



## Kafka'nın Dönüşüm ve Lispector'un G.H.'nin Çilesi Adlı Metinlerinde Hamamböceği ve Dönüşüm Motifleri

Funda Kıziler Emer\*

İnci Aras\*\*

\* Prof. Dr. / Prof.

Sakarya Üniversitesi, İnsan  
ve Toplum Bilimleri  
Fakültesi,  
Alman Dili ve Edebiyatı  
Bölümü / Sakarya University,  
Faculty of Humanities and  
Social Sciences,  
Department of German  
Language and Literature  
fkiziler@sakarya.edu.tr  
Sakarya / TÜRKİYE

\*\* Doç. Dr. / Assoc. Prof.

Anadolu Üniversitesi,  
Yabancı Diller Yüksekokulu /  
Anadolu University, School  
of Foreign Languages  
incikarabacak@anadolu.edu.tr  
Eskişehir / TÜRKİYE

Gönderim / Received:

22 Mart 2024

Kabul / Accepted:

19 Eylül 2024

Alan Editörü / Field Editor:

Mesut Güneç

### Öz

Bu çalışmada, biri (Kafka) I. Dünya Savaşı'nın diğeri (Lispector) II. Dünya Savaşı'nın vahşetine tanık olmuş, dünya edebiyatının iki yetkin temsilcisinin iki düzyazı metnindeki ortak hamamböceği ve dönüşüm motifleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde erkek ana figür Gregor Samsa, bir sabah yatağında kendisini devcileyin bir hamamböceğine dönüşmüş bir halde bulur. Clarice Lispector'un *G.H.'nin Çilesi* adlı metnindeki kadın ana figür ise, bir gün evinde uzun süredir girmediği hizmetçi odasına girdiğinde karşılaştığı bir hamamböceğini yer. Kafka'nın metninde ana figürün dönüşümü, bedeninin topyekûn bir hamamböceğine dönüşmesiyle gerçekleşirken, Lispector'un metninde bu dönüşüm; ana figürün, ötekileştirerek yaşamdan dışladığı her şeyi simgeleyen hamamböceğini, kendi bedeninin içine almasıyla, yani onu yemesiyle gerçekleşir. Çalışmanın amacı, her iki metin arasında güçlü bir diyalojik ilişki kuran bu motiflerin yazarlar tarafından nasıl ve hangi amaçla kullanıldığını tespit ederek aralarındaki ortak ve farklı yönleri ortaya koymaktır. Bu amaç doğrultusunda gerçekleştirilen analizde, önce metinler arasındaki genel ortaklıklara değinilmiş, ardından metinlerin teker teker analizi üzerinden, bu ortaklık/ benzerlik ya da farklılık unsurları bakımından metinler arasındaki diyalojik ilişki daha derinlemesine incelenmiştir. 20. yüzyılın savaşçıl ve kaotik dünyasında kaleme alınmış olan her iki metni ortak bir noktada buluşturan hamamböceği ve dönüşüm motifleri; karşılaştırma ve metinlerarasılık yöntemleri başta olmak üzere metne içkin ve metni aşkın eleştiri yöntemlerinden yararlanan eklettik bir çoğul okuma yöntemiyle çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Franz Kafka, Clarice Lispector, *Dönüşüm*, *G.H.'nin Çilesi*, hamamböceği.

## Cockroach and Transformation Motifs in Kafka's *Transformation* and Lispector's *The Passion according to G.H.*

### Abstract

In this study, cockroach and transformation as two common motifs in two prose texts by two competent representatives of world literature, one (Kafka) a witness to the brutality of World War I, and the other (Lispector) to World War II, were analyzed comparatively. In Franz Kafka's *Metamorphosis*, the male main character Gregor Samsa finds himself transformed into a gigantic cockroach one morning in his bed. The female main character in Clarice Lispector's *The Passion According to G.H.*, on the other hand, eats a cockroach she encounters when she enters a servant's room

in her house that she has not entered for a long time. In Kafka's text, the main character's transformation takes place with his body turning into a cockroach in its entirety, while in Lispector's text, this transformation occurs with the main character taking the cockroach, which symbolizes everything she has alienated and excluded from life, into her own body, that is, by eating it. The study aims to determine how and for what purpose these motifs, which establish a strong dialogic relationship between the two texts, are used by the authors and to reveal the common and different aspects between them. In the analysis carried out for this purpose, first, the general commonalities between the texts were mentioned, and then the dialogic relationship between the texts was examined in depth over the individual analysis of each text in terms of these similar or different elements. The cockroach and transformation motifs, which bring together both texts written in the warlike and chaotic world of the 20th century around a certain point, were deciphered with an eclectic and plural reading method that primarily makes use of critical protocols both inherent in and transcendent to the text, namely comparison and intertextual analysis.

**Keywords:** Franz Kafka, Clarice Lispector, *The Transformation*, *The Passion According to G.H.*, cockroach.

## GİRİŞ

Bu makale dünya edebiyatının iki yetkin temsilcisi olan Franz Kafka'nın (1883-1924) ve Clarice Lispector'un (1920-1977) iki düzyazı metninin karşılaştırmalı incelemesine dayanmaktadır.

Prag kentinde doğan Franz Kafka'nın Çek mi yoksa Avusturya edebiyatına mı eklemesi gerektiği tartışılabilir da o, 20. yüzyıl Almanca edebiyatının en etkili yazarlarından biridir. Clarice Lispector ise modern çağdaki (dişil) öznelğin varoluş sorununu irdeleyen sıra dışı metinleriyle Latin Amerika Edebiyatı'nın en önemli temsilcilerinden biridir. 1883'te Prag'ta Çek proletaryasından gelen bir babanın ve Alman bir annenin çocuğu olarak doğan Kafka'yı ve 1920'de Ukrayna Tchetchnik'te Brezilyalı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve bir yıl sonra Brezilya'ya göç eden Lispector'u biyografik açıdan buluşturan unsurlar; ikisinin de çok uluslu/ çok kültürlü/ çok dilli toplumların üyesi olup aynı dine mensup olmalarıdır.

Çalışmanın araştırma nesnelere; Kafka'nın, Almanca kaleme aldığı anlatı türündeki *Dönüşüm*'ü (1912) ile Lispector'un, 1963'te Portekizce kaleme aldığı roman türüne giren *G.H.'nin Çilesi*'dir. Çalışmanın araştırma konusu; aralarında kronolojik açıdan 51 yıl fark olan düzyazı türündeki bu iki metnin karşılaştırmalı analizidir. Çalışmanın savı ise; hamamböceği ve dönüşüm motiflerinin, her iki metnin kurucu ilkesi konumunda olup metinler arasında güçlü bir diyalojik ilişki kurduğu şeklindedir. Nitekim Gérard Genette'nin terminolojisi bağlamında ele alındığında kronolojik açıdan daha önce yazılmış olan *Dönüşüm*'ün "alt metin", *G.H.'nin Çilesi* ise "ana metin" konumundadır ve bu yönüyle söz konusu eserlere Bahtin'in (2020) kuramsal arkitektoneğe dayalı yalıtılmış metin evrenini reddeden (Bahtin, 2020) diyalojist temelli anlayışından yaklaşmak ve onları "tek bir 'teolojik' anlamı açığa çıkaran kelimeler dizisi [olarak] değil; hiçbirisi orijinal olmayan çeşitli yazımların harmanlandığı ve çatıştığı çok-boyutlu bir uzam" (Stam, 2014, s. 197) olarak ele almak mümkündür.

Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde erkek ana figür Gregor Samsa, bir sabah yatağında kendisini devcileyin bir hamamböceğine dönüşmüş bir halde bulur: "[B]ir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu" (Kafka, 2014, s. 12). Clarice Lispector'un *G.H.'nin Çilesi*'ndeki kadın ana figür ise bir gün evinde uzun süredir hiç girmedeği hizmetçi odasına girdiğinde, "kocaman bir hamamböceği" (Lispector, 1996, s. 53) ile karşılaşır. G.H. adlı ana figürün dönüşümü, – ilkin hizmetçinin duvara çizdiği freskoyla kutsal bir hare verdiği odadaki varlığıyla yüzleşmesinin ve ardından – odada bir hamamböceğiyle karşılaşmasının tetiklediği bir iç sorgulayışla başlar. İlk tepki olarak hamamböceğini ezip öldürmeye girişen G.H.'nin ruhsal-zihinsel nitelikteki dönüşümü, İncil'in "mekruh" diye yasakladığı şeyler kategorisine giren bu böceği yemesiyle tamamlanır. Kafka'nın metninde ana figürün dönüşümü, bedeninin topyekün bir hamamböceğine dönüşmesiyle gerçekleşirken, Lispector'un metninde dönüşüm; ana figürün, öteki-leş-tirerek yaşamdan dışladığı her şeyi simgeleyen hamamböceğini bizzat kendi bedeninin içine alıp yemesiyle gerçekleşir. Her iki metin de anamalcı burjuva düzeninin gündelik yaşantısı içinde kendilerine uzaklaşıp yabancılaşmış yaşamlar sürdüren ana figürlerin, birinde doğrudan ona dönüşmesi, diğerinde ise onu yemesi biçiminde gerçekleşen 'hamamböceğiyle karşılaşma'sı, yaşamlarında – hamamböceği öncesi ve sonrası diye nitelendirilebilecek olan – bir tür milat oluşturur ve bu dönüm noktasıyla birlikte yaşamları geriye döndürülemez biçimde kökten bir dönüşüme uğrar.

