaren, bu toplumsal eşitsizliğin özel durumunu üretim tarzının dönemlerine ve toplumsal sistemin tarihsel biçimlenişine göre ifade etmek zorunda kalırız (Castells, 2014, s. 33). *Gazap Üzümleri*'nin olay akışının geçtiği toplumsal yapı, bu anlamda benzer noktalara sahiptir. Öne çıkan en önemli meselelerden birisiyse toplumsal eşitsizliğin varlık bulduğu üretim tarzlarında ataerkil yapının daima gücünü koruduğu ve yoksullar içinde kadınların sosyo-ekonomik statüsünün erkeklere göre daha kötü olduğudur. *Gazap Üzümleri* romanı her iki olguyu, yani sınıfsal çelişkileri ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini birlikte kat ederek ortaya koyması bağlamında oldukça önemlidir ki, tam da bu kat etme, onu toplumcu gerçekçi edebiyat akımının güçlü eserlerinden biri haline getirmektedir. Oysaki *Gazap Üzümleri*'ne ilişkin birçok analiz; eseri göç olgusu zemininde (Şencan ve Bölükmeşe, 2020; Tovino, 2016), Büyük Buhran ekseninde ekonomi-politik odakta (Yılmazok, 2014; Oskay, 2011) ve eko-eleştirel çerçevede (Çiftcibaşı, 2012) ele almayı tercih etmektedir. Bir diğer taraftan salt olarak toplumsal cinsiyet rollerine gönderme yapılmaktadır (Wu, 2016; Gudmarsdottir, 2010). Bu anlamda çalışmanın, romandaki toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın gerçekliğini toplumcu

gerçekçi edebiyata temasla ele almasının literatüre önemli bir yenilik katacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada toplumcu gerçekçilik odağında *Gazap Üzümleri*'ndeki Joad ailesinin ekonomik amaçlı göçü esnasında yaşanan sosyal problemler merkezinde annenin belirleyici olduğu sosyal ilişki biçimine dikkat edilerek toplumsal eşitsizliklerin yoğun yaşandığı bir toplumsal yapıda edebiyat sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet açısından kadın gerçekliğine yönelik bir çözümleme yapılmaktadır. Kuşkusuz, toplumsal analizde romanın sosyoloji için bir araştırma ve inceleme alanı olduğu göz ardı edilmemektedir (Açıkgöz, 2002, s. 161). Yapısal olarak *Gazap Üzümleri* romanı, toplumsal olgulara yaklaşımı ve yazarın üsluptaki yetkinliğiyle birlikte sosyolojinin ana konuları arasında kabul edilen toplumsal değişim ve dönüşümü, toplumsal çelişkilerin yanı sıra kadın gerçekliğini işleyiş yönüyle de bildirim yüküdür. Ayrıca hâkim sınıflar açısından mükemmel sonuçlar veren bir kaderciliğe dayanan, zengin ve fakir arasındaki ezeli farklılığı ifade eden tarih anlatısıyla okuru yüzleştirdiği için baskın toplumsal ilişkilerin temel mantığını incelememizi de kolaylaştırmaktadır (Castells, 2014, s. 33). Bu özgünlüğün, romanın sosyo-ekonomik değişimin yaşandığı koşullarda toplumsal cinsiyet ve kadın gerçekliğini değerlendirmek açısından yeni okumaların yapılmasına katkı vereceği öngörülmektedir.

### **“Devrimci Romantizm” ve “Olumlu Tıp” Tartışması Düzleminde Toplumcu Gerçekçi Edebiyat Akımı**

Toplumcu gerçekçi edebiyat, edebiyat kuramları literatüründe “toplumcu edebiyat”, “Marksist edebiyat”, “sosyalist edebiyat”, “sosyalist gerçekçi edebiyat” gibi adlandırmalarla ifade edilmektedir. Bu adlandırmalardan ziyade en sık ifade şekli “toplumcu gerçekçi edebiyat”tır. Toplumcu gerçekçi edebiyata sadece sosyalist ve Marksist edebiyatçıların yanında sosyal problemleri milliyetçilik, muhafazakarlık gibi farklı ideolojilerle ele alan edebiyatçıların dahil edilebileceği düşünülse de bu yaklaşımın geçerli olabileceğini söylemek pek mümkün değildir. Çünkü toplumcu gerçekçi edebiyat, temelini Marksizm'den almaktadır. Bireysel-toplumsal olayları gözleme, çözümleme ve bu doğrultuda bunların dönüştürülmesine dair öngörü sunma biçimi Marksizm'in öğretilerinden gelmektedir. Kaldı ki, sanatın ne olduğundan çok nasıl olması gerektiği sorusuna cevap arayan bu akımın, devletin resmi sanat görüşü olarak Sovyetler Birliği'nde, ana ilkelerinin 1934'te toplanan Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde belirlenmesiyle ortaya çıktığının altını çizmek gerekmektedir (Moran, 1999, s. 48). Dolayısıyla toplumcu gerçekçi edebiyat akımının merkezinde kapitalist üretim ilişkileri, bu ilişkilerin toplumsal ilişkilerde yarattığı tahribat ve

büyüttüğü sosyal problemlerin yanı sıra bir kurtuluş teleolojisi yer almaktadır. Tunalı'nın (1993) belirttiği gibi:

Toplumcu gerçekçi sanat yeni bir insan toplumu yaratmayı başarmayı amaçlar. Bu insan tablosunda en ileri sınıfın ahlaksal, tinsel kuralları, proletarya dayanışması ve enternasyonalizm eylemi ve bilinci ve bireysel-toplumsal ilgilerin uyumuna çabalama insan değerinin ölçütü olacaktır.

Kurtuluş teleolojisine dayalı perspektif, toplumcu gerçekçi edebiyatın salt olarak “yansıtma” yaklaşımına dayalı olmadığı en önemli göstergesidir. Kapitalist üretim ilişkilerinin olduğu gibi aktarılması ve analizi toplumcu gerçekçi edebiyat için yeterli görünmeyebilir. Esas mesele, Marx'ın (1992) ifade ettiği gibidir: “Filozoflar şimdiye kadar dünyayı çeşitli biçimlerde yalnızca yorumladılar, asıl olan onu değiştirmektir.” Bu yaklaşımın handikabı ise toplumcu gerçekçiliğin “romantizm” ile karıştırılabileceğidir. Fakat bu romantizmi, devrimci romantizm olarak düşündüğümüzde bunun toplumcu gerçekçiliğin ayrılmaz bir parçası olduğunu tespit etmek gerekmektedir. Örneğin, Lunaçarski (1998) toplumcu gerçekçilikteki kavgacı ruhun, toplumsal gerçekliği çok daha coşkulu kıldığını ve bu bağlamda romantizmin üste çıkmasının doğal olduğunu vurgulamaktadır. Bu sebeple birçok edebiyatçı, toplumcu gerçekçiliğin temeline “devrimci romantizm” ve “olumlu tip” ilkelerini yerleştirmiştir. Bu ilkelerin varlığı, toplumcu gerçekçiliğin kurucu düşünürü diyebileceğimiz Maksim Gorki vasıtasıyladır. Devrimci romantizme ilişkin olarak Gorki (2007): “/.../ mitoslara temellik eden türden romantizmi elde ederiz; bu romantizm, gerçekliğe yönelik devrimci tutumun, pratikte dünyayı değiştiren bu tutumun geliştirilmesinde çok yararlıdır” demekteydi. Diğer taraftan Gorki (2007): “edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önemli olarak, ‘güçlü’, ‘eleştirel zekâya sahip bir kişiliği olan ’bir ‘kahraman’dı; oysa hep, Oblomov, Rudin ve benzeri tiplerle karşılaşıyordum” diyordu. Stalin'in sanat konusuyla ilgili sözcüsü konumundaki, toplumcu gerçekçiliğin bir diğer sembol ismi Andrey Jdanov (1996) ise Sovyet Yazarlar Birliği'nin Birinci Kongresi'nde, “edebiyat eserinin başkahramanları, canla başla yeni hayatı inşa edenlerdir; yani, erkek ve kadın işçiler, erkek ve kadın kolhozcular, Parti üyeleri, yöneticiler, mühendisler, genç komünistler, genç öncülerdir” diyerek olumlu tipin nüvelerini sunuyordu. Pospelov (1995) da benzer şekilde “görünürde hiçbir çıkış yolu yokmuş gibi olan durumlarda bile bu kahraman yeni yaşamın kurulması amacıyla elinden geleni yapar” diyordu. Olumlu tip; zekâsı parlak, duyarlılığı ince, bir işe yaramaz, karamsar, kararsız, iyi niyetli olsa da harekete geçmeyen, mücadeleci ruhtan yoksun, çile çeken ve sonunda hep yenilgiye uğrayan “gereksiz tip”in karşısında konumlanmaktaydı (Moran, 1999, s. 60). Olumlu tipin en belirgin özelliği, toplumsal

duyarlılığının yüksek olmasının yanı sıra toplumsal dönüşüme dair sahip olduğu inanç ve mücadeleci pratiktir. Olumlu tip, politik onur ve erdemiyle okurda saygı uyandıran, sosyalizmin başarılabilceğini kanıtlamasıyla okurun idol alabileceği bir kahramandır.

Öte yandan devrimci romantizm ve olumlu tip ilkelerinin toplumcu gerçekçi edebiyat içinde düşünölemeyeceğini söyleyen düşünürler de vardır. Bunların başında saygın Marksist kuramcılardan Lukacs gelmektedir. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'nda (2013) Lukacs, Marx ve Lenin'in bütün çekiciliğine karşın romantizmle alay ettiğini ve buna rağmen bu ilkelerin toplumcu gerçekçiliğe dahil edildiğini vurgulamaktaydı. Özün önceliği ve partizanlık konularını sorgulayan Lukacs için bu ilkeler asla vazgeçilemez değildir. Lukacs, toplumcu gerçekliğin kötü bir uygulaması olarak devrimci romantizmi, “/.../ gerçekliğin zenginliğin, güzelliğini verebilmekten yoksun doğalcı edebiyatın yavanlığından kurtulmak için bir çare” olarak görmekteydi (Moran, 1999, s. 49). Ona göre, bu ilkelerin Marksist estetiğin parçası haline gelmesinin gerekçesi, “toplumcu edebiyatta doğalcılık eğiliminin belirmesi nedenine bağlanabilir; kişiyi putlaştırma ve güdümlülük. Devrimci romantizm ekonomik öznelciliğin estetik karşılığıdır” (Lukacs, 1987, s. 144). Lukacs için toplumcu gerçekçilikte öne çıkarılması gerekenler, kahramanlaştırılmış tiplerden uzak duran Balzac, Shakespeare, Flaubert ve Goethe gibi yazarlardı. Toplumcu gerçekçilikte olumlu tipe Fransız Marksist Louis Aragon da karşı çıkmaktaydı. Aragon'a göre bu tarz kahramanlar gerçek yaşamda karşılaşamayacağımız karakterlerdi ve bunlar üzerinden kuramsal bir düzlem inşa edilmesi oldukça sıkıntılıydı. Aragon açısından ya eserdeki filan kişinin böyle bir kahraman olduğuna karar veriliyordu ve o zaman roman sınavı geçmiş sayılıyordu ya da bütün çabalara rağmen olumlu denecek bir kahramana rastlanamadı mıydı roman çöplüğe atılıyordu (Moran, 1999, s. 49).

Toplumcu gerçekçilikte bireyin yaşadığı trajedinin devrimci romantizm ve olumlu tip kavramları temel alınarak aktarılması göröldüğü üzere netlik kazanmayan bir konudur. Gorki'ye dayalı klasik görüşteki gibi devrimci bir mücadeleyle bezenmiş olumlu tip zaruri olmayabilir. Eserin kapitalist üretim ilişkilerine ve kurtuluş fikri üzerine işaret ettiği devrimci umudun kışkırtıcı sonuçlar doğurması, Parti safında bıkmadan mücadele eden bir öncü role, yani işçi sınıfı kitlelerini harekete geçiren bir lidere bağlanmış olmayabilir. Bu anlamda Steinbeck'in *Gazap Üzümleri*'nde resmedilen Anne Joad böylesi bir karakterdir. Tarımsal kapitalizmdeki dönüşüm ve 1929 ekonomik buhranının etkisiyle açığa çıkan yoksulluk tablosunda Anne Joad, ailesini bir arada tutma gayretiyle güçlü bir mücadele vermektedir. Mücadele elbette ki, Maksim Gorki'nin *Ana* romanındaki Pelageya Nilovna Vlasova'nın

mücadelesi gibi değildir. Daha net ifade edecek olursak, “olumlu tip” özellikleri taşımamaktadır. Fakat Anne Joad, kapitalist üretim ilişkilerini sürekli sorgulayan ve bunun değişeceğine ilişkin umudunu hiç kaybetmeyen bir karakterdir. Kadın roman kahramanının egemen toplumsal cinsiyet rolleriyle olan yakınlığı veya uzaklığı bu varoluş mücadelesinde karakterize olmaktadır.

Genel hatlarıyla bakıldığında, toplumcu gerçekçilik temelinde analiz konusu yapılabilen *Gazap Üzümleri*, İzmen'in (2020) değerlendirmesiyle de teknolojinin işgücü piyasaları üzerinde yarattığı yıkımı yoksulluk, sınıf atlama hayalleri, göçmenlik, yabancı düşmanlığı, aile ve kadının değişen toplumsal konumu, dayanışma, örgütlü mücadele, grev, grev kırıncılığı, polis zoru, bankaların karşı konulmaz gücü ve kartelleşme gibi temalarla öreerek anlatmaktadır. Bu ekonomik ve sosyolojik arka planda yer alan bir ailenin öyküsünü işleyen *Gazap Üzümleri*, özellikle Anne Joad üzerinden toplumsal cinsiyet bağlamında ele alındığında ise aşağıda görüleceği gibi bazı değerlendirmeler yapılmasına kapı aralamaktadır.

### ***Gazap Üzümleri'nde Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Temsilleri***

Edebiyat sosyolojisiyle ilgili çalışmalar, edebiyat ile sosyoloji arasındaki toplumsal-tarihsel bağın güçlenmesiyle artmaya başlamıştır. Bu güçlü bağı rağmen halen edebiyat sosyolojisi alanında kaba ve indirgemeci yaklaşımlara rastlamak mümkündür (Wolff, 2000, s. 58). Edebiyat-toplum ilişkisini kuran çalışmalar içinde özellikle ilk konuşulmaya başlandığı dönemlerde Madame de Stael, Albert Memmi gibi edebiyatın sosyolojik boyutuna dikkat çeken ve Robert Escarpit gibi daha çok edebiyatı bir olgu olarak almakla birlikte edebiyat endüstrisine sosyolojik olarak yaklaşan yazarlar ilk akla gelenlerdir (Alver, 2018b, s. 275). Edebiyat sosyolojisi ya da edebiyatın sosyolojisi gibi sorgulama pencerelerinin farklılaştığı izlenimini veren bazı kavrayışlarla birlikte odakta insan ve toplum yer aldığı için edebiyatın sosyolojik analizinin öneminden bir şey kaybedilmemiştir. Doğal olarak uzun bir dönemdir kültürel bir yaratım türü olarak edebiyat, sosyolojik bir gerçeklik içinde incelenmeye başlanmıştır. Bu, edebiyat eserlerinin toplumsal yapılara, sosyo-ekonomik koşullara ve iletişim araçları olarak toplumsal niyetliliğine göre incelenmesi anlamında edebiyat sosyolojisinin merkez problemi olmuştur. Toplumsal yapıların değişimi birbiriyle ilintili bir şekilde edebi metinlerde yerini almıştır (Ergun, 1993, s. 154). Bunun en büyük katkısı ise kimlik kazanan edebiyat sosyolojisinin hem kendini geliştirmesine ve sosyolojiden beslenen bir alt dal olmasına olanak sağlaması hem de edebiyatın yeni yaklaşımlarla farklı açılardan ele alınması olanağı doğurmuş olmasıdır (Soykan, 2009, s. 7). Edebiyatın, sosyolojinin bu değin ilgisini çekmesinin nedenleri arasında yaşamdan kopuk olmaması,



yaşamın bizatihi tanığı olması ve toplumsal gerçekliği güçlü biçimlerde dile getirme kudretine sahip olması gösterilmektedir (İnam, 2006, s. 28). Bu meyanda denebilir ki, edebiyat yaşamı doğrudan temsil edendir. Yaşam ise büyük ölçüde toplumsal bir gerçekliktir (Wellek ve Varren, 1993, s. 74).

Edebiyat-sosyoloji ilişkisinin insan merkezli oluşu ve insan eylemine odaklanması, sosyal bilimlerin en önemli tartışma konularından biri olan toplumsal cinsiyet konusunda edebiyat sosyolojisinin anlamlı bir şeyler söyleyebileceğini göstermektedir. Diğer yandan edebiyatın toplumsal cinsiyet açısından ele alınması feminizm üzerine yapılan çalışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kadın araştırmalarının edebiyattaki yansımaları edebiyatın toplumsal boyutuyla birlikte değerlendirildiğinde toplumsal cinsiyet ve edebiyat ilişkisinin önemli bir uygulama ve tartışma alanı açtığı görülmektedir. 19. yüzyılın sonlarına doğru feminist eleştirinin ilk evresinde erkeklerin yazdığı yapıtlara daha çok ideolojik bir tutumla yaklaşılmakta, bu yapıtlarda görülen kadın düşmanlığı ve sömürüsü açıkça belirtilmekte, kadın tipleri araştırılmaktayken günümüzde yazar ve okur olarak kadının yanında edebi metinlerde kadına özgü durumlar çok daha detaylı bir şekilde ele alınmaktadır (Moran, 1999, s. 254). Dolayısıyla insan dünyası hakkında başka hayat tarzlarını anlamamıza yardımcı olabilecek sosyolojik düşünmenin beslediği bir edebiyat sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet yaklaşımı edebi metinlerden hareketle bakıldığında insan ve toplum gerçekliği hakkında yeterince ufuk açıcıdır (Bauman, 2015, s. 26). 19. yüzyılın sonlarında başlayan feminizm konulu tartışmalar, toplumsal cinsiyet anlamında 1960'lı yıllara doğru yoğunlaşarak birçok alanda varlığını hissettirirken edebiyatta da karşılığını bulmuştur. Erkek egemen kültürün kadınlara ve erkeklere dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin, hegemonik ilişki biçimlerinin edebiyat metinlerine nasıl yansıtıldığı, metinlerde nasıl yeniden üretildiği veya desteklendiği ve bunların nasıl sorgulandığı feminist edebiyat eleştirmenlerinin ilgilendiği temel meseleler arasında yer almaktadır (Aytemiz, 2016, s. 54).

Aydınlatıcı olması bakımından edebi metinlerde cinsiyet kurulumu ele alınırken başvurulan toplumsal cinsiyet kavramına değinmekte fayda bulunmaktadır. “Cinsiyet” (*gender*) terimiyle fiziksel, morfolojik ve anatomik farklılıklar (biyolojik farklılıklar), “toplumsal cinsiyet” terimiyleyse sosyal ve kültürel değerlerle cinsiyete yüklenen kimlikler ifade edilmektedir (Hanks, 2020, s. 2). Ayrıca toplumsal cinsiyet kavramının kapsamını, kültürel-ideolojik sembollere, temsil biçimlerine ve toplumsal kurumların tümüne doğru genişletmek mümkündür (Acar, 2013, s. 235). Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ise temelde ataerkil düşünce yapısının kristalize olduğu ekonomik, sosyal ve ideolojik sistemlerde varlık

bulur. Başka bir ifadeyle toplumsallaşma sürecinde kadına yüklenen cinsiyetçi roller kadının meslek seçimine, sosyal ilişkilerdeki güç dengelerine, işverenin tutumuna, aile içi otorite ilişkilerine, kadının evlilikteki statüsüne vb. yansır. Bu bağlamda olumsuz kalıp yargıların sosyo-ekonomik yaşamda ayrımcılıkla somutlaştığı söylenebilir. Bu durum kadının ekonomik, sosyal ve politik olarak erkeğin baskısı altına girmesine yol açar (Timurturkan, 2016, s. 139). Buna benzer bir dizi sorunsal edebi metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle edebiyatta bir anlatı türü olan romanlar, yazıldıkları koşulların toplumsal gerçekliğini yansıttıkları ölçüde kadın roman kahramanlarının toplumsal cinsiyet statüleriyle ilgili olarak tartışmaya açık bilgiler vermektedir (Şeker, 2020, s. 7). Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* romanı bu anlamda veriler içermektedir. Romanda erkek ve kadın kahramanlar birbirine pek benzemeyen nitelikleriyle aktarılır. Romana ilişkin yapılacak eleştirel bir sosyolojik çözümlemenin toplumsal cinsiyet anlamında kayda değer bilgiler vereceğini söylemek mümkündür.

Roman, işlediği cinayet nedeniyle McAlester hapishanesinde yatan Tommy Joad'ın şartlı tahliyeyle salıverildiğinde ailesinin yanına gitmesiyle başlar. Yolda karşılaştığı, artık vaaz vermeyi bırakmış, seküler bir hayatı kavramış Peder Jim Casy de onun yolculuğunda yanındadır. Eve geldiklerinde aile üyeleriyle karşılaşmazlar. Etrafta gezinen Muley Graves'ten aldıkları bilgiyle amcası John'a giderler. Aile de o esnada Kaliforniya'ya gidebilmek için çalışıp para biriktirmeyi amaçlamaktadır. Bu gidişin nedenlerini, hızlı hareket edilmesinin gerekçelerini Tommy Joad çok net bir şekilde öğrenir. Birazcık toprağı olanlar bile borçlarını ödeyecek yeterlilikte bir gelir elde edemeyince topraklarını elden çıkarmış ve bunlara başkalarının topraklarında çalışan yarıcılar ve ortakçılar eklenmiştir. Sonra diğer işsizler... Aile ise daha önceden hiç görmedikleri, yüzlerce kilometre öteye kadar gelen iş arama ilanlarında Kaliforniya'nın çekim merkezi olduğunu düşünmektedir. Ne yazık ki, roman boyunca bu anlamda olumlu bir gelişme gözlenmez.

Kaliforniya'ya gitmek için hazırlıklarını bitirmek üzere olan aile, Tommy Joad'ın gelmesiyle süreci hızlandırır. İç göçe Peder Jim Casy de katılır. Bu başlangıç içinde anneyle ilgili yapılan şu değerlendirme ise romanın bitimine kadar öneminden bir şey yitirmez:

...Elâ gözleri sanki mümkün olan her türlü trajediyi görmüş, acı ve ızdırabın tüm basamaklarını adım adım çıkmış, artık insanüstü bir sükûnet ve anlayış düzeyine ulaşmış gibiydi. Kendi yerini biliyor, kabul ediyor, ona razı oluyor gibi bir hali vardı. Ailenin başı, doruk noktasıydı o. Asla fethedilmeyecek kalesiydi... (Steinbeck, 2019, s. 90).

Annenin aile üzerindeki etkisi güven temelinde yükselmekle birlikte anne, ailenin diğer üyelerine sarsılmaz bir umut vermekte ve diğer insanlar söz konusu olduğunda cömertliğini ve sevgisini paylaşmaktan imtina etmeyen kişilik özellikleri sergilemektedir. Gerçeği değerlendirme yetisi yönüyle bakıldığında, kendi iç dünyası ile dış dünyada olup bitenler arasında yaptığı ayrımlar, gerçeği değerlendirme yetisinin gelişkin olduğunu göstermektedir (Öztürk, 2016, s. 52). Bunun yanı sıra toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranıp, ailenin bakımını ve hizmetlerini büyük bir sorumlulukla yerine getirmektedir. Diğer yandan annenin insan ilişkilerine dair farkındalık düzeyi oldukça yüksektir. Ailelerin yerlerini-yurtlarını bırakmak zorunda kalmış olmalarının sonuçlarını Tommy'ya aktarırken bu durum açık bir biçimde görülür:

“Tommy, sakın onlarla tek başına savaşmaya kalkma”, dedi hararetle. “Seni de çakal gibi avlarlar. Tommy, ben durmadan düşündüm, rüyalar gördüm, sorularıma cevaplar bulmaya çalıştım. Dediklerine göre bizim gibi yüz bin kişiyi kaldırıp atmışlar buralardan. Eğer hepimiz aynı biçimde öfkeli olsaydık Tommy... O zaman kimseyi avlayamazlardı...” (Steinbeck, 2019, s. 93).

Aile; yolculuğa baba, Joad, amca John, anne, büyükanne ve büyükbaba, Peder Casy, Noah, Al Joad, Rozaşarn (Rose of Sharon), damat Connie, çocuklar Ruthie ve Winfield olmak üzere on üç kişi yerleştikleri bir kamyonla başlar (Şeker ve Özcan, 2021, s. 84). Ailenin karşı karşıya kaldığı zor koşullara dair büyükanne de “hiç evim yıkılmadıydı, ailem hiç sokakta kalmadı, yollara düşmediydi” diyerek tepkisini gösterir (Steinbeck, 2019, s. 94). Ailenin tüm umudu iyi bir yaşama kavuşabilmektir. Bunun için şimdilik hedefteki tek yer Kaliforniya'dır. Aile, anılarıyla yok olup giden yaşanmışlıklardan sonra yeni başlangıca ilişkin bir anlam dünyası arar. Bunu hisseden anne, çocuklarıyla yaptığı konuşmada, “babana sarı kâğıda basılmış bir el ilanı verdiler. Çalışacak insan aradıklarını yazıyordu. Bol bol iş olmasa, hiç böyle sıkıntılara girer de ilan falan bastırırlar mıydı? Dünyanın parasına çıkar o ilanlar” demektedir (Steinbeck, 2019, s. 112). Yaşadıkları yerleri zorunlu olarak terk etmeleri gerektiği konusunda ailenin her bir üyesinin fikir sahibi olması anne için önemlidir. Anne, tüm üyelerin görüşlerini aktarabildiği demokratik bir aile ortamını arzulamaktadır. Çünkü geride hiçbir soru işareti kalmamalıdır. Aynı zamanda anne, ailenin bütün üyelerini etkileyebilen tek karakterdir. Sosyalleştiği toplumda kadınlara dayatılan rolleri içselleştirmekle birlikte kolay kolay bunları aşmamaya gayret gösterse dahi, rollerle sınırlı bir haneye de hapsolmemiştir. Ne var ki değişen koşullarda “erkek” olmanın gücü yoktur! Örneğin, Peder Casy onlarla gelmek istediğini söylediğinde, ailenin erkeklerinden bir ses çıkmamıştır. Bunun üzerine Tom'a dönen anne, “ilk onun konuşmasını bekledi. Erkekti

çünkü. Ama Tom konuşmadı. Anne ona hakkı olan fırsatı tanıdıktan sonra, ‘bizimle gelmeniz şereftir bizim için’” der (Steinbeck, 2019, s. 114). Burada büyükbabanın yaş itibarıyla hâlâ ailenin başı sayılmasına rağmen karar verme yetkisini kullanacak iç görüşünü yitirdiğini, işlevsiz bir söz hakkıyla sınırlandırıldığını belirtmek gerekir (Şeker ve Özcan, 2021, s. 85). Aynı şekilde oğlu bile yerini sessizce anneye bırakmakta tereddüt etmemektedir.

Anne, yaptığı işler arasında neyin kadın neyin erkek işi olduğu konusunda keskin sınırlara sahiptir. Zaman zaman bunu ifade etmekten de çekinmemektedir. Erkeklerin kamusal alandaki güçsüzlükleri, annenin onların rollerini sahiplenmesi sonucunu doğurmaktadır. 66 numaralı göç yolu aile açısından bitip tükenmez bir çilenin başlangıcıdır. Anne, yol boyunca aile üyelerine öncelikli olanın açlıklarının giderilmesi olduğunu anımsatır. Zorunlu göçe mahkûm olan insan kalabalığının kıyısından geçerken sosyal dışlanmanın yansımaları annede yeni bilinç yolları açar: “Kaliforniya’da kim bilir bizim hiç bilmediğimiz ne suçlar vardır yeni yeni. Belki bir şey yaparsın, kötü sayılmaz, ama Kaliforniya’da iyi de sayılmaz” (Steinbeck, 2019, s. 163). Anne, psiko-sosyal yönleriyle o kadar güçlü kılınmıştır ki, aile içi hiyerarşinin dağılmasına rağmen zihnini asla kaygılandırmamaktadır. Öyle ki, verdiği mücadele ölçüsünde de aile üyeleri üzerinde otorite figürü olarak varlığını hissettirmektedir (Şeker ve Özcan, 2021, s. 85). Umutsuzluğun ve endişenin aile üyelerini sürükleyeceği açmazın önüne davranışlarıyla geçmektedir. Diğer yandan şartlı tahliyesi yanmasın diye oğlu Tom’u yanı başında tutmaya özen göstermektedir.

Dede, yolda kalp krizi geçirip vefat eder. Yasalara aykırı olarak yol kenarına gömmek üzere defin işlemlerine başlanır. Bunun nedeni ailenin cenaze masraflarını karşılayacak parasının olmamasıdır. Anne, bu sürecin tüm hazırlığını yapar. Aile üyeleri dedeyi bilgilerini yazdıkları bir kağıtla birlikte defneder. Topraklarından ayrılan yaşlının kalbi daha fazla dayanamamıştır. Yolda karşılaştıkları, dedenin çadırlarında kaldığı Sairy ve eşine, anne, “herkes birbirine yardım etmiş olacak ve hep birlikte Kaliforniya’ya varacağız” diyerek birlikte hareket etmeleri gerektiğinin altını çizer (Steinbeck, 2019, s. 182). Burada da annenin aile olanaklarını aşan dayanışmacı ruhunu görmekteyiz.

Otoyol herkesin adeta evi olur. Her aile üyesinin gidecekleri yerle ilgili olarak kendince bir beklentisi vardır. Ancak anne, bunların hepsinin hayal olduğunu yol boyunca gördüğü toplumsal manzaralar karşısında kanıksamaktadır. Onun tek amacı, ailenin parçalanmadan Kaliforniya’ya varabilmesidir. Bunun aksine neden olabilecek her davranış karşısında çok sert tepki vermektedir. Çünkü anne, aile bütünlüğü demektir. Genel hatlarıyla bakıldığında göç yolundaki insanların toplumsal yaşamı değişmiştir: “Artık çiftlik insanı değildi bunlar.

Göçmendiler artık. Eskiden tarlalara yöneltilen o düşünceler, o planlamalar, o sessiz bakışlar, şimdi yollara, mesafelere, Batı'ya yöneltiliyordu” (Steinbeck, 2019, s. 241). Aile, kamyonlarıyla New Mexico dağlarını tırmanıp bir nehir kenarında konakladıklarında Noah ayrılmaya karar verir. Noah'ın tercihi orada kalmaktır. Ailenin ölen dededen sonra ikinci kaybı Noah'tır. Nehir bölgesinde daha fazla kalamayan aile gitmeleri yönünde uyarılmıştır. Uyarmaya gelen polisler anne, ağır bir tepki verir. Çünkü bir polis onlara “Okiler” demiştir. Coğrafyanın bu kısmında “Oki”; serseri, başa bela, işsiz güçsüz, yersiz yurtsuz, akli ve duygusu olmayan, pislik ve sefalet içinde güvenlik sorunu oluşturan insan demektir. Anne, ayrımcı dil karşısında ailede güçlü bir tutum sergileyen tek kişidir ve geçip gittikleri yörelerde, eyaletlerde bu şekilde aşağılanmaya hazırlıklıdır. Aile, burada yolda tanıştıkları Wilson ve eşi Sairy'i de bırakmak zorunda kalır. Çünkü Sairy ölmek üzeredir. Anne, onlara zor şartlar altında olmalarına rağmen para ve yiyecek bırakır. Yolda büyükanne de ölür. Anne, kamyonun arkasında saatlerce onunla yatarak kimseye öldüğünü söylememiştir. Anne, bu acıyı ailenin moralini bozmamak adına içinde büyütür. Aile, Barstow'a vardıklarında paraları yetmediği için büyükannenin belediye tarafından gömülmesine razı olur. Yaşananlar anneyi hiçbir şeyden korkmaz hale getirmektedir. Annenin durumu, Peder Casy'de şu duyguları uyandırır. John'a şu şekilde seslenir: “Bu kadındaki sevginin büyüklüğü beni korkutuyor. Hem korkuyorum hem de kendimi kötü biri gibi hissediyorum” (Steinbeck, 2019, s. 282).

Aile, yollarda Hooverville isimli göçmen kamplarında kalır. Çok kötü koşullarda yaşamın sürdüğü bu yerlerde yoksulluk ve işsizlik en büyük sosyal problemdir. Ara ara ateşe verilen, halkın savunmasız olduğu kamplarda fazla kalmak mümkün değildir. Bu esnada annenin amacı, yola koyulup iş bulmak ve bir yere yerleşmektir. Ailenin karnını doyurmak zorunda olduğu bilinci, davranışlarına her daim yön veren bir dürtü haline gelir. Bu dürtü, kamplardaki diğer yoksullar için de geçerlidir. Anne, ailenin yemeğini çevreden gelen yoksul çocuklarla paylaşmaktan geri durmaz. Diğer taraftan kamplardaki yerel idarenin baskısı ise devam etmektedir. Ailelerin gönderilmesi için şerif yardımcısının çıkardığı olaylar sonucunda Peder Casy, dayanamadığı haksızlıklar karşısında -Tom'un da darbesiyle- şerif yardımcısını tartaklar ve Tom'un sorumluluğunu, üzerine almasıyla hapse götürülür. Böylece aile, bir kişi daha eksilir. Bu arada damat da hamile eşini geride bırakarak kaçıp gider. Anne, bütün bunlar yaşanırken kendisine acıyan kızı Rose of Sharon ile ilgilenir. Çünkü kızı hamiledir. Damadın aileyi bırakıp arkasına bakmadan kaçması, beraber bir hayat kurmayı denedikleri kızını derinden etkiler. Rose of Sharon, yaşananlar karşısında mücadeleci bir karakter sergilemekten ziyade çaresiz bir role bürünür. Annenin göreviyse kızına sahip çıkmaktır. Öte yandan anne, Tom'un sorun yaşamaması için onu uyarmaya devam eder. Tom'un haksızlıklar karşısındaki

kıpırtıları artınca “Tom! Sakın üzme kendini. Çok değişik zamanlar geliyor” diyerek düşüncesini belirtir (Steinbeck, 2019, s. 344).

Aile, bir süre sonra oradan ayrılır. Yerel göçmen işçi kampları korkusuzca yakılmaktadır: “Otoyollar, yol üstündeki kamplar, açlık korkusu, açlığın kendisi değiştirdi onları. Akşam yemeği yiyemeyen çocuklar değiştirdi. O sonu gelmez taşınmalar değiştirdi, sonra kaynaştırdı, sonlar birleştirdi onları” (Steinbeck, 2019, s. 346). Pis, cahil, mülkiyet hakkına saygısı olmayan hırsız dediler Oki'lere. Aile üyelerinin ücretleri, iş değişikliklerine karşın sürekli düşmektedir. Ayrıca işverenler, onları kızıl tahrikçiler olarak görürken yerel otoriteler de serseri muamelesi yapmaktadır. Ailenin, komitelerce yönetilen kamplarda kalması da söz konusudur. Bu yerlerde yaşamak diğer yerlere göre daha rahattır. Sosyal yardımlaşma ve sosyal bakım olanakları ileri düzeydedir. Ancak iş bulamayınca buralar da terk edilmektedir. Ekonomik yönden bakıldığında ABD'de 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında sınai üretim büyük ölçüde iç pazara yöneldiğinden başta gelen ihraç malları, tarım ürünleri ve güneyin pamuğu gibi diğer hammadde ürünleridir; fakat bu ihraca rağmen kentleşme istatistikleri, ABD'nin bu şartlar altında gerçekleşen muazzam ölçüdeki sanayileşmesinin büyük nüfus yığılmalarına sebep olduğunu göstermektedir (Roberts, 1991, s. 116). 1929 ekonomik buhranı ile birlikte topraksız kalan küçük işletmelerin kapatılması, emek orjinli büyük bir iç göç dalgasına neden olmuştur. Bu süreçte bazı şehirlerdeki yoksul nüfus yığılmalarının önü alınamamıştır.

Anne Joad, eser boyunca onur ve erdemi tüm benliğiyle içselleştirmiş bir karakter ortaya koymaktadır. Aileyi bu doğrultuda biçimlendirmektedir. Ağlama isteğini her seferinde inatla bastırarak, ailenin her üyesinin başına gelen türlü kötü şeye rağmen dayanması için uğraş verendir. Eski zamanlara ait gülümsemeleri içinde besleyip büyütürken, maddi yetersizlikler içinde kalmış ailesine daima umut aşılamaktadır. Örneğin, açlık bastırınca, “cesaretinizi kaybetmeye hakkınız yok. /.../ Bu aile gittikçe batıyor. Yok buna hakkınız” diye haykırmıştır (Steinbeck, 2019, s. 430). Diğer taraftan “bir zamanlar kararları erkekler verirdi. Şimdi kadınlar veriyor görünüşe bakılırsa. Sopayı ele alma zamanı da yaklaşıyor herhalde” diyerek karar mekanizmalarındaki pozisyonunu netleştirmek ister (Steinbeck, 2019, s. 431). Birçok karar alma süreci ataerkil yapının uzantısı olarak artık erkeklerin değil, onun süzgecinden geçerek aile üyeleri arasında dağılmaktadır; ancak bunun annenin yukarıda da değindiğimiz demokratik pozisyonuna zarar verdiğini söylemek pek olanaklı değildir. Marysville'e doğru yola çıktıklarında anne, bu kadar güçlü görünmekle birlikte eşinin ezik olmadığını, “istese vurabilir bana” sözleriyle ortaya koyarak çelişkili görünebilecek bir tutum takınır (Steinbeck,

2019, s. 432). Fakat annenin eşine sadakati olarak görünebilecek bu davranış, ataerkil gücün ifşası olarak da okunabilir. Anne, aynı zamanda oğlu Tom'a çok güvenmektedir: “Sende akıl daha çok Tom. Seni kızdırmama gerek yok. Sana yaslanabilirim. Ama ötekiler... onlar yalancı bir bakıma. Senden başka hepsi öyle. Sen asla vazgeçmezsin, Tom” (Steinbeck, 2019, s. 432). Bu bağlam şu şekilde yorumlanabilir: Dede ve nine ölmüştür. Annenin doğumunda sorun yaşadığı ve hatası olarak gördüğü Noah ile damat Connie kaçmıştır. Peder ise hapistedir ve giderek yoksullaşan aile, yönünü yitirmemek için annenin gücüyle ilerlemektedir. Annenin gücünün tek dayanağı ise eşinin bile devre dışı olduğunu düşünürsek tek erkek olarak oğlu Tom'dur.

Aile, bir şeftali bahçesinde iş bulmuştur. Günlük yiyeceklerini karşılayabilecekleri bir ücret karşılığında canla başla çalışmaktadırlar. Anne, bazen beklentisini o kadar yüksek tutar ki, bir eve yerleşmenin hayalini dahi kurar: “Uzun süredir kendimi bu kadar iyi hissetmemiştim. /.../ Çok şeftali toplayabilirsek bir ev buluruz. Belki bir iki aylık kirasını bile veririz. Ev bulmamız şart” (Steinbeck, 2019, s. 448). Elbette yaşanan gerçeklik pek böyle değildir. Çok fazla dert, umudu düğümlemektedir. Burada Tom, çiftlik dışında çalışan işçilerin hakkını arayan, hapisten yeni çıkan Peder Casy'le karşılaşır. Casy, adeta bir işçi lideri gibi hareket etmektedir. O gece çıkan olaylarda Papaz Casy grev kırıcı olarak yetkililer tarafından öldürülür. Bu olay, aslında resmî sisteme dâhil edilemeyen dinin imha edilmişinin sembolüdür. Casy, güçlünün “günah çıkarılanı” değildir. Mağdura karşı da özgürlüğünü ilan etmiş, pasif bir dua edici konumundan uyandırıcı, uyarıcı konumuna geçmiştir. Tamamen yalnızlaşmıştır sistemde. Casy yalnızlaşmanın ne onun ne de bunun yanında yer alamayarak yok olmanın imgeleşen simgesidir (Yıldız, 2020, s. 2). Tom, onu öldürenlerden birini öldürür ve o da yaralanır. Yüzü dağılmış olarak şeftali bahçesindeki kulübeye gizlenir. Annesi olayları fark edince oğluna şöyle seslenir: “bana anlatman gerek. Nasıl olduğunu bilmeliyim. Doğru anlamam gerek” (Steinbeck, 2019, s. 480). Anne, olaylar karşısında aile zarar görmesin diye tek güvencesi olan Tom'u kalması için ikna etmeye çalışmaktadır: “Güvenebileceğimiz hiçbir şeyimiz yok. Gitme, Tom. Kal ve yardım et” (Steinbeck, 2019, s. 481).

Aile, şeftali bahçesindeki işler bitince pamuk toplamaya başlar ve terk edilmiş bir vagon kampında kalır. Yağmurlar sel olup gelinceyse Rose of Sharon'un doğumunu bekleyip ayrılır. Ne yazık ki doğum, Rose of Sharon'un beklediği gibi sonuçlanmaz. Bebeği ölmüştür. Bu yaşam olayına ilişkin olarak anne, kızını güçlendirmeye çalışır: “Başka çocukların olur. Ne biliyorsak yaptık hepsini” (Steinbeck, 2019, s. 549). Anneyi merkeze alarak ilerlediğimiz eser çözümlemesinde anne ile oğlu Tom arasında ayrı bir yakınlaşma olduğu ve annenin, kızı Rose

of Sharon'a aynı itimadı göstermediği hissedilebilmektedir. Bu konu, toplumsal cinsiyet rolleri açısından tartışma götürmektedir. Okur, hatta Tom olmadan annenin bir şey yapamayacağını kanıksayabilir; ancak tablo her zaman için öyle değildir. Örneğin, Tom, kız kardeşi ölü doğum yaptıktan sonra gittikleri pamuk tarlasından uzakta saklanmaktadır. Anne, her koşulda inisiyatif alma çabasındadır. Tom'u yanı başında tutmasının nedeni büyük ölçüde onun zarar görmemesine dairdir. Yağmur bastırınca aile, vagonun ayrılmış bir ambara sığınır. Orada Rose of Sharon'un, sütünü ölmek üzere olan bir adama vermesi, annesinin onayıyla ve isteğiyle olur: "Biliyordum yapacağımı! Biliyordum!" Başını eğip kucağında kavuşturduğu ellerine baktı. Rose of Sharon fısıldadı: "Siz ... hepiniz... çıkar mısınız?" dedikten sonra açlıktan ölmek üzere olan adamı kendi sütüyle emzirir (Steinbeck, 2019, s. 556). Roman, insani yardımın en onurlu ve ataerkil zihniyetin ters yüz edildiği böylesi bir davranışla sonlanır.