Bu çalışma kuramsal açıdan, farklı dil ve edebiyatlara, farklı yazarlara ait iki eseri karşılaştırmaya, edebiyatlar arası ilişkileri çözümlemeye yönelimiyle komparatistğin araştırma alanına girer (Aytaç, 2003, s. 87-89; Kızıler Emer, 2023, s. 183). Araştırma nesnelere diyalojizmi, ortak konu ve motif ekseninde incelemesi bakımından çalışma, "tematolojik karşılaştırma" (Beller, 1970, s. 37) türüne eklenir. Çalışmanın amacı; her iki metne ortak olan hamamböceği ve dönüşüm motiflerinin yazarlar tarafından nasıl ve hangi amaçla kullanıldığını saptayarak, aralarındaki ortak ve farklı yönleri

ortaya koymak ve bu şekilde, bu iki motifin metinler arasındaki diyalojizmi inşa eden temel bileşenler olduğunu açığa çıkarmaktır.

Yapılan literatür taramasında, daha önce Lispector'un metnin evreninde Kafkaesk unsurlara dikkat çeken çalışmalar olduğu (Cixous, 1990, s. 62-68; Peixoto, 1994, s. 41-46) saptansa da bu makaledeki gibi, spesifik olarak *Dönüşüm* ile *G.H.'nin Çilesi'*ndeki diyalojik ilişkileri araştıran herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bakımdan özgün bir değer taşıyan bu çalışma, her iki yazar ve metinleri arasındaki ilişkileri araştıran çalışmaların derinleştirilmesini sağlayarak, dünya edebiyatı alanında yapılan komparatistik çalışmalarına katkı sağlayacak niteliktedir. Çalışmada, araştırmannın nesnelere ve amacına uygun olarak; (ortak motif eksenli tematolojik) karşılaştırma ve (Gerard Genette'nin) metinlerarasılık yöntemleri başta olmak üzere, metne içkin ve metni aşkın eleştiri yöntemlerini harmanlayan eklektik bir çoğul okuma yöntemi kullanılmıştır.

### Metin Evrenleriyle Franz Kafka ve Clarice Lispector

Franz Kafka, ticaretle uğraşan Musevi bir baba ile seçkin bir Alman Musevi ailesine mensup bir annenin en büyük çocuğu olarak 3 Temmuz 1883'te Prag'da doğmuştur. Bohemyalı üst kimliğine sahip olsa ve Almanca dilini konuşsa da Avusturyalı soyluların ve bürokratların oluşturduğu "Alman Prag'ı" (Grusa, 1993, s. 11) içerisinde kendine yer edinemeyen, "Avusturyalılar arasında Bohemyalı, Almanlar arasında Avusturyalı, Hıristiyanlar arasında Musevi" (Hackermüller, 1984, s. 8) olmaktan ötürü dışlanan ailesinin "bunaltıcı, zehir kusan, çocukları yiyip bitiren havasında büyü[yen]" (Wagenbach, 1997, s. 26) Kafka, "sürgünsüz sürgün, her yerde yabancı" (Garaudy, 1965, s. 23) bir yaşam sürmüştür. Bu yersiz-yurtsuzluğu nedeniyle "kimsenin samimi olmaya cesaret edemediği hep camekan içinde biri" (Aytaç, 1983, s. 279) olarak kalan Kafka, 1889-1893 yıllarında arasında Fleischmarkt'ta ilkokula, 1893-1901'de Prag'daki Avusturya Hümanist Lisesi'ne gitmiştir ve 1901'de başladığı kimya öğrenimini yarıda bırakarak babasının isteği üzerine Hukuk Fakültesi'ne geçmiştir.

Sanat tarihi ve edebiyata büyük ilgi duyan Kafka, hukuk öğrenimi süresince fakülte değiştirerek bu alanlarda ders almıştır. Ancak babasının baskısıyla hukuk eğitimini tamamlamıştır ve 1906 yılında hukuk alanında doktor unvanını alarak emekli olana kadar Bohemya Krallığı-İşçi Kaza Sigortası Kurumu'nun hukuk danışmanlığını yapmıştır. Kafka'nın özel hayatı da öğrenim hayatı gibi istikrarsızdır. 1912'de tanıştığı Felice Bauer ile üç yıl arayla iki kez nişanlanıp ayrıldıktan sonra, 1917'de Julie Wohryzek'le nişanlanmıştır, 1920'de Çekoslovakyalı gazeteci Milena Jesenska-Polak ile üç yıllık bir ilişkisi olmuştur. Yaşamının son yılını Dora Diamant ile geçirmiştir. 1917 yılında tüberküloz yüzünden iyice bozulan sağlığı nedeniyle 1922'de sanatoryumda tedavi gören Kafka, 3 Haziran 1924'te Avusturya Kierling'teki bir sanatoryumda 41 yaşında vefat etmiştir.

1908-1909 yıllarında *Bir Savaşın Tasviri* eseri ve 1912'den itibaren kitapları yayımlanmaya başlayan Kafka'nın, yayımlanmamış eserlerinin yakılmasına ilişkin vasiyeti, arkadaşı Max Brod tarafından yerine getirilmemiştir. Kafka'yı dünya edebiyatına kazandıran, arkadaşının bu ihaneti olmuştur. *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, *Yargı*, *Dönüşüm*, *Amerika*, *Dava*, *Babaya Mektup*, *Bir Açlık Cambazı*, *Bir Köpeğin Araştırmaları*, *Şarkıcı Josefina ya da Fare Ulusu*, 1910 yılından ölümüne kadar tuttuğu *Günlük* ve 1922'de başlayıp tamamlayamadığı *Şato* bu eserleri arasındadır. Kafka'nın "Almanca yazmanın imkansızlığı[ndan]", "başka türlü yazmanın imkansızlığı[ndan]", hatta "yazmanın imkansızlığı[ndan]" (Brod ve Kafka, 1989, s. 360) beslenen ve "[ç]ağdaş burjuva romanının bayağılığına karşı çıkar biçimde yalınlık, arılık ve akıcılık kaygısı güden" (Fischer, 1980, s. 216) metinlerinin modern insanın varoluş sancılarını yansıtmadaki gücü yadsınamaz.

Kafka, dünya çapındaki büyük başarısını "süslü püslü teşbihleri, yapmacık ve yakışmayan sıfatları şiddetle reddede[n]" (Aytaç, 1983, s. 281) üslubuna borçludur. Onun çok katmanlı anlatı yapısında "[k]üçülmekle kendini gücün elinden kurtar[an], böylece daha az katılmış ol[an]" (Canetti, 1984, s. 254) bir kaybolma eğilimi, "akıl almaz olanı, dilin her şeyi sınıрын 'bu yanında' tüketmesi,

böylece de 'öte yanı' göstermesi aracılığıyla kullanılabilir kılma girişimi" (Kampits, 1984, s. 202) mevcuttur. Hiçlik ve korkudan beslenen bir atmosfer içinde "bir türlü kâbustan uyanama[yan]" (Benjamin, 2000, s. 120) bireyi çepeçevre kuşatan "gerçekdışı ama gerçek" (Gürbilek, 2011, s. 42) Kafkaesk dünya, içinde bulunan "zamanın tümleyicisidir" (Benjamin, 2010, s. 155); kimine göre "nesnesi bilinmeyen, boş ve içeriksiz saf biçim" (Deleuze & Guattari, 2001, s. 65), babanın gölgesindeki Ödipuslaştırılmış evren, kimine göre dinsel simgelerle donatılmış mistik bir alemdir, kimine göre ise modernizmin hiyerarşik ilişkiler ağından ibaret devasa bir makinedir (Löwy, 2008, s. 56-57). Kafka'nın yazın evreni, "bir damla avuntu ve aydınlığa karşılık acı" (Brod, 1994, s. 48) bir tat bırakan, karanlık ve kasvetli bir "yabancılaşma dünyası" (Garaudy, 1991, s. 115) olarak betimlenir.

Asıl adı Chaya Pinkhasovna Lispector olan Clarice Lispector 10 Aralık 1920'de bugünkü Ukrayna'da Musevi bir ailenin üç kız çocuğunun en küçüğü olarak dünyaya gelmiştir. Kökenlerinden ötürü 1918 yılında antisemitist uygulamaların hedefi haline gelen – hatta bu pogromların birinde anne Lispector Rus askerlerinin tecavüzüne uğrayıp frengiye yakalanmıştır – Lispector ailesi 1922'de Kuzeydoğu Brezilya'daki Recife'ye kaçmıştır. Chaya'nın adını Clarice olarak değiştiren aile, Brezilya'da yoksulluk içinde yaşamıştır. Dokuz yaşındayken annesini yitiren Lispector, ergenliğinde iki kız kardeşi ve babasıyla birlikte Rio de Janeiro'ya gitmiştir, 1937 yılında Brezilya Üniversitesi'nde hukuk öğrenimini tamamlayarak gazeteci olarak çalışmaya başlamıştır.

23 yaşında yayımlanan *Yabani Kalbin Yakınlarında* adlı ilk romanıyla edebiyat dünyasında yankı uyandırmıştır. Brezilyalı bir diplomatla evlenen yazar, 1959'a kadar yaşamını eşi ve iki oğluyla Avrupa ve Amerika'da geçirmiştir. 1959'da eşinden ayrılarak, oğullarıyla Rio de Janeiro'ya dönmüştür ve yaşamını gazetecilik ve yazarlıkla idame ettirmiştir. Bu dönemde, edebiyat dünyasında öncekinden daha büyük bir yankı uyandıran *G.H.'nin Çilesi* adlı romanı yayımlanmıştır. Oğlu Paulo'nun şizofreni hastalığının ilerlemesi ve kendisinin de şiddetli uykusuzluktan ve kaygı bozukluğundan mustarip olması nedeniyle oldukça zor bir dönem geçiren, 1966'da evinde çıkan yangında bir eli yaralanan Lispector, yine de yazarlık tutkusundan vazgeçmemiştir. *Yaşam Suyu*, *Yıldızın Saati* ve *Yaşam Nefesi* eserlerini bu dönemde kaleme alan Lispector, 9 Aralık 1977 yılında 57. yaşına girmesine bir gün kala kanser tedavisi gördüğü hastanede vefat etmiştir.

Ölümünden sonra feministler tarafından baş tacı edilen Lispector, Joyce'un Brezilya versiyonu olarak nitelendirilmiştir ve eserleri Spinoza felsefesi, Musevi mistisizmi, feminizm ve varoluş felsefesi gibi çeşitli perspektiflerden incelenmiştir. "Kendi doğuşunun hikayesini yazmaktan ötesini arzulamayan" (Moser, 2013, s. 23) bir yazar olarak Lispector'un eserleri, herkes için anlaşılır nitelikte değildir. Lispector'un metin evrenindeki dilin ve üslubun ayrıksılığının nedeni, yazarının toplumun kıyısında kalmışlığından kaynaklıdır. Lispector, sadece Brezilya'ya değil, aynı zamanda dile de göç etmiştir (Moser, 2013, s. 25); ana dili ve memleketi olarak göçtüğü bu yeni dilde, (kasıtlı) dilbilgisel hatalar, yinelemeler, dilin doğasına ters düşen aykırılıklarla yerleşik hiyerarşik düzeni alaşağı etmiştir. Modernizmin "durağan, değişmez kimlik ulamlarının güvenilirliğini redde[den]", bütüncül öznellik ve "özel özerklik" yanlısalarını yerinden eden dişil bir yazma tarzından söz ederek, her anlamda "öteki"nin ya da "[b]aşkasının yok edilmesine dayanan ikici (düalist) düşünce ile özneliğin sınırlamalarını ve tehlikelerini kuramsallaştı[ran]" (Sarup, 1997, s. 167) post-feminist Helen Cixous, "[e]ğer Kafka kadın olsaydı" (akt. Peixoto, 1994, s. 40) böyle yazardı dediği Lispector'un metinlerinde kendi savlarının somutlaşmış halini bulur.

Maura'nın (2014, s. 78) ifadesiyle; "tehlikeli sularda yüzmek[ten]" farkı olmayan ve "bir sözcük ziyafeti, sestem çok jest olan işaretlerle yaz[an]" Lispector'un (2016, s. 25) "akışkan metin" (Fitz, 2001, s. 23) evreni, devingenliğini asla yitirmeyen, geleneksel anlatı olanaklarının sınırlarını en uç noktasına dek zorlayan bir zapt edilemezliğe sahiptir. Bu evren, içinde kendi kimliklerini bulmak uğruna debelenen ben'leri dönüştürerek (Braidotti, 2002) özne kılacak varoluşsal hazzı tattırmaktadır. Bu varoluş hazzının paradoksluğu ise ben'i insana özgü alanındaki çatlakların dibinde, insana ait olmayan

kanlı, salyalı, akışkan yer altında mayalandırarak 'gerçek' bir yaşamın eyleyenine dönüştürmesidir. Figürlerin ve mekanların senkronize şekilde dönüşüme uğradığı Lispector metninin evreninde logos merkezli ataerkil sistemin inşa ettiği dışlilik de bu dönüşümden nasibini almaktadır, tanrısallaştırdığı insani olmayan öteki'nin kutsallığından payını almak uğruna işi metafiziksel bir kannibalizm pratiğine kadar vardırıran akışkan bir öznelliğe evrilmektedir.

### Hamamböceği ve Dönüşüm Motiflerine Genel Bakış

"Dönüşenin içsel düşüncelerinin temsiline [...] olanak sağla[yan]" dönüşüm motifi, farklı motif eklemelerine de açık yapıdadır ve genellikle bir metindeki olayın ya da durumun ne'liği hakkında "çıkış noktası" konumundadır. Dönüşüm, tıpkı bu iki seçilmiş metinde olduğu gibi, "bir olayın odak noktasında bulunabilir ve anlatının tüm ipleri ona bağlanabilir" (Daemmrich, 1995, s. 256). Kafka'nın metnindeki gibi (geri döndürülemez biçimde) hayvana (hamamböceğine) dönüşüm ya da Lispector'daki gibi hayvan (hamamböceği) aracılığıyla dönüşüm, öncelikle insan varlığına içkin hayvani kökeni ya da boyutu imler. "İnsan, hayvanla Üstinsan arasına gerilmiş bir iptir – uçurum üstünde bir ip" diyen Nietzsche'nin (1990, s. 21) antagonistik "üst-insan" tasarımı anımsatan "[h]ayvani köken, insanın ilahi kaynağını göstermek için başvurulan bir açıklama olabildiği gibi, hayvanileştirme, ucubeleştirme veya melezeleştirme bir şeytanlaştırma biçimi de olabilmektedir" (Kocabıyık, 2014, s. 246).

Araştırma nesnesi olan metinlerin merkezine yerleştirilip hem kendi iç semantiğini hem de aralarındaki diyalojizmi kuran en küçük yapıtaşları, hamamböceği ve dönüşüm motifleridir. Bu nedenle her iki motifin düz ve yan anlamsal açılımlarına değinmek yerinde olacaktır: *Scarabaeus sacer* familyasına ait hamamböcekleri bilimsel açıdan olumsuz çevre koşullarına dayanabilen, üreme potansiyelleri yüksek olan, yeryüzünün en eski, en yaşlı sakinlerindedir. Hayvanlar aleminin, dünyanın yaratılışından günümüze kadar türünü koruyabilmiş ender canlılarından olan hamamböceklerinin simgesel değeri de hayli yüksektir. Buzul ve taş devrine ait fosillerine ulaşılabilen bu dayanıklı ve her şeyi yiyen canlılara, larvalarını küçük bir toprak haline getirdikleri dışkılarında arka ayakları ile taşımalarından ve hareketleri ile güneşin doğudan batıya doğru hareketini anımsatmalarından dolayı Mısır'ın II. Prehistorik döneminde güneş tanrısı Khepri ve yeniden doğuş ile ilişkilendirilerek kutsallık atfedilmiş, muskaları mumyaların kalp boşluğuna yerleştirilmiş<sup>1</sup>, hatta isim olarak krallar tarafından kullanılmıştır. Dirilişin ve yeniden doğuşun simgesi olarak kutsallık atfedilen bu yaratıklar; Antik Yunan, Şaman ve Sümer kültürlerinde ise güneş ve dünya arasındaki figüratif bir bağ ve sonsuz yaşam döngüsünün bağlantısı olarak görülmüş ve bu nedenle, ağzında güneş, arkasında dışkı topağı ile sembolleştirilmiştir. Yaklaşık 4000 türü tespit edilen hamamböcekleri ılık ve nemli ortamları seven omnivor yapılarının yanı sıra kendi türünü de yiyen canlılardır ve yaşam döngüleri yumurta, nimf ve ergin adı verilen üç evreden oluşmaktadır. Hamamböceklerinin yumurta evresinden yumurta kapsülünün açıldığı nimf ve 5-7 kez deri değişiminin gerçekleştiği ergin evresine kadar çeşitli dönüşüm evreleri geçirmesi, hamamböceklerinin Güneş Tanrısı Ra'nın yeryüzündeki sureti olan ve kelime anlamı "oluşmak" olan Tanrı Khepri'nin manifestosu olarak görülmesinin ve dolayısıyla yeniden canlanmanın ve doğuşun simgesi (Morris, 2004, s. 188) sayılmasının nedenlerindedir. Bu açıdan bakıldığında, arkaik zamanlardan beri – biyolojik yapısıyla da desteklenen – zengin bir simgesel arka plana sahip olduğu gözlenen hamamböceğinin dönüşüm motifi için biçilmiş kaftan olduğu anlaşılır.