Toplumsal değişim, ekonominin ve diğer toplumsal yapı öğelerinin işin içinde olduğu bir sonuçtur. Romandaki kadın temsilleri olarak gerek büyükanne ve Anne Joad gerekse de Rose of Sharon'un yazgısı toplumsal cinsiyet rollerine bağlı yaşamın sürdürülmesinden öteye gidememektedir. Romanın ana kahramanı olan Anne Joad, tüm varlığını ailenin ayakta kalmasına adanmış ve yeri geldiğinde eş, çocuk, arkadaş olabilen mücadeleci bir karakterdir. Yazar, toplumcu gerçekçiliğin yanı sıra birçok rolü kadın roman kahramanına yükleyerek toplumsal cinsiyet çalışanlarına, feminist edebiyat eleştirmenlerine kayda değer bir birikim bırakmaktadır. Kuşkusuz sosyolojik yönleriyle otoriteyi meşru iktidar olarak tanımlarsak, toplumsal cinsiyeti barındıran iktidar yapısında otoritenin erkeklikle genel bağlantısının temel düzlem olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki erkeklerin otoritesi, toplumsal yaşamın tüm alanlarını örten düz bir örtü üzerinde yayılmaktadır. Bazı durumlarda otorite sahibi kadınlardır; bu durumda erkeklerin iktidarı dağılmış, karışmış veya çekişmeli hale gelmiştir (Connell, 2016, s. 167). Her hâlükârda erkekler toplumsal cinsiyetler arasında var olan iktidar ilişkisinin sonuçlarından yararlanmaktadır (Kandiyoti, 2015, s. 200). Tespit böyle yapıldığında romanın bütünündeki toplumsal eşitsizliğin, yoksulluğun altüst ettiği aile yaşamları arasında romanın iç örgüsündeki erkek kahramanlar açısından sosyal-psikolojik süreçlerin pek de ortaya çıkmadığı görülmektedir. Anne ise yaşanan kötü yaşam deneyiminden sonra benlik saygısını yitirmeyerek, insan olmanın onurunu iliklerine kadar hissederek okur için tartışma kapısı aralar. Bu yolla aile üyelerinin geride kalanlarını güçlü kılmayı başaran bir kadın roman kahramanı olarak belleklerde kalıcılık kazanmaktadır. Denilebilir ki, bir tarafta her politik, entelektüel, dini, ekonomik, toplumsal ve hatta askeri değişim, kadın ve erkeğin eylemleri ve rolleri üzerinde bir etki yaratırken, diğer taraftan bir



kültürün toplumsal cinsiyet yapısı da tüm diğer yapıları ve gelişimleri etkilemektedir (Hanks, 2020, s. 3). Bu etkileşim, roman boyunca var olurken, anne temel bir kadın roman kahramanı olarak okur için toplumsal cinsiyet bağlamında kapitalist üretim ilişkilerine karşı verdiği mücadele düzleminde önemli sorgulamaların önünü açmaktadır.

Son kertede, *Gazap Üzümleri* romanını çözümlerken, roman ve onun doğduğu kültürel ortam arasındaki ilişki üzerine süregelen tartışmayı yenilemeye imkânımız yok. Ancak bu iki faktör arasındaki karşılıklı bağı ve romanın inanç ve değer sistemlerini ifade etme, zorlama ve hatta bazı durumlarda onları yeniden yaratma açısından oynadığı rolü, altını çizerek belirtmek zorundayız. Bütün sanatsal ifade biçimleri belirli dilbilimsel ve kültürel kalıplar içerisinde görevlerini yaparlar, ama bu görev hiçbir zaman edebi olmayanın basit bir yankı veya yansıması değildir. Temsil olgusunun kendisi dinamiktir ve etkisini çok anlamlı bir şekilde gösterir. (Saraçgil, 2005, s. 21). Bu minvalde *Gazap Üzümleri* ni kanonik kılan şey roman kimliğinde barındırdığı yenilik ve değişme unsurlarının tarihsel-ekonomik ve sosyal-politik bir sürece dayanması, bireyler arası ilişkiler, birey-toplum etkileşimi, toplumsal çelişkiler, üretim ilişkilerinin farklılaşması ve seçtiğimiz toplumsal cinsiyet kavramı yönüyle sosyal gerçeğin temsili olmasından kaynaklı olarak *toplumsal bir alegoriyi* dile getirmesidir.

### Sonuç

*Gazap Üzümleri*'nde toplumsal cinsiyet açısından rollerini büyük bir sadakatle yerine getiren Anne Joad, bundan şikayetçi olmadığı gibi ailenin reisi olarak kabul edilen erkekten de baskın bir karaktere sahiptir. Erkeğin ya da ailenin ortaklaşa alması gerektiği görünen kararlarda dahi hemen hemen tek belirleyici anne olmaktadır. Bu özelliği güçlü sağduyusunda, bilgisinde, duygusal zekâsında ve bütün insanlığa bakışındaki tereddütsüz sevgisinde anlamını bulur. Burada edebiyat sosyolojisi, feminist edebiyat eleştirisi ve toplumsal cinsiyet açısından üzerinde ısrarla durulması gereken nokta, annenin toplumsal cinsiyet rollerine uygun davranmasının yanında romanın ana kahramanı olmasıdır. Bu nitelik, kadın karakterlerin ikincil konum ya da yan karakter olarak işlendiği uzun bir dönemi kapsayan roman geleneği dikkate alındığında yabana atılmaması gereken önemli bir aşamaya işaret etmektedir. Kaldı ki, bu niteliğin dönemin toplumcu gerçekçi edebiyat eserlerini çok daha güçlü kıldığı açıktır. Ayrıca kızının, yaşam cesareti olmayan eşi tarafından yüzüstü bırakılmasının yanı sıra sefalet koşullarında ölü doğum yapması karşısında annenin sonsuz ve koşulsuz bir sevgiyle onu ayakta tutmaya çalışması, diğer kadın karakterlerin konumu ve annenin onlarla ilişkisi açısından eseri daha da sağlamlaştırmaktadır. Ne gerçek hayatta ne de romanlarda pek rastlamadığımız şekilde, bebeği ölen Rose of Sharon'ın yerleştikleri bir

ambarda açlıktan ölmek üzere olan bir babayı, yani bir yabancıyı annesinin onayıyla hayata döndürmek için emzirmesi romanın yukarıda da değindiğimiz üzere yakıcı finalidir. İnsanın insanlık mücadelesini kazandığı yer, kadınlar özelinde romanda anlamlı bir şekilde noktalanır.

Roman kurgusunun bütününe bakılıp yansıttığı toplumsal koşullar dikkate alındığıdaysa denilebilir ki, toplumsal cinsiyeti ilgilendiren konular toplumların tarihsel-toplumsal gelişme süreçlerinde anlatı türlerinde genişçe işlenmektedir. Kadının, sosyo-kültürel yapılar açısından edebi metinler içindeki toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin yeri, kurulu toplum gerçeklerini maalesef ki pek aşamamaktadır (Şeker, 2020, s. 58). Romanda böylesi anlamda bir yol ayrımı yaşanmadığı söylenebilir. Fakat kadın roman kahramanı olarak annenin, üst anlatıcı rolüyle yazarın da etkisiyle oldukça güçlü insani bir varoluş sergilediği açıktır. Başka bir ifadeyle annenin biricikliğinin, kapitalist üretim ilişkileri etrafındaki toplumsal cinsiyet kimliklerinden bağımsız olarak gösterilmediği, roman için altı çizilmesi gereken bir özelliktir. Bu ise, eserin düşünsel felsefe anlamında toplumcu gerçekçi anlayışla şekillenmesinden kaynaklanmaktadır. Öte yandan katı bir şekilde sınırlandırılmayan toplumcu gerçekçi yaklaşım etrafında öne çıkarılması hedeflenen şey, annenin toplumsal cinsiyet rolleriyle olan yakınlığı veya uzaklığının öncesinde de vurguladığımız gibi toplumsal eşitsizlikler karşısındaki konumlanışıyla ilgilidir.

### Kaynakça

- Acar, S. G. (2013). *Beden emek tarih. Diyalektik bir feminizm için*. (3. baskı). İstanbul: Kanat Yayınevi.
- Açıkgöz, N. (2002). Edebiyat ve sosyoloji. Ç. Özdemir (Ed.). *Sorgulanan sosyoloji* içinde (s. 157-162). Ankara: Eylül Yayınları.
- Alver, K. (2018a). Edebiyat, sosyolojiye ne anlatır? M. A. Akyurt (Ed.). *Edebiyat ve sosyoloji* içinde (s. 13-35) İstanbul: Alfa Yayınevi.
- Alver, K. (2018b). Edebiyat sosyolojisi ve hayat? K. Alver (Ed.). *Edebiyat sosyolojisi* içinde (s. 273-286). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Aytemiz, U. B. (2016). Edebiyat ve toplumsal cinsiyet. F. Saygılıgil (Ed.). *Toplumsal cinsiyet çalışmaları* içinde (s. 51-66). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Bauman Z. ve Mazzeo, R. (2019). *Edebiyata övgü*. (A. E. Pilgir Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2016).
- Bauman, Z. (2015). *Sosyolojik düşünmek*. (A. Yılmaz, Çev.). (11. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1996).
- Castells, M. (2014). *Kent, sınıf, iktidar*. (A. Türkün, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1978).
- Connell, W.R. (2016). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. (C. Soydemir, Çev.). (2. baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1987).
- Çiftcibaşı, A. (2012). *Anglo-American and anatolian attitudes towards nature in the twentieth century: ecocritical analyses of the grapes of wrath by John Steinbeck, coming up for air by George Orwell, the pomegranate on the knoll by yaşar kemal and the tortoises by Fakir Baykurt* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Ergun, D. (1993). *100 soruda sosyoloji el kitabı*. (6. baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gorki, M. (2007). *Edebiyat yaşamım*. (Ş. Yeğin, Çev.). İstanbul: Payel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1946).
- Gudmarsdottir, S. (2010). Rapes of earth and grapes of wrath: Steinbeck, ecofeminism and the metaphor of rape. *Feminist Theology*, 18(2), 206-222.
- Hanks, M.W. (2020). *Tarihte toplumsal cinsiyet*. (M. Ç. Şenerdi, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2011).
- İnam, A. (2006). Ebediyatını yitirmiş edebiyat: Edebiyatın edebi yatık mı? *Doğru Batı Düşünce Dergisi Edebiyat Üstüne Özel Sayısı*, 6(22), 21-36.

- İzmen, Ü. (2020). *Gazap üzümleri: bir büyük dönüşüm hikâyesi*. <https://t24.com.tr/k24/yazi/gazap-uzumleri-bir-buyuk-donusumun-hikayesi>, 2803.
- Jdanov, A. (1996). *Edebiyat, müzik ve felsefe üzerine*. (F. Berktay, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1950).
- Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar. Kimlikler ve toplumsal dönüşümler*. (A. Bora, F. Sayılan vd. Çev.). (5. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lukacs, G. (1987). *Avrupa gerçekçiliği*. (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayıncılık (Orijinal çalışma basım tarihi 1948).
- Lukacs, G. (2013). *Çağdaş gerçekçiliğin anlamı*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükler Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1956).
- Lunaçarski, A. (1998). *Sosyalizm ve edebiyat*. (A. Bezirci, Çev.). İstanbul: Evrensel Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 1925).
- Marx, K. ve Engels, F. (1992). *Alman ideolojisi*. (S. Belli, Çev.). (3. baskı). Ankara: Sol Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1932).
- Mills, W. (1991). Sosyolojik muhayyile. (İ. Sezal, Çev.). *Sosyoloji yazıları* içinde (s. 46-55). İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oskay, T. (2011). *A photographic exposition of American society and the anti-capitalistic resurrection in John Steinbeck's the grapes of wrath* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Öztürk, O. (2016). *Özerk benlik, kul benlik*. (3.baskı). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Pospelov, G. (1995). *Edebiyat bilimi 1-2*. (Y. Onay, Çev.). İstanbul: Evrensel Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 1978).
- Roberts, B. (1991). Gelişmiş kapitalist ülkelerde şehirleşme: İngiltere ve Amerika örneği. (İ. Sezal, Çev.). *Sosyoloji yazıları* içinde (s.103-121). İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun erkek*. (S. Aktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soykan, Ö. N. (2009). Önsöz. N. Soykan (Ed.). *Edebiyat sosyolojisi kuram ve uygulama* içinde (s.7-11). İstanbul: Dönence Yayınevi.
- Steinbeck, J. (2019). *Gazap Üzümleri*. (B. Düşbudak, Çev.). (14. baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1939).
- Şeker, A. (2020). *Edebiyat ve toplumsal cinsiyet*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.

- Şeker, A. ve Özcan, E. (2021). Ekonomi-politik yönleriyle karşılaştırmalı roman analizi: Gazap Üzümleri, Demirciler Çarşısı Cinayeti ve Yusufçuk Yusuf. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(1), 79-91.
- Şencan, A. ve Bölükmeşe, E. (2020). John Steinbeck'in gazap üzümleri ile Orhan Kemal'in bereketli topraklar üzerinde eserinde göç ve insan olgusu. *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde (s. 507-48). İstanbul: Hiperyayın.
- Timurturkan, M. (2016). Cinsiyet eşitsizliği sorunu. N. Adak (Ed.). *Sosyal problemler sosyolojisi* (2. baskı) içinde (s. 135-161). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Tovino, S. (2016). *The Grapes of Wrath: On the health of immigration detainees*. *B.C.L Review*, 57, 167-227.
- Tunalı, İ. (1993). *Marksist estetik*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Wellek, R. ve Varren, A. (1993). *Edebiyat teorisi*. (Ö. F. Huyugüzel, Çev.). İzmir: Akademi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1948).
- Wolff, J. (2000). *Sanatın toplumsal üretimi*. (A. Demir, Çev.). İstanbul: Özne Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1981).
- Wu, L. (2016). The construction of female subject identity in the grapes of wrath. *Studies in Literature and Language*, 12(3), 12-16.
- Yıldız, A. H. (2020). Gazap Üzümleri'nin gerçekçi dilindeki sembol. <http://sanatkritik.com/yazilar/gazap-uzumlerinin-gercekci-dilindeki-sembol>.
- Yılmazok, L. (2014). A cinematic narration of the great depression: Recalling John Ford's the grapes of wrath. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 4(1), 16-24.

## Dede Korkut Kitabı'nın Dresden Nüshası ile Türkistan/Türkmen Sahra Yazmasının Bilgisayar Destekli Benzerlik Karşılaştırması

B. Tahir TAHİROĞLU<sup>1</sup>, Şükrü Halûk AKALIN<sup>2</sup>

### Öz

Dede Korkut Kitabı tarihsel dönemleri bakımından Türk yazı dilinin en önemli eserleri arasında yer almaktadır. Eski Anadolu Türkçesinin yazı dili özellikleri başta olmak üzere döneme ait kültürel birçok ögenin de yer aldığı eserin Dresden ve Vatikan nüshaları üzerinde dilsel özellikleri bakımından birçok çalışma yapılmış ve önemli bilgiler elde edilmiştir. 2019'da bulunan ve Türkistan/Türkmen Sahra yazması olarak adlandırılan eser, bilim dünyasında heyecan yaratmış ve bu metnin çeviri yazıları yayımlanarak metinle ilgili çalışmalar başlamıştır. Bu çalışmada hesaplamalı yöntemler kullanılarak iki metin arasındaki benzerlik oranının çıkarılması amaçlanmıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda Dresden nüshası temel alınarak yeni bulunan yazma arasında elde edilen benzerlik oranları kosinüs için %39, TF-IDF için %28 ve Jaccard içinse %65, %44, %3 ve %1 biçiminde hesaplanmıştır. Bulunan bu oranlara göre iki nüsha arasında biçimsel olarak benzerliğin düşük olduğu gözlenmiştir. Bu bulgular ışığında yeni bulunan yazmanın Dresden nüshasından farklı söz varlığı özellikleri gösterdiği söylenebilir.

### Anahtar Sözcükler

Dede Korkut Kitabı  
metin benzerliği  
word2vec  
dilbilim

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 10.01.2021  
Kabul Tarihi: 24.05.2021  
Doi:  
10.20304/humanitas.857621

## The Computational Similarity Comparison Between The Dresden and The Turkestan/Turkmen Sahara Manuscripts of The Book of Dede Qorqut

### Abstract

The Book of Dede Qorqut is one of the most important works of Turkish writing language in terms of historical periods. Many studies have been carried out and important information has been obtained in terms of linguistic features on Dresden and Vatican manuscripts in Old Anatolian Turkish. In this study, it is aimed to find the similarity ratio between the two texts using computational methods. For the purpose of the study, the similarity rates obtained between the newly found manuscript based on the dresden copy were calculated as 39% for cosine, 28% for TF-IDF and 65%, 44%, 3% and 1% for Jaccard. According to these ratios, it was observed that the formal similarity between the two copies was low. In the light of these findings, it can be said that the recently founded manuscript has different vocabulary characteristics than the Dresden manuscript.

### Keywords

The Book of Dede Qorqut  
text similarity  
word2vec  
linguistics

### About Article

Received: 10.01.2021  
Accepted: 24.05.2021  
Doi:  
10.20304/humanitas.857621

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana/Türkiye, btahir@cu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7956-3257

<sup>2</sup>Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara/Türkiye, sukruhaluk.akalin@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5313-1763

## Giriş

Dede Korkut Kitabı Türk dili, kültürü ve tarihi açısından son derece önemli verileri barındıran bir eserdir. Eser üzerinde birçok çalışma yapılmış ve eserin çeşitli yönlerinin ele alındığı çalışmaların yapılmaya devam edildiği bilinmektedir. Eserde, Türklerin yaşayış biçimlerine dair özellikler, Eski Anadolu Türkçesinin yazı diline ait çeşitli yönlerini eserde bulmak mümkündür. Bu yönüyle Dede Korkut Kitabı kültürel bir sözlük, tarihsel olarak dilbilimsel bir veri ortamı olarak düşünülebilir. 2019'da bulunan ve Türkistan/Türkmen Sahra yazması olarak adlandırılan eser, bilim dünyasında heyecan yaratmış ve bu metnin çeviri yazıları yayımlanarak metinle ilgili çalışmalar başlamıştır. Yeni bulunan tarihsel öneme sahip bir metnin önceki metinler arasındaki yerinin belirlenmesi, karşılaştırmaların yapılması ve varsa benzerliklerin ortaya çıkarılması gerekmektedir.

Son yıllarda gelişen bilgisayar teknolojisi veya en geniş ifadesiyle bilişim uygulamaları, pek çok alanda olduğu gibi dil bilgisi ve dil bilimi araştırmalarında da yeni ufuklar açmaktadır. Dilin yapısını, özelliklerini, belirli zaman dilimlerindeki değişim ve gelişimini bilgisayar destekli olarak araştırmak, dil bilgisinin ve dil biliminin çeşitli alanlarına ve konularına yönelik çalışmaları bilişim uygulamalarıyla yapmak daha ayrıntılı, geniş kapsamlı ve oylumlu sonuçlara ulaşmamızı sağlamaktadır. Bilişim alanındaki ilerlemeler ve günümüzde dil verilerinin bilgisayarda işlenmesi sonucunda yeni bir bilim dalı olarak Doğal Dil İşleme (DDİ) gelişmeye başladı. Dilbilimi de bilgisayarlı dilbilimi (*computational linguistics*), derlem dilbilimi (*corpus linguistics*) gibi üst alanların yanı sıra sözlüklerin bilgisayarda hazırlanmasıyla başlayan bilgisayarlı sözlük bilimi (*computational lexicography*) veya daha yaygın adlandırılmasıyla elektronik sözlük bilimi (*electronic lexicography*), söz birimleştirme (lemmatisation), anlam ve örnek çıkarımı, kullanım sıklığı belirleme, özetleme vb. çalışmalarla hızla gelişen alanlar olarak kendisini gösteriyor. Bu alanlardan genel olarak metin karşılaştırması diye adlandırabileceğimiz, niteliği bakımından ise eleştirili metin (*édition critique*) hazırlama, müellifi bilinmeyen bir yazma eserin müellifini belirleme gibi edebiyat ve dil araştırmalarına yardımcı olacak uygulamaların yanı sıra intihal saptama, imzasız tehdit mektubu, suç kanıtı belge vb.nin sahibini ortaya çıkarma gibi adli dilbilim (*forensic linguistics*) alanlarında kullanılabilen bilişim uygulamalarıdır.

Türk dili ve edebiyatı alanında eleştirili metin yayımı, müellif hattı bulunmuyorsa veya müellifin yaşadığı dönemde istinsah edilip de bizzat gördüğü nüsha ele geçmemiş ise bir gereklilik olarak görülmektedir. Özgün biçimine en yakın ve tam olduğu öngörülen bir nüshanın esas alınarak diğer nüshalarla karşılaştırması fişleme, dipnotlama ve nüsha farklarını

belirleme biçiminde gerçekleştirilen eleştirili metin yayımına Reşid Rahmeti Arat'ın *Kutadgu Bilig*, Ali Nihat Tarlan'ın *Şeyhî Divanı*, Halûk İpekten'in *Nailî-i Kadim Divanı*, Mertol Tulum'un *Tarih-i Ebü'l-Feth*, Şükrü Halûk Akalın'ın *Saltuk-nâme* adlı çalışmaları örnek verilebilir. Eleştirili metin yayımının yanı sıra eserlerin konu, içerik, dil, anlatım, nazım biçimleri, edebî sanatlar, söz varlığı vb. yönlerden karşılaştırması da insan bilgisi, sezgisi, kavrayışı, zekâsı ve belirlenmiş yöntemlerle yapılmaktadır. Dünyada bu türden çalışmaların bilgisayar destekli olarak yapıldığı alanla ilgili araştırmacılar tarafından gözlemlenmektedir. Türk dili ve edebiyatı alanında bu tür çalışmalara örnek oluşturmak amacıyla metinler arasında bilgisayar destekli benzerlik çalışması yapmaya karar verdiğimizde karşılaştıracığımız eser konusunda hiç tereddüt etmeden Dede Korkut Kitabı'nı seçtik. Bunun birkaç nedeni var:

Her şeyden önce Dede Korkut Kitabı, Türk dili, tarihi ve kültürü açısından önemli bir eserdir. Fuat Köprülü "Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut Kitabı'nı da öbür gözüne koysanız yine Dede Korkut Kitabı ağır basar," diyerek eserin önemini unutulmayacak sözlerle ortaya koymuştur. Öte yandan Dede Korkut Kitabı, gerek söz varlığı gerekse dilbilgisi özellikleriyle Oğuz grubu lehçeleri arasında metin bütünlüğü bakımından eksiksiz bir görünüm sunmaktadır. Eser, yer adlarıyla, kahramanlarıyla, anlatılarıyla, söz varlığıyla Anadolu Türklüğünü kadim ve çağdaş Türk dünyasına bağlayan köprü niteliğindedir. Bu ve benzeri nedenlerin yanı sıra eserin yeni bir yazmasının bulunması ve bu yazmanın Dede Korkut Kitabı'nın bilinen nüshaları ile olan ilgisi, yakınlığı veya uzaklığı konusunda edebiyat çevrelerinde yeni bir tartışmanın başlamasıdır. Yeni bulunan yazmanın kısa sürede çevri yazılı yayımı ve günümüz Türkçesine aktarılmış biçimi birkaç araştırmacı tarafından yapıldı. Bu yazmanın mevcut nüshalarla benzerlikleri, farklılıkları dile getirildi. İşte bu nedenlerle bilgisayarlı benzerlik çalışmasını Dede Korkut Kitabı üzerine yapmaya karar verdik.

Bu çalışmamızın bir yöntem uygulama makalesi olduğunu belirtmemiz gerekir. Dede Korkut Kitabı'nın anlamsal ve biçimsel yönleriyle ilgili çalışmaların artması yanında yeni yöntemlerle de esere ait özelliklerin ve özellikler arası ilişkilerin çıkarılması çalışmalarından Sarı (2020) tarafından yapılan Dede Korkut Kitabı'nda Söylem Belirleyiciler başlıklı çalışma eserdeki söylem yapılarının modern dilbilimsel yönleriyle ayrıntılı olarak ele alındığı hem metne hem de metnin tarihsel dönem içindeki yerine bakış açımızı genişleten çalışmalardan biridir.



Derlem dilbilimi ve doğal dil işleme (DDİ) gelişen yöntemlerle birlikte son yıllarda metinlerin karşılaştırılmasına dayanan çalışmaların arttığı gözlenmektedir. Karşılaştırmalar iki belge arasında olabileceği gibi çoklu belgeler arasında da yapılabilmektedir.

Metinlerin birbirleriyle karşılaştırılmasında matematiksel ve olasılıksal hesaplamalara dayalı yöntemler kullanılmaktadır.

Bu çalışmada Dede Korkut hikâyelerinin yeni bulunan Türkmen Sahra yazması ile var olan nüsha arasındaki benzerliğin hesaplamalı olarak bulunması amaçlanmıştır. İki metnin benzerlikleri hesaplanırken matematiksel yöntemler kullanıldığından anlama dayalı bir benzerlik çözümü amaçlanmamıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda biçimsel olarak sözcüklerin yazılım destekli görselleştirilmesi de göz önüne alınmıştır.

### **Hesaplamalı Metin Benzerliği**

Bu çalışmada temel olarak doğal dil işleme kullanılan metin benzerliği yöntemlerinden kosinüs benzerliği, Jaccard benzerlik katsayısı ve TF-IDF yöntemleri kullanılmıştır. Bu iki benzerlik yöntemi dışında son yıllarda önemi artan sözcüklerin vektörlerle temsil edilerek modellendiği word2vec yöntemiyle iki metin karşılaştırılmıştır. Bu yöntemler için Python programlama diliyle yazılmış kütüphanelerden yararlanılmıştır. Bilişim uzmanlarının sıkça kullandıkları Github açık kaynak kodlu uygulamalar veritabanı taranarak burada yayımlanan metin benzerliği (*document similarity*) betikler (script) araştırılmıştır.<sup>3, 4</sup> Bu betiklerden kosinüs ve jaccard benzerlik hesaplama yöntemlerini kullanan iki betik iki metin girdisini sözcükler ve karakterler düzeyinde karşılaştırarak metinlerin benzerliklerini oran cinsinden vermektedirler.

Metinlerin karşılaştırılması ve metinler arasındaki farklılıklara dayalı çalışmaların yapıldığı adli dilbilimde (forensic linguistics), yazarlık belirleme (*authorship attribution*) çalışmalarında da metinlerin yapısal ya da biçimsel özellikleri temelde sözcük davranışları hesaplanarak bir bakıma yazarın adeta parmak izi tespit edilmeye çalışılmaktadır. Üslup çözümü, yazar profili çalışmaları yazarı bilinmeyen metinlerdeki benzerliklerin ortaya çıkarılması konularını da ele alan adli dilbilimin metinle ilgili çeşitli düzeylerde çalışma teknikleri bulunmaktadır (Karaman, 2019, s. 217).

Kaya ve Özel (2014), Türkçe belgelerde benzerliklerin bulunmasıyla ilgili yazılımları karşılaştırdıkları çalışmada, internet ve teknolojiyle birlikte artan veri ve bilgi miktarının yanında intihal olaylarının tespit edilmesine yönelik teknolojilerin de arttığını belirtmişlerdir.

---

<sup>3</sup> <https://github.com/machine-learning-projects/document-similarity>

<sup>4</sup> <https://github.com/TarunSunkaraneni/Document-Similarity>

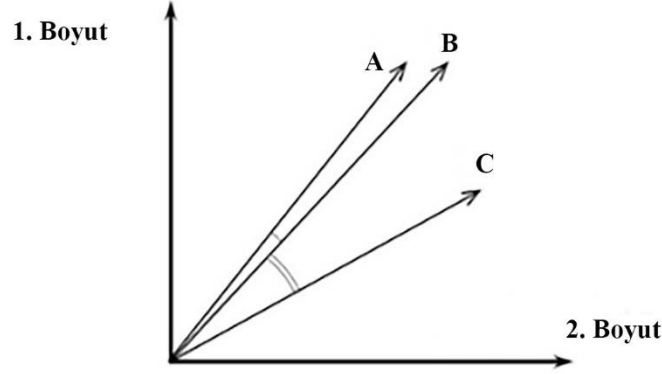
Metin benzerliklerinin hesaplamadaki amaçlardan biri olan intihalin yanında, metinlerin kümelenmesi amacıyla metinler arası benzerliklerden de yararlanıldığı belirtilmiştir.

Metin koleksiyonlarının ve sayılarının artması metin sınıflandırma yöntemlerinin kullanılması gerektirmektedir. İnternetin sağladığı devasa metin yığınlarının otomatik olarak sınıflandırılmasıyla bilgiye erişim daha hızlı biçimde sağlanmaktadır. Metin sınıflama temel olarak verili bir sınıfa eldeki metinlerin atanması olarak tanımlanmaktadır. Bunun için kullanılan yöntemler arasında Naive Bayes, Karar ağaçları ve makine öğrenmesine dayalı yöntemler bulunmaktadır (Tantuğ, 2016, s.9). Metinlerin sınıflandırılması yanında sınıflamadan önce daha kaba bir uygulama olarak kümeleme de (*document clustering*) yapılabilmektedir. Kümeleme için önceden verili bir etiket ya da hedef sınıf adı bulunmamaktadır. Bilgisayar bilimlerinde gözetimsiz öğrenme (*unsupervised learning*) adı verilen bir yöntemler bütünü kullanılarak veride keşfedici bir çözümlemeyle örüntüler bulunmaya çalışılmaktadır.

Belgelerin otomatik kümelenmesi ve sınıflandırılması için sayısal düzlemde ya da uzayda temsil edilmeleri (*document representation*) gerekmektedir (Huang, 2008, s.50). Belgelerin temsil edilmesinde sözcük torbası (*bag of words*) olarak bilinen yöntemin bilgiye erişim ve metin madenciliği alanlarında sıklıkla kullanıldığını belirtmektedir. Belge temsili için kullanılan bu yöntemde metindeki sözcükler bağlamlarından bağımsız olarak matematiksel bir vektörle sıklıklarına göre temsil edilmektedir (Tantuğ, 2016, s.6). Belgelerin vektör düzeyinde temsil edilmeleri başta karşılaştırma olmak üzere metinler üzerinde sözcüklerin dağılım modellerinin yapılmasını da sağlamaktadır. Sidorov'a (2019) göre belgelerin temsil edilmesinde vektör uzayı (*vector space*) modelinin kullanılmasının basitçe amacı karşılaştırmaların daha formel bir düzeyde yapılabilmesinin sağlanmasıdır. Belgeler n boyutlu bir vektör uzayında özellikleri (*features*) bakımından yer alırlar. Bu özellikler belgelerin sayfa numaraları olabileceği gibi sözcüklerin sıklık değerleri de olabilir. Vektörler belgelerin özellikleri kadar boyutlandırılabilir.

Bu çalışmada iki metin arasındaki benzerlik oranını hesaplamak için kullanılan hesaplama yöntemleri; kosinüs benzerliği, Jaccard katsayısı ve TF-IDF yöntemleridir. Bu üç yöntemden elde edilen puanlar iki metin arasındaki benzerlik oranını göstermektedir. Kosinüs benzerliğinde puanlar 0 ve 1 arasında yer alır. Sözcüklerinin vektör düzeyinde temsil edildiği iki belgede terimler (sözcükler) boyutlandırılarak her boyutta terimlerin belgedeki ağırlıkları temsil edilir. Vektörler arasındaki korelasyonların 0 ve 1 arasında 1'e yakın olması benzerliğin çok, 1 olması iki belgenin aynı olduğunu, 0 olması da iki belgenin farklı belgeler

olduğunu göstermektedir. (Huang, 2008, s. 51). Kosinüs benzerliğinde ayrıca vektörlerdeki açı da önemlidir. Vektörlerdeki açının keskinliği benzerliğin ölçüsüdür. Açı keskinleştikçe benzerlik artmaktadır (Sidorov, 2019, s. 8). Aşağıdaki şekilde iki boyutlu bir uzayda A, B ve C vektörlerinin açıları gösterilmiştir.



Şekil 1. İki boyutlu uzayda benzerlik açıları (Sidorov, 2019, s. 8)

Jaccard katsayısında iki metinde bakılan özellikler açısından ortak olan özelliklerin iki metindeki tüm özelliklere bölünmesiyle elde edilen bir indekse dayanarak benzerlik sonucuna ulaşılır (Karaman, 2019, s. 217). 0 ve 1 arasında değer alan bu sonuçlar kosinüs benzerliğinde elde edilen sonuçlar gibi yorumlanır. Bu çalışmada kullanılan Jaccard katsayısı hesaplamasında her iki Dede Korkut metnindeki ikili ve üçlü karakter dizileri ile ikili sözcük birliktelikleri özellik olarak çıkarılarak karşılaştırılmıştır. Jaccard benzerlik katsayısını hesaplayan betikte<sup>5</sup>, ikili ve üçlü karakter dizileri ile ikili sözcük dizileri her iki metin açısından temel alınarak karşılaştırılmıştır.

TF-IDF terimi (*term frequency-inverse document frequency*) metinlerde geçen terimlerin sıklıkları ve terim sıklıklarının bir derlemdeki tüm metinlere dağılımının hesaplanmasıyla elde edilen değeri ifade etmektedir. Metinlerdeki terim sıklıkları her bir metin göz önüne alınarak her metindeki terim sıklıkları hesaplanır (sözcüğün metindeki sıklığının o metindeki tüm sözcüklere bölünmesiyle elde edilir) ve bu terim sıklığı (*term frequency*) olarak adlandırılır. Bir sözcüğün tüm metin derlemindeki sıklık dağılımı ise o sözcüğün ters belge sıklığını (*inverse document frequency*) oluşturur. Bir sözcük tüm belgelerde dolayısıyla metinlerde görülüyorsa ve yüksek sıklıktaysa bu sözcük genel bir sözcük olarak kabul edilir ve önemli bir birim olarak kabul edilmez. Tersine, sözcük tüm belgelerde yalnızca bir kez geçmişse bu sözcüğün belgeleri ayırt etme gücü vardır denilebilir

<sup>5</sup> <https://github.com/TarunSunkaraneni/Document-Similarity/blob/master/Document%20Similarity.ipynb>

ve anahtar bir birim olarak görülür. Dolayısıyla sözcük sıklıklarının belgelerdeki dağılımıyla her belge başına düşen sıklıklar tf-idf belge benzerliklerinin hesaplanmasında da kullanılır. Terimler ve terimlerin geçtiği belgeler bir matrise dönüştürülerek belgeler arasında karşılaştırmalar sözcüğün iki belgede bulunup bulunmamasına göre ağırlıklandırılır. Tf-idf değeri, terim sıklığının ters belge sıklığından elde edilen puanın çarpımından elde edilir. Sözcük ve belge tablosu biçiminde yer alan matrislerde tf-idf skorları tutularak bu skorlar üzerinden karşılaştırma yapmak mümkün hâle gelir (Sidorov, 2019, s. 11-13).

Sözcük gömme (*word embedding*), sözcük temsili yöntemi olarak adlandırılan bir metindeki ya da derlemdeki sözcüklerin matematiksel olarak bir uzay vektöründe gerçek sayılarla temsil edilmesidir. Bu şekilde metinler yapay sinir ağlarına girdi olarak aktarılabilir bir yapıya dönüştürülmekte, n-gram temelli dil modellerine göre sözcüklerin dağılımları daha genellenebilir duruma gelmektedir. Sözcükler arasındaki anlamsal ilişkiler ve yakınlıklar böylelikle otomatik olarak oluşmaktadır (Mikolov vd., 2013, s. 2). Word2vec yöntemi sözcük gömme yöntemlerinden biri olarak GloVe ve FastText gibi en çok kullanılan yöntemler arasında yer almaktadır.

Sözcüklerin vektör uzayında temsili aynı zamanda doğal dil işlemede uygulanan makine öğrenmesi yöntemlerinden biridir. Sözcüklerin birbirleriyle olan bağlamsal ilişkileri bir vektör uzayında modellendikten sonra özellikle LSTM (*long short term memory*) adı verilen derin öğrenme (*deep learning*) uygulamalarına girdi olarak verilmektedir. Böylelikle sözcüklere dayalı otomatik sınıflandırma, etiketleme uygulamalarında bağlam duyarlılık artırılarak başarımlar da buna koşut artmaktadır ((Eisenstein, 2019, s. 325-328).

Sözcük vektörleri mühendislik uygulamaları yanında dilbilimsel amaçlar için de kullanılabilir. Sözcük vektör uzayları büyük hacimli metin verisinde anlamca ilgili sözcükleri yüksek doğruluk/başarımlar oranında bir araya getirebilmektedir. Böylelikle sözcüklerin dolayısıyla kavramların anlamsal dağılım örüntüleri görselleştirilerek metnin kavramsal haritası ortaya konabilmektedir. Bu şekilde, metinle ilgili daha önce görülemeyen ya da farkına varılmayan gizil ilişkilerin ve özelliklerin çıkarılması için de bir yöntem olarak büyük boyutlu derlemlerde de kullanılması söz konusu olmaktadır.

## Yöntem

Çalışmada yukarıda sözü edilen hesaplama yöntemleri uygulanırken Prof. Dr. Muharrem Ergin'in Dede Korkut hikâyelerinin Vatikan nüshası ile eleştirili yayımını gerçekleştirdiği Dresden nüshasının çeviriyazılı metni esas alınmış öncelikle bu metin sayısallaştırılarak oluşan optik karakter okuma hataları elle düzeltilmiştir. Prof. Dr. Metin

Ekici tarafından çeviri yazısı yapılan Türkistan/Türkmen Sahra yazması sayısallaştırılmış ve her iki Dede Korkut metni .txt formatında kaydedilmiştir. İki metinde de karakter hataları düzeltildikten sonra metinlerdeki çeviriyazıya özgü karakterler standartlaştırılmıştır. Bu yapılırken uzunluk işaretleri iki ünlü (aa, ii vb.) ile gösterilmiş, damaksı n ise ng olarak değiştirilmiştir. Burada mümkün olduğunca karşılaştırma esnasında karakter farklılıklarından doğacak yanlışlıkların (hataların sebep olacağı eşitsizliklerin) giderilmesi amaçlanmıştır. Metinlerde büyük küçük harf duyarlılıkları tüm harfler küçük olacak biçimde değiştirilmiştir. Böylelikle büyük-küçük harflerin hesaplamalarda farklılık oluşturmaması sağlanmıştır.

Çalışmada Dede Korkut metinleri Python programlama diline dayalı bir uygulama olan word2vec<sup>6</sup> uygulamasıyla eğitilmiştir. Bu eğitim denetimsiz ya da öğretmensiz bir eğitim biçimidir. Bu biçime göre verideki sözcükler arasındaki ilişkiler bulunmaya çalışılarak önceden belirlenmiş herhangi bir hedef etiket ya da sınıf adı verilmez. Uygulamada parametre olarak 20000 iterasyon (yineleme), 100 boyut, 16 pencere büyüklüğü ve skip-gram algoritması kullanılmıştır. word2vec ile elde edilen .vec uzantılı dosyalar görselleştirmede kullanılacak biçim için Gensim kütüphanesiyle<sup>7</sup> TSV formatlı dosyalara dönüştürülmüştür.

```
1 3180 · 100
2 kara · -0.532441 · -0.412085 · -0.128039 · 0.3260
3 bir · -0.719668 · 0.454828 · -0.182439 · 0.474694
4 ol · -0.051520 · 1.061253 · -0.071219 · 1.013630 ·
5 kazan · -0.074769 · 0.542641 · -1.069681 · -1.396
6 er · -0.068077 · 0.092032 · -0.556815 · -0.123887
7 ala · 0.208775 · -0.170098 · 0.174384 · 0.024883 ·
8 günü · -0.702941 · 0.398150 · 0.202345 · -0.27531
9 neye · -0.070142 · 0.101361 · 0.429036 · -0.03103
0 yarar · -0.022745 · 0.095063 · 0.286411 · 0.29993
1 kimi · -0.273701 · -0.202001 · -1.048918 · -0.247
2 yer · -0.690650 · 0.046638 · -0.209920 · 0.276098
3 eli · 0.976638 · -0.038664 · 0.240539 · 0.620454 ·
4 gerek · -0.396782 · 1.164801 · 0.081147 · 0.57226
```

Şekil 2. Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra yazmasında vektörlere dönüştürülen sözcükleri temsil eden değerler.

Yukarıdaki şekilde 3180 sayılı metinde geçen tüm sözcüklerin sayısını, 100 ise boyutu temsil etmektedir. Aynı şekilde Dresden nüshasında da 7730 sözcük ve 100 boyutlu bir vektör

<sup>6</sup> <https://github.com/danielfrg/word2vec>

<sup>7</sup> <https://medium.com/@aakashchotrani/visualizing-your-own-word-embeddings-using-tensorflow-688b3a7750ee>

uzayında temsil edilmiştir. Vektörün görselleştirilmesi için Tensorflow kütüphanesinin görselleştirme web sayfası<sup>8</sup> kullanılmıştır.

## Bulgular

### Kosinüs Benzerliği ve TF-IDF Skoru

İki metin için kosinüs benzerliğini hesaplayan betik<sup>9</sup> çalıştırıldığında benzerlik oranı 0.39 (%39) olarak bulunmuştur. Bu oran iki metin arasındaki benzerliğin düşük olduğunu göstermektedir.

Aynı betiğin TF-IDF hesaplaması iki metnin birbirine göre oranını 0.28 (%28) olarak hesaplamıştır. Bu oran da iki metin arasındaki benzerliğin düşük olduğunu göstermektedir.

### Jaccard Benzerlik Katsayısı

Bu katsayıyı hesaplayan betiğe<sup>10</sup> göre D1 olarak temsil edilen Dresden nüshasının D2 olarak temsil edilen Türkistan/Türkmen Sahra yazmasıyla iki karakter dizisi (gram) benzerliği %65.25, üç karakter dizisine benzerliği %44.63 olarak hesaplanmıştır. İkili ve üçlü sözcük dizisi hesaplamasına göre sırayla benzerlikler %3.11 ve %1.00'dir. Bu sonuçlar karakter dizilerinde görece yüksek benzerliklerin olduğunu ancak sözcük dizileri bakımından aynı ortaklıklardan söz edilemeyeceğini göstermektedir.

### Sözcük Temsili Çözümlemesi

Çalışmada her iki metinde geçen ortak sözcüklerin sıklık listesi çıkarılmıştır. Aşağıdaki tabloda çıkarılan liste yer almakta, tablodan da görüleceği üzere *bir*, *kara* ve *kazan* sözcükleri her iki metinde de yüksek sıklıkta geçmektedir.

Tablo 1 *Dresden Nüshası ve Sahra Yazması İlk 25 Ortak Sözcük Listesi*

Sözcük	Dresden Nüshası Sıklığı	Sahra Yazması Sıklığı
bir	392	62
kara	349	78
kazan	235	37
ne	233	12
geldi	205	22

<sup>8</sup> <https://projector.tensorflow.org/>

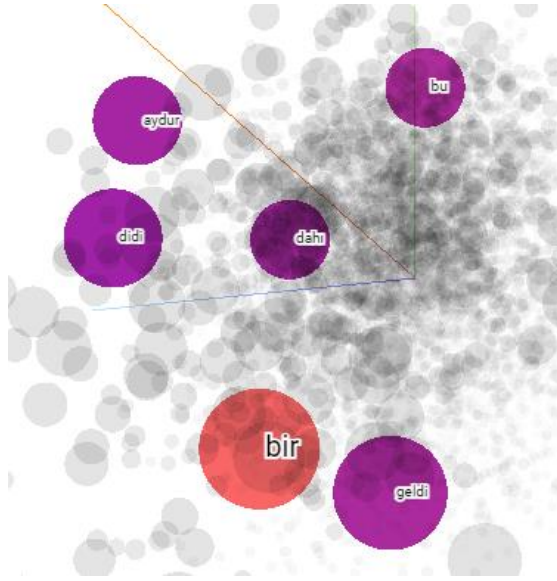
<sup>9</sup> [https://github.com/machine-learning-projects/document-similarity/blob/master/src/cos\\_dist.py](https://github.com/machine-learning-projects/document-similarity/blob/master/src/cos_dist.py)

<sup>10</sup> <https://github.com/TarunSunkaraneni/Document-Similarity/blob/master/Document%20Similarity.ipynb>

bu	183	13
oldı	162	5
ol	155	46
dahı	149	1
manga	129	5
oğuz	122	5
kaafir	120	5
menüm	117	6
kan	108	17
delü	105	3
ala	104	32
sanga	99	1
han	96	1
kız	94	3
kim	92	6
at	91	15
men	90	9
aldı	87	1
sen	83	2
senüng	76	3

Sözcük temsili çözümlenmesi metinlerin birbirlerine benzerlik oranlarını veren yöntemlerden farkı sözcüklerdeki komşuluk dolayısıyla kavramsal açıdan karşılaştırma yapmaya ve bu yönden farklılıkları ve benzerlikleri çıkarmaya yardımcı olmasıdır. Çalışmada bu yöntem, önceki yöntemlerden farklı bir bakış açısı getirmesi ve yeni bir teknoloji olması nedeniyle uygulanmıştır. Word2vec çözümlenmesi için hazırlanan vektör dosyalarının görselleştirilmesi <https://projector.tensorflow.org/> adresinde gerçekleştirilmiştir. İki metnin

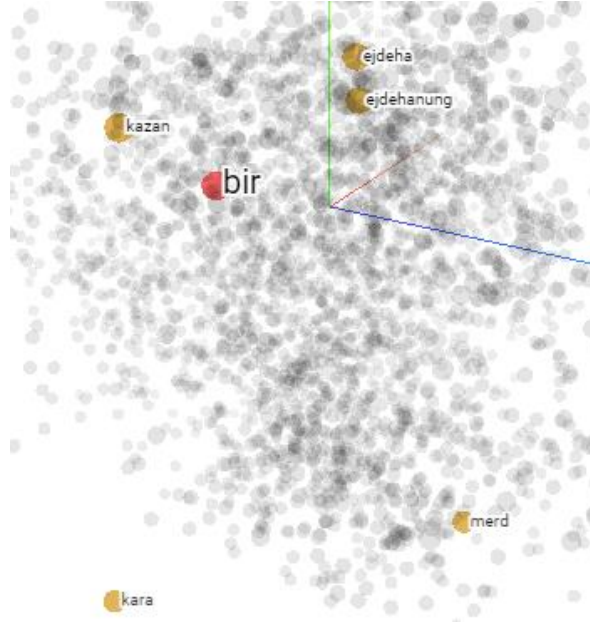
karşılaştırılması için iki metinde de sıklığı yüksek ortak sözcüklerden “bir”, “kara”, “kazan” sözcüklerinin en yakın komşuluk ilişkilerinin üç boyutlu görünümü elde edilmiştir. Bu üç sözcüğün sıklıkları bakımından iki metni temsil eden birimler olduğu düşünölmüştür. Sırasıyla Dresden nüshasında *bir* 392, *kara* 349, *kazan* 235 sıklık değeri sahiptir. Türkistan/Türkmen Sahra yazmasındaysa *bir* 62, *kara* 78 ve *kazan* 37 sıklık değeri gözlenmiştir. Aşağıdaki şekillerde komşuluk ilişkileri en yakın beş birimle temsil edilen bu görünömler verilmiştir. Komşuluk ilişkilerinin bulunmasında vektörler arasındaki uzaklıklar kosinüs uzaklık hesaplamasıyla bulunmuştur.



Şekil 3. Dresden nüshasında “bir” sözcüğünün en yakın beş sözcikle ilişkisi.

Şekle göre “bir” sözcüğünün *geldi*, *didi*, *dahı*, *aydur*, *bu* sözcükleriyle yakın ilişkisi görölmektedir. Dresden nüshasında sözcük sayısı dolayısıyla vektör uzayında temsil edilen nokta sayısı fazla olduğundan simgeler sıklıklara göre daha büyük temsil edilmektedir.

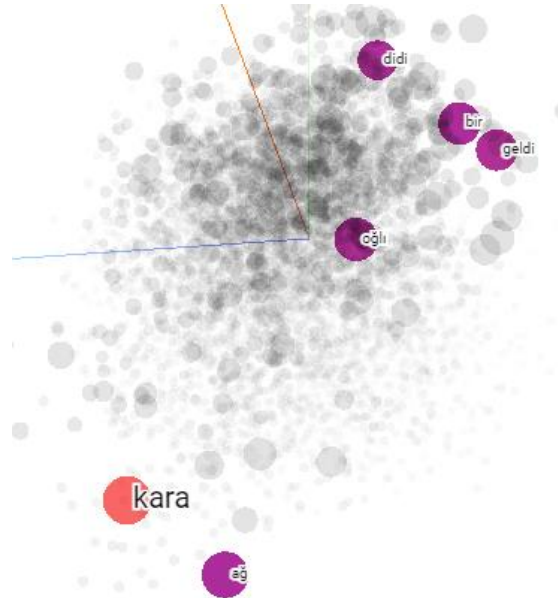




Şekil 4. Türkistan/Türkmen Sahra yazmasında “bir” sözcüğünün en yakın beş sözcükle ilişkisi.

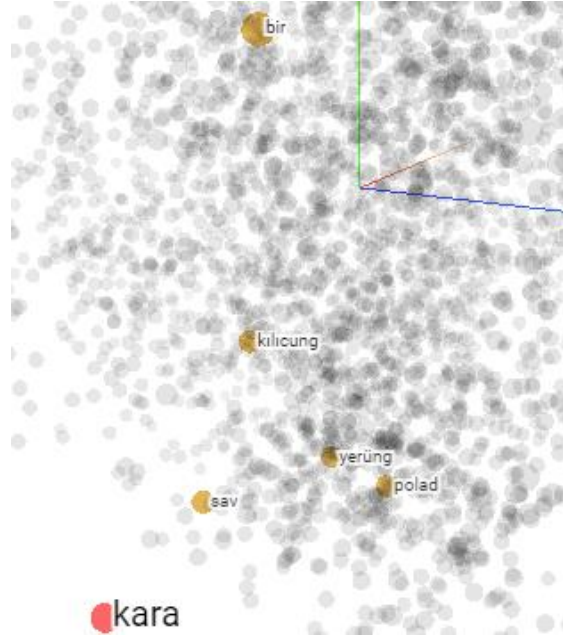
Şekle göre “bir” sözcüğünün *kazan*, *ejdeha*, *ejdehanun*, *merd* ve *kara* sözcükleriyle yakın ilişki kurduğu görülmektedir.

“ bir” sözcüğü Dresden nüshası ile ortak komşuluk ilişkisine sahip değildir.



Şekil 5. Dresden nüshasında “kara” sözcüğünün en yakın beş sözcükle ilişkisi.

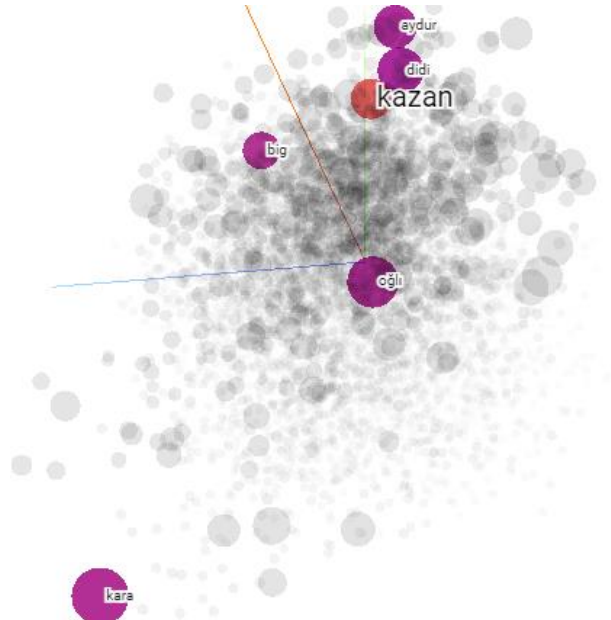
Şekle göre “kara” sözcüğünün *ağ*, *oğlı*, *geldi*, *bir* ve *didi* sözcükleriyle yakın ilişki kurduğu görülmektedir.



Şekil 6. Türkistan/Türkmen Sahra yazmasında “kara” sözcüğünün en yakın beş sözcükle ilişkisi.

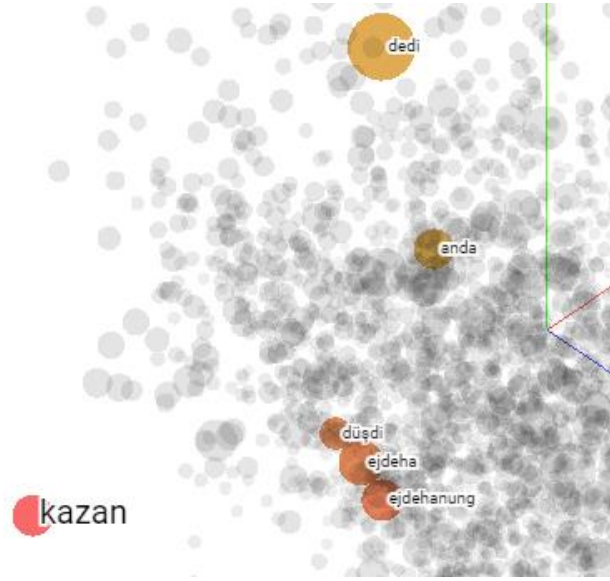
Şekle göre “kara” sözcüğünün *sav*, *polad*, *yerüing*, *kılıcung* ve *bir* sözcükleriyle yakın ilişki kurduğu görülmektedir.

Burada “kara” sözcüğünün Dresden nüshasındaki *bir* sözcüğü ile ortak komşuluk yaptığı görülmektedir.



Şekil 7. Dresden nüshasında “kazan” sözcüğünün en yakın beş sözcükle ilişkisi.

Şekle göre “kazan” sözcüğünün *didi*, *aydur*, *big*, *oğlu* ve *kara* sözcükleriyle yakın ilişki kurduğu görülmektedir.



Şekil 8. Türkistan/Türkmen Sahra yazmasında “kazan” sözcüğünün en yakın beş sözcükle ilişkisi.

Şekle göre “kazan” sözcüğünün *dedi*, *anda*, *düşdi*, *ejdeha* ve *ejdehanung* sözcükleriyle yakın ilişki kurduğu görülmektedir.

Burada “kazan” sözcüğünün Dresden nüshasındaki *didi* (*dedi*) sözcüğü ile ortak komşuluk yaptığı görülmektedir.

Sözcük temsili ya da word2vec modeline göre incelenen ve ortak sıklıkları en yüksek üç sözcük (*bir*, *kara*, *kazan*) her iki metinde yalnızca iki kez ortak komşuluk ilişkisine sahip bulunmuştur. Bunlar “kara” sözcüğünün “bir” ile ve “kazan” sözcüğünün “didi (*dedi*)” ortaklığı biçimindedir. En yakın beş sözcük komşuluğu ilişkisinde birer kez yer alan bu ortaklıklar düşük görülmekte bu da yukarıda belirtilen sözcükler arası kosinüs benzerliği yüzdesinin düşük bulunmasıyla uyumlu olarak yorumlanmıştır.

### Sonuç

Bu çalışmada Dede Korkut Hikâyelerinin yeni bulunan yazması var olan Dresden nüshası ile metin benzerliği açısından hesaplamalı yöntemlerle karşılaştırılmıştır. Elde edilen ilk bulgulara göre iki metin arasında benzerlik oranları kosinüs için %39, TF-IDF için %28 ve Jaccard içinse %65, %44, %3 ve %1 biçiminde hesaplanmıştır. Jaccard katsayısındaki %65 ve %44 ikili ve üçlü karakter dizisi benzerliğinin karakter dizisi sayısı arttıkça düşük bulunacağı söylenebilir. Özellikle sözcük eşdizimselliğini gösteren ikili ve üçlü sözcük dizilerinin (n-gram) ortaklık yüzdesi (n=2 %3, n=3 %1) son derece düşüktür. Sözcük temsili çözümlemesine göre de ortaklık gösteren üç sözcüğün metinlerdeki vektör uzayındaki ortak

komşuluk ilişkileri de sadece iki sözcükle sınırlı bulunmuştur. Bu bulgulardan hareketle ilk bulgular bu iki metin arasında biçimsel benzerliğin düşük düzeyde kaldığını göstermektedir.

Dede Korkut metinlerinin yeni geliştirilen yazılımsal yöntemlerle daha ayrıntılı incelenmesi, bu metinlere ait yeni örüntülerin bulunması elbette mümkündür. Bu çalışmada bilinen benzerlik yöntemleri uygulanmış ve iki metin arasında istatistiksel olarak hesaplanan benzerliklerin düşük olduğu sonucuna varılmıştır. Bu sonuç ileri çalışmalar için bir ön değerlendirme olarak yorumlanmalı bununla birlikte sonuçlar Sahra yazmasının Dresden nüshasından farklı bir söz varlığı özelliği gösterdiğini ortaya koymaktadır.

İki metin arasında daha ileri anlam, konu ve kültürel bileşenlere dayalı karşılaştırmalı çalışmaların farklı boyutlar ve bakış açılarıyla bulunan yeni yazmanın konumunun belirginleşmesine katkıda bulunacağına inanıyoruz. Bu çalışmanın tarihsel metinlerin karşılaştırmalı incelemelerine hesaplamalı yöntem kullanımı açısından da yarar sağlayacağı düşünülmektedir. Hesaplamalı metin karşılaştırma yöntemlerinin hem yöntem bilgisi açısından tartışılması, Türkçenin tarihsel metinlerinin yeni bir bakış açısıyla değerlendirilerek metinlerin özelliklerine ait bilgimizin genişlemesine katkı sağlayacaktır. Türkçenin tarihsel sözlüğü ve tarihsel derlemlerinin çeşitlendirilmesinde bilgisayar destekli karşılaştırmalı analizi veriden yeni keşiflerin yapılmasında önemli roller üstlenecektir.

### Kaynakça

- Eisenstein, J. (2019). *Introduction to natural language processing*. The Mit Press.
- Ekici, M. (2019). *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra nüshası, soylamalar ve 13. boy*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ő.
- Ergin, M. (1994). *Dede Korkut kitabı I* (3. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- <https://github.com/danielfrg/word2vec>, 09.08.2020
- <https://github.com/machine-learning-projects/document-similarity>, 11.12.2020
- [https://github.com/machine-learning-projects/document-similarity/blob/master/src/cos\\_dist.py](https://github.com/machine-learning-projects/document-similarity/blob/master/src/cos_dist.py), 07.11.2020
- <https://github.com/TarunSunkaraneni/Document-Similarity>, 10.09.2020
- <https://github.com/TarunSunkaraneni/Document-similarity/blob/master/Document%20Similarity.ipynb>, 10.09.2020
- <https://medium.com/@aakashchotrani/visualizing-your-own-word-embeddings-using-tensorflow-688b3a7750ee>, 05.10.2020
- <https://projector.tensorflow.org/>, 06.10.2020
- Huang, A. (2008). *Similarity measures for text document clustering*, in New Zealand Computer Science Research Student Conference - Proceedings of NZCSRSC, New Zealand.
- Karaman, B. İ. (2019). Dilbilimsel otopsi. *The Bulletin of Legal Medicine*, 24(3), 214-225.
- Kaya, M., ve Özel, S. A. (2014). Türkçe dokümanlardaki benzerliklerin tespiti için mevcut yazılımların karşılaştırılması ve Türkçe karakter kullanımı ile kök almanın etkisinin incelenmesi. *Çukurova Üniversitesi Mühendislik-Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 29(2), 115-130.
- Sarı, İ. (2020). Dede Korkut Kitabı'nda söylem belirleyiciler. *Bilig*, (93), 29-52.
- Sidorov, G. (2019). *Syntactic n-grams in computational linguistics*. Springer International Publishing.
- Tantuğ, A. C. (2016). Metin sınıflandırma. *Türkiye Bilişim Vakfı Bilgisayar Bilimleri ve Mühendisliği Dergisi*, 5(2), 1-12.

## Yazar – Kahraman İlişkisi Bağlamında, Kahramanda Yazarı Görmek: *Dertli Dolap*

Yasemin ULUTÜRK SAKARYA<sup>1</sup>

### Öz

Roman, çeşitli yapı unsurlarından teşekkül eder. Bu unsurlardan biri olan şahıs kadrosu ile yazar arasında bazen muayyen bazen müphem bir ilişki bulunmaktadır. Söz konusu ilişkinin yazar nezdindeki karşılığı, kişilerine yüklediği vazifede saklıyken sözünü onlara emanet etmesinde tezahür eder. Yazarın bu emaneti başkişiye vermesi, hatta başkişinin de tarihî bir kahraman olması, yazar ile kahraman arasında farklı bir bağın olabileceğini düşündürür. Bu bağlamda değerlendirilebilecek eserlerden biri, Nezihe Araz'ın *Dertli Dolap* adlı romanıdır. Yazar hem tarihî hem de biyografik özellik gösteren bu romanında, ilahi bakış açısı ile yazar-anlatıcı olarak yer almış ve başkişisi olan Yunus Emre ile münasebetini aşikâr etmiştir. Zira Yunus Emre'nin hayat öyküsünü kendi yaşadıkları ile özdeşleştiren yazar, onun Tapduk Emre ile uyanışını kendisinin Kenan Rıfai'yi tanıdıktan sonra değişen hayatı ile örtüştürmüştür. Dolayısıyla yazar, Yunus Emre'yi anlatırken kendisini de anlatmış, onunla olan bağlantısını ise hayat öykülerinin benzerliği ve santimental yaklaşımı hasebiyle hem kahramanına söylemiş hem de romanın akışına müdahale ederek göstermiştir.

### Anahtar Sözcükler

roman  
anlatıcı  
başkişi  
Yunus Emre  
Nezihe Araz  
Dertli Dolap

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 25.04.2021  
Kabul Tarihi: 08.06.2021  
Doi:  
10.20304/humanitas.927674

## In the Context Of Author – Hero Relationship, Seeing the Writer in a Hero: *Dertli Dolap*

### Abstract

The novel consists of various building elements. There is an ambiguous relationship between one of these elements, the author and the narrator. The correspondence of the relationship mentioned earlier between the author and the narrator manifests in revealing a particular type of lexicon through the characters in a text. One of the works that can be evaluated in this context is Nezihe Araz's novel *Dertli Dolap*. In this novel, which has both historical and biographical features, the author took place as a writer- narrator with a divine point of view and made clear her relationship with her protagonist, Yunus Emre. The writer who identifies Yunus Emre's life story with her own experiences feels that her life matched Yunus Emre's awakening through Tapduk Emre when she met Kenan Rıfai, which changed her life. Therefore, the author also spoke about herself while telling the life of Yunus Emre.

### Keywords

novel  
narrator  
protagonist  
Yunus Emre  
Nezihe Araz  
Dertli Dolap

### About Article

Received: 25.04.2021  
Accepted: 08.06.2021  
Doi:  
10.20304/humanitas.927674

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Sağlık Bilimleri Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, İstanbul/Türkiye, yasemin.uluturk@sbu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5755-5053

## Giriş

Roman, edebiyatın mihenk taşlarından biridir. Hem Türk hem de dünya edebiyatında yazarların oldukça sık tercih ettiği türlerden biri olan roman, çeşitli konu ve kişileri ele alarak onları kurmacanın dünyasına taşır ve okuyucuya yeni bir dünya sunar. Bu *yeni dünyada* atılan her adım ise okuyucuyu, kimi zaman tarihî gerçeklerden kimi zaman da tarihî kişilerden yola çıkılarak oluşturulmuş kurgu dünyasına dâhil eder. Tarihten beslenen bu tür romanlara tarihî roman denilmekle birlikte, romanın tarihîlik boyutu çeşitli tartışmalara sebep olmaktadır. Bu tartışmalardan bazıları tarihî romanın yazılma süresi, yazarının ele aldığı olaya şahit olma durumu ve kurgunun romanda yer alış şekli olarak sıralanabilir. Tartışma konusu her ne olursa olsun, tarihi malzeme olarak kullanan her yazarın kurgu ile gerçeklik arasındaki o ince çizgiyi son derece hassas bir şekilde işlemesi gerektiği tartışılmaz bir hakikattir. Nitekim kurgunun ağır basması romanın inandırıcılığına şüphe düşürebileceği gibi gerçekliğin ağır basması da romanı kuru bir tarih kitabı hâline dönüştürebilmektedir. Buradaki gerçeklik kavramının, yaşanmış olana yani tarihî belgelere ve kayıtlara sadık kalmak olduğunu belirtmek elzemdir. Sadece tarihî romanlarda değil, genel itibariyle romancının gerçeklere sadık kalması gerektiğine inanan George Eliot ise,

Eğer bir romancının işinin gerçekleri hiçbir zaman olmadığı ve olmayacağı gibi ifade etmek olduğuna inansaydım, elbette bunu yapabilirdim. Tabii ki, o zaman hayata ve karakterlerime keyfime göre şekil verebilirdim; en ideal din adamını seçebilir ve bütün durumlarda takdire değer görüşlerimi ona ifade ettirebilirdim. Fakat, bunun tam aksine, böyle keyfi bir manzara çizmemek için elimden geleni yapıyor, karakterlerimin ve onların dünyalarının gerçeklerine sadık kalıyor ve onları gerçeğe uygun bir şekilde yaratıyorum. Onları yansıtan ayna, şüphesiz ki, kusurludur ve ana hatları bazen bozmakta ve objeleri net göstermemektedir. Fakat ben, sanki mahkemede tecrübemi doğru bir şekilde anlatmaya yemin etmiş bir şahit gibi, gördüklerimi size olduğu gibi yansıtmaya kendimi mecbur hissediyorum (Stevick, 2004, s. 328).

Diğerleri kendi eserleri özelinde, kurgudan ziyade gerçekliğin önemini ortaya koymaya çalışmaktadır. Son dönemde sıklıkla tercih edilen bu türde -tarihî roman türünde- yazar, olay örgüsünü somutlaştırmak adına tarihî bir mekânı, olayı, kişileri yahut belirli bir zaman dilimini seçerek eserini oluşturmaktadır. Yazarın bu bağlamda tarihi, bir oyun gibi addedip eserine yerleştirilmesi, hatta “tarihi kurgulaştırma[sı]nın amacı, altlarında yatan önemi ortaya çıkarmak için gerçekleri yeniden şekillendirmek” olarak düşünülebilir (Terry, 2012, s. 123). Romanın söz konusu unsurlardan müteşekkil olması, okuyucunun ruhunu o dönemde bir yolculuğa çıkarmakla birlikte, ele alınan tarihî gerçeklik ile romanın inandırıcılığına da

büyük katkı sağlamaktadır. Bu unsurlardan biri olan şahıs kadrosunda, tarihî kişilerin yer alması ile başkişinin tarihî bir kahraman olması arasında önemli bir detay olduğunu da ayrıca belirtmek gerekir. Zira başkişinin hem okuyucu hem de anlatıcı / yazar ile son derece girift bir ilişkisi mevcuttur.

Dolayısıyla öncelikle ele alacağımız konu, romanda başkişi / başkahramanın yeri ve önemi olacaktır. Ardından tarihî - biyografik özellikteki bir romanda başkişinin tarihten gelen biri olması üzerinde durularak örneklem olan roman ve tarihî kişi, *Dertli Dolap* romanı özelinde somutlaştırılıp yazar - kahraman ilişkisi ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

### **Romanda Başkişi / Başkahraman ve Yunus Emre**

Romandaki kişiler belirli bir periyot dahilinde romanda yer almaktadır. Bu periyot, romanın kendisine has sisteminin bir getirisidir. Söz konusu sistemde en önemli rol başkişiyeye / başkahramana aittir. “Bir roman ve oyunda başkişi, eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan kişidir” (Stevick, 2004, s. 138). Romanda gerçekliği sağlayan unsurlardan biri olan şahıs kadrosu içerisinde başkahramanın gerçek bir kişi olması ise romana ayrı bir özellik katmaktadır. Zira “roman demek, başkişinin serüveni demektir[r]” (Tekin, 2008, s. 84). Romanın tamamını ele geçiren başkişi, diğer kahramanlardan ayrı bir role sahip olmakta; bu rol sayesinde okuyucu, kendisini başkişi ile pek çok yönden özdeşleştirerek *yeni dünyanın* yeni kahramanı hâline gelmektedir. Okuyucunun üzerinde bu denli tesiri olan bir kahraman ise elbette ki yazarı tarafından ayrı bir kefedede değerlendirilecek ve romana baştan aşağı sahip olacaktır. “Hâl böyle olunca, ‘metin’ ile ‘yazar’ arasında organik bir bağ bulun[makta;] metin çözümlemeleri, yine bu bağlamda yazara ilintili olarak yapılmakta ve çözümlemede ‘yazar’ olgusu mutlaka dikkate alın[maktadır]” (Tekin, 2008, s. 95). Dolayısıyla “roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır” (Stevick, 2004, s. 173).

Başkişinin mezkûr öneminin bir kat daha arttığı roman türü ise biyografik romanlardır. “Nesnel verilere dayanma, belge ve tanıklara yaslanma” olarak tarif edilebilecek olan biyografik roman türünde amaç “kişioğlunun yaşam serüvenini, gerçekçi bir sanat biçimine dönüştürme[ktir]” (Özdemir, 2002, s. 284). Nitekim biyografik roman “tarih, biyografi bilimi ve roman sanatı gibi üç esaslı temel üzerin[de]” (Sağlık, 2004, s. 160) inşa edilir. Bu roman türünde başkişi, romanı çekip çevirerek diğer kahramanların da hayatlarına sirayet eden âdeta bir mıknaatıs rolü ile olay örgüsünün odağında yer alan kişi konumundadır. Başkişinin tarihsel bir kahraman olması durumunda ise tarihsel belgelere uygunluğun yani sadakatin kaçınılmaz



olduğu ve yazarın hayal dünyasını sınırlandırması gerektiği (Göğebakan, 2004, s. 41) ile romanın tarihî gerçeklikten ziyade estetik haz amacıyla kaleme alınması gerektiğine dair farklı görüşler mevcuttur. Bu görüşler bağlamında, tarihî ve biyografik olan bir romanda başkişinin gerçek bir kişi olması, -tarihî gerçeklere halel getirmemesi adına- romanın belirli sınırlar -tarihî kayıtlar- dâhilinde, estetik haz da gözetilerek oluşturulması gerekliliğini bizce ortaya çıkarmaktadır. Pek çok eserde, söz konusu rolü üstlenmiş tarihî kişilerden biri olarak Yunus Emre’yi görmek mümkündür.

Menkıbevî hayatı ile gönüllere nakşolmuş bir kahraman olan Yunus Emre, yer aldığı romanlarda ekseri ana kahraman olmuş, roman onun üzerine kurulmuş ve anlatılmak istenen sadece o olmuştur. Hayatı hakkında var olan sınırlı bilginin ve yaşadığı dönemdeki tarihî olayların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu romanların çoğu hem tarihî hem de biyografik roman olma özelliğine sahiptir.

Yunus Emre’nin hayatı ve kimliğine dair net olmamakla birlikte sınırlı olan bilgilerden yola çıkıldığında, yaşadığı dönemin 13. yüzyıla rast geldiği ortaya çıkmaktadır (Timurtaş, 2006, s. 7). Bu dönem, Moğol istilalarının Anadolu’yu tarumar ettiği, iç kavgaların hat safhaya ulaştığı, kıtlık ve kuraklıktan dolayı halkın perişan olduğu, bu yüzden pek çok ölümün gerçekleştiği bir dönemdir. Ardından yaşanan kaos ortamı ve ölüm-kalım mücadelesi ise sağ kalmayı başarabilenler için hayatlarının dönüm noktası hâline gelmiştir. Sadece siyasî buhranlar değil, din ve mezhep savaşlarının da yaşandığı bu dönemde halkın ruhsal durumu âdeta bir travmaya uğramıştır. İşte böyle bir ortamda, önce kendisine sonra insanlığa rehber olan düsturları ile Mevlâna, Hacı Bektaş Veli, Geyikli Baba, Ahmed Fakih gibi manevî önderlerin varlık göstermesi, toplumun devlet geleneğinin inşa edilmesinde son derece etkili olmuştur. Bu isimlerin yanında Yunus Emre de Orta Anadolu bozkırlarında dolaşarak yaşayış, fikir ve eserleri ile toplumdaki travmanın ortadan kalkmasına yardımcı olmuş, insanlara çeşitli konularda ilham kaynağı haline gelmiştir. Öyle ki, yaşadığı dönemin dışına taşan namı ile pek çok yazar ve şaire de kaynaklık eden Yunus Emre hem okuyanın hem de yazarın hayatına bir şekilde sirayet etmiştir. Bilhassa yazarlar bu kaynağı kimi zaman sadece tarihî biyografik bir roman yazmak için kullanmış, kimi zaman insanlığın meselelerinde aydınlatıcı olan bakış açısını ortaya çıkarmak için ele almış, kimi zaman da genç kuşaklara örnek olması için bu kaynağa eserlerinde yer vermiştir (Özçelik, 2020, s. 173-177).

Yunus Emre’yi konu alan romanlardan bazıları ise şöyledir:

Nezihe Araz’ın *Dertli Dolap* (1961); Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun *Benim Adım Yunus Emre* (1980); Ahmet Efe’nin *Yunus* (1981); Özgen Keskin’in *Yunus Emre Var Yar’ına*

(2009); Mehmet Önal'ın *Hak Çalabım* (2010); Emine Işınsoy'un *Bir Ben Vardır Bende Benden İçeri* (2011); İskender Pala'nın *Od – Bizim Yunus* (2011) gibi...

### Nezihe Araz'ın *Dertli Dolap*'ında Yunus Emre'yi Görmek

Bu romanlardan biri olan *Dertli Dolap*<sup>2</sup>, Nezihe Araz'ın biyografik anlamda 1961 yılında kaleme aldığı eserlerden yalnızca biridir. Bir süre Kenan Rıfai'nin tedrisatında bulunan Nezihe Araz; Fatih Sultan Mehmet, Mevlâna, Muhammed bin Abdullah, Sarı Saltuk, Aziz Mahmud Hüdâyî gibi tarihî kişilerin hayatlarına da değinmiş, onları da başkışı ilan ettiği çeşitli eserlere imza atmıştır.

Nezihe Araz, Ankara milletvekillerinden Mehmet Rıfat Araz'ın kızıdır. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesini bitirdikten sonra Behice Boran'ın asistanı olur. Behice Boran siyasî sebeplerden dolayı üniversiteden uzaklaştırılınca Araz da doktora yapmak için İstanbul'a gelir. Burada yaşadığı olaylardan dolayı akademisyenlikten uzaklaşır ve iş hayatına yönelir. *Resimli Hayat* mecmuasında gazetecilik yapmaya başlayan Araz; *Hayat*, *Havadis*, *Yeni İstanbul*, *Güneş* gibi pek çok süreli yayında fıkra yazar. Röportajları, araştırma yazıları, senaryoları ve piyesleri de bulunan Araz'ın muhtelif alanlara yöneldiği de görülmektedir. Eserlerinde çeşitli şahsiyetlerin veya çevrelerin tesiri mevcuttur. Bunlardan ilki üniversitede hocası olan Behice Boran'dır. Muhafazakâr bir aile yapısına sahip olan Araz, üniversite yıllarında ailesinin bakış açısına karşı olan hocası sosyalist Behice Boran'ın etkisi altında kalmıştır. Hocasının dersleri dışında gerçekleştirdiği sohbetlere de katılmış, yayımladıkları *Adımlar* dergisinde gönüllü olarak çalışmıştır. Üniversite ile asistanlık sürecinde sosyalizmin değerlerine sahip çıkan Araz'ın İstanbul'a geldikten sonraki hayatı ise büyük bir değişime uğramıştır (Koçu, 1959, s. 971-972). Bu değişimin sebebi ise intisap ettiği Rufailik tarikatının sûfilerinden olan Kenan Rıfai'dir (Uçman, 2016, s. 107). Onun tedrisatına girdikten sonra hayata karşı daha ılımlı ve samimi yaklaşmaya başlayan Araz; sevgi, hoşgörü, kendini bulma ve kendin olma, sabır gibi insanî değerler ile Türk-İslâm fikrinin sentezlenmesiyle oluşan bakış açısını benimsemiştir. Eserlerini de bu minvalde kaleme alarak fikriyle örtüşen âlimlerin hayatlarını detaylıca incelemiş hem kendisine hem de okuyucusuna yeni bir pencere açıp ufukları genişletebilmeyi şiar edinmiştir. Bu tahavvül ise onun kapılarını Yunus Emre'ye açmış, kendisini onda bulmasına vesile olmuştur.

Yunus Emre'nin hayatını ele aldığı *Dertli Dolap* romanı Nezihe Araz'a göre “ne bir tarihtir, ne bir biyografi. Bu kitap Yunus Emre'nin kendi söyleyişlerinden çıkarılmış bir hayat öyküsüdür” (Araz, 1974, s. 10). Yazar bu tarifi ile Yunus Emre'yi roman kahramanı olarak

---

<sup>2</sup> Makalede yapılan alıntılar şu künyedeki esere aittir: Araz, N. (1974). *Dertli dolap*. İstanbul: Atlas Kitabevi.

sıradanlaştırmaktan ziyade gönüllerin kahramanı olarak yüceleştirmeyi tercih ettiğini göstermektedir. Öyle ki, yazara göre Yunus Emre, sanat eserinde yer alacak alâde bir kahraman değildir. Onun hayatı, roman kahramanı olmanın ötesinde bir derinliğe sahiptir. Dolayısıyla onun başkişi olarak yer aldığı bir roman da daha samimi ve gerçekçi bir tanım ile ancak *hayat öyküsü* olacaktır.

Nitekim romanın hemen başında yer alan *Başlarken* adlı bölümde zamanın ve mekânın üstünde bir şahsiyet olduğuna inandığı Yunus Emre'yi anlatırken aslında Anadolu, hatta tüm insanlığın ışıklı serüvenini anlatmak istediğini belirten yazar, “Gücümüz yetmemiş ve istediğimizi başaramamışsak bu sadece bizim yetersizliğimizle ilgilidir” (Araz, 1974, s. 10) diyerek Yunus Emre'ye atfettiği ulvilik ile kendisinde gördüğü acziyet ve noksanlığı âdeta itiraf etmektedir.

Yine romanın başında, *Dertli Dolap Nasıl Yazıldı* başlığı altında eserine bu ismi neden verdiğini anlatan yazar, küçüklüğünde kendisine Yunus Emre'nin *Dertli Dolap* ilahisinin söylenerek uyutulduğundan, bu yüzden onunla dostluğunun çok eskilere dayandığından bahsetmektedir. Yunus Emre ile ilgili bir eser kaleme almaya karar verdiğinde ise Anadolu'yu karış karış gezmiş ve her köşede Yunus Emre'yi görmüş, onu dinlemiş, onunla hemhal olmuştur. Zamanla gittiği, gördüğü, dokunduğu, yediği, içtiği her şeyde onu hissetmeye başlayan yazar, asıl olanın Yunus Emre'nin haliyle hallenmek olduğunu da idrak etmiştir.

İşte bunun üzerine, başımı aldım, dağlara kaçtım. Sanki Yunus'tan kurtulmak istiyordum. Gördüm ki, o benim içimde tarifsiz bir saltanatla mekân tutmuş, ondan kaçıp kurtuluş yok. Demi gelmiş, vakit dolmuş olmalı... Bir gün Uludağ'dan Bursa'ya indim. *Dertli Dolap*'ı orada yazmaya başladım (Araz, 1974, s. 10).

Diyerek romana dair olan bu önemli notu okuyucuları ile paylaşmaktan çekinmemiştir. Zira okuyucunun roman kahramanında kendisine dair bir şeyler bulması mümkünken yazarın kendi iç dünyasındaki eksikliği kendi kahramanıyla doldurması hem Yunus Emre'nin ruha şifa veren yönüyle hem de yaşadıkları tahavvülün örtüşmesi ile ilgilidir denilebilir. Bir başka deyişle, gerçekte var olan haricî gerçeklik ile kahramanın kurmaca gerçekliği arasındaki ilişkinin birbiri ile paralellik göstermesi, yazarın kahramanında kendisini yaratma isteğine dönüşmesine sebep olmaktadır. Öyle ki “romancının roman kişileriyle, yani dışsal gerçekliğin kurmaca gerçekliğin imgesiyle nasıl özdeşleşebileceği en çarpıcı biçimde Thackeray'ın şu sözünde dile gel[mektedir]: ‘Bugün Yüzbaşı Newcome'u öldürdüm!’” (Gümüş, 2011, s. 33-34). Bu cümle, yazarın bizzat yaşadığı bir olayı kaleme aldığını göstermesinin yanında, kahramanın yaşadıklarında kendisini hissetmesi, bulması anlamına da gelmektedir.

Nihayetinde yazar ile kahraman arasındaki köprünün tamamen yazarın bakış açısıyla ilintili olduğu aşikârdır. “Böyle bir zihni gayret, tabii olarak kahramanla yazar arasındaki alâkaları çalışmanın etrafında döndüğü merkez durumuna getirecektir. [Dolayısıyla] eserde nakledilen vaka, tasvir edilen yer ve tanıtılan diğer şartlar bu perspektiften değerlendirilecektir” (Aktaş, 2005, s. 141).

Yine bu bölümde yazar, eserine verdiği ismi kendisinin değil Yunus Emre’nin belirlediğini de şöyle ifade eder: “*Dertli Dolap* Yunus Emre’nin hayat öyküsüne verdiğim addir. Bu adı çok seviyorum. Ama buluş benim değil, elbette Yunus’un. ‘Benim adım Dertli Dolap / Suyum akar yalap yalap’ diyen o” (Araz, 1974, s. 5).

*Dertli Dolap* şiirinin tamamına bakıldığında Yunus Emre’nin poetikası görülecektir. Şiirde geçen dolap, dertlidir. Çünkü tıpkı insanoğlu gibi kendi özünden (ağaçken kesilerek ahşap yapılmış, ardından su değirmeninin dolapları hâline gelmesi sağlanmıştır) uzaklaştırılarak farklı bir dünyaya getirilmiştir. Yabancı olduğu bu yeni dünyaya alışmaya çalışan dolap, *Derdim vardır inilerim* diyerek değirmen döndükçe çeşitli sesler çıkarmakta; mutsuzluğunu, huzursuzluğunu ve alışamamışlığını terennüm etmektedir. Dolabın çıkardığı bu gıcırtilar ise Yunus Emre’nin kendi benliğinde yer alan aidiyetsizliğine âdeta tercüman olmaktadır. Romanda da Yunus Emre’nin dünyaya dair olan bu duyguları somutlaşarak bedene bürünmekte, Yunus’un Yunus Emre’ye dönüşünde geçirdiği cünûn, fünûn ve sükûn dönemleri roman bölümleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu dönemler, Yunus Emre’nin kemâle erme sürecinde geçirdiği yolculuğu temsil etmektedir. Bu yolculukta yol “hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir” (Bahtin, 2014, s. 297). Yol boyunca zaman, mekân ile kaynaşarak insana doğru akar. Daima duyguların ve değerlerin izini taşıyan yol, bu şekilde biçimlenir. Yolun başlangıcı ile bitişinin aynı noktada kesişmesi ise tasavvuf ehlinin idrak edebileceği bir vaziyettir.

Romanda *Cünûn* dönemi, Yunus Emre’nin velilik yolunun başlangıcıdır. Kadem bastığı yolun nereye gideceğinden bîhaber olan Yunus Emre, bu dönemde kendisi ve Yaratıcı ile mücadele içerisine girer ve “Ey Tanrı’m, Tanrı’m! Varsan, birsen, güçlüysen... Biraz da beni gör, beni” (Araz, 1974, s. 14) diyerek Yaratıcıyı sorgulamaya başlar. Sık sık, kendisini en iyi hissettiği yer olan köyün değirmeninin yanına giderek dolap ile dertleşir. Ona içinde bulunduğu sıkıntıları açar.

Yaşadıkları dönemde tüm halkı etkisi altına alan bir kıtlık vuku bulur. Yunus Emre’nin köyü de kuraklığın sebep olduğu bu kıtlıktan nasibini almıştır. Köy halkı çok zor

durumdadır. Yunus Emre de insanların bu hâline üzüldü ve Allah'ın kendilerine yardım etmediğini düşünerek isyan duyguları içine girer. Annesi ile yaptığı bir sohbette Allah'ın varlık ve yokluğunu sorguladığı şu ifadeler insanın gayrimuayyen hâlini göstermektedir:

-Kadın Ana'm, dedi, anaların güzeli, hası! Yutamıyorum, yiyesim yok. Allah bana bir lokmayı bile çok mu görüyor gayri?

Sonra ayaklarını altına topladı, kaşlarını çattı:

-Hoş, var mı, yok mu onu da bilmiyorum ya, dedi.

-Nedir o var olan, yok olan? O bilmediğin?

-Allah!

-Hih! Tövbe de Yunus, tövbe de...

Yunus sordu:

-Var da mı korkuyorsun, yok da mı korkuyorsun Kadın Ana'm? Ben, beynimi burğu burğu yiyen bu soruya, var diye cevap verince de korkuyorum, yok diye cevap verince de... (Araz, 1974, s. 18).

Köylerinde velî bir zat olan Merdan Koca ile konuşurken de şu benzer ifadeleri kullanan Yunus Emre, bir süre hayatı ve Yaradan'ı sorgulamaya devam eder: “-Neden, neye böyle oluyor sanki? Yakışır mı Allah'a bu? Neden herkese aynı nimetleri vermiyor? Neden?” (Araz, 1974, s. 37).

Bu sorular, Yunus Emre'yi etrafındaki insanlardan uzaklaştırırken içindeki boşluğu giderek büyütülmektedir. Bu boşluğu ne annesinin merhametli kucağı ne çok sevdiği Elif Kız'ın sevgisi ne de Merdan Koca'nın açıklamaları doldurabilir. Onu tek anlayanın *dolap* olduğunu düşünen Yunus Emre, *uyanıştan* önceki yolda, yani yolun başlangıcında duygularını Merdan Koca'ya şöyle döker:

Şimdi sen bana, peki, ne oldu, desen, dizi dizi anlatamam ama, bir hal oldu bana, bostan dolabının dibinde! Dolap döndükçe, dolabın bakraçlarına sular dolup boşaldıkça... Sanki o sular, su değil de düşüncelerdi. Bilmediğim şeyler... Ben kimim, nereden geldim, nereye gidiyorum? Neye geldim, neye gidiyorum? Evvelim ne, âhırım ne? Neye Yaradan Allah hem güldürüyor hem öldürüyor? Bu dünyaya ne Yunus'lar gelmiş, ne Yunus'lar gitmiş. Nerde o gidenler, nerde o gelenler? Derken, önce ılık sular gibi içime dolan bu sorular, giderek ince birer bıçak olmaya başladı. Girdikleri yer acıyor, içimi kanatıyor. Bir yolda, herkes gibi yürüyordum ben... Görmediğim bir el geldi, beni dalımdan tuttu, yüzümü, görmediğim bir başka yola doğru çevirdi. Şimdi ben, bastığı yeri bilmeyenler gibi, bir karanlığa yürüyorum (Araz, 1974, s. 75).