Olağandışı bir şekilde ve aniden, yeni, başka bir şeyin oluşumunu imleyen dönüşüm (Zgoll, 2004, s. 154) motifi; Antikiteden günümüze kadar edebiyat, mitoloji, felsefe, teoloji ve doğa tarihi gibi çeşitli disiplinlere ait metinlerde sıkça karşımıza çıkar (Harzer, 2000, s. 2). Bir insanın aniden hayvana, bitkiye,

<sup>1</sup> Antik Mısır inancında *Scarabaeus sacer*'in larvadan sonraki ikinci yaşam evresi olan pupa sürecine benzer şekilde mumya da ölümden sonraki sonsuzluğa dönüşüme, yeniden doğuşa hazır olmalıdır (İren, 2017, s. 13).

taşa ya da nesneye evrilmesine karşılık gelen dönüşüm (metamorfoz); genellikle tanrısal bir figür tarafından büyük bir tehlikeden kurtarma (Daphne), bir ceza (Niobe, Atalanta) ya da ödül vermek (Philemon, Baucis) amacıyla gerçekleştirilir ki bunun birçok farklı çeşidi vardır. Mitolojide tanrılar istedikleri zaman kendilerini hayvana dönüştürebilir ve sonradan bunu tersine çevirebilirken, folklorik metinlerde (genellikle büyücü, cadı, şeytan, peri ya da cin gibi figürler aracılığıyla) normal insanlar da büyüyle ya da sihirli bir içeceklerle istemli ya da istemsiz olarak dönüş[türül]ebilirler (Edinger, 1988, s. 842-843; Daemmrch, 1995, s. 255-257). Bakirelerle ilişkiye girmek için Zeus'un boğa veya kuğu, Poseidon'un aygır ve Pan'ın keçi eşkaline bürünmesi gibi örneklerde aşına olduğumuz mitolojideki dönüşüm motifi – ki burada hali hazırdaki bir varlığın eşkaline girme değil, aksine eşkaline girilecek yeni bir varlık vücuda getirme söz konusudur (Jünger, 2001, s. 230) – kimi zaman bir kurtuluş, kimi zaman bir lanet kimi zaman da şehvet ve erotizmin emaresi olarak görülmüştür. Schmitzer'in (2001, s. 23) söylemiyle “aşk ağrıtlarının yazarı” ünlü Romalı şair Ovidius'un, günümüz sanatına ilham veren mitolojik karakterlerinin dönüşümleri, dünya tarihinin bir parçası olan insanların ve tanrıların dünyasının iç içe geçtiği bir dönüş(tür)üm sürecini imler. Ovidius'un (1994, s. 21), “Anlatmak isterim yeni biçimler alışı/ Değişen nesnelere, [...]” diye başlayan *Metamorphoses (Dönüşümler)* adlı şiirleri modern edebiyatta kalıcı bir etki yaratmıştır. Efsanevi ve mitolojik öyküleri sentezleyen Ovidius'in bu şiirlerinin doğrudan etkisi diye nitelendirilebilecek olan Ovidyan dönüşüm motifine – ki Joyce'un *A Portrait of the Artist as a Young Man* ve *Finnegans Wake* adlı metinleri bunun somut örneklerindedir – kılık değiştirme, değişim ve evrim gibi versiyonlar da eklenenebilir (Edinger, 1988, s. 846-849).

Bir yaratılış öyküsü olup dünyevi olandan hareketle dünyayı anlamlandırmaya çalışan mitoslarda (Ackermann, 1991, s. 48) sıkça kullanılan dönüşüm motifi, efsanevi ve fantastik motifler bağlamında mitoslarla benzeşse de tanrısal unsurlarından ve “kutsallığından arındırılmışlığıyla” (Brunner-Ungrecht, 1998, s. 50) onlardan ayrılan masalarda da sıkça karşımıza çıkar. Bir ayağı Kaf Dağı'nın ardına uzanan diğer ayağı gerçek dünyaya kök salan masalların büyüdü dünyasında dönüşüm motifi, genellikle masal karakterine verilen ve sonunda mutlu sona ulaşılan bir cezayı, laneti imler. Grimm Kardeşler'in *Kurbağa Prensi*'i, bunun en tanınmış örneğidir. *Kar Beyaz ile Kırmızı Gül*, *Güzel ve Çirkin*, *Yedi Karga* ve *İki Kardeş* masallarının kahramanları, dönüştürüldükleri hayvan eşkallerinden kurtularak mutlu sona ulaşmaktadırlar. Masalarda genellikle kötücül varlıkların nefret veya kıskançlık gibi duygularının hedefi olanların, kendinden aşağı bir varlığa dönüştürümü söz konusudur. Bunlardan farklı dönüşüm versiyonlarına da rastlanabilmektedir: Örneğin Grimm Kardeşler'in dönüşüm motifini işleyen *Kirpi Hans* ve *Eşek* masallarının biri eşek-insan, diğeri kirpi-insan eşkalindeki melez varlıklar olarak doğan ana karakterleri, sonunda tamamen insana dönüşür. Collodi'nin *Pinokyo*'su da babası Geppetto tarafından küçük bir tahta parçasından yontulup iyi kalpli peri tarafından ruh üflenerek insana dönüşen bir masal karakteridir. Dönüşüm motifini izlekselleştiren modern romanların kahramanları da masalsı ya da mitolojik özellikler taşıyabilir: Swift'in *Gulliver'in Gezileri*'nde cüce Liliputlar karşısında dev, dev Brobdingnaglılarla karşılaştığında ise cüce olarak görünen Gulliver'i, Carrol'un, gizemli karakterleriyle, tıpkı Gulliver'in büyüdü dünyasındaki gibi sıra dışı bir *Harikalar Diyarında* gezinen, yiyip içtiği şeylere göre kâh büyüüp kâh küçülen Alice buna örnek verilebilir.

Özetle, bir şekil değiştirme motifi olan dönüşüm; edebiyatın farklı türlerinde, özellikle efsane, mit ve masalarda hayvana, bitkiye, dağa, taş, toprağa, madene, denize, cüceye, deve vb. birçok farklı şeye dönüşüm şeklinde karşımıza çıkabilir (Ergun, 1997, s. 170-180). Oyun ve romanlarda ise figürlerin fiziksel dönüşümünden ziyade ruhsal-zihinsel dönüşümünün daha sık işlendiği söylenebilir: Örneğin William Shakespeare'in, toplumsal baskı ve dayatmalar karşısında edilgen bir tutum takınan ve sonunda nevroza sürüklenen ünlü *Hamlet*'inin dramı olumsuz anlamda ruhsal bir dönüşüm izleği sunarken, Hermann Hesse'nin, aile ocağını terk edip çıktığı uzun yolculuk sonrasında kendi özbenliğini bulan *Siddhartha*'sı ya da Henrik Ibsen'in *Nora*, *Bir Bebek Evi*'ndeki kadın ana karakterinin, cinsiyet

rolleri açısından ataerkil toplum yapısına ters düşen radikal dönüşümü olumlu nitelik taşıyan ruhsal-zihinsel dönüşüm motifini işler.

### **Dönüşüm ve G.H.'nin Çilesi Adlı Metinler Arasındaki Diyalojik İlişki**

Franz Kafka'nın anlatı türüne giren *Dönüşüm*'ü ve Clarice Lispector'un roman türüne giren *G.H.'nin Çilesi* adlı metni arasındaki diyalojik ilişki, başlangıçta araştırmalarla sağlandığından, kendini hemen ele vermez. *Dönüşüm*'de Gregor Samsa, bir sabah yatağında kendisini devcileyin bir hamamböceğine dönüşmüş bir halde bulur ve gövdesiyle birlikte tüm yaşamı alt-üst olup değişir. Çile'sini anlatan G.H. ise, evinde hizmetçinin kaldığı odaya girdiğinde karşılaştığı bir hamamböceğini yer ve yaşamında yeni bir varoluş biçimi başlar. Dolayısıyla her iki metin arasındaki temel bağlantı, 'hamamböceği' ve 'dönüşüm' motifleri aracılığıyla kurulur ki, bu da iki metni 'ortak motif' ekseninde tematolojik açıdan karşılaştırmak için sağlam bir temel oluşturur. Bu noktada Kafka'nın metninde, yukarıda sayılan dönüşüm türlerinden somut-fiziksel bir dönüşümün, Lispector'uninde ise ruhsal-düşünsel anlamda bir dönüşümün varlığı hemen dikkati çeker.