Yunus Emre'nin ruhsal yolculuğunun başlangıcında hissettikleri, yani *Cünûn* döneminin hâli pürmelâlini ortaya koyan bu sözler, farkında olmadan kendisini, âlemi ve Yaradan'ı fehmetmek için çıktığı yolu da ifşa eder. Bu ifşanın aynı zamanda yazarın kendi hayatında da karşılığı bulunmaktadır. Öyle ki yazar romanda, ilahî bakış açısını kullanarak yazar-anlatıcı rolünü üstlenmiştir. Başkişi ile olan duygusal paralelliğini roman kahramanına emanet ettiği sözlerde nesnelleştirirken düşüncelerini okuyucu ile direkt paylaşmaktan da çekinmeyerek üstkurmaca tekniğini kullanmıştır. Örneğin “Ama insanlar görmüyor, gözleri bağlı... Neyi görmüyor, görmek istediği nedir? Gerçekten var olan bir şey mi, yoksa var zannettiğimiz bir hayal mi?” (Araz, 1974, s. 17) sözleriyle yazar, okuyucuyu doğrudan muhatap aldığını göstermektedir. Yunus Emre'deki bu dönemin yazardaki mukabili, üniversitede okuduğu yıllara tekabül etmektedir. Yazar -daha önce zikrettiğimiz gibi- muhafazakâr bir aileden gelmektedir. Bu yüzden ailesinin akideleri ile üniversite hocası ve onun çevresinin öğretileri büyük bir çatışma oluştururken yazarı muallakta bırakmış; ev-okul ikilemi, İstanbul'a gelip Kenan Rıfai ile tanışana kadar devam etmiştir.

*Fünûn* döneminde ise Yunus Emre, intisap ettiği Tapduk Emre'nin dergâhında, dervişlik yolunda nefsi ile mücadele etmektedir. Buradaki dergâh, hak olana ulaşmada çıktığı yolculuğun bir durağıdır. Bu yolculukta yol alabilmek için kimi zaman nefsinin terk kimi zaman da sevdiğini terk etmek gerekmektedir. Lakin Yunus Emre bu yolun kendisine aşikâr olduğunu ancak Hacı Bektaş Veli'nin himmeti ve nefesi yerine buğdayı tercih etmesinin ardından akıl erdirir. Ve “Bana bir yol ayan oldu, açıklandı! Bu, müşküllerimi çözecek, içimdeki ateşi akıtacak bir yoldu! Bana onu sundular ve ben istemedim!” (Araz, 1974, s. 109) sözleriyle yerinir. Geri döndüğünde ise çıkacağı yolculukta kendisine yoldaş olacak kişinin Tapduk Emre olduğunu öğrenir. Artık önünde farklı bir yol ve bu yolun sonunda sorularına cevap olacak bir ışık vardır. Buradaki yol kavramını iki şekilde değerlendirmek gerekmektedir. İlki, sorularına cevap bulup fenafillah makamına ulaşabilmek için gerçekleştireceği yolculuktaki mücerret yol; diğeri ise kendi köyünden Tapduk Emre'nin yaşadığı Emre köyüne gitmek için çıkacağı müşahhas yoldur. Yunus Emre, söz konusu iki yola çıkmayı da canı gönülden istemektedir. Sevdikleri ile vedalaşarak yola revan olur. Dergâha vardığında ise mürşidi Tapduk Emre'ye intisap eder. Dergâhta çeşitli vazifeler yerine getirirken tasavvufun merhalelerini geçmeye çalışan Yunus Emre'ye mürşidi, yol gösteren bir mihmandar gibi usul-erkân öğretir. Artık Yunus, o eski Sarıköylü Yunus değildir. Zira Tapduk Emre onun *uyanişında* bir eşik olmuştur.

“Yaşamdaki bir dönüm noktası ve kopuş” (Bahtin, 2014, s. 302) olarak tafsil edilen *eşik* kavramı, edebiyatta bazen örtük bazen ayan bir şekilde ele alınırken bu romanda oldukça zahir olarak görülmektedir. Yazar bu durumu şöyle dile getirir:

İşte bunu özlemişti. Yeni ufuklar... Dertli dolap gibi hep kendi etrafında dönmekle olmuyordu. Işığı bulmuştu. Bu ışık ustası Taptuk Emre’ydi. Yolu bulmuştu, bu yol halktan Hakk’a giden yoldu. Artık yolu geçmek halkla Hakk’ı birlemek gerekti, belki de yapmak istediği buydu (Araz, 1974, s. 165).

Bu sözler ile Yunus Emre’nin duygularına tercüman olan yazar, anlatıcı olarak da kendi düşüncelerini şöyle ortaya koyar: “Yaa... Nen varsa, ne kazanmışsan, bir elinle aldığını, öbür elinle vermeyi öğrenmeyince olmaz... Bunu da insan yalnız başına yapamazmış meğer. Derdin başı bu! Yalnız yapabilirim zannedenlerin yolu, nerede olursa olsun sarpa sarmış, bunu da bilmek gerek!” (Araz, 1974, s. 165).

Yazarın bu sözleri kendisinin de bir mürşide intisap ettiği açık delili gibidir. Zira İstanbul’a geldikten sonra mutasavvıf Kenan Rıfai ile tanışan yazar, önce akademisyen olma hayalinden uzaklaşır, ardından sohbetlere gidip gelmeye başlar. Ailesinin çocukluktan beri zihnine nakşettiği dinî değerler ile dergâhtaki akidelerin örtüşmesi, içindeki boşluğun dünyevî şeyler ile dolmayacağını anlamasına da yardımcı olur. Ruhundaki gelgitlerin bu sohbetler sayesinde durulduğunu fark ettiğinde ise Kenan Rıfai’ye bağlanır. Artık mürşit - mürit ilişkisi içerisinde dergâhın müdavimi olan yazar, Yunus Emre’nin aradığını Tabduk Emre’de bulması gibi o da aradığını mürşidinde bulmuş, başladığı yolda karşısına çıkan eşğin ise Kenan Rıfai olduğunu anlamış ve onunla içinde bulunduğu gaflet uykusundan *uyanmıştır*. Bu *eşik* öyle bir yol ayrımıdır ki, yolun da yolculuğun da akıbetini aşikâr eder. Dolayısıyla hem Yunus Emre hem de yazar, geçtikleri eşikten nereye varacaklarını bildikleri için bu yolda başlarına gelebilecek olan her türlü cefaya da *Hû!* diyerek boyun eğmeyi kabul etmişlerdir.

*Cünûn* ve *Fünûn* dönemlerinin ardından Yunus Emre için “hayatının üçüncü aşaması başlamış oluyordu. İlk aşamada cünûndü. Sonra, mürşit eşğinde funûn dönemine ermişti. Ve şimdi... Baba ocağında sükûn menziline erişiyordu” (Araz, 1974, s. 278).

*Sükûn* döneminde ise kemale eren, pişen Yunus Emre, daha önce baksa da göremediği nice yaratılmışı, artık görmeye başlar. Ardından Tapduk Emre’nin “Tanrı’yı cümle yaratılmışta seveceksin” (Araz, 1974, s. 132) düsturu ile gördüklerini Allah adına, O’nun tecellisi olduğu için sevmesini öğrenerek köyü Sarıköy’e döner. Zira mürşidinden “Sarıköy’e dön, ocağını orada aç” emrini almıştır (Araz, 1974, s. 277). Yunus Emre’nin köyüne dönerek halkını irşat etmeye başlaması ise zahirde başladığı yolun nihayete erdiğini göstermektedir.

Bu dönüş, insanoğlunun hayat yolculuğu ile örtüşmektedir. Toprakten gelen insan, öldüğünde yine toprağa döner. Dolayısıyla her bitiş aslında bir başlangıçtır. Bu gerçeği fark eden insan da mutlaka aslına rücu edecektir. Romanda ise Yunus Emre'nin söz konusu yolculuğu başladığı yerde bitirdiği vakit eski Yunus olmaması, var ile yokun, baş ile sonun aynı noktayı temsil ettiğini göstermektedir.

Yazar kendi *Sükûn* döneminde ise sûfliğin kaidelerini özümseyerek hayata bakışını değiştirip etrafına da o denli yaklaşımaya başlamıştır. Bu minvalde pek çok velî zat hakkında araştırma yapmış, şehir şehir gezerek Anadolu toprağındaki o ulvi ruhu hissetmiştir. Araştırmaları neticesinde en çok Yunus Emre'nin tesirinde kalan yazar, onunla hemhal oluşunu şu cümleler ile dile getirir:

Ama asıl önemlisi Yunus Emre'nin haliyle hallenmekti. Gün oldu, nereye bakarsam Yunus Emre'yi görür oldum. Kimi dinlesem sanki o bana seslendi. Gören gözüm, tutan elim sanki, Yunus Emre kesildi. Ve işte, o zaman içime bir korku düştü. Ne yapıyordum ben? Ben bir deryayı bir yüksüğe sığdırmaya çalışıyordum. İçime öyle geldi ve yüreğimi müthiş bir korku kapladı. Başımdan büyük bir işe kalkmışım (Araz, 1974, s. 6).

Yazarın Yunus Emre ile bu kadar bütünleşmiş olması, onu sükûn dönemine sevk etmiş ve hem kendisinden hem de Yunus Emre'den uzaklaşmak için Uludağ'a kaçmasına sebep olmuştur. Lakin orada kaçtıklarından uzaklaşamayacağını idrak eden yazar, aslına rücu ettiğini de açıkça görmüş ve şehre dönerek bu romanı kaleme almaya başlamıştır. İşte yazarın yaşadığı bu süreç de *sükûn* döneminin bir neticesidir. Nitekim yazar “bu, Yunus'un da yoludur” (Araz, 1974, s. 331) diyerek aynı yolda yürüdüklerinin bilincinde olduğunu şu cümleler ile de ispat etmektedir:

Taze ekmek kokusunu, sıcak gözlemenin içine sarılan çökelek peynirinin tadını iyi bilirim. Toprak damların altında, bâkir gerçeklerin bir uyanışı vardır. Bu, bozulmamış, has, doğa kokan yiyintilerle, insanın arı içgüdülerinin derinliklerine götüren çıplaklıklarla ilgilidir. Yunus eriştiği gerçeklere bu yollardan, bu ortam üzerinde varmıştı. Benim de bütün çocukluğum ve ilk gençliğim bu bozulmamış hava içinde gelişti. Yunus'u kendi kaderimce anlayışım bundandır (Araz, 1974, s. 331).

### Sonuç

Roman türünde, yazar ile başkişi arasında bazen açık bazen örtülü bir ilişki mevcuttur. Bu münasebet, tercih edilen anlatıcı ve bakış açısı ile somutlaşırken kahramana verilen vazife ile de belirginleşir. Çalışmamıza konu olan Nezihe Araz'ın *Dertli Dolap* adlı romanı ise bu bağlamda kaleme alınan bir eserdir. Yazar bu romanda, sözünü başkişiye emanet ederek duygu ve düşüncelerini onun aracılığı ile ortaya koyarken; ilahî bakış açısını tercih ederek



hem olaya hâkim hem de yazar-anlatıcı olarak zaman zaman kendi duygu ve düşüncelerinden bahsedip romana müdahil olduğunu göstermiştir. Başkişi olarak tarihî bir kimlik olan Yunus Emre'yi seçmesi ve onun hayat öyküsünü kurgulaştırması ise romanı tarihîlik boyutuna taşıyarak biyografik bir niteliğe büründürmüştür. Ayrıca romanı menkıbevî kaynaklardan yararlanarak oluşturan yazar, romana âdetâ bir belgesel havası katmıştır.

Ayrıca yazar, başkişisi olan Yunus'un Yunus Emre olma yolunda geçirdiği tasavvuf merhalelerinin benzerini kendi hayatında da tecrübe etmiş, roman boyunca Yunus Emre'yi anlatırken âdetâ kendisini anlatmıştır. Nitekim Kenan Rıfai ile tanışmadan önceki hayatında sahip olduğu fikir ve değerler ile sonraki hayatında yer alan tasavvufî geleneğe bağlılık ve talebeliği, onun Yunus Emre'de kendisini bulmasına vesile olmuştur. Dolayısıyla yazar bu eserinde, Yunus Emre'nin hayat öyküsünü ele alırken bir nevi kendi aslına dönüşünü de hem anlatıcı hem de kahraman bağlamında satırları arasına ince ince nakşetmiş, yazarın kahramanında nasıl tezahür ettiğini de ortaya koymuştur.

### Kaynakça

- Aktaş, Ş. (2005). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Araz, N. (1974). *Dertli dolap*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Bahtin, M. (2014). *Karnavaldan romana*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959-1961).
- Gögebakan, T. (2004). *Tarihsel roman üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gümüş, S. (2011). *Roman kitabı*. İstanbul: Can Yayınevi.
- Koçu, R. E. (1959). Araz Nezihe. *İstanbul Ansiklopedisi* içinde (s. 971-972). İstanbul: İstanbul Ansiklopedisi Yayınları.
- Özçelik, M. (2020). Tarihi Bir Roman Kahramanı Olarak Yunus Emre. *Tarihten romana Malazgirt kitabı* içinde (s. 173-177). Ankara: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- Özdemir, E. (2002). *Yazınsal türler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sağlık, Ş. (2004). Eve Döndüren Adam: Beşir Ayvazoğlu. *Beşir Ayvazoğlu Kitabı* içinde (s. 144-166). İstanbul: Nehir Yayınları.
- Stevick, P. (2004). *Roman teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1 Ocak 1967).
- Tekin, M. (2008). *Roman sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Terry, E. (2012). *Edebiyat kuramı*. (E. Tarım, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1983).
- Timurtaş, F. K. (2006). *Yunus Emre divanı*. İstanbul: Babıali Kültür Yayınları.
- Uçman, A. (2016). Fatma Nezihe Araz. *İslâm Ansiklopedisi* içinde (s. 107). C. Ek-1. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

## Recaizâde Mahmut Ekrem'in Tiyatroları

Selda UYGUR GÜRBÜZ<sup>1</sup>

### Öz

Tanzimat edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914) yenileşme döneminin önderlerinden biridir. Servet-i Fünûn neslinin hocası olarak kabul edilen Ekrem, Tanzimat'ın ve yenileşme döneminin ilk kuşağının öncü sanatçıları Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın ardından Tanzimat'ın ikinci kuşağı olarak adlandırılan dönemde faaliyetlerini sürdürür. Yol gösterici ve öğretici kimliğiyle üstat sıfatıyla anılan Recaizâde Mahmut Ekrem, şiir, tiyatro, hikâye, roman, deneme, sanat ve edebiyat üzerine yazılar gibi çeşitli türlerde eserler vermiştir. En çok şiir alanında eser vermekle birlikte Tanzimat döneminde 'eğlencelerin en faydalısı olduğu' düşüncesiyle üzerinde en çok durulan türlerden biri olan tiyatro Ekrem'in kayıtsız kalamadığı türlerden biridir. 1870 yılında yayınlanan *Afife Anjelik* Ekrem'i ön plana çıkaran edebi türlerden daha önce kaleme alınmıştır ve daha hacimlidir. Bu nedenle Ekrem'in edebi faaliyetlerinin başlangıcını tiyatroya dayandırmak yanlış olmayacaktır. Çalışmada yazarın tiyatroları ayrıntılı analiz edilecek, yazarın edebi kimliği bütüncül olarak değerlendirilirken tiyatro eserlerinin de dikkate alınması gerektiği üzerinde durulacaktır.

### Anahtar Sözcükler

Recaizâde Mahmut Ekrem  
tiyatro  
Tanzimat  
komedi  
dram

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 10.05.2021  
Kabul Tarihi: 14.07.2021  
Doi:  
10.20304/humanitas.935450

## Recaizâde Mahmut Ekrem's Theatre

### Abstract

Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914), one of the most important names of Tanzimat literature, was one of the leaders of the period of renewal. Ekrem, who is accepted as the teacher of the Servet-i Fünun generation. Recaizâde Mahmut Ekrem has produced works in various genres such as poetry, theater, story, novel, essay, art and literature. Although he mostly worked in the field of poetry, theater is one of the genres that Ekrem could not remain indifferent to. Published in 1870, *Afife Anjelik* was published chronologically before all these genres, poems with a large volume, so that Ekrem's literary activities began with the genre of theater. In the study, the author's theaters will be analyzed in detail, and it will be emphasized that the theater works should also be taken into consideration while evaluating the writer's literary identity as a whole.

### Keywords

Recaizâde Mahmut Ekrem  
theatre  
Tanzimat  
comedy  
drama

### About Article

Received: 10.05.2021  
Accepted: 14.07.2021  
Doi:  
10.20304/humanitas.935450

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tekirdağ/Türkiye, suygur@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9922-9301

## Giriş

Toplumsal yaşamda ve edebiyatta modernleşmenin yaygınlaştığı, Doğu-Batı ikiliğinin görünür hale geldiği Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan gelen başat türlerden biri de tiyatrodur. Tiyatro yazılı bir metin olmasının dışında, sahnelenebilir olması bakımından bağımsız bir sanat dalıdır. Bu nedenle tiyatronun sahnelenebilir olması görsel bir dünya oluşturarak seyirciyi etkisi altına alması diğer türlerden farklı algılanmasına sebep olur. Tiyatro; Aristoteles'ten itibaren yansıtma ve arındırma ilgisi kurarak izleyen üzerinde etki yaratan bir türdür; abartılı ve coşkulu duyguların yansıtılabilmesi için araçtır. Türk edebiyatında tiyatronun araç olarak düşünüldüğü en belirgin dönem Tanzimat'tır. Tiyatronun sanat olduğu, dramaturjik olarak incelenmeye ve disiplinler arası değerlendirmelere uygun nitelikler taşıdığı gerçeği Tanzimat'tan sonraki dönemler içinde netlik kazanır. Tanzimat Dönemi'nde tiyatro biçim ve kalıplar arasına sıkışıp kalır, dolayısıyla Çamurdan (2015)'in da belirttiği gibi bu dönemde kurulan dünya "yapıntı" bir dünyadır. Rezaizâde Mahmut Ekrem'in tiyatroyla ilişkisine geçmeden önce yenileşme dönemi Türk tiyatrosu hakkında bilgi vermek yazarın hangi şartlar altında ilk eserini bu türde yazmaya karar verdiğini anlamamızı kolaylaştıracaktır. Tanpınar (1988)'a göre Ali Haydar Bey'in manzum piyeslerinden hemen sonra Ekrem, tiyatro faaliyetlerine girişir. Bu bilgi ışığında ilk yazılan eserlerin etkisiyle Ekrem'in de tiyatro türünde eser verme girişiminde bulunduğu sonucuna ulaşılabilir.

Bu dönem aydınları, düşünürleri tiyatrodan ne anlıyorlardı ve halka tiyatroyu nasıl tanıtıyorlardı sorusuna verilecek cevap; hepsinin sözbirliği etmişçesine tiyatroda toplumsal yarar aramaları, tiyatroyu eğitici, ahlâka yardım edici işlevsel yönüyle tanımlamalarıdır (And, 2019, s. 86). Özellikle Namık Kemal, *Celal Mukaddimesi*'nde ve çeşitli gazetelerdeki yazılarında bu görüşü savunur. Ahmet Mithat Efendi de 1877'de yazılmış *Menfa* adlı eserinde (And, 2019, s. 87); okuma yazma bilmeyen nüfusun ibret veren oyunlar yoluyla terbiye edilebileceğini belirtir. Dönemin genel anlayışından farklı olarak incelememizin konusu olan Rezaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914)'in belirgin bir tiyatro anlayışına bağlı kalmadan eserlerini yazdığı söylenebilir. Parlatur (2012)'a göre Ekrem, o dönemde sık sık sözü edilen milli tiyatro üzerinde durmaz. Örneğin *Vuslat* (1874), *Araba Sevdası* (1898)'na benzer şekilde için üç dört saatte yazılmış bir oyundur. Bu değerlendirmeden yerli piyes yazmak gayretiyle kaleme alınan *Vuslat*'ın da genel faydacılık anlayışından uzak olduğu anlaşılır. Ancak Namık Kemal'in tiyatro için ileri sürdüğü ahlâk anlayışının Ekrem'i de etkilediği yadsınamaz. Oyunların her biri ders verici niteliktedir. Kahramanların fedakârlıkları, zalimlere, kötülüklerle karşı verilen mücadeleler, gayriahlâki davranışların kişilere vereceği zararlar, oyunlarda açık

olarak işlenir. Bütün bu yönleriyle Ekrem'in tiyatro anlayışı Tanzimat tiyatrosunun genel anlayışını yansıtır.

Osmanlı Tiyatrosu olarak da adlandırılan Gedikpaşa Tiyatrosu, Türk dilinde temsiller veren ilk sahne oluşumudur. Güllü Agop (1840-1902)'un katkılarıyla gelişen Osmanlı Tiyatrosu'nda 1868 yılında Türkçe oyunlar sahnelenmeye başlanır (Sevengil, 2015, s. 126). And (2019)'a göre Gedikpaşa ile eşdeğer tutulan Osmanlı Tiyatrosu'nun sona eriş tarihini kesin olarak söylemek zor olsa da 1880-1882 tarihleri olarak belirtilebilir. İstibdat'ın başlangıcı Gedikpaşa Tiyatrosu'nun tam olarak sonu olmasa da tiyatrodaki yeni bir döneme geçtiği dönemdir. Meşrutiyet Dönemi'nde de Osmanlı Tiyatrosu toplulukları faaliyetlerine devam ederler. Türk tiyatrosunun gelişiminde, Türkçe piyeslerin yazılıp sahnelenmesinde Osmanlı Tiyatrosu'nun önemi büyüktür. İstanbul'un çeşitli yerlerinde tiyatro binaları kurulur, faaliyetler Ahmet Vefik Paşa'nın Bursa'da yaptığı çalışmalarla birlikte Anadolu'ya da yayılır. Tanzimat yazarları amaçlarına tiyatroların etkin hale gelmesiyle birlikte Müslüman oyuncuların sahneye çıkması, Müslüman Türk kadınının oyun izleyebiliyor olması gibi değişimlerle büyük ölçüde ulaşılmış olurlar.

Bu dönemde geleneksel Türk tiyatrosuyla birlikte Batı tiyatrosu da etkisini gösterir. Tulûat tiyatrosu ise Avrupa ve Türk tiyatrosunun birleşimi olarak yeni bir etki alanı yaratır. Ekrem de hem geleneksel tiyatrodan hem de Batı tiyatrosundan etkiler taşıyan piyesler yazar, mukaddemelerinde etkilenme alanlarını açıklar.

Ayrıca bu dönemde tiyatrolar tragedya, dram, komedy, vodvil gibi türlere ayrılır (And, 2019, s. 143). Yazarlar bilinçli tercihlerle tür seçimlerinde bulunurlar. Ekrem'in oyunları dram, melodram, komedi türlerine uygun özellikler taşır. *Afife Anjelik* (1870) bu çağın en çok oynanan eserleri olan melodramların belirgin örneklerinden biridir.

Evlilik, aile düzeninin eleştirilmesi, toplumsal sınıf ayrılığı ve esirlik, sindirilmemiş Batıcılık, erkeklerin sefahat düşkünlüğü, batıl inançlar, vatan sevgisi gibi temalar Tanzimat tiyatrosunda en çok işlenen konulardır (And, 2019, s. 148). Bu konuların dışında *Zavallı Çocuk* (1893) ve *Vuslat* (1874)'ta karşımıza çıkan verem de sıklıkla işlenen temalardan biri olarak kabul edilebilir.

Mekân konusuna değinecek olursak İstanbul genel anlamda oyunların geçtiği mekân olarak seçilmiştir. Bunun dışında tarihi oyunlarda, adaptelerde mekânsal çevre genişler; Doğu coğrafyasına ve Avrupa'ya uzanır. Rezaizâde Mahmut Ekrem'in oyunlarının da İstanbul'dan geniş bir coğrafyaya yayıldığı görülür.

Tanzimat Dönemi oyunlarında genel olarak kişiler yüceltilmiş ve abartılmıştır. Erkek karakterler döneme uygun olarak ön plana çıkarlar. Kadınlar ise sadık, iffetli, fedakâr ve olumlu tipler olarak çizilirler, tersi olan zalim kadınlar sayıca daha azdır. Soylu karakterler ise daha çok tarihi oyunlarda görülürler (And, 2019, s. 151). Ekrem'in oyunlarında da dönemin ruhuna uygun olarak erkekler savaşçı, âşık ve fedakârdır. Kadınların da aynı özellikleri taşıdıkları görülür. Özellikle âşık çiftleri birbirinden ayırmaya çalışan zalim kişiler, kötü niyetli tipler onların tam karşısı bir konumda yer alırlar.

Melodramların, komediyaların yazıldığı bir çağda tiplere rastlamak kaçınılmaz olacaktır. Profesör Niyazi Akı XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosunda Devrin Hayat ve İnsanı adlı incelemesinde bu tipleri iki bölümde inceliyor. Buna yeni katmalarla bu tipler şunlardır: Toplumsal Tipler ve Evrensel Tipler. Birinciler bu çağın koşulları ve ortamı içinde belirli bir inancın, uğraşın temsilcisidirler (akt. And, 2019, s. 152).

Akı'nın sınıflandırdığı iki tipe de Ekrem'in piyeslerinde rastlamak mümkündür. *Afife Anjelik* (1870)'teki Jozef salt kötülüğü temsil ederken, *Vuslat* (1874)'taki esir satıcısı Lütfiye Hanım da kötüdür ancak dönemin genel eğilimlerine uygun olarak şekillendirildiği için toplumsal bir tiptir.

Şinasi (1826-1871), Namık Kemal (1840-1888), Âli Bey (1844-1899), Ahmet Mithat Efendi (1844-1912), Şemsettin Sami (1850-1904), Ebüzziya Tefvik (1849-1913), Sami Paşazade Sezai (1859-1936), Muallim Naci (1850-1893), Abdülhak Hamit (1852-1937) gibi tiyatro türünde önemli eserler vermiş yazarlarla birlikte tiyatro tarihi alanında yapılacak çalışmalara katkı sunacak olması açısından Recaizâde Mahmut Ekrem'in tiyatroları da ayrıca incelenmeye değerdir.

### **Recaizâde Mahmut Ekrem (1847-1914)'in Tiyatroları**

Ekrem'in de dahil olduğu ikinci nesil Şinasi mektebinden faydalanmış, bu şekilde daha sistemli bir şekilde faaliyetlerini sürdürmüştür. Bu etki onların eserlerinde de kendisini gösterir (Atay, 2021, s. 21). Ekrem'den önce yazılmış tiyatro türüne örnek eserler vardır; ilk telif eserin yazarı kabul edilen Şinasi (182-1871) *Şair Evlenmesi* (1860)'yle türü etkin hale getirmiştir. Pek çok edebi türde eser veren Recaizâde Mahmut Ekrem de ilk eserini 1840 yılında *Afife Anjelik*'le tiyatro türünde vermiş olur. Yazarın tiyatrolarını Batılı ve yerli olmak üzere iki türde sınıflandırmak mümkündür. Havada *Çarpışan Sesler* (1910)'i de dahil ederek piyesleri son biçimleriyle derleyen Sazyek (2020) de aynı sınıflandırmayı yapar. *Afife Anjelik* ve *Atala yahut Amerika Vahşileri* Batılı kaynaklardan etkilenilerek yazılır. Yerli etkiler taşıyan oyunlar da *Vuslat ve Çok Bilen Çok Yanılır*'dır. Sazyek'in derlemesinde ilk kez

okuruyla buluşan *Havada Çarpışan Sesler*'i de vatan sevgisini barındırdığı için yerli etkiler taşıyan piyeslere dahil etmek mümkündür.

Bu genel sınıflandırmadan sonra piyesler Özdemir Nutku (2001)'nin "Dram Sanatı ve Tekniği" başlığı altında analiz ettiği, "Öz ve Biçim", "Olay Dizisi", "Kişileştirme", "Konuşma Örgüsü", "Yer Kavramı" unsurlarına uygun olarak incelenecektir.

### **Öz, Biçim ve Konuşma Örgüsü**

Tiyatroda teknik, sanatsal olanla beceriyi içeren, öze biçim vermeye yarayan bir işlemdir. Oyunların tekniğini incelemek oyunu anlamak ve oyunun bütününden elde edilen etkinin nasıl yaratıldığını anlamak açısından da önemlidir (Nutku, 2001, s. 163). Oyunların teknikleri evrensel özellikleri taşıyabildikleri gibi yerel özellikler de taşıyabilir, sanatçının bulgularından da oluşabilir. Batılı ve yerli kaynaklardan beslenenler olmak üzere ikiye ayırdığımız Ekrem'in piyesleri içerik ve biçim bakımından da yine bu iki etkiyle şekillenir. Bu bağlamda piyesler sahnelenmeye uygun olmadıkları, çeşitli teknik aksaklıkları oldukları noktasında eleştirilir. Atay (2021)'a göre Ekrem Bey'in estetik ve edebi kıymet noktasında en başarısız olduğu alan tiyatrodur. Bu değerlendirmeye birlikte Atay (2021) Ekrem Bey'in *Atala* romanını tiyatroya adapte etme çabasının çok önemli olduğunu belirtir.

Bu değerlendirmelerden sonra inceleyeceğimiz ilk iki oyun Tanzimat dönemi edebiyatının şekillenmesinde çok önemli yer tutan tercümelerin de yansımasıdır. Rezaizâde Mahmut Ekrem'in Ziya Paşa (1829-1850)'nin *Tartuffe* çevirisiyle ilgili *Vakit* gazetesinde 27 Mayıs 1881 tarihinde isimsiz bir şekilde yayınlanan yazısı, yazıyı kimin yazdığını bilmeyen Abdülhak Hamit'in cevabıyla küçük bir tartışmaya dönüşür. Ekrem, Ziya Paşa'nın kafiye kullanarak da çeviriyi yapabileceği kanaatindedir (Sevengil, 2015). Ekrem-Hamit arasındaki bu tartışma dönemin tiyatro tercümelerine verdiği değeri yansıması açısından da önemlidir.

Öz ve biçim yönünden inceleyeceğimiz Rezaizâde Mahmut Ekrem'in ilk piyesi *Afife Anjelik* (1870)'in kaynağı "dilimize de Tercüme-i Hikâye-i Jeneviev (1868) adıyla çevrilmiş olan mitik bir metindir" (Sazyek, 2012, s. 5). Oyun, Ekrem tarafından dram olarak nitelendirilse de aşırı tutkular, korkular, kötü emeller ve beklenmedik mutlu son onu daha çok melodram formuna sokar (Parlatır, 2012, s. 62). *Afife Anjelik* teknik olarak aksaklıklar içeren bir oyundur. Öncelikle piyesin önemli kişilerinden biri olan Mişel şahıslar kadrosunda belirtilmez. Bunun dışında genel anlamda Ekrem'in piyeslerinin sahnelenmesi kişilerin edilgenliği sebebiyle oldukça zordur. *Afife Anjelik* de bu iç dinamikten ve aksiyondan yoksundur. Anjelik ve çocuğunun kırsalda kaldıkları süreyle ilgili bir bilgi verilmez; dolayısıyla Anjelik'in kızı Anna'nın kısa bir süre içinde büyüyüp konuşmaya başlaması da

mantıksal bir hatadır. Oyun dört perdeden oluşmaktadır. Birinci sahne Anjelik'in iç konuşmasıyla ve oyunu melodram olarak da nitelememize sebep olan yakarışlarla açılır. Belirttiğimiz aksiyon ve devinim eksikliği, sahnelenme zorluğu Shakespeare (1564-1616)'in oyunlarında kullandığı tirad geleneğinden gelir. Namık Kemal'deki Shakespeare ve Ekrem'deki Namık Kemal etkisini düşünürsek, Hamlet'in uzun iç konuşmasına benzer şekilde Afife Anjelik oyun boyunca kendi kendine konuşur, yakarışlarda bulunur. İç monolog bölümlerinde dil daha edebi ve ağırken diyalogların kurulduğu bölümlerde sadeleşir. İkinci perdenin birinci sahnesinden alıntılıdığımız bölüm piyesin melodrama uyan özelliklerini ve üslubunu genel olarak yansıtmaktadır.

(Anjelik)- Ah bu geceye yetiştim...! Bugün tamam sekiz aydır ki bu zindân-ı belâda ıztırabım. Ah! Ben ne bahtı kara bir biçare imişim...! Bunca müddetten beri çektiğim dert ve belaya dağlar dayanmaz iken ben tahammül ettim. Daha hâlâ ölmedim işte sağım ah keşke öleydim...! Ya Rab! (Ekrem, 2010, s. 16).

Ayrıca Anjelik'in Mişel'e yazdığı ve Eliza vasıtasıyla ulaştırdığı mektup, olayları çözüme kavuşturan alt bir tür olarak piyeste yer alır.

İnceleyeceğimiz ikinci oyun Ekrem'in Chateaubriand'dan roman olarak tercüme ettikten sonra tiyatroya adapte ettiği *Atala yahut Amerika Vahşileri* (1873)'dir. Yazar piyesin ön sözünde dört yıl öncesinde dram türünde eserlerin olmadığını bu sebeple *Afife Anjelik*'i yazdığını belirtir. *Atala*'nın yazıldığı 1872 yılındaysa dram türünde eserler yoğunlaşmıştır.

Repertuarını genellikle bir cinayet etrafında dönen melodramların oluşturduğu bu oyun, Mınakyan Tiyatrosu'nda birkaç defa sahnelenir (Sevengil, 2015, s. 397-398).

Şiirlerinin neşrinde şekil cihetine ayrıca önem veren Ekrem, ön sözde piyeslerinin pek çok kusur ve noksanıyla birlikte basıldığını belirtir; roman ve tiyatro arasındaki farkları ortaya koyan kısa açıklamasıyla türler arasındaki ayrımları da belirtmiş olur:

Mamamafih hey'et-i umûmiyyesi bütün başkadır! Zira bir hikâye tiyatro usulüne tahvil olununca ondan mutazammın olduğu vakanın cereyân-ı umûmîsinden başka bir şey kalmayacağını ve hususuyla tiyatro mahsusatından olan şîve-i ifâde evvelkine asla tatbik kabul etmeyeceğini elhasıl tiyatro usulüyle hikâyat beynindeki mubâyenet-i külliyyeyi tarif iktiza etmez!... (Ekrem, 2020, s. 38)

Bu açıklamaya göre, adapte sırasında romanın yalnızca genel konusu ele alınır. Elbette ki ulusun kültürüne göre diyaloglar ve olaylar farklılık gösterecektir. Nihayet Arslan (2017) Ekrem'in *Atala* tercümesinde kültürel ve estetik kaygılar taşıdığını belirtir. Arslan (2017)'a göre roman üç tema üzerinde gelişir: Din, aşk ve egzotizm. Ana tema dindir. Aşk ve vahşi



doğa yan temalar olarak gelişir. Recaizade Mahmut Ekrem'in bu eseri Türkçeye aktarmasında bu tematik yapı etkili olmuştur. Ekrem, esere hâkim olan egzotizmden öylesine etkilenmiştir ki çevirinin mukaddimesinde romanı vahşi Amerika'nın doğal güzellikleriyle çevrili, içinde hikmet nehirleri akan bir bahçe olarak tanımlar. Arslan (2017)'a göre romanın ayrıca tiyatroya uyarlanmasının sebebi yenilikçi tavrıdır. Bu çeviri rastlantısal değildir, bir amaç dahilinde gerçekleşmiştir. Tanpınar (1988) da bu önemi vurgulayarak bu piyesin gerek aslı olan hikâye ile gerek operasının "Livret"siyle iyi bir karşılaştırılmasının hatta kendisinden evvel "Atala"dan yapılmış adaptasyonlar bulunup bulunmadığının aranmasının lâzım geldiğini söyler. Roman ve piyes karşılaştırmasını Zeynep Kerman yapar, aralarındaki farkları vurgular. Kerman'a göre olay genel olarak yansıtılmıştır, romanda belirtilen tasvir bölümleri ayrıca atılmış ya da özetlenmiştir (akt. Atay 2020, s. 244).

Eser beş perdeden oluşur. Yazarın amacı roman çevirisinde olduğu gibi Türk kültürüne uygun bir adapte yapmaktır. Bu sebeple Hıristiyanlığa ait unsurlar aza indirgenir, romanda olduğu gibi Hıristiyanlık vurgusu ön planda değildir. Oyunun en büyük teknik eksiliği dilin kullanım biçimidir. Amerikan yerlilerinin betimlendiği, onlara ait diyalogların kurulduğu piyeste kullanılan Osmanlıca terkipler, süslü ve abartılı diyaloglar yapmacılığa sebep olur. Açıklama bölümlerindeki betimlemelerde dahi bu durum görülür: "Başında tüy kalemlerle müzeyyen bir kalpak. Sırtında ayı pöstekisinden bir harmani. Ayağında çarık. Boynunda bir tirkeş asılı. Bir ağacın dibinde yayına dayanmış oturduğu halde" (Ekrem, 2020, s. 40).

Recaizâde Ekrem'in çevirisinin dışında, romanı ve tiyatroyu günümüzde yapılan çevirisiyle karşılaştırdığımızda, bu bölümlerin romanda Şaktas'ın bakış açısıyla yansıtıldığı görülür. Romanda diyaloglar annesi tarafından Hıristiyan yapılmış Atala ve Şaktas arasında gerçekleşir.

Kafileye refakat eden kadınlar gençliğime karşı müşfik bir merhamet, sevimli bir ilgi gösteriyorlardı. Anneme ve hayatımın ilk günlerine dair bana sorular soruyorlar ve yosundan beşiğimin akçe ağaçların çiçekli dallarına asılıp asılmadığını, meltemlerin beni orada, küçük kuşların yuvaları yanında sallayıp sallamadığını öğrenmek istiyorlardı (Chateaubriand, 2002, s. 14).

Ekrem'in adapte yaparken özellikle kısa diyaloglar kullanmaya dikkat ettiği görülür: Bir kız (Şaktas'a)

Cenkçi!... Anan sen yavru iken ağaç yosunundan ağaçlara salıncak kurar da seni yatırır mıydı? Geceleyin hafif esen rüzgâr küçük kuşların yuvalarının yanında senin salıncığını sallarmıydı? (Ekrem, 2020, s. 46)

Yazar, *Afife Anjelik*'te olduğu gibi diyalogların olmadığı bölümlerde Şaktas'ı iç monolog tekniğiyle konuştırur. Bu bölümlerde dil daha ağırdır ve melodrama yaklaşan özellikler gösterir.

Namık Kemal de mektuplarında bu noktada *Atala*'nın dilini eleştirir ve mukaddimesini beğenmediğini söyler. Ancak vatanın büyük ve mukaddes olduğu sözünü beğenmiştir (Atay, 2021, s. 242). Sahnelenme dili kusurlu olsa da dönemin vatan anlayışını yansıtması, vatan sevgisinin fedakarlıklar gerektireceği, aşktan da üstün olduğu düşüncesi dönemin tematik anlayışını yansıtması açısından önemlidir.

*Atala*

Genç sevdiğim! Mülâhaza eyle ki bir mübariz nefsin vatanına vakfetmeğe borçludur. Senin vatanın için borçlu olduğun vazifelerin yanında bir kadının ne hükmü olabilir? Ey Utalissi'in oğlu! Cesaret, metanet! Ah vatan büyüktür, vatan mukaddestir!.. (Ekrem, 2020, s. 71)

Piyeste abartılı duyguların yansıtılabilmesi için ünlem işaretinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Eyvah, biçare, ah, ey gibi yoğun hisler barındıran sözcüklere ve tekrarlarına yer verilir.

Sahnelenme dilindeki sorunlar, içerik ve biçim uyumsuzluğu eseri dramatik anlamda yetersiz kılmaktadır. Ancak romandan yapılan adapte dönem içinde önemli bir yeniliktir.

Yazarın üçüncü oyunu *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* (1874), yine melodram özellikleri taşıyan ve üç perdeden oluşan bir oyundur.

*Vuslat* Tanpınar (1988)'in da belirttiği gibi *Zavallı Çocuk*'un tesiri altındadır. Bununla beraber daha sonra yazılan "Muhsin Bey" hikâyesinin de ilk tasarısıdır. Piyesin ana erkek kahramanının adı da Muhsin'dir.

Ekrem, piyesin ön sözünde daha önceden neşrettiği *Atala*'nın milli hususlar içermediği eleştirilerine karşılık milli bir tiyatro yazma arzusunda olduğunu ancak düşüncesinin ve vaktinin müsait olmadığı gerekçesiyle o zamana kadar yazamadığını söyler. Bir gün evinde canı sıkılırken piyesi yazma fikrinin nasıl oluştuğunu aktarır. *Vuslat*'ın yazılma amaçlarından birini de önceki eserlerinden farklı olarak yerli olmak gayretiyle açıklar. *Vuslat*'ı neşretme sebebi ise "türlü binlerce kusuru zahir olacağına şüphe olmamakla beraber mütalâası insanı sıkacak kadar soğuk olmadığına" (Ekrem, 2020, s. 89) güveni bulunduğundandır.

Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*, Abdülhak Hamit (1852-1937)'in *İçli Kız* (1875) oyunları ile birlikte *Vuslat* aynı konuyu işlemeleriyle üçlü bir yapı oluştururlar. Verem, dönem içinde en çok işlenen Servet-i Fünûn nesline de etki ederek varlığını devam ettiren

konulardan biridir. Verem aşıkları öldürürken kavuşturan bir hastalıktır. Genç kızları solgunlaştırarak adeta onlara güzellik katar. Bütün bu özellikleriyle Batı'dan alınmadır. Hikâyeden şiire pek çok türde tema olarak kullanılır.

*Vuslat*, Ekrem'in diğer oyunlarına göre teknik anlamda daha başarılıdır. Yazar, dilde ve diyaloglarda sadeleşme çabasına girmiştir. Uzun iç konuşmaların yerini karakterler arasındaki konuşmalar almıştır. Dildeki yapılanma yine *Atala*'dan farklıdır. İlkel bir kabilenin dili olarak seçilen kelimeler yerini kahramanların çevrelerine uygun sözcüklere bırakır. *Vuslat*'ın tepkilerini, isteksizliğini gösteren kısa ve keskin cevaplar, Naime ve Lütfiye Hanım'ın diyalogları Ekrem'in sahneleme diline yaklaştığını gösterir. Ancak oyunun iç dinamiği yeterli düzeye erişmiş değildir. Özellikle *Vuslat*'ın üçüncü perdede yalnız kaldığı bölümdeki iç monoloğu sahnelenmeye uygun olamayacak kadar uzundur. İlk iki oyunda olduğu gibi aşırı duygusallık piyesi gerçeklikten uzak bir noktaya taşır. Yazarı tarafından dram şeklinde tasarlanan oyun bu şekilde melodrama yaklaşır. Yine sıkça tekrarlanan yakarışlar, iç çekişler piyesin genel atmosferine hâkim olur: “Allah'ım! Bu hicranın sonu ne olacak? Ölüm! Ölüm! Değil mi? Öyle ise tehire sebep ne, bir an evvel canımı al da kurtulayım! (Birdenbire ürkerek) Ölüm; istemem. Ölmeyeceğim, Muhsin'in kucağında öleceğim başka türlü ölmem... ölmem... ölmem...” (Ekrem, 2020, s. 122)

Piyeste *Afife Anjelik*'te olduğu gibi kadın karakterin duygularını yansıtmak için kendi yazdığı aşkla ilgili bölümlerin okunması yöntemine başvurulur. Aşkın betimlendiği bölümler *Vuslat* tarafından diğer kahramanların da duyacağı şekilde okunur. Metinlerarasılık da piyeste kullanılan yöntemlerden biridir. *Vuslat* ve *Muhsin* buluştukları gecelerde birbirlerine *Zavallı Çocuk*'tan bölümler okurlar. Ekrem, *Zavallı Çocuk* göndermesiyle kahramanlarının sonunu da okuyucularına hissettirir. Bu değerlendirmeden de anlaşılacağı gibi Namık Kemal'in Ekrem üzerindeki etkisini metinler aracılığıyla da görmek mümkündür. Bunun dışında *Muhsin*, *Vuslat*'a *Atala*'yı da okutur. Kahramanlar gözyaşları içinde, şafağın ağarmaya başladığı zamanlarda, durgun ve hazin hava içerisinde bu metinleri okuyarak ve onlardan etkilenerek edebi metinleri yaşamak istercesine kendi sonlarını hazırlarlar.

Hakan Sazyek'in son derlemesinde Ekrem'in piyeslerine dahil edilen *Havada Çarpışan Sesler yahut Sessiz Bir Temaşa* Donanma dergisinin Haziran 1910 tarihli dördüncü sayısında yayınlanır. Piyes, Osmanlı ordusunun deniz kuvvetlerini gücendirmek için açılan maddi yardım kampanyasında toplanan miktarın beklenin altında kalması sebebiyle kaleme alınır (Sazyek, 2020, s. 7). Simgesel bir yapıya sahip olan eser, eleştirel özellikler

taşımaktadır. Namık Kemal'in vatan vurgusunun en çok bu piyeste etkili olduğu da söylenebilir.

Piyes yazarı tarafından "Sahnesiz Bir Temaşa" olarak adlandırılır. Birkaç sayfadan ibaret olan ve üç ayrı sesin konuşmalarına dayanan *Havada Çarpışan Sesler*, yazarın vatan sevgisi, ekonomik koşullar gibi konularla ilgili görüşlerini yansıtmak amacıyla kaleme aldığı bir metindir. Sahnelenmeye uygun bir yapı arz etmediği için müsamerelerde sahnelenebilecek teknikte tasarlandığı izlenimi verir.

**Çok Bilen Çok Yanılır** (1874), Ekrem'in komedi türünde yazdığı tek oyunudur. Geleneksel Türk tiyatrosu ve Doğu etkileri taşımaktadır. Yazar, *Çok Bilen Çok Yanılır*'ı da 1874 yılında yazar ancak yayınlamaz, Oğlu Ercüment Ekrem, piyesi babasının ölümünden iki yıl sonra yayınlar. Piyenin orijinal metni tam haliyle ilk kez İsmail Parlatır'ın çalışmalarıyla 1983 yılında yayınlanır (Sazyek, 2020, s. 5-6).

Bu komedide işlenen konu *Binbir Gündüz Hikâyeleri*'nden aktarılmıştır (Parlatır, 2012, s. 73). Dört perdelik oyun yanlış anlamalar, yer değiştirmeler gibi geleneksel tiyatro motifleri üzerine kuruludur. Geleneksel tiyatrodan modern tiyatroya geçiş öğelerini inceleyen Ayşegül Yüksel (1995) Türk tiyatrosunda temel öğenin "güldürü" olduğunu belirtir. Kaba farstan incelikli "söz oyunları"na dek uzanan geniş oylumlu bir gülmece (mizah) anlayışı içinde yergiye (hiciv) de yer verilir. Geleneksel halk tiyatrosunun oyuncularını genellikle görüntü, mimik ve jestleri ile çok güldüren kişilerdir (Yüksel). Geleneksel tiyatrodan modern tiyatro anlayışına geçiş Türkler için pek de kolay olmaz. Bir yandan Avrupa tiyatrosu modeline yönelen yazar ve sanatçılar yetişirken, bir yandan da eski gelenek çeşitli biçimlerde sürer. Geleneksel Türk tiyatrosunun baskın güldürü (komedi) özelliği nedeniyle, en tutulan Batılı yazar Moliere'dir. Bu yazarın oyunları Türk toplumuna uyarlanarak geleneksel oyunculuk üslubuyla sergilenir.

Çalışmanın başında belirttiğimiz gibi Ekrem, Moliere çevirileri üzerine düşünür, Ziya Paşa'nın çeviri şeklini eleştirir. Bu bağlamda yerel unsurları kullanarak bir oyun yazmak istemesi doğaldır. Piyenin ön sözünde Batı etkisiyle çok fazla dram tarzında oyun yazıldığını belirten yazar, bu durumu komedi yazmanın bir küçüklük olarak addedilmesine bağlar. Bu sebeple pek çok komedi oyunu isimsiz olarak neşredilmektedir. Tiyatronun gayesi her şeyden önce ahlâk ise birçok ibret verici hikâyeler de anlatılmalıdır. Oyunun temeli de bu ahlâk anlayışının, konunun öneminin aktarılmasına dayanır.

Oyun, Ekrem'in piyesleri içinde özellikle dil konusunda en akıcı olanıdır. Yazar, piyeste gülmece unsurlarına ve tesadüflere dayandığı için dramlarında olduğu gibi

sanatkârane bir üslup kullanma çabasına girmez. Oyunun okunabilirliğinin verdiği keyif, iç monologlara ve uzun tiratlara da yer verilmediği diyaloglar da kişilere uygun olarak düzenlendiği için diğerlerine oranla yüksektir. Halk diline uygun betimlemelerin ve tanımlamaların kullanılması Ekrem'in arzuladığı komedi atmosferini yaratmasına aracı olur. Oğlu Nijad'ın ardından yazdığı matem şiirleriyle melankolik eğilimler gösteren yazar, bu piyeste bambaşka bir cephesiyle karşımıza çıkar. Servet-i Fünun mektebinin hocası, üstat Ekrem mahalli dili çekincesizce piyesinde kullanır. Kadın-erkek ilişkilerinde de açık, dolaysız aktarım biçimini dener.

Lûtfiye Hanım ( Lûtfiye Hanım muttasıl çimdikleyerek)

Ha! Söylesene! Mukallid söylesene! Niye sesini kesmiyorsun?. Ha!

İhsan Bey

Of! Sen böyle canımı acıtırken nasıl susayım? Biraz rahat bırak da sesim çıkmasın ay efendim! Of vallahi bütün vücudum çürük içinde..

Lûtfiye Hanım

Oh! Pek iyi vuruyorum çürüsün!.. Çürüsün de öğren.

İhsan Bey (Lûtfiye Hanım'ı öpmek isteyerek)

Artık barıştık değil mi? Elmasım! (Ekrem, 2020, s. 265-266)

Diyaloglardan da anlaşıldığı gibi dil ve anlatım tekniği, sesleniş biçimleri ve ifadeler komedi tarzına uygun şekilde kaleme alınır.

### **Olay, Kişiler ve Yer**

Olay dizisi dram sanatının önemli bir ögesi olup aksiyona biçim verir. Sahne yapısı aksiyonla yansıtılır. Bu sebeple metnin hangi olayla başlayacağı çok önem taşımaktadır. Serim, çatışma, düğüm, doruk nokta ve çözüm olay dizisini ortaya çıkaran temel öğelerdir. Oyunun oluşumunda kişilerin oluşturulması da olay kadar önem taşımaktadır. Tip, genel anlamda kalıplara göre işlenen oyun kişilerini kapsarken, karakter kendine özgü nitelikleri olan bireydir (Nutku, 2001, s.169, 170, 181, 182).

Olayların geçtiği yer de zaman unsuruyla birlikte önem taşımaktadır. Genel anlamda oyun yazarları aksiyonlarını kendi dönemlerinin özelliklerine uygun dekor içinde geçirirler (Nutku, 2001, s. 188). Atmosfer yaratmada dekor tasarımı ve yer seçimi ayrıca önem taşımaktadır. Rezaizâde Mahmut Ekrem'in oyunları bu unsurlara göre değerlendirilirse oyunların genel anlamda romantizm akımının etkisiyle yazıldığı söylenebilir (Çetin, 2016, s. 256).

*Afife Anjelik* (1870)'in ana olayı, Fransalı kont Mişel'in karısı Anjelik'in kocasının savaşa gitmesinin ardından saray bakıcısı ve kocasının yakın arkadaşı Jozef'in iftiralarna uğrayarak çektiği üzüntülere dayanır. Serim bölümü Anjelik'in kendi kendine konuştuğu ve sarayı, yaşanan olayları tanıttığı bölümleri içerir. Oyunun temel çatışma noktasını kont Mişel'in en yakın adamlarından Jozef'in Anjelik'e âşık olması, sarayı ele geçirmek istemesi oluşturur. Asıl çatışma Jozef ve Anjelik arasındadır. Anjelik'in sadık bendesi Filip ile baş başa konuşup dertlerini anlattığı sırada Jozef ve adamları tarafından kontu aldattığı gerekçesiyle suçlanması zindana atılması ve zindanda kızı Anna'yı doğurması piyesin doruk noktasıdır. Anjelik, zindandayken sadık beslemesi Eliza'ya kocası Mişel'e ulaştırması için mektup verir, ayrıca Anjelik infaz edileceği zaman cellatlar hem Mişel'in kendilerine yaptığı iyiliği hatırlarlar hem de Anjelik'e acırlar ve onu ormana kaçması için serbest bırakırlar. Çözüm noktası ise Mişel'in dönüşünden sonra Jozef'in suçlarının, Anjelik'e attığı iftiraların anlaşılması ve mahkemeye verilmesidir. Mişel'in sadık yaveri Fransuva akıl rolünü üstlenerek dostunu Anjelik'in suçsuzluğu konusunda uyarır. Eliza'dan aldığı mektubu Mişel'e ulaştırır. Anjelik'in suçsuzluğu anlaşılmalıdır ancak Mişel onun öldüğünü düşünmektedir, kendini ava verir. Avlandığı bir gün çalılıklar arasında Anjelik ve kızı Anna ile karşılaşır, Anna büyümüş dile gelmiştir. Böylece olaylar mutlu sonla çözüme kavuşur. Melodramların genel olarak mutsuz sonlarla bitmesine rağmen Ekrem, bu oyunu bir kavuşturma yöntemiyle sonlandırmayı seçmiştir. Piyes ilginç bir şekilde kendisinden daha sonra yazılan ve yayınlanan Namık Kemal'in *Karabela* (1908) ve Shakespeare'in *Othello* (1603) oyunuyla ortaklıklar gösterir. İnci Enginün, Tanzimat döneminde Shakespeare'den yapılan çevirilerin sayısının çok az olduğunu belirtir. İlk çeviri 1876'da Ducis'nin uyarlamasından yapılan *Othello*'dur (Enginün, 2008, s. 33). Ekrem'in tiyatro yazarlığında Namık Kemal'in etkisi, Kemal'de de Shakespeare etkisi bilinmektedir. Üç oyunda da kıskanç yaverin kendilerine âşık olmayan genç kadınları ele geçirme arzusu ve bu uğurda yaptıkları kötülükler sahnelenir.

Oyunda karakterlerden çok tiplerimiz karşımıza çıkar. Ana karakter Anjelik, Tanzimat ruhuna uygun fedakâr, sadık, güvenilir, duygulu, kısacası idealize kadın tipidir. Hiçbir olumsuz vasfı yoktur. Kızı Anna'yı zindanda doğurması, tek başına ormanda büyütmesi, Anna'nın ormanda büyüyerek babasını sormaya başlaması oyunun abartılı, gerçeklikle bağdaşmayan bölümleridir. Kusursuz Anjelik'in karşısına iktidarı ve kontluğu ele geçirmek isteyen Jozef çıkar. Jozef, hamile Anjelik'i suçsuz yere öldürtecek kadar kötüdür. Bunun dışında kont Mişel'in Jozef gibi belirgin bir vasfı yoktur. Olayların çözüme ulaştığı noktada sahneye çıkar. Yan karakterler piyesin gidişatına yön verirler. Eliza, Fransuva, cellatlar sadık

kişilikleri ve yardımseverlikleriyle aracı rolü üstlenirler. Aklın simgesi olan, Mişel'e sağduyu aşılayan Fransuva'nın kişiler arasında belirtilmemesi ayrıca teknik bir sorundur.

Yer ise genel anlamda saraydır. Bunun dışında zindan ve orman diğer mekânlardır. Dekor yazar tarafından belirgin olarak tanımlanmaz. Oyunun sahnelenmesine engel teşkil eden en önemli sebeplerden biri de yer ve dekor unsurlarına gerekli önemin verilmemesi bu unsurların soyut olarak kalmasıdır.

*Atala yahut Amerika Vahşileri* (1873), Amerika vahşilerinin yaşamlarını, aşklarını konu edinen *Atala*, Türk edebiyatına pastoral türü getirmesiyle önemli bir roman ve piyestir (Parlatır, 2012, s. 65). Piyesin başlangıç noktası Nata kabilesinden bir vahşi olan Şaktas'ın Moskoküljler kabilesinin eline düşmesiyle birlikte öldürülmesine karar verilmesidir. Moskoküljler'in lideri Simagan'ın kızı Atala, Şaktas'a ilk görüşte âşık olur. Şaktas da kabilenin güzel kızına karşı aynı duyguları besler. Atala Şaktas'ın bağlı olduğu ipleri çözerek onu muhafızların elinden kurtarır. Atala'nın Şaktas'ı kurtarmak için fedakârlık yapması kabilesinden ve babasından vazgeçmesi olayların çatışma noktasını oluşturur. Romanda piyesten farklı olarak ayrıntılı bir şekilde bir Kastilyalı Lopez'in Şaktas'ı büyütmesi anlatılır. Şaktas, babası yerine koyduğu Lopez'i ve medeniyeti bırakarak annesinin yanına, kabilesine dönmeye karar verir. Köyüne dönmeye çalışırken de düşman kabilenin eline düşer. Yine romanda büyük bir tesadüf sonucu Atala'nın da Lopez'in öz kızı olduğu ortaya çıkar. Atala'nın annesi Atala'yı Hıristiyan yapar ve çocukluğu sırasında çektiği hastalıktan kurtulup hayatta kalabilmesi için kızının bekaretini Meryem Ana'ya adayacağı yolunda söz verir. Ölüm döşeginde Atala'dan bu sözü tutmasını ve hiç evlenmemesini ister. Piyeste anlatılan olaylarda romandaki olayların kurgusu gözetilmez. Atala ve Şaktas'ın bir tesadüf sonucu Lopez'in öz olmayan çocukları olduğu gerçeği belirgin şekilde vurgulanmaz. Daha çok aşk, vatan sevgisi konuları ön plana çıkar. Olaylar ilk piyesten farklı olarak dramatik bir şekilde sonlanır. Kabilelerinden vaz geçip yollara düşen iki âşık, Hıristiyan bir misyonerin mağarasına sığınır. Ancak Atala annesine verdiği söz gereği Şaktas'la birlikte olamayacağı için kendini zehirler. Olay dramatik bir intihar sahnesiyle Hıristiyan misyonerin tesellileriyle ve Şaktas'ın yakarılarıyla sonlanır.

Piyesin ana kadın karakteri Atala, Anjelic'le ortak özellikler gösterir. Amerikan yerlisi olduğu halde Hıristiyanlığa bağlıdır. Fedakâr ve sadıktır. Annesine verdiği söz ve Şaktas'ı kurtarmak uğruna yaşamından vaz geçer. Şaktas ise savaştı, cesur ve yiğittir. Vatan sevgisini üstün tuttuğu için medeniyetten vaz geçer, aşkı uğruna da mücadeleye girer. Misyoner ise dinin yücelttiği duyguları sabrı ve inancı, yardımseverliği simgeler. Genel anlamda

karakterleri değerlendirdiğimizde karakterlerin yine bireyden çok tipe yakın olduklarını görürüz. Ekrem, Amerikan vahşilerinin yaşamından çekip çıkardığı tipleri okuruna maneviyat, iyilik, vatanseverlik gibi duyguları aşlamak için kullanır.

Egzotik piyesin geçtiği yer, Amerikan yerlilerinin yaşadığı Mississippi Nehri civarlarındaki alanlardır. Romanda ayrıntılı yer betimlemeleri yapılırken piyeste diyaloglarla dile getirilen duygulara daha çok yer verilir. Açık alanlar, ormanlar ve misyonerin mağarası başlıca yerlerdir.

*Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* (1874), ilk iki oyunun milli olmadıkları eleştirisine karşın milli gayeyle yazılan piyesin işlediği konular kölelik eleştirisi, verem ve aşktır. *Vuslat* çok küçük yaşta İstanbul'un tanınmış ailelerinden Tevfik Bey ailesine besleme olarak verilmiştir ve evin oğlu Muhsin'le birlikte büyümüştür. Zamanla iki genç birbirlerine âşık olurlar. Geceleri *Zavallı Çocuk*'tan bölümler okurlar. Onları birbirine bağlayan içli duygulardır. Piyenin serim bölümünde Naime Hanım ve Nayab Kalfanın *Vuslat*'a görücü gelen Lûtfiye Hanım'la olan diyaloglarına yer verilir. Lûtfiye Hanım, *Vuslat*'ı bir düğünde gördüğünü oğluna almak için talip olduğunu söyler. Naime Hanım'a altı yüz altın cazip gelir. *Vuslat*'ı tanımadıkları bu kadına vermeye karar verirler. İlk çatışma noktası *Vuslat*'ın bu evliliğe gizli karşı koyuşlarıdır. Genç kız, şarkı söylemek piyano çalmak gibi hünerlerini görücülere sergilemek istemez. Nayab Kalfa'ya ters cevaplar verir. Diğer besleme Servinaz'a içini dökmeye çalışır. Piyenin eleştirildiği noktalardan biri Servinaz'ın işlevidir. Servinaz'ın da açıkça belirtilmemekle birlikte evin oğlu Muhsin'i sevdiği düşündürülmektedir. Ancak bununla ilgili herhangi bir bilgi verilmez. Servinaz, Muhsin'in *Vuslat*'ı, *Vuslat*'ın da Muhsin'i istemediğine dair bilgiler aktarır. İlk başta iyi bir karakter olarak çizilen Servinaz'ın kötülüğe geçişi muğlaktır. Piyenin doruk noktası yanlış anlamalar sonucu ayrılmaları, *Vuslat*'ın bin altına Lûtfiye Hanım tarafından Girit'te yaşayan Mustafa Bey'e satılmasıdır. Yazarın, dönemin önemli konularından biri olan esaret konusunu eleştirmesi Lûtfiye Hanım üzerinden gerçekleşir. Mustafa Bey, *Vuslat*'la evlenmek ister ancak Muhsin'in aşkı genç kızın veremin pençesine iter. Aynı şekilde Muhsin de *Vuslat*'ın ayrılığın dayanamaz yataklara düşer. Mustafa Bey genç kızın haline acır, kızın tüm itirazlarına rağmen sürekli sayıkladığı Muhsin'e kavuşturmak üzere İstanbul'a getirir. Bu sırada *Vuslat*'ı oğluyla evlendirmek istemeyen, onların aşklarının büyüklüğünü fark edemeyen Naime Hanım ve Tevfik Bey de pişmanlık içine düşerler. Her yerde genç kızın ararlar. *Atala*'da olduğu gibi piyes iki gencin ölüm döşğinde kavuşmalarıyla sonlanır. İki âşık el ele ölüme giderler. Verem, çaresiz aşk gibi



durumlarda öldürücü bir hastalık olarak romanlarda işlenir, piyeste ise ölüm yoluyla kavuşturma görevi görür.

Lûtfiye Hanım para için genç kızları satan, onların ölümlerine yol açan, kötülüğün ve esaret sisteminin temsilcisidir. Vuslat ve Muhsin ise romantik duyguları, aşırı hassasiyeti sonuna kadar yaşayan aşıklardır. Servinaz ise belirsiz olmakla birlikte diğer besleme Vuslat'ı rakip olarak gören kıskanç kadın tiplemesidir. Naime Hanım ise oğlunu besleme olarak gördüğü Vuslat'la evlendirmek istemez, son pişmanlığı ise fayda vermez.

*Havada Çarpışan Sesler* (1910), bu kısa piyese *Donanma* dergisinde yayınlanmak üzere belli bir tezle yazıldığı için olay ve aksiyon içermez. Piyeste yalnızca sesler konuşur, mekân, zaman, kişiler gibi unsurlara yer verilmez. Birinci Ses: Bir Osmanlı Yüreği tanımlamasıyla vatanını çok seven ancak vatani için gerekli fedakârlıklarda bulunmadığı için eleştiren Osmanlı gencidir. İkinci Ses ise Vatan-ı Müşterek olarak tanımlanan ve uğrunda her şeyin vakfedilmesi gereken kutsal vatan toprağıdır. Üçüncü Ses ise Hâtif-i gayb olarak adlandırılan ve vatani için servetinden, rahatından, mutluluğundan vaz geçmeyenleri eleştiren Ekrem'in tezini aktarmak için kullandığı araçtır.

*Çok Bilen Çok Yanılır* (1914), Komedi tarzında yazılan oyunun amacı yine Ekrem'in amacına uygun olarak tipler vasıtasıyla ahlaki zafiyetleri ortaya koymaktır. Oyun Maraş hâkimi Azmi Efendi'nin iç monologlarıyla başlar. Azmi Efendi, Maraş kaymakamı Edip Efendi'nin kızının Halep valisinin oğluyla evleneceği dair haberler almıştır. Öteden beri rakip olarak gördüğü, imtiyaz sahibi olacağı gerekçesiyle kıskançlık beslediği Edip Efendi'ye bir oyun oynamaya karar verir. Yine serim bölümünde Azmi Efendi'nin beklediği fırsat ayağına gelir. Seyyah kılığında bir genç Azmi Efendi'yi tam planlarını tasarladığı anda ziyaret eder. Azmi Efendi genci Halep valisinin oğlu diye göstererek Edip Efendi'nin kızıyla evlendirecektir. Yanlış anlaşılmalara, tesadüflerle kurulu, geleneksel tiyatro motifleriyle bezeli oyunda beklenmeyenler bir bir gerçekleşir. Azmi Efendi muradına erer, valinin mührünü de taklit ederek Lûtfiye Hanım ile Seyyah İhsan Bey'i evlendirmeyi başarır. Edip Efendi'yi kandırmak da zor olmaz. Gülünç unsurlar özellikle Lûtfiye Hanım'ın evliliğin birinci haftasında kandırıldığını anlayarak İhsan Bey'i azarlamaya hatta çimdikler atmaya başlamasıyla görünür hale gelir. Ancak İhsan Bey'in de Aziz Efendi'ye oynadığı bir oyun vardır. İhsan Bey, Halep valisinin gerçek oğludur. Evleneceği kızı önceden görebilmek, tanıyabilmek için tesadüfen ziyarete bulunduğu Azmi Bey'in oyununa katılır. İşin aslını karısına anlatınca Lûtfiye Hanım da Azmi Bey'e bir oyun oynamaya karar verir. Azmi Bey'i dava gördüğü mahkemede ziyaret eder, kahveci Hasan'ın kızı Ayşe olduğuna inandırır.

Babasının kendisini evlendirmedigine, kendisiyle evlenmek istedigine ikna eder. Azmi Bey'i işveyle kandırarak kırk yıllık karısını boşatır. Kendisi olarak gösterdiği kokmuş Ayşe'yle evlenmesine sebep olur. Kahveci Hasan'ın kızı Ayşe ise kokmuş Ayşe olarak bilinen çeşitli bedensel tuhaflikları olan küçük bir çocuk gibi davranan kırk yaşlarında bir kadındır. Azmi Efendi'nin kokmuş Ayşe'yi görmesiyle olaylar çözüm noktasına kavuşur. Azmi Efendi oynadığı oyunun kurbanı olur.

Görüldüğü gibi oyun, yanlış anlamalar ve tipler üzerine kuruludur. Ekrem, yalnızca bu oyunda *Şair Evlenmesi* tarzında mahalleliye yer verir. Azmi Efendi kıskançlığı, arkadan iş çevirmenin getireceği kötülükleri temsil eder. İhsan Bey ve Lûtfiye Hanım ise dönemin uyanık, oyuna karşılık oyunla cevap veren gençleridir. Kaymakam Edip Efendi arkadaşına ve Halep valisinin mührünü kontrol etmeyecek kadar çevresine güvenen bir devlet adamıdır. Kahveci Hasan, Kokmuş Ayşe, Yenge Kadın, mahkeme çalışanları vs. mahalleliyi ve halkı temsil ederler.

Doğu hikâyelerinden ve geleneksel tiyatrodan etkiler taşıyan piyes İstanbul dışında Doğu coğrafyasında geçer. Maraş piyesin geçtiği şehirdir. Halep de dolaylı bir anlatımla piyeste yer alır. Azmi ve Edip Efendilerin evleri, mahkeme diğer mekânlardır. Oyun aksiyonun devamlılığı, konuşmaların sadeliği ve betimlemelerin işlevselliği ile diğer oyunlara göre sahnelenmeye uygundur.

### Sonuç

Recazâde Mahmut Ekrem, şiir başta olmak üzere çeşitli edebi türlerde eserler vermiştir. Tiyatro türünde de eserler kaleme alan Ekrem, bu türün ilk örneğini 1870 yılında *Afife Anjelik*'le ortaya koyar. Ekrem'in edebiyat tarihlerinde yer alan dört tiyatro eseri bulunmakla birlikte Hakan Sazyek *Donanma* dergisinde 1910 yılında yayınlanan *Havada Çarpışan Sesler*'i de bu piyeslere dahil etmiştir. Piyesleri Doğu ve Batı etkisiyle yazılanlar olmak üzere ikiye ayırarak sınıflandırmak mümkündür. İlk iki piyes *Afife Anjelik* ve *Atala yahut Amerika Vahşileri* Batı etkisiyle yazılmıştır. Oyun kişileri yabancıdır ve bu oyunlar egzotik diyarlarda ve Batı coğrafyasında geçer. Ekrem, bu piyeslerin yerli olmadıkları eleştirisine karşılık millilik çabasıyla *Vuslat yahut Süreksiz Sevinç* ve *Çok Bilen Çok Yanılır*'ı kaleme alır. İlk piyes İstanbul ve Girit'te geçerken, ikincisinde Doğu masallarından esinlenmeler vardır. *Vuslat*'ta dönemin popüler konularından esaret ve verem aşk konusuyla birlikte işlenirken, *Çok Bilen Çok Yanılır* ahlaki sorgulamalar içerir, yanlış anlamalar üzerine kuruludur.

Ekrem'in piyesleri genel bir değerlendirmeyeyle teknik aksaklıklar içermektedir. Yazarın eserlere hakimiyet konusunda birtakım eksiklikleri vardır. Bu eksikliklerin en belirgin olanı şahıs kadrosunda bazı önemli kişilerin gösterilmemesidir. Piyeler ayrıca sahnelenebilir olmaktan uzaktır. Uzun i monologlar, aksiyon eksikliği, yer ve dekor unsurlarının zayıflığı, en önemlisi dilin ve kurulan diyalogların yapaylığı piyeslerin dönem içinde sahnelenmesine engel teşkil eder. Bütün bunlarla birlikte, dil bakımından en anlaşılır ve halka yakın duran oyun *ok Bilen ok Yanılır*'dir. Çalışmanın başında belirttiğimiz Tanzimat tiyatrosunun "yapıtı" bir dünya kurgulaması, gerçeklikten uzak ögeler içermesi Ekrem'in tiyatroları için de geçerlidir.

Bütün bu eksikliklerle birlikte bir yazarı edebiyat tarihi içinde bütün eserlerini bir bütün şeklinde ele alarak konumlandırmak gerekir. Ekrem'in tiyatrolarını incelemek hem dönem edebiyatını hem de yazarı bütünlüklü biçimde değerlendirmemizi sağlayacaktır. *Vuslat* daha sonra yazılacak olan *Muhsin Bey yahut şairliğin Hazin Bir Neticesi* hikyesine kaynaklık eder. Ayrıca *Vuslat*, *Zavallı ocuk*'la kurduğu ilgiyle metinlerarası bağlamda okunabilir. Ekrem'in *Atala*'yı romandan adapte etmesi dönemi için önemli bir yeniliktir. Ekrem'in oyunları için yazdığı mukaddemelerde ise bu alan için gayreti grlebilir. Yazar, hocalık vasfını koruyarak tiyatro türü için kafa yormuş, melodram, dram, komedi türlerindeki eserlerini okuruyla buluşturmuştur.

### Kaynakça

- And, M. (2019). *Kısa Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, N. (2017). Rezaizâde Mahmut Ekrem'in atala çevirisini biçimlendiren kültürel ve estetik kaygılar. *Bilig*, 81,139-163.
- Atay, S. (2021). *Üstat Ekrem*. Ankara: Hece Yayınları.
- Chateaubriand, F. (2002). *Atala-Rene*. İstanbul: Özgü Yayınları.
- Çamurdan, E. (2015). *Tanzimat dönemi Türk tiyatrosu*. İstanbul: Habitus Yayınları.
- Çetin, N. (2016). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ekrem, R. M. (2020). *Piyesler*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Enginün, İ. (2008). *Türkçede Shakespeare*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (1979). *Rezaizâde Ekrem'in atala romanı ile atala yahut Amerika vahşileri piyesi üzerine bir karşılaştırma denemesi*. Nevin Önberk Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Sempozyumu I Tiyatro, Ankara.
- Nutku, Ö. (2001). *Dram sanatı tiyatroya giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Parlatır, İ. (2012). *Rezaizâde Mahmut Ekrem*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sazyek, H. (2020). *Rezaizâde Mahmut Ekrem Piyesler*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Sevengil, R.A. (2015). *Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi Yayınları.
- Yüksel, A. (1995). Modern Türk tiyatrosunda arayış ve gelişmeler. *Tiyatro araştırmaları Dergisi*, 12, 123-130.

## Zaman, Mekân, Beden ve Öznelerarası Düzlemde Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Korkusu<sup>1</sup>

Hakan YILMAZ<sup>2</sup>

### Öz

Duygular üzerine yapılan birçok çalışmada, araştırmacılar bazı temel duyguların var olduğu savını ortaya atmıştır. Bu temel duyguların sayısı en az dört olarak belirlenmiştir ve bunlar mutluluk, kızgınlık, üzüntü ve korkudur. Diğer tüm duygular, bu dört ana duygu üzerine kuruludur. Bu çalışmada, fenomenolojik çerçeve kullanılarak, öncelikle öznenin varoluşunun bir parçası olan zaman, mekân, beden ve öznelerarası boyutlar tartışılacak, ardından korku duygusunun bu dört düzlemde nasıl deneyimlendiği ve hissedildiği incelenecektir. Ayrıca, bu düzlemlerin, korku duygusunun oluşumunda ne tür bir role sahip olduğu ve korkunun hissedilmesi esnasında bu düzlemlerin korku duygusuna kapılan birey tarafından deneyimlenmesinde hangi değişimlere uğradığı, James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı romanında Stephen'in yaşadığı iki olay üzerinden tartışılacaktır.

### Anahtar Sözcükler

James Joyce  
Sanatçının Bir Genç Adam  
Olarak Portresi  
korku  
zaman  
mekân  
öznelerarasılık

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 13.01.2021

Kabul Tarihi: 14.04.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.860025

## Fear of the Artist as a Young Man in Time, Space, Body and Intersubjective Dimensions

### Abstract

In most studies on emotions, researchers have proposed that there are some primary emotions. The number of these basic emotions is said to be at least four and they include happiness, anger, sadness, and fear. All other emotions build on these four primary emotions. In this study, first, by employing a phenomenological framework, time, space, body, and intersubjective dimensions which are part and parcel of the self's existence will be discussed, and then how the emotion of fear is experienced and felt in these four dimensions will be analyzed. Furthermore, what role these dimensions have in the formation of fear and what changes they undergo during the experience of fear will be examined with reference to two incidents that befall Stephen in James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*.

### Keywords

James Joyce  
A Portrait of the Artist as a  
Young Man  
fear  
time  
space  
intersubjectivity

### About Article

Received: 13.01.2021

Accepted: 14.04.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.860025

<sup>1</sup> Bu çalışma, 4-6 Aralık 2019 tarihleri arasında Hacettepe Üniversitesi'nde düzenlenen "Korku Sempozyumu"nda sunduğum "İngiliz Modernist Yazınında Korkunun Anatomisi: Zaman, Mekân, Beden ve Öznelerarası Düzlemde Korku" başlıklı bildirdiden türetilmiştir.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Burdur/Türkiye, hknymzz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6019-2214

## Giriş

Duygular birçok farklı disiplin ışığında değişik açılardan ele alınmış olduğundan, tam tanımlarını önermek pek mümkün görünmemektedir. Biyolojik açıdan, duygular, vücut sistemlerinde (otonom sinir sistemi (OSS), kas-iskelet sistemi, endokrin sistemi, peptit nörotransmitter ve nöroaktif peptit sistemleri, vb.) gerçekleşen değişimler olarak kategorize edilir (Turner, 2007, s. 2). Öte yandan, bilişsel yaklaşımlarda, duygular bireyin bulunduğu çevrede olgular, uyarıcılar ve olaylar karşısında yaptığı bilişsel değerlendirme sonucu hissettiği, deneyimlediği ve tanımlayabildiği duyguları kapsamaktadır (Plutchik, 1980, s. 9-10). Kültürel yaklaşımlar ve tanımlamalarda, duygular belli başlı fizyolojik uyarılmalara atfettiğimiz kelimeler ve tanımlamalar olarak karşımıza çıkmaktadır (Turner, 2007, s. 2). Sosyolojik açıdan bakıldığında, “duygu[nun] genellikle bedenin çevresel şartlara verdiği tepkiyle ilintili” olduğunu belirten Robert A. Thamm, bunun genişletilmesi gerektiğini ileri sürer ve duyguların sadece bizim sosyal durumlara verdiğimiz tepkiyle değil aynı zamanda bu sosyal durumların (örneğin sosyal bir ilişkide değişiklik ve bu ilişkinin farklı bir yön alması gibi durumların) değerlendirilmesi sonucu verdiğimiz “fizyolojik tepkiler (duygusal uyarılma)” olarak açıklanması gerektiğini söyler (Thamm, 2006, s. 16). Psikoloji alanında ise, duygular, “bir bireyin, kişisel olarak önemli olan bir olgu veya olay ile başa çıkmaya çalıştığı, deneyimsel, davranışsal ve fizyolojik unsurlar içeren kompleks bir tepki örüntüsüdür” (“Emotion,” t.b.). Bir başka deyişle, söz konusu alanda, duygular, düşünceyi ve davranışı etkileyen fiziksel ve psikolojik değişimleri meydana getiren bir duygu durumu olarak değerlendirilir.

Görüldüğü üzere, oldukça farklı ama aynı zamanda birbiriyle ilintili tanımlamaları ve kavramsallaştırmaları barındıran duyguların ne olduğu ve nasıl meydana geldiği konusunda kesin yargılara varmak pek mümkün değildir. Aksine, bu kaygan zemini biraz daha anlaşılır kılmak adına farklı tanımlayıcı ve belirleyici kategoriler aracılığıyla duyguları daha detaylı tanımlama yoluna başvurulmuştur. Bu amaçla, öncelikle, yapılan çalışmalarda insanlarda birtakım duyguların diğerlerinden daha ön plana çıktığı öne sürülmüş ve bu duygular “birincil” (Plutchik, 1980, s. 8; Turner, 2007, s. 2), “temel” (Ekman, Sorenson ve Friesen, 1969, s. 87) veya “ana” (Thamm, 2006, s. 25) duygular olarak adlandırılmıştır. En basit tanımıyla, bu temel duygular, “duygusal kimyamızdaki ‘atomlar’ olarak kabul edil[ebilir]” (Solomon, 2002, s. 115). Evrimsel doğal seçim sonucu bu duyguların biyolojik olarak insanlarda hâlihazırda var olduğu kanısı yaygınlaşmıştır. Bu duyguların sayısı farklı öneriler ve çalışmalar doğrultusunda artabilse de (Ekman, 1992, s. 550) birçok disiplinde temelde en

az dört adet duygu bu grupta yer almaktadır. Birincil duygular, “insan nöroanatomisinde bulunan ve doğuştan olduğu düşünülen duygusal uyarılma durumlarını” ifade etmektedir (Turner, 2007, s. 2). Bu duyguların birçok varyasyonu çeşitli araştırmacılar tarafından önerilse de hemen hepsinde dört ana duygu ön plana çıkmaktadır: mutluluk, kızgınlık, üzüntü ve korku. Bu temel duygular, çeşitli yoğunlukta hissedilebildiği gibi bununla birlikte çeşitli şekillerde de ifade edilebilir. Yaşanan duyguların deneyimlendiği toplumsal ve kültürel bağlam çerçevesinde bu duyguları belirtmek ve aralarındaki ince farklılıkları belirginleştirmek için farklı ifadeler ve kelimeler de kullanılabilir. Bu tür “temel duygulardaki varyasyonlar için kullanılan dilsel etiketler, temel bir nörolojik kapasitenin dışavurumu” ve “altta yatan biyolojik altyapının üzerindeki bir çeşit duygusal üstyapı” olarak düşünülebilir (Turner, 2007, s. 3). Böylelikle, temel duyguları barındıran nörolojik ve/veya biyolojik altyapı, üstyapıdaki duygu farklılıklarını ve varyasyonlarını mümkün kılan bir zemin görevi görür. Dolayısıyla, korku gibi temel bir duyguyu incelerken onun üzerine kurulu birtakım duyguları (endişe, kaygı, dehşet, vb.) ve onun varyasyonları ve farklı yoğunlukta hissedilme seviyelerini de göz önünde bulundurabiliriz.

“Duygusal yaşamın temel ve indirgenemez bir birimi” (Solomon, 2002, s. 115-116) olarak görülen birincil duygular arasında bulunan korku, en temel tanımıyla bir tehdit unsuru barındıran bir durum karşısında ortaya çıkan bir duygu olarak adlandırılmaktadır. Bu tehdit genellikle dışarıdan gelmektedir ve bedende belli başlı davranış ve/veya fizyolojik değişimlere (nefes alıp vermenin hızlanması, kalp atışının artması, damarların darlaşması, vb.) sebep olmaktadır. Dışsal tehdidin bedende meydana getirdiği bu tür değişikliklerin yarattığı his de korku olarak tanımlanmaktadır. Öte yandan, korku, evrimsel açıdan insanlar için elzem bir görev görmektedir. Örneğin, insan ırkı korku duygusuna sahip olmasaydı muhtemelen çevresine uyum sağlayamayarak ve çevresel tehdit faktörlerini birer tehdit olarak algılayarak yok olurdu (Turner, 2007, s. 61). Bu nedenle, korku irrasyonel bir duygu durumu değil, belli değerlendirmeler ve kanılar doğrultusunda hissettiğimiz bir duygu olarak karşımıza çıkar. Temel duyguların bir parçası olarak korku, hem biyolojik/nörolojik bir altyapıya ve psiko-evrimsel bir gelişime (Plutchik, 1980, s. 9-15) sahip olarak görülür hem de sosyo-evrimsel açıdan sosyal ilişkiler çerçevesinde zaman içerisinde kültürel ve toplumsal olgular ile birlikte belli başlı durumlar karşısında ortaya çıkan bir duygu olarak değerlendirilir (TenHouten, 1996, s. 196-200). Bu ikinci duruma baktığımızda, korkuyu sadece nöroanatomiye indirgeyemeyiz, aksine hemen bütün duygular gibi korku da bireyin içinden geldiği toplum ve kültür faktörleriyle birlikte bu duygunun yaşandığı ve/veya deneyimlendiği andaki durum ve olgular karşısında şekillenir. Robert Solomon’ın dediği gibi, “insanın

korktuğu şey... ve duyguların nasıl ifade edilmesi gerektiği, topluma ve duruma bağlıdır” (Solomon, 2020, s. 119). Dolayısıyla, korku duygusunu tek bir zemine (biyolojik, nöroanatomik, toplum, vb.) veya nedene bağlamak doğru olmaz. Bunun aksine, korkunun oluşması ve deneyimlenmesinde bu faktörlerin aşağı yukarı her birinin etkisi olduğunu veya olabileceğini vurgulamak gerekir. Nitekim, duygular ile ilgili yapılan çalışmalarda mutabakat tam olarak sağlanamadığı gibi yakın zamanda sağlanabilecek gibi de durmamaktadır. Bu yüzden, duygular üzerine çalışan Jonathan Turner ve Robert Solomon gibi isimler, farklı disiplinlerden faydalanarak çok yönlü bir kuramsal zemin oluşturmayı hedeflemektedirler.

Yukarıda bahsi geçen farklı disiplinlerin yaklaşımları göz önüne alındığında görülmektedir ki korku duygusunun oluşumunda, biyolojik-nörolojik altyapıdan toplumsal olgulara geniş bir yelpazede birçok farklı faktör olduğu öne sürülmüştür. Ancak bu yaklaşımların çoğu korku duygusunu gerekli şartlar oluştuğunda bireyin bu şartlara verdiği tepki olarak değerlendirmektedir. Bu çalışmada ise, korkunun biyolojik yani insan doğası gereği mi yoksa sadece toplumsal olgulara ve dayatmalara indirgenebilir olup olmadığı gibi konuların aksine, korku duygusunu deneyimlemekte olan bireyin söz konusu duyguyu kendi perspektifinden nasıl deneyimlediği üzerinde durulacaktır. Bu amaçla, korku duygusunun birey tarafından zaman, mekân, beden ve öznelarası boyutlarda nasıl hissedildiğini etraflıca tahlil etmek adına, bilincin işleyişini ve yapısını ele alan felsefe akımı fenomenolojiden yararlanılacaktır. Fenomenoloji, “birinci tekil şahıs tarafından deneyimlenen bilincin yapılarının incelenmesini” ifade eder ve yaşantıları ve deneyimleri bilincin “yönelimselliği” olarak açıklar (D. W. Smith, 2013, par. 1). Bu özellik olmadan herhangi bir yaşantının/deneyimin mümkün olmadığını ileri sürer. Bir başka deyişle, bilincin en temel özelliği hâlihazırda bir şeye, nesneye (bir olay, bir obje, bir duygu, vb.) yönelmesidir ve bu yönelimselliği olmadan bilinç var olamaz. Fenomenoloji işte tam bu kesişme noktası üzerinde durarak yaşantının gerçekleştiği sırada algının nasıl şekillendiği, oluştuğu ve bireyin bu sırada onun dünyada varoluşunun altyapısını oluşturan zaman, mekân, beden ve öznelarası düzlemlerde ne tür değişimleri deneyimlediğini gözler önüne sermesi açısından hem birinci tekil şahsı hem de onun dünyadaki olgulara yönelimini baz alır. Yönelim esnasındaki bilincin algısına yaptığı vurgu düşünüldüğünde, fenomenoloji, duygular bağlamında yukarıda bahsi geçen yaklaşımların üzerinde durmadığı bir noktaya ışık tutmaktadır: Duyguların deneyimlendiği esnada bilincin bunları nasıl algıladığını ve onun dünya algısını (zaman, mekân, beden ve öznelarası boyutlarda) nasıl etkilediğini ortaya koyması açısından duyguların değerlendirilmesinde farklı bir perspektif sunar.