*Dönüşüm*'ün, baş harfleri G.S. olan Gregor Samsa adlı figürü, burada G.H.'ye dönüşmüştür. Normalde figürlerine yalnızca ad ve soy adlarının baş harflerini veren Kafka'nın burada ad ve soyadıyla andığı ana figürü Gregor Samsa erkek, Lispector'uniki ise yalnızca ad ve soyadının baş harfleriyle anılan G.H. adlı bir kadındır. Samsa, ebeynleri ve kız kardeşiyle yaşıyorken, G.H. yalnız yaşamaktadır. Samsa hiç sevmediği, kendi yeteneklerini ortaya koyamadığı bir firmanın pazarlamaclığı işini yaparken, G.H. kendi yeteneklerine en uygun sanat dalı olan "yontu sanatı" (Lispector, 1996, s. 82), yani heykeltıraşlık alanında ünlenmiş, başarılı bir sanatçıdır. Lispector'un metni "Brezilya'da", "Rio de Janeiro"da (Lispector, 1996, s. 107), 13 katlı "lüks" bir apartmanın çatı katında, "sabah saat ona" (Lispector, 1996, s. 30) doğru gerçekleşirken, Kafka'da hangi ülkede geçtiği verisi bulunmayan öykü, "saat altı buçukt[a]" (Kafka, 2014, s. 14) başlar. Ancak modern öznenin var-oluş sorunsalına odaklanan her iki metnin uzamı da evdir, burjuvazi yaşama özgü kapalı ve mahrem alanlardır. *Dönüşüm* 3 ana bölümden oluşurken, *G.H.'nin Çilesi* 32 bölümden oluşur. O-anlatıcıyla kaleme alınan *Dönüşüm*, anlatıcının varlığını neredeyse hiç ele vermeyen kişisel anlatım konumundan anlatılırken, *G.H.'nin Çilesi*'nde ben-anlatım konumu kullanılır. Ancak burada, yazma-anlatma ediminde ben-anlatıcıya eşlik etmek üzere, onun tarafından "sevgiyle" (Lispector, 1996, s. 24) yaratılan, kendisinin elinden tuttuğunu varsaydığı ve metin boyunca kendisine "sen" diye seslenilen okur konumundaki ikinci kişi de bulunduğundan, aslında bu roman ikinci kişili anlatıcıyla yazılmıştır.

Her iki metnin birbirine göre ne'liğini ve aralarındaki diyalojizmi - "metinselaşkınlık" (transtextualité) kuramında bu tür ilişkileri metinlerarasılık (intertextualité), anametinsellik (hypertextualité), yanmetinsellik (paratextualité), üstmetinsellik (architextualité) ve yorumsal üstmetin (métatextualité) kategorilerinde inceleyen - Gérard Genette'nin terminolojisi açısından okursak; buradaki diyalojik denklemde, kronolojik açıdan daha önce yazılmış olan *Dönüşüm*'ün "alt metin", onunla hesaplaşma içine giren *G.H.'nin Çilesi*'nin ise "ana metin" konumunda olduğu açıktır. "Alt metin" kendisine gönderme yapılan metinken, "ana metin" gönderme yapandır; "yalın ya da dolaylı bir dönüşüm işlemiyle önceki bir metinden türeyen her metin[dir]" (Genette, 1982, s. 10'dan akt.: Aktulum, 2014, s. 69). Şimdi bu metinler arasındaki bağlantıları daha yakından inceleyelim:

Kafka'nın metni, ana figür olan Gregor Samsa'nın bir sabah "bunaltıcı düşlerden uyandığında", gözlerini kâbus gibi (gerçeküstü) bir gerçekliğe açmasıyla başlar: Kendini yatağın üzerinde, "[z]ırh gibi sertleşmiş sırtı[yla]" ve "bir kubbe gibi şişmiş, kahverengi, sertleşen kısımların oluşturduğu yay biçimi çizgilerle parsellere ayrılmış karnı[yla]" ve karnının üzerinde kontrolsüzce devinen, "[g]övdesinin çapıyla karşılaştırıldığında acnası incelikteki çok sayıda bacak[la]" hamamböceğine dönüşmüş bir halde bulur. Gördüğü bu dehşet verici sahnenin gerçek değil, bir kâbus olmasını umar: Ama "[g]ördüğü, düş değildi. Biraz küçük ama normal, yani içinde insanlar yaşasın diye yapılmış olan



odası[nda]" (Kafka, 2014, s. 12) "hayvan" olmuştur. Gregor Samsa'nın bedeninin hayvana/hamamböceğine dönüşümü, ne kadar inanılmaz bir etki yaratsa da (en azından metin evreninde) gerçektir; soyut, simgesel ya da düşsel-fantastik bir nitelik değil, tersine somut, gerçek, fiziksel bir nitelik taşır. Deleuze ve Guattari'nin (2001, s. 53) söylemiyle "[h]ayvan-oluşun hiçbir metaforik yanı yoktur. Onda hiçbir simgecilik, hiçbir alegori yoktur. O bir hatanın ya da bir lanetlenmenin sonucu, bir suçluluğun etkisi de değildir" (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 20). Samsa'nın hayvan-oluş'u, "yalnızca babasından kaçmak için değil, daha çok, babasının çıkış bulamadığı yerde bir çıkış bulmak için, müdürden, ticaretten ve bürokratlardan kaçmak için" tasarlanmış "yaratıcı bir kaçış çizgisidir" (Deleuze & Guattari, 2001, s. 53). Metnin başındaki bu grotesk dönüşüm, metnin sonuna dek "geri döndürülemez", kesin (ve "alçaltıcı") – ki bu noktalarda Samsa'nın dönüşümü Ovidyen'dir (Edinger, 1988, s. 849) – bir nitelik taşır.

Gövdesinin devasa bir böceğe dönüşmüş olmasının nedenine dair (görünürde) belli bir gerekçe olmamasına rağmen, Samsa'nın bu dehşet verici dönüşümünü ve yeni varlık durumunu sorgulamak yerine, yatağından kalkıp işe gidememesinin doğuracağı sorunlar hakkında düşünmeye başlaması, okurda yarattığı 'şok' etkisini çifte katlar. Tek başına ailesinin geçimini ve borçlarını ödemeyi üstlenerek "annesine, babasına ve kız kardeşine bu denli güzel bir evde böyle bir yaşam sağlayabil[en]" (Kafka, 2014, s. 30) Samsa'nın, hayvan/ böcek gövdesinde insan bilincini koruyor olması, (ailesine ve patronuna karşı) mesleki ve ahlaki sorumluluklarını düşünmesi son derece irrite edicidir.

Metnin başından itibaren Samsa'nın ailesine ve ailesiyle olan ilişkisine önemli bir yer ayrılmıştır. Babası hasta değil, ama (görünürde çalışamayacak kadar) yaşlıdır. Annesi astım hastası, kız kardeşi ise 17 yaşında, uçarı bir genç kızdır. Dönüşümü nedeniyle işe gidemediğinden, kimin çalışıp evi geçindireceği sorusu, onu üzüntüye boğar. Babasının iflasından sonra, ailesinin borçlarını ödemek üzere girdiği firmada, beş yıldır hiç hastalık izni bile almaksızın çalışarak terfi eden oğul (Kafka-)Samsa'nın gittikçe daha çok para kazanıp ailesinin geçim yükünü tek başına üstlenmesi, başlangıçta aile bireylerinde bir minnet duygusu yaratır. Ancak onun bu konudaki özverisi, zamanla sıradanlaşıp kanıksanarak hem ailesi hem kendisi için bir alışkanlık, hatta bir tür zorundalık haline gelir. Anamalcı burjuva düzeni, "ailenin duygusal peçesini çekip indirmiş, aile ilişkisini basit para ilişkisine indirgemıştır" (Marx & Engels, 2008, s. 88).