Yirminci yüzyılın başında ortaya çıkan fenomenolojinin birinci şahsı, onun dünyaya yönelimini ve dünya algısını ele alması göz önüne alındığında, bu felsefi akım aynı dönemde ortaya çıkan modernist edebiyatla birçok benzerlik gösterir. Modernist eserlerde oldukça ön planda olan bilinç akışı, birinci şahıs bakış açısı, karakterlerin iç dünyası gibi olgular, fenomenolojinin sunduğu kavramsal araçlar sayesinde daha zengin bir okumaya elverişli hale gelir. Bu amaçla, bu çalışmada, korku duygusu ve onun birinci şahıs tarafından nasıl deneyimlendiği, İrlandalı yazar James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* (1916) adlı modernist romanının başkahramanı Stephen'in yaşadığı korkular aracılığıyla fenomenolojik açıdan irdelenecektir. Joyce'un romanında olduğu gibi diğer pek çok modernist romanda birinci şahıs ve bilinç akışı tekniği kullanılsa da çoğunda birden fazla karakter arası geçişler görülmekte ve farklı karakterlerin bilinç akışları arasında bir gidip gelme durumu söz konusu olduğundan bir nevi bölünme gerçekleşmektedir. Ancak romanın başlangıcından sonuna değin birinci şahıs ve tek kişinin (Stephen) bilinç akışı üzerinde durması sebebiyle Joyce'un romanı kesintisiz bir birinci şahıs perspektifi sunmaktadır. Üstelik, Joyce'un bu romanı, Stephen'in yaşadığı korkularını ve bunları nasıl hissettiğini detaylı ve güçlü tasvirlerle vermesi itibariyle fenomenolojik çerçevede söz konusu korku duygusunu incelemek ve değerlendirmek için daha elverişli bir zemin sağlamaktadır. Böylelikle, bu çalışmada, korku yaşantısını etraflıca ele almak adına, zaman, mekân, beden ve öznelarası düzlemlerinin korku duygusunun oluşumunda ne tür bir role sahip olduğu ve korkunun hissedilmesi esnasında bu düzlemlerin korku duygusuna kapılan birey tarafından deneyimlenmesinde hangi değişimlere uğradığı fenomenolojik çerçevede tartışılacaktır.

### **Zaman, Mekân, Beden ve Öznelarası Düzlemin Fenomenolojik Süremi**

Korkunun nasıl deneyimlendiği üzerinde durmadan önce zaman, mekân, beden ve öznelarasılık kavramlarına kısaca bakmak yerinde olacaktır çünkü bu kavramlar bireyin dünya ve çevresi ile ilgili nasıl konumlandığını ve bireyin varoluşunun en temelini oluşturan parçalardır. Bu kavramlar birbiriyle doğrudan ilintili olduğundan onları birbirinden ayrı düşünmemiz pek mümkün değildir çünkü bireyin yaşamı temelde bu kavramlar ekseninde vuku bulur. Söz gelimi, bir birey zaman-mekân süreminden ayrı düşünülemez gibi bedensiz ve başkaları olmadan da düşünülemez. Bu açıdan bakıldığında, varoluşu mümkün kılan bu kavramları birazdan ayrı ayrı ele alacak olmamıza rağmen onları bir bütünü ayırmaz parçaları olarak düşünmemiz gerekir.

Zaman mefhumu, fenomenoloji geleneğinde bilincin yapıtaşlarından birini oluşturmaktadır. Bu felsefe akımının kurucusu kabul edilen Edmund Husserl'in zaman

anlayışında, “içsel zaman bilinci” (Husserl, 2015, s. 13) her türlü algının ve yönelimselliğinin temelini oluşturmaktadır. Hatta, “bilincin diğer tüm form ve yapılarında varsayılan en temel bilinç, zaman bilincidir” (Bernet, Kern ve Marbach, 1999, s. 101). Husserl’e göre zaman üç parçalı (geçmişe-yönelim, ilk-izlenim, geleceğe-yönelim) bir yapıya sahiptir: “Her algı, geçmişe-yönelimsel ve geleceğe-yönelimsel iç-avlusuna sahiptir” (Husserl, 2015, s. 134). Her bir anın algılanması veya algının gerçekleştiği her bir an (ilk izlenim, şimdi, şu an) aynı zamanda geçmişe ve geleceğe yönelimselliği de içinde barındırır. Bu durumun zorunlu olduğunu söylemek yanlış olmaz çünkü bu iki zıt kutuplara yönelim olmadan zaman bilinci gerçekleş(e)mez. Husserl, bu yapıyı açıklamak için melodi örneğini kullanır. En basit haliyle, bir melodi dinlediğimizde veya duyduğumuzda söz konusu melodide notaların ve ritimlerin (genellikle) birbirine uyumlu bir şekilde akıp gittiğini veya birbirini uyumlu bir şekilde takip ettiğini algılarız. Bu oldukça sıradan ve normal bir şeydir bizler için. Müziğin, melodinin, ritmin akışına bırakırız kendimizi. Husserl’in üç parçalı zaman yapısı işte tam olarak bu akışkanlığı mümkün kılmaktadır. Melodinin melodi olarak algılanabilmesi için ilk izlenimde algılanan nota bir sonraki anda geçmiş olacağından yeni gelen ilk izlenim aynı anda geçmişe yönelmek zorundadır veya bir başka deyişle geçmiş olan notayı şu anda kendinde (değiştirerek) barındırması ve tutması gerekmektedir. Öte yandan, aynı ilk izlenim geçmişe yönelirken eş zamanlı olarak geleceğe de yönelmiştir. Her an aynı zamanda bir sonraki anı da beklenti olarak içinde kapsamaktadır. Örneğe tekrar dönersek, bir yandan duyulan veya algılanan bir nota bir sonraki anda geçmiş olarak tutulurken, diğer yandan, bir sonraki notaya karşı da beklenti içerisindedir, bir sonraki notaya daha şimdiden hâlihazırda yönelmiştir. Böylelikle, melodinin akışı sağlanır ve melodi bir melodi olarak algılanabilir. Robert Sokolowski’nin belirttiği gibi, içsel zaman bilinci olmadan “akış deneyimimiz ayrık ve kesik olurdu... Sürekli akış hissi bizde hiç oluşmazdı... Biz ve deneyimlediğimiz şeyler, anlık parıltılar, anlık görüşler, anlık maruz kalmalardan başka bir şey olmazdı” (Sokolowski, 2000, s. 135). Diğer bir deyişle, bu üç yapı her bir anda veya şimdide, deyim yerindeyse, iş başında olmasaydı her bir anı kesik ve parça parça algıladık ve bu yüzden de zaman akışı gerçekleşmezdi.

Zaman bilincinin yanı sıra, bir özne varoluşu itibariyle mekânsız yani dünyasız da düşünülemez. Bu yüzden, her ne kadar Husserl mekânın, öznenin kendisi tarafından ve daha sonrasında öznelarası (birçok özne tarafından kolektif bir şekilde) oluşturulduğunu açıklamaya çalışsa da kendisinden sonra gelen Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Maurice Merleau-Ponty gibi filozoflar özneyi mekânın nasıl oluşturulduğundan/kurulduğundan ziyade öznenin içine “fırlatıldığı” bir yer olarak kabul etmiştir (Heidegger, 2018, s. 213). Maurice

Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi, “dünya... vazgeçilemez bir mevcudiyet olarak zaten oradadır” (Merleau-Ponty, 2017, s. 9). Bu açıdan mekânı incelerken, onun özne(ler) tarafından nasıl oluşturulduğu vurgusunun aksine onun nasıl deneyimlendiği ve yaşandığı üzerinde durmuşlardır. Bu konuda özellikle Heidegger'in “dünya-içinde-varolma” (Heidegger, 2018, s. 93) kavramı, Sartre ve Merleau-Ponty felsefesinde oldukça önemli bir yer tutar. Bu filozoflar özneyi ele alırken onun dünyasız/mekânsız düşünülmesinin mümkün olmadığını altını çizmektedir. Varoluş ancak bir yerde, bir mekânda, yani dünyada varoluştur. Örneğin, Heidegger'in *Dasein* kavramı, kelimesi kelimesine “orada” (*Da*) ve “olma” (*sein*) sözcüklerinden oluşmaktadır. Bu açıdan, varoluş temeli itibarıyla orada bir yerde var değildir, yani dünyada var değildir. Dünya-içinde-varolma fikri öznenin dünyada olmasının sanki bir nesnenin başka bir nesne içinde bulunmasına eşdeğermiş gibi düşünülmemelidir. Aksine, “var olmak *hâlihazırda ve her zaman* bir dünyaya sahip olmak... anlamına gelmektedir” (Clark, 2002, s. 18). Dünyada olan özne kaçınılmaz bir şekilde dünyanın anlamlar ağının içinde bulur kendini. Heidegger'in dünyanın “atıf tümlüğü” (Heidegger, 2018, s. 125) olarak tanımladığı bu durum, dünyadaki her şeyin bir birine gönderimde ve atıflarda bulunmasını ifade etmektedir ve anlam bütünlüğünü mümkün kılar. Özne, aslında dünyada “başkalarıyla, çevresiyle, araç ve gereçler... ile ilişkileri” (B. Smith ve Smith, 1995, s. 10) doğrultusunda var olmakla beraber her şeyin birbirine atıfta/gönderimde bulunduğu “işleyen dünyanın’ içinde kaybolmuştur” (Guignon, 1993, s. 6). Örneğin, bir kurşun kalem gördüğümüzde onun nesnel özelliklerinden (uzun ince ve ucu sivri olan nesne) ziyade bizim için kullanılabilirliği (yazmaya yarayan nesne) ön plana çıkar. Gönderimselliği göz önüne alındığında bu kalem birçok farklı nesneye (kâğıt gibi) de referansı içinde barındırır. İşte tam olarak özne için mekân, her şeyin her şeye gönderimde bulunduğu bu tür atıf tümlüğünü ifade etmektedir. Bu tabii ki sadece nesnelere arasındaki atıfsallığı işaret etmez, aksine öznenin başkalarıyla ve çevresiyle (okul, iş yeri, vs.) olan ilişkilerini ve bu atıfsal ilişkiler doğrultusunda öznenin yapabileceği ve yapamayacağı şeylere olanak verdiği kadar onları aynı zamanda sınırlandıran bir bütünlüğe de işaret eder. Mesela, öznenin öğretmen olabilmesi okulların, öğrencilerin ve daha kapsamlı düşünüldüğünde eğitim kurumunun var olmasına bağlı olmakla birlikte onun öğretmenliği ancak bu gönderimsellik bağlamında anlam kazanır. İçine fırlatıldığımız dünya özneyi aslında dünyadaki atıflar ağının içine konumlandırır ve bu yüzden özne bu tümlüğü barındıran dünya olmadan var olamaz.

Zaman ve mekân gibi öznenin varoluşsal temellerinden bir diğeri de bedendir. Daha önce bahsettiğimiz zaman kavramında her ne kadar zaman bilinci diyerek sanki zihin/beden ikiliği sürdürülüyormuş izlenimi oluşsa da durum böyle değildir. Öznenin zaman algısı,

bedenli bir varlık olarak bir mekânda yani dünyada yapabileceği veya yapamayacağı şeyler ile şekillenir ve anlam kazanır: yemek vakti, çalışma vakti, uyuma vakti, vb. Bu bağlamda, zaman-mekân düzleminde var olan özne temelde bedensel bir varlıktır. Heidegger beden üzerine neredeyse hiçbir şey söylememesine rağmen, onun yukarıda bahsi geçen dünya-içinde-varolma fikri söz konusu varlığın zaten hâlihazırda bedensel bir varlık olduğuna işaret etmektedir. Fenomenoloji geleneğinde, Husserl yaşayan/deneyimlenen beden (*Leib*) ve nesne olarak beden (*Körper*) arasında bir ayırım yapar ve yaşayan bedenin dünya ile bilinç arasında bir köprü kurduğunu ileri sürer (Husserl, 1989, s. 169). Heidegger böyle bir ayırım üzerinde durmasa da kendisinden sonra gelen Sartre ve özellikle Merleau-Ponty bunun üzerine eğilmişlerdir. Sartre “kendi-için-varlık olarak beden” (*le corps comme être-pour-soi*) ve “başkası-için-beden” (*le corps-pour-autrui*) (Sartre, 2009, s. 405, 442) ayırımı yaparken Merleau-Ponty “nesne olarak beden” (*le corps comme objet*) ile “kişiye has beden” veya “kişinin kendi bedeni” (*le corps propre*) olarak ayırmıştır (Merleau-Ponty 2017, s. 115, 146, 212). Her iki düşünür de nihayetinde öznenin dünya ile ilişkisinin bedenden geçtiği fikrinde mutabıktır. Beden, öznenin dünyada varoluşunun veya dünyaya “yöneliminin sıfır noktası, buranın ve şimdinin hamilidir” (Husserl, 1989, s. 61). Öyle ki beden “tüm yaşantı[nın] daimî [ve] ezeli ufkudur” (Carman, 1999, s. 214). Bu bağlamda, beden, öznenin dünyadaki varlığının tüm olağanlığıyla akıp gitmesine olanak sağlamakla kalmaz günlük hayatını devam ettirmesinin temelini oluşturur. Bedensel olarak algıladığımız dünya veya bedenin de içinde bulunduğu algı alanı, bu söz konusu verilmiş mekânda/dünyada bedensel bir varlık olarak neler yapabileceğimizi, nasıl hareket edebileceğimizi veya daha geniş bir kapsamda ne tür olasılıklara sahip olduğumuzu da içinde barındırır.

İçinde bulunduğumuz dünyanın veya dünyada olmamızın bir diğer varoluşsal özelliği de öznelerarasılıktır. Bu kavram, Husserl ve Sartre’da başkalarının varlığı hakkındaki konuları irdelediklerinde ele aldıkları bir sorun olarak ortaya çıkar. Husserl, kariyerinin son dönemlerinde dünyanın kurulumunun tek bir bilinçten değil öznelerarası bir şekilde kurulduğunu/yapılandı(rıldı)ğınını öne sürer (Kartal, 2015, s. 51). Öte yandan, Sartre ise içinde bulunduğumuz dünyada başkalarının varlığını “ontolojik zorunluluk” değil, hâlihazırda “olumsal zorunluluk” (Sartre, 2009, s. 340) olarak görür. Bu da başkalarının varlığının tamamen gelişigüzel olduğunu ve dünyanın veya öznenin öznelerarası bir altyapıya sahip olmadığını ileri sürer. Ancak, bu durum Heidegger ve Merleau-Ponty’de daha farklıdır. Bu iki isim için, dünya zaten her zaman öznelerarası bir dünyadır veya öznelerarasılıkla kuşanmıştır. Heidegger’in *Dasein*’ın varoluşsal yapısını açıklarken kullandığı önemli kavramlardan biri “birlikte-varolmadır” (Heidegger, 2018, s. 181). Bu kavram, en basit haliyle, “dünya-içinde-

varolmanın komünel boyutu” olarak tanımlanabilir (Polt, 1999, s. 60). Birlikte-varolma, *Dasein*’ın başkalarıyla birlikte dünya-içinde-varolmasıdır. Heidegger’in dediği gibi, “[z]ira dünya-içinde-varolma açığa kavuşturulurken görülmüştür ki öncelikle dünyasız ne bir ‘var’ vardır, ne de salt özne verilidir. Ve sonuç itibarıyla yalıtılmış bir ben de ötekiler olmadan verili değildir” (Heidegger, 2018, s. 185). Bu bağlamda, tıpkı öznenin dünyasız düşünülmemesi gibi, özneyi diğer öznelerin var olmadığı bir bağlamda da düşünemeyiz çünkü atıflar tümlüğünün içerisinde, olanaklarını ve imkanlarını gerçekleştirmek adına öznenin attığı adımları benzer şekilde diğer özneler de gerçekleştirmektedir. Bir bakıma, “[d]ünya-içinde-varolmanın bu birliktel zeminini üzerinde dünya zaten hep başkalarıyla paylaştığım bir dünyadır. *Dasein*’ın dünyası *birlikte-dünyadır*. İçinde-olmak demek başkalarıyla *birlikte-varolmak* demektir” (Heidegger, 2018, s. 188). Özne, diğer öznelerle birlikte aynı dünyada var olmakla kalmaz aynı dünyadaki anlamlar bütünlüğü içerisinde benzer şekilde (benzer yönelimler, kaygılar, endişeler, vb.) var olur. Öznenin egzistansiyal olarak başkalarıyla birlikte-varolması dünyanın bir nevi “*a priori* öznelarasılık” (Zahavi, 2001, s. 154) veya “özne-ötesi öznelarasılık” (Coelho ve Figueiredo, 2003, s. 199) ile kuşandığını belirtmektedir. Heidegger’e göre, başkalarının varlığı daha çok yatıştırıcı, deyim yerindeyse hissizleştirici ve “sahih benlikten” (Heidegger, 2018, s. 204) mahrum bırakan bir etkiye sahip olsa da öznenin başkalarıyla karşılaşması özne için bir tür kendine dönüşü (kendi bedenselliğine, zaman ve mekânın farklı deneyimlenmesine) de tetikleyebilmektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz dört ana parçadan oluşan bu düzlemler bütünlüğü -zaman, mekân, beden ve öznelarasılık- öznenin varoluşunu mümkün kılan ve temellendiren en önemli yapıdır. Öznenin ancak bir dünyada önem ve anlam kazandığını göz önünde bulundurursak, söz konusu dünyada olma bu dört düzlemin bir arada bir zemin oluşturmasıyla mümkün hale gelebilmektedir. Dolayısıyla, her ne kadar öznenin bu düzlemlerdeki yaşantıları veya daha doğru bir tabirle bu düzlemleri deneyimlemesi, ayrı ayrı ele alınabilse de yaşantı düzeyinde bu dört farklı açı yekpare olarak düşünülmelidir. Örneğin, zaman, özne tarafından içinde bulunduğu duruma göre yavaş veya hızlı geçiyor olabilir veya öznenin bulunduğu mekân/çevre birtakım sebeplerden dolayı tehlikeli veya güvenli bir yer olarak deneyimlenebilir. Öte yandan, dünyanın akışına kendini kaptırmış bir bedenli özne, birden başkalarının yanında kendi bedenini bir nesne olarak deneyimleyebilir. Burada kısaca verdiğimiz örnekler, her bir düzlemin ayrı ayrı tanımlanabileceğini ve betimlenebileceğini ortaya koysa da daha yakından bakıldığında her biri aslında birbirine giriftir. Mesela, beden nesne olarak algılanması diğer üç düzlemi de içinde barındırmaktadır. Bedenin nesne olarak deneyimlenmesi anında öznenin zaman (günün şu veya bu saati) ve bulunduğu mekânın (okul,

sokak, vb.) farkına varmasına sebep olur. Bu zaman-mekân süremi beraberinde, bu nesneleş(tiril)me genellikle başkalarının varlığıyla veya orada bulunmalarıyla gerçekleşmektedir. Böylelikle, her bir parça bir araya gelerek bu deneyimin veya durumun bütününe oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın ikinci kısmında, İrlandalı modernist yazar James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı romanının başkahramanı Stephen Dedalus'ın korku duygusunu yukarıda anılan düzlemlerin her birinde nasıl deneyimlediği veya hissettiği üzerinde durulacak ve tartışılacaktır.

### **Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Korkusu**

Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan edebî modernizmde özne ve onun bilinci, yaşantısı ve bakış açısı oldukça ön plandadır. Karakterlerin içinde yaşadıkları dünyayı nasıl gördükleri, algıladıkları ve deneyimledikleri üzerinde duran modernist eserler bu yüzden öznenin dünyada varoluşunu her yönüyle ele alan fenomenolojik okumaya oldukça elverişlidir. Modernist akımın önde gelen isimlerinden James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı otobiyografik unsurlar taşıyan eseri, romanın başkahramanı Stephen Dedalus'ın bebeklikten erişkinliğe kadar olan dönemine odaklanarak onun büyürken geçtiği safhaları ortaya koyar. Sadece bununla da kalmayıp Stephen'ın bedensel ve zihinsel değişimlerini irdeleyerek onun erişkinliğe uzanan yolculuğunda hayata ve dünyaya bakışının nasıl şekillendiği üzerinde durur. Bu çalışmanın önelediği korku duygusunun farklı düzlemlerde deneyimlenmesi konusu doğrultusunda, Stephen'ın korku (ve dehşet) duygusunu hissettiği iki farklı olay üzerinde durmak yerinde olacaktır. Bu bölümde, önce, Stephen'ın haksız yere Dolan Baba'dan gördüğü fiziksel şiddet esnasında yaşadığı korku duygusu ele alındıktan sonra, Stephen'ın roman boyunca hissettiği en güçlü duygu olan ve oldukça etkili tasviri yapılan üç gün süren inziva günlerinde yaşadığı korku incelenecektir. Özellikle bu ikinci örnekte, Stephen'ın din çerçevesinde günah, ölüm, mahşer günü ve cehennem gibi kavramlar karşısında nasıl korku yaşadığını gösteren durumlar üzerinde durularak onun bu korkuyu zaman, mekân, beden ve öznelarası düzlemlerde nasıl hissettiği gösterilecektir.

Joyce'un romanında, Stephen'ın küçüklüğünden beri tüm algısı ve yaşantıları duyularıyla birlikte verilmektedir. Bir başka deyişle, yaşantıların ve olayların Stephen'da ne tür hisler uyandırdığı ve hangi duyularını tetiklediğini ön plana çıkarılmış şekilde sunulmaktadır. Örneğin, daha romanın ilk sayfasında şu gözlem kendine yer bulur: “Yatağımı ıslatırsan önce sıcak olur sonra soğur” (Joyce, 2015, s. 51). Benzer şekilde, Clongowes okuluna gittiğinde Wells isimli bir okul arkadaşının kendisine omuz atması sonucu okulun

foseptik çukuruna düşmesiyle ilgili olarak da anımsadığı şey yine bedensel duyular üzerinden verilmiştir: “Ne soğuk, ne yapışkandı su öyle!” (Joyce, 2015, s. 55). Duyularını oldukça güçlü deneyimleyen Stephen için korku duygusu da kuvvetli duyularla bezenmiş şekilde ortaya çıkar. Korkuyu ilk olarak yaşadığı bölüm, okulda etüt yönetmeni Dolan Baba’nın Arnall Baba tarafından yürütülen Latince dersini bir nevi teftiş amaçlı ziyaret etmesiyle başlar. “Tembel, haylaz yaramazları” (Joyce, 2015, s. 96) gözünden anladığını iddia eden Dolan, raketiyle Fleming isimli bir çocuğun eline altı defa vurduktan sonra öğrencileri derslerine dönmeleri hususunda azarlar. Dolan’ın daha ilk başta elinde raket ile sınıfa girmesi çocuklarda korku uyandırmıştır: “Bir anlık bir ölüm sessizliği, sonra raketin en sondaki sıraya çarpışının sesi. Stephen’ın korkudan yüreği hopladı” (Joyce, 2015, s. 95). Çocukların yüreğine böylesi bir korku salan Dolan, Stephen’a dönüp onun neden diğerleri gibi yazmadığını sorduğunda Stephen’ın âdeta nutku tutulur: “‘Benim... şeyim...’ Korkusundan konuşamıyordu” (Joyce, 2015, s. 96). Bedensel bir varlık olarak dünyada olmamız dünyanın atıf tümlüğü içerisinde rahat bir şekilde hareket etmemize olanak sağladığından korku karşısında bu dünyayla olan bağımız kopma noktasına gelebilir ve bu durum da söz konusu korku duygusunu bedensel ve mekânsal düzlemde oldukça güçlü hissetmemize sebep olur. Sartre’ın belirttiği üzere, bir duygu deneyimi esnasında dünya ile ilişkileri değişen şey bedenin ta kendisidir (Sartre, 1948, s. 61). Stephen da yaşadığı korku karşısında hem neredeyse konuşamaz hale gelir (sadece kekelemekle yetinir) hem de normal şartlarda oldukça rahat kullanabileceği yürüme ve görme kabiliyetleri bu durumdan etkilenir: “Stephen sınıfın ortasına sendeleyerek geldi, korkudan ve aceleden iyice körleşmişti... Korkudan bütün gövdesi... kolu... bütün organları acı ve korkuyla tit[rıyordu]” (Joyce, 2015, s. 97). Bedensel olarak korkunun hissedilmesi Stephen’ın sadece konuşma yetisini bir anlık süreyle etkilemekle kalmaz aynı zamanda yürümesi ve görmesi de bu durumdan payını alır. Dolan Baba’nın onu çağırmasıyla korkudan âdeta kör olur ve tahtaya tökezleyerek çıkar. Tüm bedeni, kolu, eli ve hatta uzuvları korkuyla titrer. Beden düzeyinde yaşanan korku görmesine de etki ettiğinden mekân içerisindeki bedensel hareket uyumu da darbe yer ve bu sebeple ancak sendeleyerek veya tökezleyerek sınıfta hareket edebilir.

Öte yandan, anlatıcı, Stephen’ın bu olay karşısında duyduğu korkunun zaman boyutuyla ilgili bir bilgi vermese de Stephen’ın kekelemesi, sendeleyerek tahtaya çıkması ve titremesi gibi kısa süre içerisinde gerçekleşen olguları nispeten uzunca tasvir etmesi söz konusu kısa nesnel zamanın öznel olarak uzun hissedildiğine dair ipuçları da vermektedir. Üstelik, normalde öznenin dünyaya yönelmesinde geçmiş ve gelecek zaman belli bir eksen oluştururken, böylesi bir korku duygusu anında, geçmiş ve gelecek farkındalığı ortadan kaybolarak özne tüm benliğiyle şimdide bulur kendini. Bunun yanı sıra, Stephen’ın

korkusunun bir de öznelarası boyutu olduğunun da altını çizmek yerinde olacaktır. Ders tüm olağanlığıyla akarken birden sınıfa Dolan Baba'nın girmesiyle tüm sınıfın atmosferi değişir: "Kapı sessizce açıldı ve kapandı. Sınıfta hızla bir fısıltı dolaştı: etüt yönetmeni. Bir anlık bir ölüm sessizliği... Stephen'ın korkudan yüreği hopladı" (Joyce, 2015, s. 95). Dolan Baba'nın dersleri teftiş etmesi çocuklar için bir korku kaynağı hâline gelmiştir. Dolayısıyla, dünya-içinde-varolmanın ifade ettiği öznenin kendini dünyanın akışına neredeyse şuursuzca bırakması aniden bir başka öznenin onun algısal alanına girmesiyle altüst olabilir. Bu durumda, Dolan Baba, bir nevi korku duygusunun Stephen'da tetiklenmesi hususunda bir katalizör görevi görmektedir. Bu açıdan bakıldığında, başkalarının özne üzerinde, daha doğrusu öznenin yaşantıları, hisleri ve duyguları üzerinde oldukça belirleyici etkiler yaratabildiği görülmektedir. Bu nedenle, Stephen'ın Clongowes'taki hayatından böylesi kısa bir kesit bile korku duygusunun farklı boyutlarda nasıl güçlü hissedildiğini göstermektedir.

Stephen'ın yukarıda bahsettiğimiz fiziksel şiddet ile ilgili erken dönem yaşantısının yanı sıra, onun korku duygusunu bahsi geçen dört düzlemde (zaman, mekân, beden ve öznelarası) çok daha kuvvetli ve derinden hissettiği ikinci olay ise Stephen'ın ergenlik dönemine girmiş bir genç olarak Dublin'de bulunan Cizvit okulu Belvedere College'ta eğitim gördüğü dönemde inziva günleri sırasında yaşadığı korkuyla ilintilidir. Stephen'ın bu çekilme günlerinde yaşadığı korkunun boyutunu idrak edebilmek adına onun ergen bir genç olarak Belvedere College'ta nasıl bir öğrenci profili çizdiği üzerinde kısaca durmak doğru olacaktır. Clongowes'ta nispeten daha çekingen ve geride duran bir karakter olmasının aksine, Belvedere College'ta Stephen oldukça aktif bir öğrenci olarak (bir piyeste öğretmen rolünü üstlenir; yazdığı bir denemeyle para ödülü kazanır; bir topluluğun başına geçer) tasvir edilmektedir. Ancak, okulda gündüz çizdiği bu düzgün profilin bir diğer yüzü de vardır. Ergenliğe yeni giren her bir genç gibi, Stephen da daha önce kendisine yabancı olan birtakım bedensel arzular hissetmeye başlar ve bu arzuları doğrultusunda akşamları şehrin karanlık ve mülevves sokaklarında dolaşır ve ilk cinsel deneyimini de bu sokaklarda rastladığı bir hayat kadınıyla yaşar. Bu deneyim henüz on altı yaşında olan Stephen için bir dönüm noktası olur ve bundan sonra Stephen sıkça bu sokakları ziyaret eder ve kendini arzularının pençesinde bulur. Bedensel arzularına yenik düşen Stephen yaklaşık sekiz ay süren bir dizi günah işlemeye başlar. Stephen'ın Hristiyan inancına göre yedi ölümcül günahtan biri sayılan şehvet ile başlayan günahlar dizisi diğer günahları da doğurur ve Stephen oburluk ve açgözlülük gibi ölümcül günahları işlerken bulur kendini. Bu arka plan, Stephen'ın nasıl iki zıt kutupta veya uçlarda yol aldığını ve bununla birlikte bir tarafı mütedeyyin olmaya çalışan ama bir tarafıyla da günahkâr olan Stephen için iki arada bir derede kalmışlığı tasvir eder. Bir tarafta



Stephen'ın bedensel açlığı, diğer tarafta ruhsal açlığı varken, Stephen'ın bu iki boyuttaki açlığını aynı anda giderebilmesi pek mümkün gözükmemektedir çünkü beden ve ruh, dinsel inanişına göre, birbiriyle zıt bir ilişki içindedir. Bir başka ifadeyle, Stephen, bedensel arzularını ve şehvetini -ki bu sadece cinsel anlamda değil yeme içme ve açlığını giderme anlamında da düşünölmelidir- doyurmaya çalıştıkça ruhsal ve manevi tarafı zayıflamaktadır. Stephen, doğal olarak maneviyatının gitgide zayıfladığına ve artık iflah olamayacağına dair düşüncelere kapılır. İşte tam da bu arka plan göz önüne alındığında, Stephen'ın korku duygusunu zaman, mekân, beden ve öznelarası düzlemde tüm benliğinde yaşaması ayrı bir anlam kazanmaktadır.

Belvedere College'ın koruyucusu Aziz Francis Xavier şerefine düzenlenen üç gün sürecek ve günah çıkarmayla son bulacak inziva günlerinde (Joyce, 2015, s. 159) Stephen'ın yaşadığı korku bedensel düzlemde çok etkili bir şekilde hissedilir. Bu çekilme günlerinde, birçok vaaz verilerek öğrencilerin dünyevi zevklerden ve arzulardan arınmaları telkin edilirken öte yandan günahlarından arınmayanların mahşer günü ve cehennemde ne gibi işkencelere maruz kalacakları üzerinde durulur. Rektör, inzivanın açılış konuşmasında dört şeyi -ölüm, yargılama, cehennem ve cennet- vurgular ve şöyle der:

Ve eğer, ki bu olabilir, bu anda şu önümdeki sıralarda Tanrı'nın kutsal inayetinden yoksun kalmak ve acı günahlar arasına düşmek gibi ağza alınmaz bir talihsizlik yükü altında kalmış herhangi bir zavallı varsa, yürekten inanır ve dilerim ki bu çekilme töreni o zavallının hayatında bir dönüm noktası olabilsin... Çıkarın atın zihninizden bütün dünyevi düşünceleri ve yalnız sondaki şeyleri düşünün, ölümü, yargılamayı, cehennem ve cenneti düşünün... Son şeyleri hatırlayan her zaman onları göz önünde tutarak hareket edecek ve düşünecektir. İyi bir hayat yaşayacak, iyi bir ölümle ölecektir... (Joyce, 2015, s. 163)

Daha ilk günden rektörün bu sözleri Stephen'a istemsiz ve hatta anlam veremediği bir şekilde dokunur. Bu konuşmadan sonra sessizce yürüyen arkadaşları arasında eve giderken “koyu bir sis zihnini sarmış gibiydi. Dağılmasını ve sakladığı bir şeyi ortaya çıkarmasını sersemlemiş bir halde bekledi” (Joyce, 2015, s. 163). Henüz anlamlandıramadığı bu “sis” zihnini kaplar ve onu sersemleştirir. O anda çok fazla bu sersemlemeye aldırış etmeden yemeğini iyi bir iştahla yedikten sonra birdenbire kendini “avını yedikten sonra ağzını yalayan hayvanının durumuna düşmüş” olarak görür (Joyce, 2015, s. 164). Bu iştah tabii ki o an ortaya çıkmış bir şey değildir, aksine şehvete yenik düşüp günah işlemeye başladığından itibaren gitgide artan ölümcül günahlara teslim olan Stephen, daha önce de lezzetli bir yemek düşlerken midelerini doldurma arzusuyla yanıp tutuşmuştur: “Doldur içine hepsini diye öğüt veriyordu midesi ona” (Joyce, 2015, s. 153). Daha önce iştahla yemek yeme arzusunu yerine getirirken herhangi bir

zihin bulanıklığı yaşamazken rektörün yukarıda alıntılanan konuşmasından sonraki yemek sahnesinde yine iştahla yese de derinlerde bir yerde bir sorun olduğunu sezer. Bu sorun, yavaş yavaş zihnine veya algısına sızmaya başlayan korkunun ilk sezildiği anı işaret eder:

Artık sona varmıştı; belli belirsiz bir korku pırlıtsı zihnini saran sisi delmeye başladı... Ruhü yoğun bir yağın içine doğru yayılıyor ve orada donuyor, durgun korkusunun içinde ciddi olarak tehdit eden bir alacakaranlığın gittikçe daha derinlerine dalıyor, bu arada onun olan beden kayıtsız ve lekeli, kararmış gözlerden dışarıyı gözleyerek, çaresiz, rahatsız ve insan, ona bakacak öküzümsü Tanrı'nın önünde duruyordu. (Joyce, 2015, s. 164)

Zihnini saran sis beliren korkuyla birlikte aralanmaya başlar ve bedensel olarak lekelenmiş çaresiz bir insan olarak kendini Tanrı'nın önünde tüm çıplaklığıyla duruyormuş gibi hisseder.

İnzivanın ikinci günü ölüm ve yargılama ile ilgilidir ve Stephen'ın korkusu bu kavramlarla ilgili verilen vaazlarla birlikte dehşete dönüşür. Bu dehşet duygusu Stephen'ın tüm bedenini sarmakla kalmaz, Stephen onu bedeninin neredeyse her bir zerresinde duyumsar: “Ölüm soğukluğunun dış organlarına dokunuşunu ve yüreğine doğru sürünerek ilerleyişini duydu... son ter damlalarının derisinden dışarı sızışını, ölen organlarının güçsüzlüğünü, dilin tutuluşu, dolaşışı, cansız kalışını, yüreğin yavaşlayan, daha da yavaşlayan atışını...” (Joyce, 2015, s. 164). Böylece, Stephen ölüm anını düşündüğünde yaşadığı dehşet duygusu bedeninde yankı bulur ve daha önce dünyevi zevklerini bedeni aracılığıyla hissettiği, tattığı ve deneyimlediği gibi ölüme, yaklaştığı fikrine kapıldığında duyduğu dehşet tüm benliğini sararak bedeninde hisseder: “... boyun eğdiği bedeni ölüyordu. Mezara, bedeniyle... fırlatın onu toprakta bir uzun çukurun içine... çürüsün diye, sürünen kurtlar yığını beslesin, seğirten şiş göbekli sıçanlar onu yesin bitirsin diye” (Joyce, 2015, s. 164-165). Ölüm ile yüzleşme fikri Stephen'ı doğrudan bedeninin ölümüne götürür ve bu sahnelerde Stephen, kendi bedeninin çürüdüğünü, parçalandığını ve fareler tarafından yendiğini görür. Üstelik, sadece ölüm değil, öldükten sonra yargılama günüyle ilgili verilen vaazda da yargılama gününde günahkârların yaptıkları iyilikler dışında kimseden yardım alamayacakları ve o gün Tanrı'nın hiçbir şekilde merhamet göstermeyeceği belirtildiğinde, Stephen şöyle hisseder: “Vaizin bıçağı açığa vurulmuş vicdanının derinliklerine girmişti ve şimdi ruhunun günahlarla çürüdüğünü duyuyordu” (Joyce, 2015, s. 167-168). Vaizin ağzından çıkan her bir kelimeyi, Stephen bedenine saplanan bir bıçak darbesi gibi hisseder.

Benzer bir şekilde, inzivanın üçüncü gününde cehennem üzerine verilen vaazda cehennem tasvirleri, âdeta Stephen'ın zihnine işler ve onu derinden etkiler. Söz konusu vaazda cehennem ateşi ile ilgili detaylı betimlemeler verildiğinde, Stephen dehşeti bedeninde

hisseder: “Ateşin aç alevlerinin üzerine doğru geldiğini duyan eti çekildi, çevresinde boğucu havanın girdabını duyarak kurudu... Bir ateş dalgası gövdesini yalayıp geçti: birincisi. Gene bir dalga. Beyni yanmaya başladı... Kafatasının çatırdayan barınağında beyni kaynıyordu” (Joyce, 2015, s. 178-179). Stephen, günahları için ödenmesi gereken bedeli bedeninde hissederek cehennem için bir tür ön izleme deneyimler ve bu bedensel deneyim başlı başına Stephen’ın yaşadığı ölüm, yargılama ve cehennem kavramları karşısında hissettiği dehşet duygusundan doğmuştur. Böylece, Stephen’ın yaşadığı korku duygusu ve verilen örnekler göz önüne alındığında, korku gibi temel duyguların en önemli boyutlarından biri büyük ölçüde bedenseldir. Burada vurgulanan fikir söz konusu duyguların yalnızca bedensel olarak hissedilmesi değil, korku duygusunun beden aracılığıyla meydana gel(ebil)diğiidir. Yukarıda verilen hemen tüm örneklerde, Stephen korkuyu ancak bedeniyle duyumsayabilmektedir. Hatta Stephen’ın aklına gelen korkutucu bir fikir veya düşünce dahi yine beden düzleminde verilir: Günah çıkarma “[düşünce[si], yumuşak etinin içinde soğuk parlak bir kılıç gibi kaydı” (Joyce, 2015, s. 180).

Yukarıda örneklenen ve beden düzleminde incelenen korku ve dehşet duyguları eş zamanlı olarak Stephen’ın mekânla olan bağımlı da etkiler ve Stephen’ın mekânsal düzlemde oryantasyonunu yitirmesine sebep olur. Öznenin mekânsal algısının dünyaya olan bedensel yönelimiyle iç içe olmasından ötürü, bedenimizle olan bütünlüğümüz belli bir mekânda, daha geneliyle dünyada rahatça hareket etmemizi sağlar. Heidegger’in dünya-içinde-varolma fikrini hatırlarsak, hâlihazırda bedensel olarak var olma beraberinde bir yerde (dünyada) bulunduğumuzu vurgular. Dolayısıyla, korkunun Stephen’ın bedeninde yarattığı yaşantılar benzer şekilde onun mekân algısını da etkiler. Vaazların kendisinde yarattığı korku duygusuyla birlikte Stephen mekâna tutunamaz hale gelir:

Bacakları birbirine çarparak, kafasındaki deri, bir hortlağın eli değmiş gibi titreyerek kilisenin ortasındaki geçitten yürüdü... Her adımında şimdiden ölmüş olmasından, kılıf olan bedeninden ruhunun koparılıp alınmasından, uzay içinde tepetaklak aşağılara doğru uçmaktan korkuyordu. Ayaklarıyla zemini kavrayamadı ve sırasına düşer gibi oturdu... (Joyce, 2015, s. 178)

Tıpkı dayak sahnesinde Dolan Baba’nın karşısında sendelemesi ve korkudan körleşmesi gibi, bu son vaazın akabinde bacakları tutmaz hale gelir ve zemini kavrayamayarak sırasına ancak düşercesine oturabilir. Vaazlar, diğer öğrencilerin aksine, Stephen’ın öncesinde kendini kaptırdığı günahların etkisiyle onu sersemletmekle kalmaz, mekânsal farkındalığına da darbe vurur. Söz konusu farkındalığı kaybeden Stephen -soydaşı Dedalus’ın oğlu İkarus gibi- uzay boşluğunda tepetaklak bir serbest düşüş yaşayacağını zanneder. Vaazların onda uyandırdığı dehşet duygusu sonucu gerçek mekândan kopmasıyla bir nevi bu serbest düşüşü gerçekten

yaşar: “Kafasından bir taç gibi alevler fişkırdı sesleri andıran çığlıklarla: —Cehennem! Cehennem! Cehennem! Cehennem!” (Joyce, 2015, s. 178-179). Cehennemi tasavvur eden ve dehşete kapılan Stephen, gaipten sesler duymaya başlar ve bu sesler tekrar tekrar cehennem kelimesini andırmakta ve yinelemektedir. Böylelikle, Stephen, gerçek dünyadan kopar ve kendini cehennem ateşinde yanıyormuş gibi hisseder. Kafatasının çatladığı, beyninin yandığı ve kabarcıklandığı izlenimine kapılır (Joyce, 2015, s. 178-179).

Stephen, cehennemde olma hissini yaşadığı anlarda hâlbuki sınıfta oturmaktadır. Stephen mekândan kopup başka âleme daldığında, sınıfta arkadaşları vaaz ile ilgili konuşmakta ve vaazın onların nasıl ödünü kopardığını tartışmaktadırlar. Anlatıcının belirttiği üzere, Stephen “[g]üçsüzce arkasına yaslandı sırada. Ölmemişti. Tanrı gene bağışlamıştı onu. Hâlâ bildiği okul dünyasındaydı. Mr Tate ile Vincent Heron pencerenin yanında duruyor, konuşuyor, şakalaşüyor, dışarıdaki kasvetli yağmura bakıyor, başlarını kımıldatıyorlardı” (Joyce, 2015, s. 179). Stephen mekânsal farkındalığını geri kazandığında görüyor ki cehennemde ateşler içinde değil, aksine oldukça olağan ve alışık olduğu sınıfındadır. Onu şaşırtan bir şekilde, her şey tüm alışlagelmişliğiyle devam etmektedir: “O kadar iyi tanıdığı sesler, gündelik kelimeler, sesler durup da öbür çocuklar durgun durgun yemeklerini çiğnerken ve sessizlik ağır ağır geviş getiren sığırların sesleriyle dolarken sınıftaki dinginlik, yanan ruhunu huzura kavuşturdu” (Joyce, 2015, s. 179). Stephen, ancak kendine geldiğinde tekrardan konumsal oryantasyonunu geri kazanır ve dünyada olmasının barındırdığı ve sağladığı mekânsal yönelimselliğine tekrar kavuşur. Benzer bir şekilde, günah çıkarmak üzere okuldan uzakta bir kiliseye gitmek için sokaklarda yürürken mekânla olan bağı kopar ve ancak belli bir süre sonra sokaktaki oryantasyonunu geri kazanır: “Bulunduğu yerin bilinçliliği yükselip alçalarak geri döndü ona ağır ağır... yaşanmamış ulu bir zaman süresi üzerinden. Çirkin manzara kendini bileştirdi çevresinde; gündelik sesler, dükkânlarda yanan gaz alevi, balık, içki, ıslak talaş kokusu...” (Joyce, 2015, s. 196). Bahsi geçen örnekler göstermektedir ki bedensel düzlemin yanı sıra korku ve dehşet duyguları mekânsal düzlemde de oldukça yoğun hissedildiğinden öznenin mekân oryantasyonunu derinden sarsar böylece özneyi zaafa da uğratabilir.

Beden ve mekân düzlemlerinin yanı sıra incelenmesi gereken bir diğer düzlem, korkunun zaman mefhumu ve bilincine etkisidir. Korku duygusunun deneyimlenmesi esnasında öznenin zaman algısı değişir, geçmiş ve gelecek geri plana çekilir ve özne şimdiye kitlenir. Bedensel olarak mekânla (dünyayla) uyum içerisinde olduğu vakitlerde, zaman Stephen için olağan akmaktadır. Geçmişe ve geleceğe yönelimler zaman bilincinde akışı

sağladığı gibi algının gerçekleşmesini de mümkün kılar. Her iki zaman kutbuna (geçmiş ve gelecek) yönelmeyi düşündüğümüzde aslında bu yönelimin tüm hayatımızı da düzenlediğini görmek mümkündür. Zamanın deneyimlenmesi geneli itibariyle yaptığımız veya yapacağımız şeylerle vuku bulur. Örneğin, inziva günlerinden önce, Stephen, okulda önce akşam yemeğinde verilecek yemeğin hayalini, ardından akşam sokaklarda hangi hayat kadınlarıyla karşılaşacağını hayalini kurar ve bu iki örnek, zamanı, yapmayı düşlediği şeylerle deneyimlediğini gösterir:

[Stephen] okul odası penceresinin sıkıcı dört köşeliğinden dışarı bakarken midesinin yemek istediğini duydu. Akşam yemeğinde etli türlü olacağını umdu; koyu, biberli, unla koyultulmuş salçanın içine kepçeyle boşaltılacak şalgamlar... Karanlık gizli bir gece olacaktı. Erkenden gece karanlığı çöktükten sonra genelevler mahallesinin orasını burasını sarı lambalar aydınlatacaktı. Sokaklarda dolambaçlı bir yol izleyecek, korku ve sevinç titreşimleri arasında gittikçe daha çok yaklaşacak, sonunda ayakları onu ansızın bir köşeden döndürüverecekti... Kendi iradesinin ansızın kıpırdanışını ya da onların yumuşak, kokulu etlerinden günaha düşkün ruhuna ansızın gelecek bir çağrıyı bekleyerek dingin adımlarla yanlarından geçecekti. (Joyce, 2015, s. 153-154).

Stephen'ın geçmiş ve geleceğe şimdiki andan yönelmesi hâlihazırda zaman bilincinin içinde taşıdığı olağan bir durumdur. Ancak, korku esnasında bu yönelimler ya minimuma iner ya da neredeyse tamamen ortadan kalkar. Sartre'ın altını çizdiği gibi, korku sadece korkuyu tetikleyen şeyin şu andaki korkunçluğu değildir, aksine korku durumu “tüm geleceğin üzerinde yayılır ve onu karartır” (Sartre, 1948, s. 81). Bu durumda, Stephen'ın vaazlar sırasında hissettiği ölüm, hesaplaşma günü ve cehennem korkusu tam olarak onun zaman mefhumuna darbe indirir: “Ve o gün gelir, gelecektir, gelmelidir: ölüm günü, yargılanma günü. Ölmek, öldükten sonra da yargılanmak insana vergidir. Ölüm kesindir... Kesin olmayan ne zaman ve nasıl ölüneceği... Tanrı'nın Oğlu sizin O'nu beklemediğiniz bir anda gelir” (Joyce, 2015, s. 167). Bu korku Stephen'ın her bir zerresini sararak onda zamanının bittiği ve zamanın sonuna geldiği izlenimi yaratır. Daha inziva günleri başlamadan önce zihni ve düşünceleri bir geçmişe bir geleceğe tüm olağanlığıyla gidip gelirken, şimdi Stephen zamanın kendisi için son bulduğunu ve tükendiğini düşünür: “Tanrı her şeye kâdirdi. Tanrı onu şimdi çağırabilirdi, sırasında otururken çağırabilirdi, çağrıldığına bilincine bile varamadan. Tanrı çağırmıştı. Evet. Ne? Evet... Ölmüştü. Evet. Yargılanmıştı” (Joyce, 2015, s. 178). Stephen yaşadığı korkuyla zamana âdeta tutunamaz hale gelir ve onun için artık geçmişi telafi edebileceği ve günahlarının kefareti ödeyebileceği bir geleceği tahayyül edemez. Geçmiş ve gelecek ortadan kalkar, sadece ölümün, yargılanmanın ve cehenneme savruluşun gerçekleştiği

şimdi vardır. Bu düzeyde yaşadığı korku duygusuna kadar zaman onun yapabileceği şeyler konusunda tüm olasılıkları önüne sererken şimdi tüm bu olasılıkları tek bir hamleyle yok eder. Zaman artık kalmamıştır, hatta yoktur ve bu nedenle dehşet duygusu esnasında her şey için çok geç kalındığına dair bir zaman deneyimi bile mümkün gözükmez. Ancak hissettiği korku yavaş yavaş yerini dinginliğe bıraktığında zaman mefhumu geri gelir:

Hâlâ zaman vardı... Ruhu gittikçe pişmanlıktan gelme huzurun derinliklerine çöktü, artık korku acısı çekemiyor, derinlere çökerken bir küçük dua gönderiyordu. Evet, evet, daha hâlâ kurtulabilirdi; yürekten pişmanlık getirecek ve bağışlanacaktı; o zaman yukarıdakiler, cennettekiler, geçmişi örtmek için onun neler yapabileceğini görecektirdi. Bütün bir hayat, hayatının her saati. Sadece biraz beklemeli. (Joyce, 2015, s. 179-180)

Görüldüğü üzere, korku yerini sakinliğe bıraktığında, zaman, inziva günlerinden önce Stephen'a sağladığı tüm olasılıklarıyla birlikte geri döner. Stephen, geleceğe, yaşadığı korkuyu ve dehşeti bir daha yaşamamak adına yapacağı ve itinayla yerine getireceği tüm dini pratikler ışığında yönelir. Bir diğer ifadeyle, korku duygusunun ortadan kalkmasıyla, zaman, Stephen'a tekrardan kendini kurtarma ve arınma olasılığını verir.

İnziva günlerinin ve vaazların Stephen'da uyandırdığı korku duygusu ile ilgili olarak ele alacağımız son düzlem öznelerarasılıktır. Clongowes'taki fiziksel şiddet sahnesinde olduğu gibi, bu çekilme günlerinde de korkunun öznelerarası boyutta meydana geldiğini ve deneyimlendiğini söylemek yanlış olmaz. İnziva günlerinde Stephen'ın korku duygusunu yaşamasında, Clongowes'ta Dolan Baba'nın gördüğü görevi, başka özneler üstlenir. Öncelikle açılış konuşmasında rektörün ölüm, yargılama, cehennem ve cennet üzerinde durması ve öğrencilerin bunları hiçbir zaman akıllarından çıkarmamaları gerektiğini salık vermesi, Stephen'ın zihnini bir sisin sarmasına sebep olur (Joyce, 2015, s. 163). Aynı şekilde, diğer vaazlarda verilen detaylı ve duyumsal tasvirler yine Stephen'da dehşet uyandırır. Normal şartlarda tekrar tekrar günah işlerken bunların farkına var(a)mayan ve böylelikle bu konuları belki de zihninin karanlık köşelerine iten Stephen, bu üç günlük inzivada ancak başkaları (rektör, vaizler, rahipler) aracılığıyla bu farkındalığa varır. Söz konusu başkalarının ağzından çıkan her bir kelimeyi âdeta kendine yöneltmiş hissettiğinden Stephen'da korku duygusu belirir: "Her kelime onaydı. Tanrı'nın bütün gazabı onun iğrenç ve gizli günahına yönelmişti" ve "Her kelimesi onun içindi. Doğruydı. Tanrı her şeye kâdirdi" (Joyce, 2015, s. 167-168, 178). Bu açıdan bakıldığında, kullanılan her bir kelime ve geneli itibarıyla dil, hâlihazırda bir özneye bireysel olarak ait bir araçtan ziyade öznelerarası bir oluşum ve başkalarıyla gerçekleşen/gerçekleştirilen bir eylemdir. Vaizin ağzından çıkan her bir kelimeye bir nevi kodaçılımlama yapan Stephen'ın korkusu başka özneler aracılığıyla, yani öznelerarası

düzlemde, vuku bulur. Bir başka örnek de Stephen'ın gerçekten arınabilmesi için günah çıkarması gerektiğinin farkına varmasıdır. Günah çıkarma maksadıyla günahlarını bir rahibe anlatması gerektiğini düşündükçe korkusu gitgide artar çünkü günah çıkarma sadece günahlardan arınmak için günahları itiraf etme olarak algılanmamalıdır. Aksine, günah çıkarmanın en önemli bileşeni günahların bir başka özneye itiraf edilmesidir: “İtiraf et! İtiraf et! Vicdanı bir gözyaşı ve bir duayla yatıştırmak yetmezdi. Kutsal ruhun vekili önünde diz çökmeli, saklı günahlarını dosdoğru ve tövbe ederek anlatmalıydı” (Joyce, 2015, s. 194). Günahlarını başka bir özneye itiraf etmesi gerektiğinin farkına varan Stephen, bunu başta “basit bir iş” olarak görse de kısa süre içerisinde durumun vahametini ve ciddiyetini idrak eder: “... o zaman açıkça anladı ki kendi ruhu, isteyerek, düşünceyle, sözle, eylemle, kendi bedeni yoluyla günah işlemişti. İtiraf et! Her günahını itiraf etmesi gerekiyordu. Yaptıklarını nasıl anlatırdı papaza? Anlatmalı, anlatmalı. Ya da nasıl anlatırdı utancından ölmeden?” (Joyce, 2015, s. 194-195). Stephen'ın korkusu, kaçınılmaz bir şekilde öznelerarası boyutta bulunan günah çıkarma eylemiyle birlikte daha da artar çünkü nihayetinde söz konusu din görevlileri hem kendileri öznedir hem de kendilerini aşan bir öznenin (Tanrı) vekilleridir. Dolayısıyla, Stephen'ın kendini Tanrı'nın gözünde günahkâr görmesi, bu öznenin (Tanrı) korkması ve kendini arındırmaya çalışması da onun Tanrı'yla arasındaki öznelerarası boyutun bir parçasıdır.

### Sonuç

Bu çalışmada, insanlar ve hemen tüm türler için en temel ve evrensel duygular arasında gösterilen korku duygusu, beden, mekân, zaman ve öznelerarası düzlemleri içeren dört farklı boyutta ele alınmıştır. Üstelik, korku duygusu ve benzerlerinin nasıl meydana geldiğinden ziyade, korkunun hissedilen bir duygu durumu olarak öznenin kendi bedeni, zaman algısı, mekânla ilişkisi ve başkaları ile bağlarını nasıl etkilediği ve bu olağan kavramların özne için nasıl yeni anlamlar ve farklı yaşantılar doğurduğu üzerinde durulmuştur. Ayrıca, bu düzlemlerde var olan öznenin deneyimlediği korku duygusunu örneklemek adına James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı romanın başkahramanı Stephen'ın bizzat yaşadığı iki olay (fiziksel şiddet ve inziva günleri) derinlemesine incelenmiş ve Stephen'ın hissettiği korku ve dehşet duygularının soyut olmaktan çok ötede yani oldukça somut olduğu ve eş zamanlı olarak onun beden, zaman, mekân ve öznelerarası algısını nasıl değiştirdiği ve etkilediği gösterilmiştir. Bununla birlikte, korku duygu durumunun gerçekleşmesiyle birlikte, öznenin bahsi geçen düzlemlerde nasıl derinden etkilendiği ortaya konmuştur. Böylece, korku gibi duyguların, aslında bu

düzlemlerin özneye sağladığı akışın aksamasında açığa çıktığı ve baş gösterdiği vurgulanmıştır.

En temel duygulardan bir tanesi olarak kabul edilen korku duygusunu fenomenolojik bağlamda tahlil eden bu çalışma, biyolojik/nörolojik, sosyolojik, bilişsel ve psiko-evrimsel gibi yaklaşımların tek yönlü incelemelerinin ötesine geçerek bu tür duyguların daha kapsamlı ele alınması gerekliliğini vurgulamıştır. Üstelik, söz konusu yaklaşımların duyguları belli olgulara indirgemesini bertaraf ederek bu duyguların özne tarafından algılanışı ve deneyimlenmesi gibi konuların her türlü duygunun değerlendirilmesinde oldukça zengin ve çok yönlü bir perspektif sunduğunun da altını çizmiştir. Bu durum, daha önce bahsi geçen Thamm ve Turner gibi araştırmacıların duygu araştırmaları konusunda farklı yöntemlerin kuramsal verimlilik getireceği yönündeki çoğulcu çabalarına da bir katkı sağlayacaktır. Özellikle, yapılan çalışmaların son derece öznel olan duyguları olabildiğince nesnel değerlendirme çabalarına ve bu çabaların indirgeyici tutumu karşısında, fenomenolojik değerlendirme, öznel olguların zenginliğini ortaya koyması açısından bu çalışmalar için oldukça verimli bir bakış açısı temin edecektir. Ayrıca, Joyce gibi modernist yazarların anlatılarının öznel yaşantılara ve duygulara tüm detaylarıyla anbean odaklanması da duyguların derinliğini edebiyattaki yansımaları kavramak adına oldukça elverişli bir zemin sunmaktadır.



### Kaynakça

- Bernet, R., Kern, I., ve Marbach, E. (1999). *An introduction to Husserlian phenomenology*. Evanston: Northwestern University Press.
- Carman, T. (1999). The body in Husserl and Merleau-Ponty. *Philosophical Topics*, 27(2), 205-226.
- Clark, T. (2002). *Martin Heidegger*. London: Routledge.
- Coelho, N. E. ve Figueiredo, L. C. (2003). Patterns of intersubjectivity in the constitution of subjectivity: Dimensions of otherness. *Culture and Psychology*, 9(3), 193-208.
- Ekman, P. (1992). Are there basic emotions?. *Psychological Review*, 27(3), 550-553.
- Ekman, P., Sorenson, E. R., ve Friesen, W. V. (1969). Pan-cultural elements in facial displays of emotions. *Science*, 164, 86-88.
- Emotion. (t.b.). *American psychological association dictionary of psychology* içinde. <https://dictionary.apa.org/emotion>
- Guignon, C. (1993). Introduction. C. Guignon (Ed.), *The Cambridge companion to Heidegger* içinde (s. 1-41). Cambridge: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). İstanbul: Alfa. (Orijinal çalışma basım tarihi 1927)
- Husserl, E. (1989). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: Studies in the phenomenology of constitution II* (R. Rojcewicz ve A. Schuwer, Çev.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (Orijinal çalışma basım tarihi 1952)
- Husserl, E. (2015). *İçsel zaman bilincinin fenomenolojisi üzerine* (M. Keskin, Çev.). İstanbul: Avesta. (Orijinal çalışma basım tarihi 1928)
- Joyce, J. (2015). *Sanatçının bir genç adam olarak portresi* (M. Belge, Çev.). İstanbul: İletişim. (Orijinal çalışma basım tarihi 1916)
- Kartal, O. (2015). *Fenomenolojiden politikaya 20. yüzyılda başkılık sorunu* (Yayımlanmamış doktora tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki. (Orijinal çalışma basım tarihi 1945)

- Plutchik, R. (1980). A general psychoevolutionary theory of emotion. R. Plutchik ve H. Kellerman (Ed.), *Emotion: Theory, research, and experience Cilt 1* içinde (s. 3-33). Cambridge, Massachusetts: Academic Press, Inc.
- Polt, R. (1999). *Heidegger: An introduction*. London: UCL Press.
- Sartre, J.-P. (1948). *The emotions: Outline of a theory* (B. Frechtman, Çev.). New York: Philosophical Library. (Orijinal çalışma basım tarihi 1939)
- Sartre, J.-P. (2009). *Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi* (T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki. (Orijinal çalışma basım tarihi 1943)
- Smith, B. ve Smith, D. W. (1995). Introduction. B. Smith ve D. W. Smith (Ed.), *The Cambridge companion to Husserl* içinde (s. 1-44). Cambridge: Cambridge University Press.
- Smith, D. W. (2013). Phenomenology. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* içinde. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>
- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Solomon, R. C. (2002). Back to basics: On the very idea of “basic emotions.” *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 32(2), 115-144.
- TenHouten, W. D. (1996). Outline of a socioevolutionary theory of the emotions. *International Journal of Sociology and Social Policy*, 16(9-10), 190-208.
- Thamm, R. A. (2006). The classification of emotions. J. E. Stets ve J. H. Turner (Ed.), *Handbook of the sociology of emotions* içinde (s. 11-37). New York: Springer.
- Turner, J. H. (2000). *On the origins of human emotions: A sociological inquiry into the evolution of human affect*. Stanford: Stanford University Press.
- Zahavi, D. (2001). Beyond empathy: Phenomenological approaches to intersubjectivity. *Journal of Consciousness Studies*, 8(5-7), 151-167.

## Klasik Bir Edebî Romanda Nesne Adlarında Kullanılan Göstergelerin Yorumlanması<sup>1</sup>

Selim YILMAZ<sup>2</sup>, Mine KILIÇ<sup>3</sup>

### Öz

Bu makalede klasik bir edebî romanda geçen nesne adlarında kullanılan dilsel göstergeler dilbilimsel açıdan yorumlanmaya çalışılacaktır. Araştırmanın bütüncesi 19. yüzyıl Fransız Edebiyatı yazarlarından Emile Zola'nın "Claude'un İtirafı" başlıklı klasik eseridir. Tek bir yazar ve onun sadece bir romanı üzerinde çalışılacağından bu makale uygulamalı dilbilim alanında bir durum çalışması olarak değerlendirilmelidir, dolayısıyla sözce ve gösterge yorumlarında genelleştirici değerlendirmelerden uzak durulacaktır. Burada temel amaç, edebî romanda nesne adlarının sınıflandırılması, dilsel göstergeler aracılığıyla yorumlanması ve böylece nesne ile insan zihni, bilinci ve ruhsal durumu arasındaki bağlantının irdelenmesidir. Çalışmanın kuramsal altyapısını Saussure'un temelini attığı Genel Dilbilimin omurgası olan "dil-söz" ikili terimi bağlamında "Gösterge Dizgesi" ve "Sözceleme" kuramı oluştururken, metodoloji olarak da günümüz dilbiliminde kullanılan "Söylem Çözümlemesi" yöntemi izlenecektir. Metindilbilimi alanına kısa bir giriş yaptıktan sonra ilgili romandan seçilen çeşitli sözce örnekleri *nesne kullanımı* bakımından sınıflandırılacak ve bu sözcelerde nesneye bağlanarak ona nitelik kazandıran farklı dilsel göstergelerin değer ve işlevleri mercek altına alınacaktır.

### Interpretation of Signs Used for Object Names in a Classical Literary Novel

#### Abstract

In this article, linguistic signs used for *object names* in a classical literary novel will be tried to interpret linguistically. The corpus of the study is *Claude's Confessions* by Emile Zola. This article should be considered as a case study in the field of applied linguistics. The main purpose here is to classify the object names in the literary novel, to interpret them through linguistic signs and thus to examine the connection between the object and the human mind, consciousness short introduction to textlinguistics, various utterances selected from the related novel will be classified in terms of object usage, and and spiritual state. The "Sign System" and "Enunciation" theory in the context of the dichotomy "language-speech" by Saussure, constitute the theoretical background of the study. After a in these utterances, the values and functions of different linguistic signs that attach to the object and give it quality will be scrutinized.

<sup>1</sup> Bu çalışma Marmara Üniversitesi BAP Birimi tarafından desteklenen Çok Disiplinli Uluslararası Sosyal B Tipi Projesi kapsamına girer. Projenin konusu: "Batı Dilbilimi Kuram ve Yöntemleri Işığında Türkçenin Konuşma Dili Yapısı ve İşleyişi (Pragmatik Yaklaşımlar)." Yürütücü: Selim Yılmaz, Proje Kodu: SOS-B-071015-0490. Kurumumuza buradan teşekkür ediyoruz.

<sup>2</sup> Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/Türkiye, selimy26@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9028-4080

<sup>3</sup> Dr., Bağımsız bilim insanı, İstanbul/Türkiye, minekilic@windowslive.com, ORCID: 0000-0002-8328-0970

### Anahtar Sözcükler

dilbilim

gösterge

nesne

sözce

sözceleme

Emile Zola

### Makale Hakkında

Geliş Tarihi: 30.03.2021

Kabul Tarihi: 10.06.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.906617

### Keywords

linguistics

sign

object

utterance

enunciation

Emile Zola

### About Article

Received: 30.03.2021

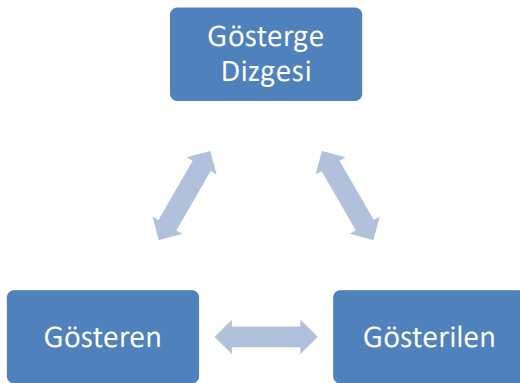
Accepted: 10.06.2021

Doi:  
10.20304/humanitas.906617

## Giriş

Genel kuramsal çerçevesini *Dilbilim ve Göstergebilim* yaklaşımının oluşturduğu bu çalışmada öncelikle Dilbilim alanıyla kısa bir giriş yapmak yerinde olacaktır. Dilbilim, 20. yüzyıldan itibaren kendisine önemli bir çalışma ortamı bulmuş, dilin çeşitli sahalarda çalışmalar yapmış ve yeni dilbilgisel kurallar ortaya çıkarmıştır. Dilbilimin çalışma sahaları içinde yer alan *Göstergebilim*, *Edimbilim* ve *Metindilbilimi* bu çalışma sırasında göz önünde bulundurularak değerlendirilmesi gereken alanlar olarak görülmektedir.

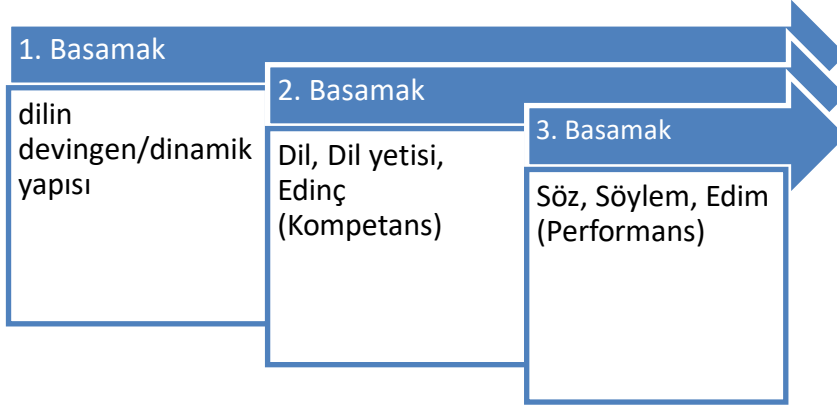
Bu çalışmada olduğu gibi, belirli bir metin üzerinde *sözce ve gösterge analizi* yapılan bir araştırmada, *Göstergebilim* alanını kısaca hatırlamakta ve hatırlatmakta mutlaka surette bir fayda vardır. *Göstergebilim*, en genel ve bilinen tanımıyla göstergeleri ve gösterge dizgelerini inceleyen bilim dalıdır. Gösterge “genel olarak bir başka şeyin yerini alabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren her türlü nesne, varlık ya da olgu”dur. Sonuçta göstergebilim sadece dilsel göstergeleri değil, temsilî olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi inceler. Göstergebilimin kurucuları olarak anabileceğimiz Amerikalı filozof Peirce ve İsviçreli dilbilimci Saussure’ün birbirini destekleyen çalışmaları neticesinde dilde “Söz” (fr. parole) adı verilen bireysel kullanımlardan ziyade genel “Dil” kavramıyla toplumsal iletişim sistemi üzerinde durulmuş, göstergebilimsel dizgeler dâhilinde sosyal ve kültürel olguların işlevleri üzerine odaklanılmıştır. Saussure’ün “Gösteren - Gösterilen” dikotomisinden oluşan “Gösterge dizgesi” ile ilgili kuramını benzetme - karşılaştırma yaklaşımı çerçevesinde “satranç analogisi” ile açıklanabilir. Gösterge dizgesini bir şemayla netleştirelim:



Şekil 1. Saussure’ün gösterge dizgesi

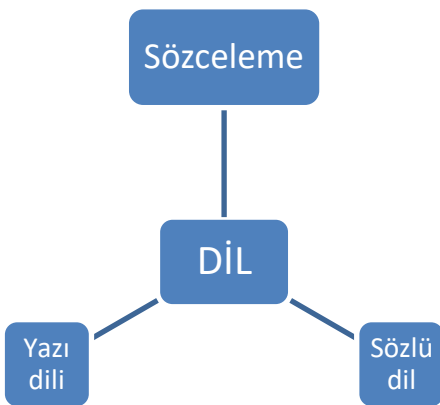
Diğer yandan, dil sistematığının birinci basamağındaki *dilin devingen* ya da *dinamik yapısı*, yani “devingenliği” açısından satranç oyununun kuralları olarak düşünülürse, öncelikle sistemin kurallarını bilmenin gerekliliği açıktır. İkinci basmağı “Dil, Dil yetisi, Edinç (Kompetans), Sözceleme” kavramları, yani kafanızda satranç kuralları dâhilinde hamlenizi kurmak oluştururken, üçüncü basamakta ise “Söz, Söylem, Edim (Performans)” kavramları

bakımından söz zincirini meydana getiren sözceler serisi devreye girmektedir. Anlatmaya çalıştığımız bu üç basamaklı sistemi bir şemayla gösterelim:



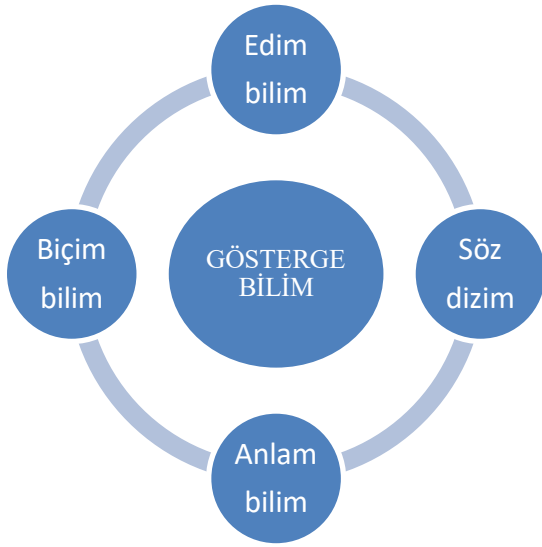
Şekil 2. Dil sistematığı

Edebî metin incelemelerinde “Sözce” terimini kullanırken tam manasıyla ne kastedildiği mutlaka önceden açıklığa kavuşturulmalıdır. Burada “sözce” terimiyle anlatılan, sözlü ya da yazılı ifadede iki durak (yazı dilinde virgül) arasında kalan söz zinciri parçasıdır. Bu parça her zaman bir cümle olarak algılanmamalı, eksilteli yapılar, hatta tek bir sözcüğün de bağlama göre sözce olabileceği düşünülmelidir. Yani her adımın birbirine bağlı olduğu satrançta olduğu gibi hamleyi zamanında uygun bağlantıları düşünerek gerçekleştirmek gerekmektedir. Kıran’ın (1999) tanımlamasına göre, bir sözcenin gerçek amacı, yani edimbilimsel değeri, ancak sözceleme (sözceleri belli bir bağlam ve durum içinde gerçekleştirme) durumunun bilinmesiyle anlaşılır. Sözceleme ise yazılı dil ve sözlü dil için farklı incelemeler gerektirmektedir. Sözcelemeyle ilişkin bu durumu şu şekilde bir şemayla gösterebiliriz:



Şekil 3. Sözceleme kuramı ve dil

Üzerinde çalışılan metin türü ne olursa olsun, sözce analizlerinde Sözceleme kuramı mutlaka göz önünde bulundurulmalıdır. Bu bakımdan Sözceleme kuramı çerçevesinde bakıldığında, *sözlü dilin yapısı ve işleyişinin* dünya dillerinin genel yapısına ışık tuttuğu bilinen bir gerçektir. Sözlü dilde parçalarüstü yapılar, yani sese ilişkin bürünsel/prozodik unsurlar da sözceleri değerlendirmede özel önem arz etmektedir. Genel olarak “Dil” ve Gösterge” kavramlarına bu açıdan bakıldığında, *Göstergebilim* alanının Edimbilimin yanı sıra Dilbilimin dallarından Anlambilim, Biçimbilim ve Sözdizim gibi alanları içine alan bir bilim dalı olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumu aşağıdaki şekille somutlaştıralım:



Şekil 4. Göstergebilim ve dilbilimin dalları

Çalışmaya yaklaşım olarak ışık tutacağını düşünerek Edimbilim alanına da kısaca değinmekte yarar vardır. *Edimbilim* gösterge dizgesinin kullanıldığı metinde *dil – kültür ilişkisi* bakımından incelemeyi amaçlar. Burada hem metiniçi hem de metindışı bağlam göz önünde bulundurulur. Yani anlambilimin aksine daha çok *bağlam bağımlı anlamlarla* uğraşır. Kansu-Yetkiner (2009) “Çeviribilim-Edimbilim İlişkisi Üzerine” adlı eserinde, Dilbilim kuralları çerçevesinde dilin toplumsal uygulamaları, dil felsefesi, mantık, ruhbilim, göstergebilim gibi birçok alan Edimbilim içinde bütünleşerek bir yoruma ulaştığını ifade eder. Aynı eserde edimbilimsel yaklaşımlarla ilgili değerlendirmesi şu şekildedir: “Günümüzde ise edimbilimsel yaklaşımlar bir tarafta bilişsel temellerde yükselip dilbilimsel ve kültürel kurallardan etkilenirken, diğer tarafta dilin sosyal ve etkileşimsel boyutlarının altını çizen bir zemin yaratmaktadır.” Kısaca Edimbilim, sosyal ve etkileşimsel boyutta *söylem çözümlemesi* çalışmalarında bağlamın altını çizerek dilbilim incelemeleri şeklinde ön plana çıkar. Bağlamı farklı boyutlarda değerlendiren edimbilimciler, eşmetinsel bağlam, varoluşsal bağlam, durum bağlam, eylem bağlam ve ruhbilimsel bağlam üzerinde dururlar.

Son olarak Metindilbilimi alanından bahsetmeden geçmemek gerekir. *Metindilbilimi* herhangi bir konunun dilsel bütünlük içerisinde ele alınması sonucu oluşan, bir bildirişim görevi üstlenen yani metin değeri taşıyan yazıları inceleme alanı olarak seçer ve kendine özgü araştırma yöntemleri geliştirir. Metindilbilimi temelde nesnesini yedi (7) ölçüte göre kendine konu edinir. Bunlar *bağdaşlılık ve tutarlılık* olgularının yanı sıra niyetlilik, metin içi ilişki, bilgi vericilik, benimsenirlik ve durumsallıktır. Geleneksel dil bilgisinden ve metin çözümleme biçimlerinden farklılaşan bir yaklaşımı olan Metindilbilimi çalışmaları diğer birçok alanla iş birliği içinde yürütülür. Bu nedenle, geleneksel içerik çözümlemesinden ayrılır. Kısacası ele aldığı metni nitelik açısından çözümlemeyi amaçlar. Genel kabul gören anlayış, yazılı metinler ve sözlü ürünlerin, Metindilbilimi alanı ile Söylem Çözümlemesi için ortak bir çalışma alanı oluşturduğudur. Özkan'ın (2004) genel değerlendirmesine göre, her ne kadar Metindilbilimi daha çok yazılı metinleri, Söylem Çözümlemesi ise sözlü ürünleri kendisine nesne olarak seçmiş olsa da, Söylem Çözümlemesi'nin Metindilbilimi için birtakım bakış açılarıyla yöntem belirleyici özellikler taşıdığı görülür. İlk olarak 1955 yılında Coseriu'un kullandığı "Metindilbilimi" terimi ülkemizde de son zamanlarda Dilbilim alanında çalışan araştırmacıların gündeminde.

Her dilin kendine özgü olanaklarına bağlı özel durumlarının varlığını kabul eden Metindilbilim, bu durumlara bağlı olarak bir metindeki bilginin açık olarak alıcıya aktarılabilmesi gibi, örtük bir biçimde de aktarılabilmesi noktasından hareket eder. Bu hareket noktasından baktığımızda, metinlerin iletişimsel işlevlerini gerçekleştirmesi için metin yapısının, metnin taşıdığı iletişimsel işlevin, metin çözümler tarafından da anlamlandırılabilir olması gereği vardır. Metindilbilimde çıkarsamalar ve akıl yürütme, metin içinde açık olarak belirtilen bir bilgiden ya da okurun kültürel ve ansiklopedik olarak bildiği varsayılan bir bilgiden yola çıkarak, söylenmemiş yeni bir bilgiyi çıkarma işidir. Yazar, okuyucusunun sahip olduğunu varsaydığı bilgiler için ayrıntıya girmez. Bu bilgiler gerektiğinde kullanılmak üzere okuyucunun belleğinde bulunan bilgilerdir (Aşkın Balcı, 2006, s. 191-204).

Bizim burada gerçekleştirmek istediğimiz çalışmaya gelince, edebî bir romanda geçen çeşitli nesnelere yer aldığı sözcükler seçilecek, ilgili nesnelere niteleyen dilsel göstergeler (daha ziyade niteleme/niteleyici kiplikler) dilbilimsel bir yaklaşımla incelenecek ve böylece sözcüklerin derin yapıları *söylem çözümlemesi* yöntemiyle yorumlanmaya çalışılacaktır. Özellikle nesnelere bağlı olarak onları niteleyen "Niteleme kiplikleri" işlevindeki sıfatlar belirlenerek sözcük bağlamındaki anlamsal boyutu irdelenecektir. Yazar tarafından kaleme alınan ve nesneyi kahramanın gözünde anlamlandıran "Niteleme kiplikleri + Nesnelere"

şeklindeki dilsel kullanım doğal olarak genellikle öznel bir değer taşır. Bu çalışmanın temel amacı, romanda nesne adları sınıflandırarak dilsel göstergeler aracılığıyla yorumlama sürecinde “nesne – insan” ilişkisi, daha açık bir ifadeyle nesne ile zihni ve bilinç, nesne ile insanın ruhsal durumu arasındaki bağlantının irdelenmesidir. Diğer yandan, nesnelere barındıran sözcelerin anlamsal değerinin yanı sıra yazar tarafından *sosyo-kültürel açıdan* okurlara dolayısıyla topluma aktarılmak istenen *iletinin etkisi* de böylece mercek altına alınacaktır. Sözce ve göstergelerinin derinlemesine incelenmesinde, Söylem Dilbilimi alanı kapsamına giren *Sözceleme kuramı* (fr. énonciation, ing. enunciation) kullanılacaktır. Araştırmanın neticesinde, Emile Zola'nın romanda nesnelere kaleme aldığı sözcelerde kurgularken benimsediği *biçemsel söylem* tarzı da böylece aydınlığa kavuşmuş olacaktır. Alanda yabancı dildeki her terime Türkçe karşılık bulunamadığı bilinen bir gerçektir, bu nedenle bu makalede kavram sorunu nedeniyle daha ziyade Türkiye’de dilbilim ve göstergebilim alanlarında yapılan çalışmalardan yararlanacağız.

### **Kavram Olarak Nesne Nedir?**

Türk Dil Kurumu'nun (TDK) elektronik *Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde “nesne” sözcüğünün anlamı “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje; geçişli fiili bütünleyen yalın ve belirtme durumunda bulunan tümleç; öznenin dışında kalan her konu, obje” olarak verilir (Nesne, 2019). Diğer yandan, elektronik *Misalli Büyük Türkçe Sözlüğü*'nde ise “nesne” kavramı, bu anlamlardan farklı olarak “Öznenin, zihin ve bilincin dışında ve ondan ayrı olarak bulunan şey, bilgiye konu olan şey, obje” şeklinde tanımlanmaktadır (Nesne, t.b.). Bu tanımda, nesnenin zihin ve bilinçten soyutlanması, insanın hafızasından kopuk, düşüncesinden bağımsız gösterilmesi dikkat çekicidir. Bu çalışmada, nesne ile insan zihni, bilinci ve düşüncesinin yanı sıra, insanın ruhsal yapısı arasındaki ilişki mercek altına alınacaktır.

### **Romanda Nesne Olgusu**

Bu genel bilgilerden sonra, romanda nesne okumaları konusunda ilgili olarak bir giriş yapmak yerinde olacaktır. Roman kendi özünde bir göstergeler bütünüdür. Orhan Pamuk (2008) “Masumiyet Müzesi” romanı hakkında konuşurken şöyle diyor: “Bir dizi eşyayı içgüdüyle seçtikten sonra önümüze koyup onları bir hikâyeye birleştirip kahramanların hayatlarına nasıl katabileceğimizi düşünüyorsak, bir roman kurmaya başlamışız demektir.” Maddi nesnelere edebî yapıdaki kurgulanışını çözümlenmek, romanı diğer yazınsal türlerden ayırt eden özellikleri anlayabilmek açısından kilit bir önem taşır. Romanda nesne çoğu zaman “mekân/uzam” başlığı altında bir alt birim gibi görülse de birçok eserde okurun karşısına



mekânı bütünleyen bir parça olarak değil, bireyin öncelikle fiziksel, daha sonra da ruhsal anlamda varlığını kuşatan bir alan olarak çıkmaktadır. Anlatı boyunca belli nesnelere sıkça tekrar edilmesi ve bunlara farklı işlevlerin yüklenmesi nesnenin anlatıda kazandığı boyutu görmek açısından önemlidir.

İlk roman eleştirilerinde kullanılan “yapısalcı yaklaşım” nesnenin sadece gerçeklik algısı için var olduğunu, dolayısıyla gereksiz ve detaylı betimlemenin eserin değerini olumsuz etkileyeceği yönünde değerlendirmeler yapmıştır. Oysaki anlatıda nesnelere sadece doğrudan yarattığı gerçeklik etkisine değil, karakter ve atmosfer yaratma gibi diğer dolaylı işlevlerine de dikkat çekmek gerekmektedir. Bugüne kadar yapılan roman eleştirilerine baktığımızda, nesnelere *hakiki ve mecazi* (değişmeceli) olmak üzere iki temel fonksiyonu olduğu görülür. Nesnelere anlatıda başka herhangi bir şeyi anlamlandırmadan saf bir hâlde, kendileri olarak var olduklarında gerçeklik etkisi yaratmakta, metaforik veya metonimik olarak kullanıldıklarında ise karakter ve atmosfer yaratımına katkıda bulunmaktadır.

Anlatıda nesne okumaları ile ilgili çalışmalar 2000’li yıllardan sonra çok farklı boyutlar kazanmıştır (Uçar, 2012, s. 10-44). Bu çalışmaları kısaca sıralayacak olursak:

- Nesne okumalarını metaforik, metonimik ve düz anlam olmak üzere üç grupta toplayan, düz okumalarda nesnenin tarihsel ve kültürel göndermeleri mutlaka değerlendiren çalışmalar.
- Anlatıda nesnelere değerlerini dörde ayırarak inceleyen çalışmalar: Kullanım değeri (araçsal değer), değişim değeri (ekonomik değer), simgesel değer (bireysel değer) ve göstergesel değer (toplumsal değer).
- “Nesnelere göstergelerdir, psişik enerjinin nesnelleştirilmiş biçimleridir” diyen yazarlar ise, nesnelere temel olarak üç bağlamda ele alarak değerlendirdiler: a) Benlik ve yaratım simgesi nesnelere (yeni bir elbise giyen kadının bir anda kendini daha güzel ve farklı hissetmesi, kendi arabasını sürdüğü için genç bir adamın özgür hissetmesi gibi), b) Statü simgesi olarak nesnelere (sahiplerinin başkalarını kontrol etme güçlerini yansıtan nesnelere), c) Toplumsal bütünleşme/farklılaşma simgesi olarak nesnelere (ortak miras, din, etnik köken veya yaşam tarzı).

Her sanatçı kendi bireysel dünyasını yaratmak için nesnelere kullanır. Nesnelere bazen anlatıcı tarafından tutarlı ve düzenli bir biçimde kişileştirilir ve özel güçlerle beslenir, öyle ki bu nesnelere *nesne-karakter* demek mümkündür. Bazen de tersi bir kurgu gerçekleştirilir. Bir karakter bir nesneye benzetilir ya da bir nesneyle yer değiştirir. Bunu yaparken yazar anlatıma bir biçim katmak için yerine göre ikame (yer değiştirme), mecaz-i mürsel,

benzetme/karşılaştırma gibi *söz sanatlarına* başvurabilir. Bir başka nesne yorumlaması ise nesnemi ya da statü nesnelere ki bunlar roman karakterlerini bir araya getirerek toplumsallaşmalarına olanak sağlayanlardır. Romanlarda en çok rastlanan nesnelere ise metonimik olanlardır. Metonimik nesnelere ile kastedilen bir nesne ile başka bir nesne/kavram/kişi arasında olumsal ya da çağrışımsal ilişki kurulmasıdır.

Şunu da belirtmek gerekir ki, bir anlatıda bir nesne sürekli aynı işleviyle kullanılmamaktadır. Yukarıda sözü edilen kategoriler sabit olmayıp anlatının belli bir anında nesnenin büründüğü bir hâle göndermede bulunmak suretiyle de gerçekleşebilir. Dolayısıyla, bu kategoriler nesnenin anlatıda bürünebileceği çeşitli görünümlere işaret etmektedir. Başka bir ifadeyle, bir nesne anlatının bir noktasında *karakter-nesne* hâlinde kurgulanırken, diğer noktalarında karakteri betimleyen metonimik bir nesne veya mekân işlevi üstlenen bir nesnemi olarak karşımıza çıkabilir.

### Emile Zola'da Nesne Olgusu

Şimdi Emile Zola'da nesne olgusuna geçebiliriz. Bu çalışmada Zola'nın "Claude'un İtirafı" adlı romanında "nesne" okumalarını yüzeysel değil derinlemesine okuma anlamında değerlendirmeye çalışacağız. Romandaki nesnelere okumaya geçmeden önce, Mutluay'ın (1979) aktardığına göre, Zola "Deneysel Roman" (fr. Le Roman Expérimental) başlıklı yazısında nesne kullanımını tasvirle bağdaştırarak kısaca şöyle bir ifadeye bulunur:

Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir etmiyoruz. İnsanın, çevresinden ayıramayacağını, elbisesi, evi, şehri, ülkesi ile tamamlandığını kabul ediyoruz. Bu bakımdan beyninin ya da yüreğinin tek bir olayını, çevrede onun sebeplerini ya da tepkisini aramadan, tespit etmeyeceğiz. Sonu gelmez tasvirlerimizin sebebi işte budur.