Çalışkanlığı sayesinde yardımcılıktan pazarlamacıya yükselmiş ve maaşı gittikçe artmıştır, ama bu iş onun için yalnızca bir mecburiyetten ibarettir: "Annemle babam yüzünden kendimi tutuyor olmasaydım eğer, işimden çoktan ayrılırdım, patrona çıkar ve ne düşündüğümü olduğu gibi söyledim" (Kafka, 2014, s. 13). Ailesinin borçları yüzünden sevmediği bir işi yapmak zorunda kalan pazarlamacı Samsa'nın hamamböceğine dönüşümü, insanı şeyleştirerek kendi özüne, çevresine ve yaşama yabancılaştıran anamalcı düzene karşı bir isyan niteliği taşır. Bu isyan, ana figürün kendisinden başlayarak; dalga dalga, ailesine ve ailesinin temsilcisi olduğu tüketim toplumuna, insan ilişkilerini ve toplumu tektipleştirerek metalaştıran anamalcı düzene doğru yayılan bir ayaklanma niteliğindedir. Bu örtük semantik düzlem, özellikle böceğe dönüştüğü ilk anda işe gitmek için bir türlü ayağa kalkamayıp "sırt üstü" yatağa düşmesi ve bu şekilde adeta yatağa "sırt üstü yatmak" zorunda kalması ifadelerinde kendini sezdirir. Dehşetengiz ve komik unsurları birbirine teğelleyen bu grotesk dokunun semantiği, sürekli erkenden kalkıp bir yerlere yetişmek zorunda olduğu işinden yakınışlarını içeren iç monoloğunda aydınlanır: "Bu erken kalkma yok mu [...] insanı aptala çeviriyor. İnsanın uykusunu alması gerekir" (Kafka, 2014, s. 13) diyen Samsa, böceğe dönüşen gövdesi yüzünden yataktan bir türlü çık(a)maz. Böcek(leşen) gövdesi, Samsa'yı adeta çarkın dişlisi olmaktan kurtaran bir zırha dönüşerek – ki metnin orijinalinde sırtının "zırh gibi" ("panzerartig") (Kafka, 1996, s. 96) sertleştiği verisi bunu imler –, ona yıllardır yapmak isteyip de yapamadığı 'sırtüstü yatmak' özgürlüğünü bahşeder.

İşe gecikmesi üzerine hemen eve teftişe gelen müdürün – ki "[p]atronun, kayıtsız şartsız uşağı olan bu adamda ne kişilik, ne de akıl vardı" (Kafka, 2014, s. 14) – ve ailesinin kendisini gördüklerinde

bu koskoca böcek halini serinkanlı karşılarırsa işe gidecek, korkarlarsa ailesine ve işine karşı “sorumluluktan kurtulacak[...].” (Kafka, 2014, s. 21) olması manidardır. Yıllardır uykusunu alamadan sabah erkenden kalkıp işe giden Samsa’nın böcek zırhı, onu neredeyse kendine rağmen işe gitmekten alıkoyar. Çalışmayı kutsallaştıran anamalcılığın – ve çalışkanlık övgüsüyle onu besleyen Hıristiyan-Protestan ahlakının (Weber, 2016) – eleştirisini sunan bu yatakta sırtüstü yatmak eylemi bu bağlamda, insanları makineleştirip otomatlaştıran düzenin akışını bozduğu için ona karşı pasif bir direniş niteliği taşır. Orijinal metinde “sırt(üstü)” kavramının 20 kez, “yatak”ın 27 kez, “yatmak”ın 11 kez (Kafka, 1996, s. 96-161) farklı varyasyonlarıyla geçmesi de bu savı berkitir.

Öte yandan, müdür izin verecek olsa, böceğe dönüşmüşlüğü içinde bile işe gitmeyi düşünmesi, onun varlığının ayaklanmasına, kendi olma çağrısına karşılık ver(e)meyeceğinin ilk sinyalidir. Samsa’nın böceğe dönüşümü, hakiki kendi olma isteminde bulunan öz benliğinin isyanı olarak olumlu bir ıra taşır. Otomatlaşmış, duygusuz ve umutsuz yaşam şekli karşısında, özbenliğinin ayaklanmasıdır bu. Onun dönüşümü, temelde anamalcı düzene karşı bir duruş niteliğindedir. Öyle ki böcekleşen Samsa, istese de artık bu düzenin hizmetini göremeyecek durumdadır. Ancak bu ayaklanma aynı zamanda ona direnenin mutlak sonu anlamına gelir; yani anamalcı dizge karşısında tektipleşip robotlaşmaya karşı çıkan isyankâr insan, tıpkı Samsa’nın yaşadığı gibi her halükârda ezilip atılacak bir ‘böcek’ konumundadır. O halde düzene karşı çıkan Samsa, tıpkı *Küçük Hayvan Masalı* öyküsünde kapandan kaçan farenin “[g]ün geçtikçe küçül[en] dünya[da]” “kapana yakanalacağı[...]. gün[ü]” (Kafka, 2012, s. 49) beklemesi ve eninde sonunda zorunlu olarak kediye yem olması gibi, bu kez de karşı çıktığı düzenin (atık/ defolu) bir ürününe dönüşmüştür. Samsa’nın, kendi öz yetilerini açındırabileceği hakiki anlamda insanca bir yaşam yaşayamamasına isyanının onu özgürleştirmesi umulurken, tam tersine bir başka umarsızlık kapanına kapılır. Anamalcı burjuva düzeninin çarkları arasında ezilmeye mahkûm görünen insan hem kendi yarattığı hem de Tanrı’nın yarattığı düzen içinde “böcek” – “[...] bir kurtçuk olan insan, / Bir böcek olan insanoğlu!” (Eyüp, 25, s. 6) – konumundadır. Gregor Samsa, insan varoluşunun yersel ve göksel anlamda trajedisini sunar. Samsa, ayaklanmasının sonucunda özgürlüğe kavuşamamıştır gerçi, “gebermiş[tir]! Orada yatıyor[dur] işte, kuyruğu tamamen titretmiş[tir]” (Kafka, 2014, s. 60). Buna rağmen, insan gövdesinden böcek gövdesine geçerek egemen düzene karşı sergilediği mutlak isyan hiç de önemsiz görünmez. Böcek zırhına bürünmüş Samsa’nın – düşündüklerini söyleyeceği zaman geldiğinde, o çalışanlarıyla konuşurken kürsüye çıkıp “yüksekten konu[şan]” patron “kürsüsünden düşerdi herhalde!” diye içten içe alay ettiği – “patron” ile simgelenen çarkın dişlilerine karşı savaşımı, Cervantes’in şövalye zırhına bürünmüş Don Kişot’unun yel değirmenlerine karşı savaşımı gibi mağlubiyete mahkûm görünse de hazin etkileyciliğini asla yitirmez: “[A]nnemle babamın patrona olan borçlarını ödemeye yetecek parayı bir kez biriktirdim mi – ki daha beş altı yıl sürebilir bu – , o zaman mutlaka yapacağım düşündüğümü. İş kökünden bitireceğim” (Kafka, 2014, s. 13-14).

Her ne kadar doğrudan Samsa’nın dönüşümüyle başlasa da metinde iki ayrı zaman kesitinin varlığı söz konusudur: Böceğe dönüşüm öncesi ve böceğe dönüşüm sonrası. Böceğe dönüşüm öncesinde kendi öz benliğine karşı böceksi bir yaşam sürdüren “ağırbaşlı, akıllı bir insan olarak tanı[nan]” (Kafka, 2014, s. 20) Samsa, böceğe dönüşüm sonrasında anamalcı düzene karşı böceksi bir yaşam sürdürmeye başlar. Bu şekilde ana figür, anamalcı düzenin kendisini – kendisine karşı yabancılaştırarak – içsel olarak çevirdiği/ dönüştürdüğü şeyi dışsallaştırarak, ona devasa bir ayna tutar. Bu yansıtma, son derece çarpıcı ve sarsıcı bir eleştiri potansiyeli taşır. Ayrıca bu dönüşüm, anamalcı burjuvazi düzenin çarklarının işleyişini bir müddet askıya almış olur. Çünkü bu – bilinciyle insan bedeni ile böcek olma hali arasındaki – Araf konumu sayesinde kendi insani değerlerini, yaşamsal gizilgüçlerini onun soğurup sömürmesine izin vermez. Nitekim böceğe dönüşüm sadece fiziksel bir nitelik taşır, zihinsel ve ruhsal değil. Böceğe dönüşerek, kendini büsbütün anamalcılığın

Juggernaut'unun\* tekerlekleri altına atmamış olur. Dönüşüm sonrasındaki iş göremezliği sayesinde çarkın işleyişi kesintiye uğradığından, aslında ne kadar mutsuz ve anlamsız bir yaşam sürdürdüğüne ve ömrünü kendilerine adadığı ailesinin bencilliğinin ilk kez farkına varır. "Beş yıldır çalışma yaşamından elini eteğini çekmiş" (Kafka, 2014, s. 36), hiç çalışamaz sandığı babası bir bankada müstahdemliğe, annesi evde terziliğe, kız kardeşi ise tezgahtarlığa başlamıştır. Oğul Samsa'nın dönüşümü yalnızca bedenen gerçekleşip fiziksel düzlemde kalırken, aile bireyleri hem fiziksel hem de ruhsal-zihinsel bir dönüşüm yaşar. Özellikle yaşlı ve çalışamaz gibi görünen babanın yeniden çalışmaya başlamasıyla, dinç ve bakımlı bir görünüme bürünmesi ve aile içindeki eski otoritesini eline geçirmesiyle sergilediği çarpıcı dönüşüm – "bu insan gerçekten babası mıydı?" (Kafka, 2014, s. 44) – onun gerçekte ailesinin geçimini tek başına üstlenmek zorunda olmadığını imler.