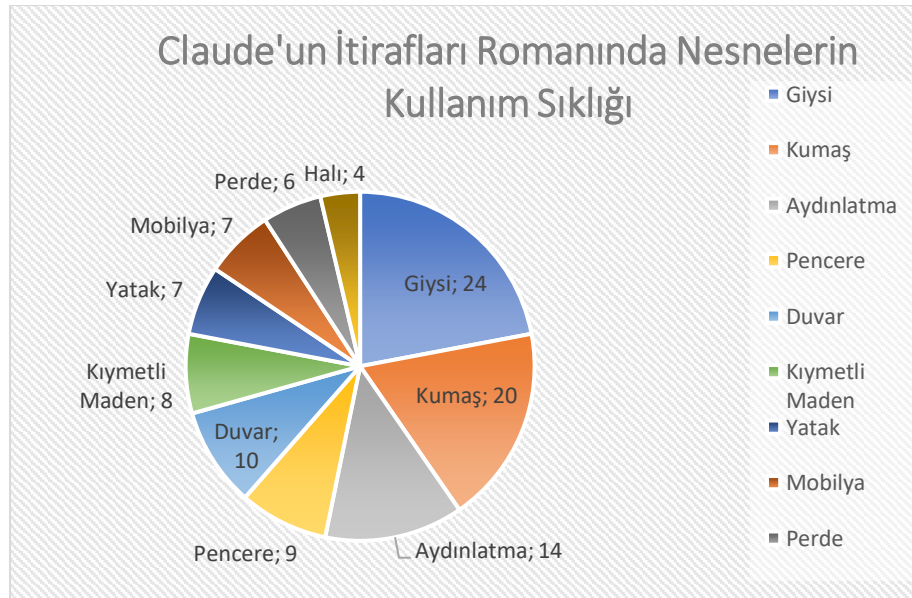
Bir başka başlangıç noktası ise doğrudan doğruya romandan alınan ve Zola'da "nesne" olgusunu en iyi tasvir eden, onun nesneye bakışını bir nevi özetleyen şu sözce olabilir:

(1) "Oysa bir ay öncesine kadar ne kadar özgürdüm, Laurence'ı *sokağa atılmayacak bir eşya gibi* saklıyordum. Şimdi o beni kendine bağladı, ona göz kulak oluyor, onu uyurken gözlüyor, beni bırakmasını istemiyorum" (Zola, 2011, s. 79).

Birlikte yaşadığı kadını sokağa atılmayacak bir eşya olarak gören ve eşyaya giderek bağlanan bir roman kahramanı karşımıza çıkıyor. Buna benzer söylemlerden öyle anlaşılıyor ki, roman nesnelere üzerine kuruluyor, nesnelere insanlaşırken insanlar nesnelere oluyor. Bunu "kişileştirme" ve "nesnelereleştirme" olarak ifade edebiliriz. Böylece, nesnelere ile ona nitelik kazandıran çeşitli dilsel göstergelerin kullanımının yanı sıra "insan-nesne" ilişkileri, romanda başta kahraman olmak üzere kişilerin (dolayısıyla da yazarın) ruh hallerini, psikolojik

durumlarını ortaya koyuyor. Naturalizm akımı çerçevesinde, bilimsellik hırsına rağmen Zola'nın yoğun ve çarpıcı betimlemelerle dolu romanları nesnelere açısından çok zengin bir göstergeler dizgesi içerir. Gözü ve kalemiyle bütün nesnelere biçimlerini değiştiren ya da büyüten Zola, okura yaşamın dev bir hayalini sunar. Çılgınca fantezileriyle tüm hareketsiz biçimleri canlandıran, her şeyi önümüzde bazen bir rüya, bazen de bir kâbus gibi dans ettiren, sınır tanımayan sıra dışı bir yazardır.

Zola neredeyse her romanında olduğu gibi, bu eserinde de uzama ve nesneye son derece büyük bir dikkatle bakmış, özellikle anlatıya yerleştirdiği her nesneye mutlaka özel bir ruh kazandırmıştır. Bu çalışmada üzerinde durulan “nesne”, salt eşya olan vazo, mobilya gibi günlük hayatın kullanımına açık araç ve gereçler, kısaca sade ev eşyalarıdır. Ayrıca çatı katı, merdiven, sığınak, balo salonu gibi mekân ifade eden söz ve söz grupları da çalışmaya dâhil edilmemiştir. Romanda tekrar sıklığı ile dikkati çeken *perde*, *aydınlatma* (*mum*, *şamdan*, *lamba*, *avize*), *mobilya*, *vazo*, *yatak*, *duvar*, *pencere*, *halı*, *kumaş*, *kıymetli madenler*, *giysi* nesnelere olmuştur. Bu nesnelere çalışma konusu içine alınırken bir kez geçen nesnelere (makas, kalem, kâğıt, şişe, bot, araba, maske, kibrit, şömine, küvet, sürahi, yastık vb.) gösterge anlamında yeterli ipucu vermeyeceği için çalışma konusuna dâhil edilmemiştir. Ayrıca çalışmaya dâhil edilen *mum*, *şamdan*, *avize*, *lamba*, *ateş* gibi aydınlatma nesnelere hep belli çağrışım özellikleri ile kullanıldığı için bir başlık altına alınarak incelenecektir.



Şekil 5. Nesnelere kullanım sıklığı istatistiği

Bu çalışmada nesnelere geçtiği 112 sözcük olarak seçilmiş, bu sözcüklerden nesnenin farklı değerler kazandığı ifadeler belirlenerek yorumlanmaya çalışılacaktır.

Nesnelerin yorumlama sırası eserdeki sıralanışları dikkate alınarak oluşturulmuş, ancak aydınlatma nesnelere birkaç nesneyi içerdiğinden en son grup olarak incelenecektir.

### Perde Nesnesi

#### *Perde Örnekçesi*

(2) “Ben *büyük perdeleri*, uzun şamdanları, makasın büyük bir güçle temas ettiği mermerleri *severim*.” (Zola, 2011, s. 17).

Nesneye nitelik kazandıran gösterge : Büyük, sevmek.

(3) “Biliyor musunuz, insan *yalnızken*, çiçeksiz, gözlerini dikeceği beyaz *perdesiz* bir ortamda ne kadar *üşür*.” (Zola, 2011, s. 16).

Nesneye nitelik kazandıran gösterge: Perdesiz, yalnız, üşümek

Roman boyunca nesnelerin kullanım değerlerinden çok *toplumsal sınıf/konum* değerleri üzerinde durulmuştur. Batı kültüründe perde bir zenginlik, bir sosyal sınıf göstergesidir. “Perde” nesnesi varlığı ile bir öz güven duygusu, güç, rahatlık simgesi olurken, yokluğu ile yoksulluk, çaresizlik, kendini değersiz hissetme çağrışımını oluşturmaktadır. Muhtemelen romanın kahramanı da perdesi olan çatı katındaki bir odada kendini daha iyi hissederek güçlü bir benlik algısı oluşturacaktır. Genel kaniye göre ve toplumsal kültürlere bağlı olarak, perde gerçekten bir evi yuva yapan, mekâna ruh katan, yerleşiklik duygusu veren bir nesne özelliği taşıyabilir. Perdeleri temizlemek maksadıyla çıkardığımızda, tıpkı Zola'nın anlattığı gibi üşüdüğümüzü, güneşin ışığının bile odayı şenlendiremediğini hissedebiliriz. Perde nesnesi çoğunlukla pencere için “perdesiz” ya da “yüksek, uzun, ince muslin perde, beyaz perde” gibi niteleyici kipliklerle birlikte daha çok öznel ya da değerlendirmeye yönelik ifadeler içinde yer almıştır. Burada perde nesnesinin yanında onu niteleyen çeşitli sıfatların yoğun kullanımını dikkat çekicidir.

### Mobilya Nesnesi

#### *Mobilya Örnekçesi*

(4) “Ve adam *neşelenmek* için sadece hoş beyaz tuvalle, *basit ama alımlı mobilyalar* isteyince, onu daha fazla *hoşnut edemediğim* için üzülüyorum.” (Zola, 2011, s. 14).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: basit ama alımlı, neşelendiren, hoşnut eden.

(5) Akşam 17 numaraya indim. Oda *yapmacık bir gösterişle möbleli* ve Paris'in şatafatlı otelleri gibi dayalı döşeliydi. Bu kırmızı kumaşların, *tozdan eskimiş ve grilemiş bu koyu ve yağlı mobilyalar*, bu çatlak çiniler, bu değersiz eşyalar, nemli duvarlar boyunca uzanan

paçavralar ve kırıntı döküntüler, bütün bunların nasıl da *bayağı ve utanç verici* bir görüntü sergilediklerini tahmin edemezsiniz kardeşlerim. Çatı katındaki odam, her zamankinden daha çıplak, fakat daha çirkin değildir. Yüksek ve geniş ince muslin perdeleriyle süslenmiş iki pencere bütün bu yıkıntıların üzerine çok kuvvetli bir ışık veriyordu. Oracıkta rengi solmuş tüllerle çevrili bir yatak vardı. Donuk camı olan ve yan kapıları *bozuk bir dolap, iğrenç, eski püskü, çok kullanılmaktan sararmış kanepe ve koltuklar*, sonra bir tuvalet bir çalışma masası, diğer bir *masa, sandalyeler, takımı bozulmuş mobilyalar*, yemek salonu *mobilyaları*, yatak odası, salon, küçük oda *mobilyaları* da vardı. Bu takımın anlayamadığım bir kendini beğenmişliği ve pisliği seziliyordu. İlk bakışta doğru dürüst bir odaya girdiğinizi sanırdınız; sonra maun ağacı ve damasko üzerindeki kir görünür, bir çeşit kötülük ve pislik hissine kapılırsınız. (Zola, 2011, s. 57).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Yapmacık bir gösterişli, tozdan grileşmiş, koyu, yağlı, bayağı, utanç verici, bozuk, iğrenç, eski püskü, çok kullanılmaktan sararmış, takımı bozulmuş, kendini beğenmiş, pis, değersiz, bir çeşit kötülük ve pislik hissine kapılmanıza neden olan.

Romanda sürekli işlenen bir başka nesne ise *mobilyalardır*. Roman kahramanı bir sözcesinde “neşelenmek” için basit ama alımlı mobilyalar ister. Kapalı mekân tasvirlerinde mobilyalar bütün detayları ile anlatılırken, renkleri, şekilleri, yeni ya da eski, temiz ya da kirli oluşları onlara farklı bir kişilik kazandırır. Çoğu zaman odasında mobilyaların yokluğundan şikâyet eden roman kahramanı, bazen de mobilyaların insana verdiği kötülük ve pislik hissinden bahseder ve çatı katındaki odası hakkında “her zamankinden daha çıplak, fakat daha çirkin değildir” diyerek arzuladığı mobilyaların niteliğini de ortaya koyar. Fakat mobilya sahibi insanları da kıskanmadan edemez. Bir başka yerde ise mobilyalar bir gösteriş unsurudur. Bütün bu söylemlerden varılan netice, mobilya da tıpkı perde gibi bir sosyal statü göstergesi olmaktan başka kişilerin kendine güven duyması ve mutlu huzurlu bir ortam oluşturabilmesi için mutlaka gereklidir. Mobilyalara bir ruh kazandıran yazar, onları bazen kendini beğenmiş, bazen kötü diyerek mekânın tasvirinde ön plana çıkarır.

Bu başlık altında incelediğimiz sözcelerde kullanılan sıfatlar değerlendirildiğinde daha çok öznel ya da değerlendirci sıfatlar dikkat çekmektedir. Ayrıca bu grupta nesne betimlemeleri için oluşturulan sözceler çalışma için belirlenen sözcük tablosundaki en uzun sözcük gruplarıdır (40-42 kelime).

## Vazo Nesnesi

### *Vazo Örnekçesi*

(6) “*Solgun çiçekli çini vazoların* bulunduğu evin önünde duraklıyorum. Ve her şeyin yalnızlıkla yoksulluktan şikâyet ettiğini duyar gibi oluyorum.” (Zola, 2011, s. 13).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Solgun çiçek, çini, yalnızlık ve yoksulluktan şikâyet.

(7) “*Ev neşe saçan büyük bir ateş* istiyor, kar yağışını unutan **vazolar taze gül** istiyor.” (Zola, 2011, s. 14).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Taze gül, büyük ateş, neşe saçmak.

Roman boyunca iki sözcüde geçen “vazo” nesnesi ise içindeki çiçeklerle ruh kazanırlar. Bazen solgun çiçekler yoksulluktan şikâyet eder, bazen de mevsim ne olursa olsun taze gül isterler, çünkü taze gül hayatın canlılığı, evin neşesidir. Vazoların kişileştirildiği bu iki sözcüde yine değerlendirici niteleme kiplikleri dikkat çekmektedir.

## Yatak Nesnesi

### *Yatak Örnekçesi*

(8) “İlk öpücük sırasında sevgilinin, dantel ve takılarla süslü olması gereklidir, *altın ve mermerden dört perinin taşıdığı yatağın* üstü *değerli taşlarla dolu*, çarşafı saten kumaştan olsun.” (Zola, 2011, s. 24).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Altın ve mermerden dört perinin taşıdığı, değerli taşlarla dolu, çarşafı saten, içinde dantel ve takılarla süslü bir kadın olan.

(9) “Aşk rüyalarımızda bir *çatı katının karanlığında*, bir akşam, bir *kötü yatak* bulabileceğimizi ve bu kötü **yatakta pislik bir kızın** yarı çıplak uyuyacağını hiç düşünmemiştik.” (Zola, 2011, s. 25).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Kötü, çatı katının yarı karanlığında, içinde pislik bir kız olan.

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, “yatak” nesne olarak karakterin duygularına ve düşlerini uzamsal olarak kaplayan bir yer olarak kurgulanmıştır. Yaşadığı mekânlarda hep pis, eski, kırıksık çarşafı olan yataklar varken, yazarın hayallerinde ise tertemiz, saten çarşafı, kıymetli taşlarla süslü yataklar vardır. Yatakların pis ve eski olmasıyla kadın-erkek ilişkileri bağdaştırılmıştır. Böyle bir yatakta kurulan ilişkinin de temiz ve masum olması beklenemez. *Yatak* nesnesi tezatlar üzerinden işlenerek niteleyici kipliklerle okuyucunun zihninde görselleştirilmiş, bu görselleştirmede değerlendirici sıfatlar ön plana çıkmıştır.

## Duvar Nesnesi

### *Duvar Örnekçesi*

(10) “(...) perdeden yoksun pencere, sonsuzluğa dek *dimdik, sert ve kapkara* bir **duvara** açılıyor.” (Zola, 2011, s. 13).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Dimdik, sert, kapkara.

(11) “Güneş doğarken olduğu gibi, bu solgun ve açık gökyüzünde gençliğim canlanıverdi. Büyük **duvara** baktım, *açık seçik ve temizdi, taşların arasında otlar filizlenmişti.*” (Zola, 2011, s. 89).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Açık seçik, temiz, taşları arasında otlar filizlenen.

Yukarıdaki örnekleri incelediğimizde, “duvar” nesnesi diğer birçok anlatıda olduğu gibi ruh kazandırılan nesnelere biridir. Genel olarak duvar yol kesen, özgürlüğü sınırlayan bir nesne olarak yer alırken Zola’da odanın iç duvarlarının çıplaklığı, kocaman çatlakları ile adeta bir yoksulluk simgesi olmuştur. Pencerenin manzarasını kesen duvar ise kahramanın ruh haline göre farklı tasvir edilir: Bazen sert ve kapkara, bazen açık seçik ve tertemizdir. Birçok romanda işlenen duvar nesnesi Zola’nın eserinde de tezatlar üzerinden canlı bir varlık betimi yaparcasına sözcelerle anlatıya girmiş, niteleyici kipliklerle desteklenerek bazen olumlu bazen olumsuz duyguları harekete geçirecek şekilde betimlenmiştir.

## Pencere Nesnesi

### *Pencere Örnekçesi*

(12) “Ah! Seslerimizin **çatı penceresi** ne kadar da *beyazdı! Pencere güneşle nasıl şenleniyordu*, yoksulluk ve yalnızlık hayatı nasıl da ciddi ve çekilmez hale getiriyordu.” (Zola, 2011, s. 15).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Beyaz, güneşle şenlenen, şen.

(13) “Bizim için *sefalet* güneşin ve gülümsemenin gösterişine sahipti. Ama biliyor musunuz ki, *gerçek* bir **çatı penceresi** ne kadar da *çirkindir?*” (Zola, 2011, s. 16).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Sefalet, gerçek, çirkin.

(14) “Hayır bu pencere *güneşi* benden *esirgiyor*, bu döşeme nemli, bu çatı katı sessiz sakın. Sevemiyorum, burada çalışamıyorum.” (Zola, 2011, s. 16).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Güneşi esirgeyen

(15) “Sabahları puslu, soğuk ve kapalıdır; gün, kapalı ve *hüzünlü* olarak *perdesiz pencereden* giriyor; *pencere camları* ile duvarların *üzerinde üzüntü ile geziniyor.*” (Zola, 2011, s. 66).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Hüzünlü, perdesiz, ışığın camları üzerinde üzüntü ile gezdiği.

Yukarıdaki sözcelerdeki anlatıda eşyanın görünümünün kahramanın ruh hâllerine göre değişebildiğini görüyoruz. *Pencere* nesnesi ve onun içeriye bıraktığı gün ışığı ya da pencereden görünen manzara sanki doğrudan kahramanın hissettiklerini yansıtır. Bazen gün ışığı ve güneşle şenlenen pencere, bazen gün ışığını kahramanımızdan esirger, içeri girse bile duvarlardaki yansımaları hüzünlüdür. Zola'nın nesne betimlemelerindeki iki temel unsur tezat ve değerlendirici niteleme kiplikleri burada da dikkat çekmektedir.

### Halı Nesnesi

#### *Halı Örnekçesi*

(16) “Dinliyorum, ancak *üzüntü* duyabiliyorum. Tavana asabileceğim avizelerim ve *döşeme taşlarını saklamak için halılarım yok.*” (Zola, 2011, s. 14).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Döşeme taşlarını saklamak için halı, üzüntü, yok.

(17) “*Soylu* konaklara ihtiyacım var. Ya da daha ziyade, *yumuşak, serin ve kokulu halılarıyla*, yaprak örtüleriyle, geniş ışıltılı ufukları olan alanlara ihtiyacım var.” (Zola, 2011, s. 17).

Nesneye nitelik kazandıran göstergeler: Soylu, yumuşak, serin, kokulu.

Yukarıdaki sözcelerin bağlamını incelediğimizde, yine uzam olarak söz konusu mekânın (çatı katı, salon) dekorasyonu ile doğrudan bağlantı kurulan “halılar” soyluluk, zenginlik, refah ve huzur veren eşyalardır. Oysa kahramanımızın yumuşak, kokulu halıları yoktur; döşemeler ise soğuktur ve roman kahramanını çalışamaz hale getirir. Halının varlığı ve yokluğu arasındaki hissiyat aracılığı ile oluşturulan tezat yine halıyı değerlendiren niteleme kiplikleri dikkat çekmektedir.

### Kumaş Nesnesi

#### *Kumaş Örnekçesi*

(18) “*Renkleri solmuş damasko* parçaları yatağın üstünden sarkıyor...” (Zola, 2011, s. 13).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Renkleri solmuş.



(19) “Bağışlayın beni kardeşlerim, **ipek** o kadar *yumuşak*, **dantel** o denli *hafif* ki...”

(Zola, 2011, s. 17).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Yumuşak, hafif.

(20) “Ve şimdi dostlar *kalabalık içinde örtünmek için değil* ama *zengin ve harika kumaşın* altında daha *geniş* bir yaşam için lal rengindeki bir **kumaşı** omuzlarıma çekmekten *hoşlanabilirim.*” (Zola, 2011, s. 19).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Kalabalık içinde örtünmek için değil, zengin, harika, geniş, hoşlanmak.

(21) “Kendime yol açmak için, ayağımla paçavraları itekleyerek ilerliyordum ki, tümüyle mavi **ipek** ve **kadife** düğmelerle *süslenmiş yepyeni* ve *güzel* bir kadın elbisesi fark ettim.” (Zola, 2011, s. 24).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Süslü, güzel, yepyeni.

Yukarıdaki örnekleri incelediğimizde, *kumaş* nesnesinin kullanım değerinden çok değişim ve süs değeri ön plana çıkar. Nesnenin sadece dış görünümünü değil, sahibinin sınıfsal konumunu ve karakter özelliklerini de betimlemeye hizmet eder. İpek, saten, kadife, dantel, muslin kahraman için refah işaretleridir. Nesne olarak kumaşı ve onun yazar için anlamını en güzel şu sözce ortaya koymaktadır:

(22) “Ve şimdi dostlar *kalabalık içinde örtünmek için değil* ama *zengin ve harika kumaşın* altında daha geniş bir yaşam için *lal rengindeki* bir **kumaşı** omuzlarıma çekmekten *hoşlanabilirim.*” (Zola, 2011, s. 19).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: zengin ve harika, lal rengindeki

Burada artık kumaş bir toplumsal değer niteliğindedir; bireyin toplum içindeki statüsünün göstergesidir. Değerlendirici sıfatlar yanında statü göstergesi olan niteleyici kiplikler olarak şunlar dikkat çeker: “Zengin, geniş, yepyeni, sadece örtünmek için olmayan.”

### **Kıymetli Madenler Nesnesi**

#### *Kıymetli Madenler Örnekçesi*

(23) “*Kokulu* çeşmelerde **mermer** banyolar, **gümüş** kafeslerdeki *hanımeli* bitkiler, tavanları yıldızlarla dolu uçsuz bucaksız salonlar, *meleklerin yirmi yaşındaki bir erkek için yapmaları gereken saray* bu değil midir?” (Zola, 2011, s. 19).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Kokulu, hanımeli, meleklerin yirmi yaşındaki bir erkek için yapmaları gereken saray.

(24) “Zemin katta, **altın** ve ipek bir *yuvada* yaşıyordum. Her beş yılda bir üst kata çıktım. Bugün çatı katında oturuyorum. Mezara gitmek için aşağı inmem gerekiyor. Ah! Arkadaşınız Laurence ne kadar *mutlu* ki daha henüz üçüncü katta oturuyor.” (Zola, 2011, s. 31).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Yuva, mutlu.

Yukarıdaki sözcelerin bağlamsal anlamına indiğimizde, yine sosyal konum göstergeleri içinde yer alan *mermer* nesnesi, altın, kristal, gümüş, elmas, bronz, değerli taşlar kahramanın hayallerini süsler. Değerli madenleri niteleyen niteleyici kiplikler genelde olumludur ve sözcelerin verdiği iletiye bakılırsa bu madenlerin varlığı roman kahramanını mutlu etmektedir.

### **Giysi/Elbise Nesnesi**

#### *Giysi/Elbise Örnekçesi*

(25) “Kendime yol açmak için, ayağımla paçavraları itekleyerek ilerliyordum ki, tümüyle **mavi ipek** ve kadife düğmelerle *süslenmiş yepyeni ve güzel* bir kadın elbisesi fark ettim.” (Zola, 2011, s. 24).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Süslü, yepyeni, güzel.

(26) Laurence ya kendini yatağa atıyor ya da ağır adımlarla geziniyor. Sanki *ağlayan ipek mavi elbisesi*, mobilyalar arasında kırışarak sürünüyor. Bu *paçavra yağdan sapsarı olmuş, yırtık pırtık, dikişleri atmış, ütülü yerleri bozulmuş* görünüyor. Laurence bu elbiseyi hiç temizleyip onarmadan çürümeye parçalanmaya bırakıyor. Sabahtan bir tek elbisesi bu olduğu için bunu giyiyor ve düğümü çözülmüş saçları, üzerinde sırtını ve boğazını gösteren oldukça açık bir balo elbisesi, bu halde sefil odada gün boyunca dolanıyor. Ve bu elbise, hala yer yer parlayan bu *solgun mavi yumuşak ipek rezil çarpık solmuş kötü* bir paçavradır. Değerli bir kumaşın yırtık parçalarını sefalet içindeki bu zenginliği soğuktan kızaran bu çıplak omuzları görmek anlayamadığım bir *kaygıya neden oluyor* (Zola, 2011, s. 67).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Ağlayan, paçavra, yağdan sapsarı olmuş, yırtık pırtık, dikişleri atmış, ütülü yerleri bozulmuş, solgun, rezil, çarpık, kötü, kaygıya neden olan.

(27) Bu sabah birkaç **eski giysi** sattım. Laurence için bir **elbise** kiralamaya gittim, aynı akşam baloya gideceğimizi kendisine bildirdim. Boynuma atıldı **elbiseyi** aldı ve beni unuttu. Her şeridini ve işleme pulunu inceledi. Süslenmekte sabırsız, *kumaş hışırtılarında kendinden geçerek*, saten bölümlerini omuzlarına attı. Bazen bir *gülümsemeye teşekkür ederek* bana dönüyordu. Daha önce beni bu kadar sevmediğini anladım ve *tüm iyiliğime rağmen*,

*saygımdan yapamadığım şeyi, yani kumaş parçalarını neredeyse elinden söküp alacaktım* (Zola, 2011, s. 34).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Kumaş hışırtıları arasında kendinden geçerek, gülümsemeye teşekkür ederek, tüm iyiliğime rağmen saygımdan yapamadığım, elinden söküp almak.

(28) (...) iki sevgili birlikte bir öpücükle *Tanrının adaletine* girdiklerinde, hangi *mutlulukla* kendilerini aynı *aydınlıklara*, aynı sonsuzluğa feda ederler! Sadece bakireliklerini birbirlerine verdiler: karşılıklı **beyaz sabahlıklarını** aldılar ve şimdi her ikisinin üzerinde hala *meleklerin kıyafeti* var (Zola, 2011, s. 29).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Tanrının adaleti, mutluluk, aydınlık, meleklerin kıyafeti.

(29) “Bir ağacın dibinde oturup gözlerimle otların içindeki beyaz tenini, **şapkasının** omuzuna düşmüş halini süzüyordum; bu *temiz güzel* elbisesinden *zevk alıyordum*, *namusluca* giydiği ve kendisine *cıvıl cıvıl bir yatılı öğrenci havası veren* bu **elbiseyle** hafif görünüyordu.” (Zola, 2011, s. 94).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Temiz, güzel, zevk almak, namusluca, cıvıl cıvıl, yatılı öğrenci havası veren.

(30) “Enfer Sokağı ile Orleans yoluna girdik. Bütün pencereler mobilyaları gösterircesine açtı. Kapıların eşliğinde *sigara içerek sohbet eden beyaz gömlekli* adamlar vardı.” (Zola, 2011, s. 90).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Pencereleri mobilyaları gösterircesine açık (evlerin kapı eşliğinde), sigara içerek sohbet eden, beyaz.

(31) “Ağaçlıklar sessiz ve ıssız görünüyorlardı, **mavi gömlekli** adamlar, *köylüler*, *oraya buraya gidiyorlardı*; koca bir köpek ağaçların ortasında ciddi bir edayla oturuyordu.” (Zola, 2011, s. 90).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Oraya buraya giden, köylüler, mavi.

(32) O sırada, Laurence güçlükle ayağa kalktı ve bana bakarak kapıya yöneldi. Kapı eşliğinde bir süre dikildi. Bana büyümüş gibi geldi ve ben, bu son saatte, **mavi ipek elbisesinden** parçalar taşıdığımı gördüğümde, kollarına atılmamak için kendimi zor tuttum. Bu **elbiseyi** beğeniyordum, gençliğimin *bir anısı olarak saklamak* için, ondan bir parça yırtmak istedim (Zola, 2011, s. 154).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Beğenmek, anı, saklamak.

Yukarıda sıralanan sözcelerin bağlamsal anlamını inceleyelim. “Giysi” nesnesi sadece sınıfsal farklılıkların ve toplumsal statüdeki değişimin değil, karakterin kimliğinin de gösterenidir. Anlatı boyunca Laurence’ın kişiliği hakkında çok fazla bir şey söylenmezken hatta konuşmalarına çok fazla yer verilmezken, elbiseleri üzerindeki detaylı anlatımlar dikkati çekmektedir. Öyle ki, bir karakter olarak ortaya konulan Laurence değil “mavi saten elbise”dir. Romanda beş (5) ayrı yerde anlatı boyunca giderek bir fetiş haline gelen Laurence’ın omuzlarını açıkta bırakan mavi elbise bir dişilik unsuru olarak ön plana çıkar. Ancak diğer taraftan bir kirlenmişliğin de sembolüdür. İlk defa kahraman, Laurence’ın tek giysisi olan o mavi elbiseyi yerlerde paçavralar arasından alarak duvara asar. Ama tek elbise gün geçtikçe eskir, bakımsızlıktan parçalanır, üzerinde kalan parlak kısımlarıyla artık kahramanın içinde inanılmaz kaygılar doğurmaktadır.

Balo için kiralanan pembe elbise ise başka bir duygunun sembolüdür: Elbiseyi alan Laurence o kadar mutludur ki, yaşadığı hayatın tüm sefaletini unutmuştur. İpek elbisenin hıştırtıları içinde ikinci planda kaldığını, ezildiğini hisseden kahraman, burada da bir giysiyi ve ona duyulan sevgiyi kıskanır, hatta aklından onu deliler gibi parçalamayı dahi geçirir. Giyim kuşamdaki incelikleri o kadar iyi gözlemler, eşyanın insana kattıklarını gözden kaçırmamak için öylesine çaba gösterir ki Zola, ona göre her giysi mutlaka bir mesaj vermelidir: Laurence, Marie’den aldığı ödünç elbiselerle namuslu bir yatılı okul öğrencisi olur. Bakireliklerini tanrının adaleti içinde birbirine veren eşler, meleklerin kıyafeti olarak değerlendirilen beyaz sabahlıklar içindedir. Eyfel Sokağında beyaz gömlekli adamlar geniş pencereler ve büyük bahçe kapıları önünde sohbet ederken mavi gömlekli adamlar lokantada hizmet ederler.

Bugünün iş dünyasındaki “beyaz yakalılar” memur yönetici pozisyonu, “mavi yakalılar” ise bedensel güçle günlük ücret karşılığı çalışanlar ifadesi ile bağdaşan bir manzardır. Bütün bunlar şunu göstermektedir: Giysi türlü ruh hallerine giren bir karakter nesnedir, elbiseler yeni bir hayat ve benlik ideali anlamı taşımaktadır.

### **Aydınlatma Nesnesi**

#### *Aydınlatma Örnekçesi*

(33) “Dün evimde *büyük bir ateş* vardı. İki **muma** sahiptim ve yarınları düşünmeden ikisini de yakmıştım. Bir gece çalışmasına hazırlanırken, birden şarkı mırıldandığının farkına vardım. Çatı katı **sıcak ve aydınlık** olarak hoş görünüyordu.” (Zola, 2011, s. 22).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Büyük, sıcak, aydınlık, şarkı mırıldanmak.

(34) “Bu sabah, eve döndüğümde, **mumların** tamamını yanarak *tükenmiş* buldum, evim uzun zamandır *ölü gibi cansızdı*. Oda *soğuk ve karanlıktı* ne **ateşim** ne de **ışığım** vardı.” (Zola, 2011, s. 27).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Tükenmiş, ölü, cansız, soğuk ve karanlık.

(35) “Dinliyorum, ancak *üzüntü duyabiliyorum*. Tavana asabileceğim **avizelerim** ve döşeme taşlarını *saklamak* için halılarım yok.” (Zola, 2011, s. 14).

Nesneye Nitelik Kazandıran Göstergeler: Üzüntü duymak, saklamak, yok.

Romanda mum, şamdan, lamba, avize gibi aydınlatmaya yarayan nesnelere kullanıldığını görüyoruz. Anlatıda “ışık” eşyanın “ruhu”nu uyandıran ve canlandıran bir öğedir. Mum, şamdan, lamba rüzgârın da etkisiyle titreyen, bunaltan, aydınlığı ve ısıyla neşelendiren, tükendiğinde evi ölü gibi cansız yapan, yani nerdeyse karakterleşen nesne görünümündedirler. Bu canlı nesne roman boyunca sürekli duygu değişimlerinin belirleyicisi olmuştur: *Aydınlık, sıcak ortamlar* kahramanı rahatlatan, huzur veren ortamlarken, diğer yandan *soğuk, yarı aydınlık ortamlar* kahramanı karamsarlığa iten, sıkıntı veren ortamlar olmuştur. Yine *ışık* ile ilgili olarak, bu aydınlatma kaynağının bir sosyal sınıf göstergesi olması da söz konusudur: *Mum, lamba* yoksulluk işareti iken, *şamdan, avize* zenginlik, ihtişam ve güç işareti olarak işlenmektedir.

İşığın varlığı “büyük, sıcak, aydınlık” gibi olumlu niteleyici kipliklerle anlatılırken, hatta ateş ve ışığın varlığında kahraman farkına varmadan şarkı mırıldanmaya başladığında yokluğu “cansız, soğuk, karanlık, ölü, tükenmiş” gibi olumsuz anlam içeren niteleyici kipliklerle anlatılmıştır.

### Sonuç

*Claude'un İtirafı* adlı romanda nesnelere yer ve önemi üzerine yapılan incelemede, nesnelere sadece *doğrudan yarattığı gerçeklik* etkisiyle değil, diğer *dolaylı işlevlerine* de dikkat çekilerek kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu dolaylı işlev çoğunlukla *karakter* (mavi saten elbise) ve *atmosfer yaratma* (pencere, duvar, mum, lamba, ateş, avize, mobilya) şeklindedir. Bir başka açıdan nesnelere kullanım ve değişim değerlerinden daha çok simgesel ve göstergesel (kumaşlar, kıymetli madenler) değerleriyle işlenmişlerdir. Özellikle ev aksesuarları ve giysi detayları verilirken, nesnelere *benlik ve yaratım simgesi* özelliği kazandırılmış, belirli eşyalara ve giysilere sahip roman karakterlerinin belli *kişilik özelliklerine* de sahip olacağı imgesi çizilmiştir. Sahiplerinin başkalarını kontrol etme güçlerini yansıtan nesnelere de *sosyal sınıf simgesi* (perde, giysi, kumaş, değerli madenler) olarak eserde sıkça rastlanan nesnelere ait nesnelere ise yine sosyal

sınıfa ilişkin olarak daha çok *yaşam tarzı* ile ilgili olanlardır. Örneğin, somut olarak balo ile ilgili tüm tamamlayıcı ve dekoratif özellikli nesnelere bir yaşam tarzını anlatır.

Nesneler bazen anlatıcı tarafından tutarlı ve düzenli bir biçimde kişileştirilir ve özel güçlerle beslenir, öyle ki bu nesnelere “nesne-karakter” demek mümkündür. Burada, “kişileştirme” söz sanatından bahsedebiliriz. Bazen de tersi bir kurgu gerçekleştirilir. Bir karakter bir nesneye benzetilir ya da bir nesneyle yer değiştirilir. Burada da “nesneleştirme” söz konusudur. Örneğin, “mavi saten elbise” kullanımı, bir *nesne-karakter* kılığında kahramanın gözünde artık bir fetiş haline gelmiş, kılıktan kılığa girerek anlatı boyunca okurun her sahne kurgusunda yer almayı başarmıştır. Aynı nesne üzerindeki tezat teşkil eden ifadeler, özellikle nesnelere niteleyen sözcükler, olumlu çağrışımlar yapan sözcükle olumsuzluk ifadesi oluşturan sözcüklerin neredeyse peş peşe kullanılması okurun kafasında kurduğu uzama ve uzamı kuşatan eşyaya dikkatini artırmış, eşyanın gerçeklik algısı dışında insan psikolojisi ve toplumsal yaşamla ilgili algısını daha belirgin hale getirmiştir.

Eserde yüzey yapıdaki somut *bağlaşıklık verilerinden* hareketle soyut olan derin yapıya inildiği kolayca görülür. Gösterge bağlamında nesnelere özel bir değer kazandıran sözcüklerde “nesne olgusu” adeta bir canlı varlık gibi bulunduğu ortama ve kahramanın duygu durumuna göre değer kazanmaktadır. Güzelim “mavi saten elbise”yi bir paçavra yapan kahramanın içindeki kadının manevi olarak kirlenmiş halidir. Mum bazen soğuktur üşütür, kimi zaman da canlandırır, neşelendirir. Bir başka dikkat çeken nokta, bütün nesnelere kahramanın etrafında dönmesi ve onunla anlam kazanmasıdır. Nesnelere ile kahraman neredeyse iç içedir, adeta bütünleşmişlerdir; burada “nesne-insan” ilişkisi bakımından bütünleşik bir yapıdan ve onun dilsel kullanımından söz edebiliriz. Hiçbir nesneye başka birinin gözünden bakılamaz. Dolayısıyla nesnelere gösterge bağlamında kazandıran çağrışımlar da özeldir.

Eserde anlatıcının tutum ve değerlendirmelerini ortaya koyan tüm kiplikler özellikle sıfatların kullanımını yoğun bir biçimde anlatıyı desteklemektedir. Niteleyici ya da *niteleme kiplikleri* diye tabir edilen dilsel göstergeler daha çok kişiye özgü öznel değerlendirmeler içerir. Yükleniciden bağımsız olarak toplum genelinde daha genelleştirici ve kapsayıcı özellikte olan nesnelere diye değerlendirebileceğimiz *niteleme kiplikleri* bile bağlam içinde kısmen de olsa öznel anlamları yüklenmektedir. Buradan nesnelere kullanımının yanı sıra nitelendirilmesinde “dilde öznellik” (subjectivity in language) olgusu ve işlevinin ne kadar önemli olduğu sonucuna varılabilir. Tüm bu değerlendirmeler ışığında, üzerinde çalışılan romandaki “nesne kullanımı ve nitelendirilmesi” açısından Zola’nın kendine özgü yoğun ve

etkileyici bir biçimsel söylem geliştirdiğini söylemek mümkündür. Bu özel söylem tarzı da *anlamın etkisi* olgusuna binaen topluma aktarılmak istenen *sosyo-kültürel iletinin* etkinliğini beraberinde getirmektedir.

Tablo 1

*Nesnelerle Birlikte Kullanılan Sıfat ve Kiplikler*

Nesneler İçin Kullanılan Sıfat Kiplikler							
Nesnel				Öznel			
Renkler		Niteleyiciler		Duygusal		Değerlendirici	
Beyaz	25	Yoksulluk	6	Neşe, neşeli, neşelendiren, şen	13	Yırtık	8
Mavi	18	Solgun	5	Sessiz	5	Temiz	7
Kırmızı, lal rengi	10	Soylu	2	Hüzünlü	3	Yumuşak	5
Sarı	5	Namuslu	2	Üzüntü	2	Gösteriş	5
Siyah, kapkara	4					Hafif	4
Gri	3					Kirli	4
						Işıklı, ışıltılı	3

Nesneyi betimleyen sıfat kiplikler dışında, sınırlı sayıda fiil kiplikler (sevmek, üşümek, hoşlanmak, beğenmek, saklamak, zevk almak, üzüntü duymak; isim cümlelerinde var, yok, değil) tespit edilmiştir. Bir başka önemli sonuç da sözcelerin uzunluğu kısalığı üzerinde olmuştur. Eserde genel olarak sözceler kısa ve açık tutulurken nesne betimlemelerinde 40-42 kelimedenden oluşan sözcelerin varlığı dikkat çekmektedir (Örneğin 5 no'lu sözce ).

Zola'nın üslubunda nesne anlatılarının bütün eser boyunca iki önemli özelliği göze çarpmaktadır: Bunlardan ilki roman kahramanının ruh haline göre nesnenin kazandığı anlam ve şekil ki bu daha çok aynı nesne üzerindeki tezatlardan hareketle ortaya konulmuştur. İkincisi ise nesnenin anlatımında kullanılan değerlendirici sıfatların sayıca ve tekrar açısından sıklığıdır ki bu da bu tarz bir sözcelem de nesnelere okuyucunun gözünde kullanım değeri dışında bir bireysel değer kazandırmaktadır. Çalışmanın sonunda, yazınsal metinde kullanılan

nesnelerin ve onları niteleyen dilsel göstergelerin değeri ve işlevlerinin sözcelemsel bağlama göre ne kadar çeşitli ve zengin olduğu görülmüştür.



### Kaynakça

- Aksan, D. (1999). *Her yönüyle dil ana çizgileriyle dilbilim (3.cilt)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aşkın Balcı, H. (2006). Metindilbilim açısından bir çözümleme. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(1), 191-204.
- Barthes, R. (1986). *Göstergebilim ilkeleri* (M. Rıfat ve S. Rıfat, Çev.). İstanbul: Sözce Yayınları (Orijinal çalışma basım tarihi: 1964).
- Demirci, K. (2017). *Türkoloji için dilbilim*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2008). *Dile genel bir bakış*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Günay, V.D. (2013). *Söylem çözümlemesi*. İstanbul: Papatya Yayınları.
- Günay, V.D. (2013). *Metin bilgisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Gürün, H. (2016). Metindilbilimsel yöntem ile çözümlenen Sait Faik'in "Dülger Balığının Ölümü"nde insanın doğaya tahakkümü ve ötekileştirilmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(4), 1841-1882.
- Kansu Yetkiner, N. (2009). *Çeviribilim dilbilim ilişkisi üzerine*. İzmir: İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları.
- Kıran, Z. (1999). Sözceleme ve göstergebilim. *Dil Bilim Araştırmaları Dergisi*, 10(1),93-99.
- Mutluay, R. (1979). *100 Soruda edebiyat bilgileri*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özkan, B. (2004). Metindilbilimi, metindilbilimsel bağdaşıklık ve Haldun Taner'in "Onikiye Bir Var" adlı öyküsünde metindilbilimsel bağdaşıklık görünümleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(1),167-182.
- Nesne. (2019) *Türk dil kurumu güncel Türkçe sözlük* içinde. <https://sozluk.gov.tr/>
- Nesne. (t.b.) *Kubbealtı lugatı* içinde. <http://lugatim.com/s/NESNE>
- Pamuk, O. (16.10.2008). Masumiyet Müzesi'nin ilham kaynakları. *Kültür sanat haberleri, Milliyet*. <https://www.milliyet.com.tr/kultur-sanat/masumiyet-muzesi-nin-ilham-kaynaklari-1003212>.
- Rıfat, M. (1998). *XX. Yüzyılda dilbilim ve göstergebilim kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sassure, F. (2001). *Genel dilbilim dersleri* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual Yayınları  
(Orijinal çalışma basım tarihi: 1916).

Uçar, A. (2012). *Teselliyi eşyada aramak: Türkçe romanda nesnelere*. (Yayınlanmamış doktora tezi), İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Vardar, B. (2007). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Yayınları.

Zola, E. (2011). *Claude'un itirafları* (S. Yılmaz, Çev.). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık  
(Orijinal çalışma basım tarihi: 1909).