Böylece böcek-oluş, itici, tiksindirici, felce uğratıp edilgenleştirici olumsuz bir varlık kipi olarak görünmesine rağmen, anamalcı burjuva düzeni içinde insanın hakiki anlamda kendi olamayışına yönelik güçlü bir içtepiye dönüşür. Kafka'nın son derece incelikli bir alayla, bedenini böcek zırhına büründürdüğü Samsa'nın Don Kişotvari başkaldırısı, metnin başından itibaren yinelenen yataktan kalkıp işe gitmek yerine 'sırt üstü yatmak' eylemiyle gerçekleşir. Zaten çalışmaya başlamasıyla iktidarı yeniden ele geçiren anamalcı ataerkil düzenin evdeki temsilcisi konumundaki baba figürü, tam da onu başkaldırısını gerçekleştirdiği bu uzvundan yaralayarak ölümüne neden olur. Samsa, düzene başkaldırı günahını, Âdem ile Havva'yı cennetten kovduran yasak bilgi ağacının meyvesi, ("düşmüş") insanın günahkarlığının simgesi olan elma (silahı) ile sırt-zırhından yaralanıp ölmekle öder.

Aslında Samsa'nın hamamböceğine dönüşümü, antagonistik anlam katmanlarının salınımı içinde anlamın sabitleşmesini reddeden daimî bir devinim sergiler. Eco'nun (2001, s. 9) söylemiyle, Kafka'nın metin evrenine girdiğimizde "[ö]nceden belirlenmiş yapısal doğrultularda belirli tekrarlar sunan tamamlanmış yapıtlar değil[...], öğelerinin dağılımıyla formel olanakları çoğalt[an]" tam bir "açık-yapıt poetikası"yla karşı karşıyayızdır. Dolayısıyla Kafka okurken, anlamı sabitlemek yerine, onun çoğul anlam katmanlarını açığa vuran çoğul okuma düzlemleri açmak gerekir. Nitekim bir "betiği yorumlamak; ona [...] bir anlam kazandırmak değildir, tersine onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptamaktır" (Barthes, 2006, s. 17). Bu açıdan bakıldığında Samsa'nın böceğe dönüşümünü "indirgenemeyecek biçimde çoğul bir şey olarak, sonuçta hiçbir zaman tek bir merkeze, öze ve anlama indirgenemeyen gösterenlerin sonsuz bir oyunu olarak görme[k]" (Eagleton, 2011, s. 149) gerekir. Örneğin böcek olmanın emekleyen, yerlerde sürünen, her türlü sorumluluktan muaf bir çocuk olmakla benzerliğine dikkat çekerek, her tür yetişkin sorumluluğundan ve toplumsal dayatmadan özgür olmak anlamına geldiğini savunan Baytekin'e (2006, s. 132) göre, Samsa'nın böcekleşmesi, ona işverenin, devletin ve ailenin oluşturduğu çarkın dişlilerinden özgürleşme olanağı verir. Böcek Samsa ile babasının gözünde bir böcekten farksız olan yazar Kafka'nın, toplumdan izole yaşamlarının benzerliğine dikkat çeken Schmitz-Emans'a göre (2011, s. 178-179) *Dönüşüm*, hem yabancılaşmayı izlekselleştiren otobiyografik bir mesel hem de gizli arzuların somutlaşmasını imleyen bir anlatıdır. Samsa'nın böceğe dönüşümü, Bahtin'in (2005, s. 368) "tersyüz edilmiş bir dünya" imgesi perspektifinden bakıldığında, bireyin "kendini içine kapalı geometrik zaman ve uzam dünyasının sınırlarından da çık[arması]", "psişesinin her gizil yönüyle yüzleşmeyi göze al[ması] ve kendi iç yolculuğuna yelten[mesi]" (Aras, 2018a, s. 86), Sartre'ın varoluşçuluğu açısından bakıldığında "Tanrılaşma ideali peşinde[ki]" bireyin "kendini hiçleyerek, kokuşmuş bir varlık kipine dönüş[mesi]" (Aras, 2018b, s. 130) olarak okunabilir.

Bir azınlığın majör bir dildeki edebiyatını imleyen minör edebiyatın üç özelliğinden, yani dilin yersiz-yurtsuzlaşmasından, bireyselin dolaysız biçimde politik olana bağlanmasından ve sözcelemin

\* "Bu terim Hintçe dünyanın efendisi anlamına gelen Jagannath sözcüğünden gelir ve Krişna'nın bir ünvanıdır. Bu Tanrı'nın bir heykeli her yıl dev bir araba üzerinde sokaklarda gezdirilir, söylendiğine göre müritleri ezilmek için kendini bu arabanın altına atar" (Giddens, 1998, s. 134).

kolektif düzenlenişinden hareket eden Deleuze ve Guattari'ye (2001, s. 124) göre ise insan-altı bir varlık olarak hayvana dönüşüm, "ancak kendileri için değer taşıyan ve sınırsız bir içkinlik alanında – yasa yapımına karşı adalet alanı[nun içinde] – yolunu çizen gerçek düzenlemelere karşı" bir duruştur, tekdüze işleyen sistemin bozuk makinesidir. Reucher (1992, s. 123) de Samsa'nın, görev ve sorumluluklarını yerine getirmesini engelleyen böceğe dönüşümünü, toplumsal baskılara karşı bilinçdışı bir ayaklanma hareketi olarak okur. Bu bağlamda Kafka-Samsa, "aile içi 'totalitarizmle' büyük toplumsal sanrılarındaki totalitarizmi birbirine bağlayan süreklili[ğe]" (Kundera, 2014, s. 109) dikkat çekmektedir. Bu çalışmadaki okuma da en yakın insan ilişkilerine dek – yabancılaşma, yalnızlaşma, otomatlaşma gibi unsurlarla – sirayet eden anamalcılık eleştirisi ve robotlaşan öznenin bu düzene karşı isyanı bağlamında bu son değerlendirmelerle örtüşür.

Sarsıcılık ve şaşkınlık açısından okur üzerinde Kafka'nın metniyle aynı etkiyi yaratan Lispector'un metni şu uyarıyla başlar:

Bu kitap da ötekiler gibi bir kitap, ancak, bunu yalnızca kişiliği oluşmuş kimselerin, yani her şeye yaklaşımının aşamalı ve güçlkle gerçekleştiğini, kimi zaman da yaklaşılan şeyin tersinden bir yaklaşımdan geçmesi gerektiğini bilen kimselerin okumasından mutluluk duyacağım. (Lispector, 1996, s. 13)

Metnin en başında ben-anlatıcı, başına gelen – ne olduğu bilinmeyen – şeyi; korku ve kuşku duyguları içinde sorgulamaktadır: "Arıyorum, araştırmaktan, anlamaya çalışmaktan hiç bıkmıyorum." Bu ilk tümce, buradaki ana figürün Gregor Samsa'dan (G.S.) farkını ortaya koyar. Samsa başına gelen şeyi değil, ailevi ve mesleki sorumluluklarını düşünürken o, yaşamını alt-üst edip kendisine öncekinden tümüyle farklı bir yaşam açan bu deneyimi anla(mlandı)rmaya çalışır: Bu her şeyden önce "yeni varoluş biçimi[dir]" ve "ilkel bir oluşumdu[r]". O zamana kadar sürdürdüğü yaşamın, modern ve uygar olanın karşıtı bir varlık durumunu imleyen oluşum, kendisi için "özel olan bir şeyi[n]" kaybıyla başlar: varlığını sabit bir yere çivileyerek "yürüyüşünü olanaksız kılan" ve onu "yerleşik bir yontu kaidesine dönüştüren üçüncü bir baca[ktır]" bu. Bu kayıp onu hem "hiçbir zaman olmadığı[...]" şeye dönüştürür" hem de "hiçbir zaman sahip olmadığı[...]" şeye kavuşturur: "yalnızca iki bacağa. Bunlarla yürüyebileceğimi biliyorum" (Lispector, 1996, s. 17). Bu noktada Samsa'nın çoğalan (böcek) bacaklarının, yürümesine ve hareketlerine engel olurken, G.H.'nin yitirdiği 3. bacağın ona ilk kez yürüyebilme şansı verdiği dikkati çeker. Psikanalitik (Lacan) açıdan babanın otoritesini, toplumsal düzeni, simgesel evreni imleyen "3. bacak"la (Balkaya, 2013, s. 63-68; Kıziler Emer, 2023, s. 167) birlikte, "insansal düzeneği[ni]" (Lispector, 1996, s. 18) de kaybeder. (Çoğalan bacaklarıyla yürüyememesi sayesinde Samsa işe gitme mecburiyetinden, azalan bacaklarıyla yürüyebilen G.H. ise burjuvazi toplumsal düzenin kalıplandırmalarından kurtulur).

Ben-anlatıcı, burjuvazinin gerçek ve anlam kalıplarından uzak bu "yeni varoluş biçimi[ni]" (Lispector, 1996, s. 17) anlam(landı)rmaya çalışır. Uygar/ilkel başta olmak üzere hiyerarşik karşıtlıklarla işleyen yerleşik düşünce ve değer yargılarına Nietzschevari bir tutumla karşı çıkan bu varoluş biçimi, insan varlığının sınırlarından özgürleşerek tüm varoluşa doğru genişlemektedir. O da Samsa gibi – gerçi onun dönüşümü bedensel değildir – insanlarla iletişim kurmaya yarayan dilini yitirmiştir. Ancak o, Samsa'nın tersine hem kendisini hem de dilini "yeniden yarat[maya]" (Lispector, 1996, s. 27) yönelir. Dönüşümün rotası; dehşetten ışığa doğrudur: "Değişim tamamlanuncaya kadar ve dehşet ışığa dönüşüncüye kadar" (Lispector, 1996, s. 25) büyük bir korku yaşar.

Kendisini, "eğitimi[...]" ve para[sıy]la" burjuva sınıfına mensup olmuş, "tinsel yanı ağır basan zeki bir kadın[...]" (Lispector, 1996, s. 40, 39), "özgür" (Lispector, 1996, s. 35) ve "yetkin bir kişi" (Lispector, 1996, s. 33) olarak betimleyen G.H.'nin heykeltıraşlık sanatındaki başarısı, ona toplumda hatırı sayılır bir saygınlık ve ün kazandırmıştır. Yaradılışına uygun bir sanat dalında, haz alarak ve iyi kazanarak çalışmaktadır. Ancak "ben" sözcüğüne, onun imlediği kendine ve tıpkı Samsa gibi, adeta hiç "var olmamış[çasına]" sürdürdüğü yaşamına son derece yabancılaşmıştır: "Ben, olmadığım şeyin

görüntüsüydim ve var olmayanın bu görüntüsü hoşuma gidiyordu." Bu "var olmama biçimi" içinde, "bir resmin negatifi gibi", "güzel bir reproduksiyon" olarak yaşayan, adı "[v]alizlerin derisine işlenmiş olan G.H. adlı bu kadın, bendim. Hala ben miyim?" (Lispector, 1996, s. 39) sorusu, ben-anlatım formunun birden o-anlatıma ("bu kadın") geçmesi, onun kendisine ne ölçüde yabancılaştığının imidir. Varoluşun hakikatine varmak için, ilkin benlik yanılmasıyla, saygın "kişiliği[ni]n etki alanından" (Lispector, 1996, s. 34) kurtulması gerektiğini, ancak eski benliğinin parçası olan gururunun buna "meydan okuyacağını" ve "kendi yargılanma[sının]" (Lispector, 1996, s. 39) başladığının farkındadır. Bu şekilde metin, *Dava*'sına anıştırma yaptığı Kafka'nın metin evrenine en belirgin adımını atar.

Romanda kadın ana figür, tipik Kafkaesk bir uzam olan uzun ve "karanlık koridor[lardan]" (Lispector, 1996, s. 43) geçerek, bir gün önce işten ayrılan hizmetçinin odasına girer. Ancak bu basitçe bir odadan diğerine geçiş ya da sınıflar arası bir eşliğin aşılması değil, kendi kişisel tarihi kadar "üç bin yıl[lık]" (Lispector, 1996, s. 28) insanlık tarihinin, kendindeki ve her bir varlık-nesnedeki, tüm bir evrendeki varoluşun kökenini anlamaya atılan bir adımdır, manevi aydınlanmaya, ruhsal-zihinsel anlamda dönüşüme ("ışığa"), yeniden doğuş'a doğru yapılan (manevi/mistik) bir yolculuktur (Kızıler Emer, 2023, s. 157-207). Altı ay sonra ilk kez, düzenlemek için girdiği çatı katındaki bu oda, beklediği gibi karanlık ve pis değil, tersine "ışıl ışıl bir dörtgen[...]" biçimindedir: Gereksiz tüm "eşyalardan arındırılmış bir sığınak odası gibi tertemiz duygu yüklü bir ortamdı[r]." Olduğundan çok daha yüksekte görünen oda, bir tür kutsal mekâna, "[t]ıpkı bir minare[ye]" (Lispector, 1996, s. 44-45) benzemektedir.

G.H.'nin evindeki bu "oda-minare[de]" (Lispector, 1996, s. 45) kalan hizmetçi, duvara doğal büyüklüklerinde çıplak bir kadın, erkek ve köpek silüetleriyle bir fresko çizmiştir. *Dönüşüm*'de hamamböceği Samsa'dan iğrenmeyip onunla iletişim kurmaya çalışması ve anlatının sonunda onun ölüsünü süpürüp atmasıyla akılda kalan hizmetçi figürü, bu metinde oldukça öne çıkar. Adı Janair olan hizmetçinin kendisi somut olarak odada bulunmaz, ama varlığı oraya tümüyle nüfuz etmiştir. Bu yüzden çatıya egemen olan "o gururlu minareyi yerle bir" (Lispector, 1996, s. 50) etme arzusu duyar. Samsa'nın odasındaki duvarda asılı, resimli bir dergiden kestiği kürklü kadın resmi, burada onun amatörce çizdiği freskoya dönüşmüştür adeta. Orada çerçevelenmiş kürklü kadın resmi yaşanmamış cinselliği simgelerken, freskodaki – etrafı çerçevelenmemiş – kadın figürü, G.H.'nin burjuvazi yaşam düzeneği içinde taşlaşıp donmuş varlığına bir mesaj niteliği taşır. Freskodaki "alabildiğine ellerini açmış" (Lispector, 1996, s. 55) halleriyle dua ederek bir mabedi (minare-odayı) korudukları izlenimini veren bu kadın-erkek silüetleri onu, uygar dünyanın seküler öznesi olarak bilinçaltına sürgün ettiği kutsal'a davet eder. Yüz çizgileri ve tavırlarıyla "bir Afrika kraliçesine" (Lispector, 1996, s. 49) benzeyen, odayı kutsal bir mekâna dönüştüren bu siyahi tekinsiz kraliçe-hizmetçi, G.H.'nin varlığının derinliklerine seslenen "insan ötekisi" ya da "alter-ego'su" konumundadır. Adının da çağrıştırdığı gibi, romanın geçtiği yer olan "Rio de Janeiro kentinin arkaik dışil ruhu" (Kızıler Emer, 2023, s. 177-180) konumundaki Janair'in odaya sinmiş varlığıyla yüzleşmesinden sonra, G.H. için "hayvan ötekisi" (Lispector, 1996, s. 179) ile karşılaşmanın zamanı gelir: "kocaman bir hamamböceği[dir]" (Lispector, 1996, s. 53) bu.

G.H.'nin varlığında, tıpkı "oda-minare[ye]" girerken yaşadığı gibi "korku" ve "dehşet" duyguları yaratan bu karşılaşma, "son derece özenle dezenfekte edilmiş" (Lispector, 1996, s. 53) çatı katındaki evinde sürdürdüğü bohem sanatçı yaşamını, aldığı eğitimler ve yüksek kazancıyla değiştirdiği sosyal sınıfı ve edindiği kimliği alt-üst eder. Kendisine tıpkı hizmetçi gibi "yoksul çocukluğu[nu]" (Lispector, 1996, s. 54) hatırlatan hamamböceğini büyük bir nefretle öldürmek isteyen G.H., onun gövdesini kapıya sıkıştırıp ikiye biçer, ancak hayvan ölmez. Hamamböceğinin canına kast eden G.H.'nin iç hesaplaşmaya girişmesiyle birlikte, romanın Kafka'nın metniyle kurduğu ironik-parodistik ilişki daha çok belirginleşir. G.H. ve hamamböceği arasındaki ilişki, *Dönüşüm*'dekinden farklı olarak ilkin cellat-kurban/ efendi-köle ilişkisi modelindedir. G.H., Samsa gibi gerçekten (anlatının

gerçekliği içinde) hamamböceğine dönüşmez, kendisinin simgesel düzlemde hamamböceğine dönüşümünü izler: “[...] hayranlık ve dehşet içinde çürümüş giysilerimin kaskatı yere döküldüğünü görüyor ve kızılılaşan kanatları yavaş yavaş büzüşen, ıslak larvalı bir kristalizite dönüşme tanık oluyordum” (Lispector, 1996, s. 77). Samsa’nın hamamböceğine dönüşümü kabus ya da “düş değil[...].” (Kafka, 2014, s. 12), gerçekken, G.H.’nin dönüşümü uyku halinde – hamamböceğinin uykusunu uyurken – hayali düzlemde gerçekleşir:

Gövdemin bir bölümü felce uğramış gibi, [...] şiltenin üzerine uzandım, düşey bir yüzeyde uyuyan hamamböceği gibi hemen uykuya daldım. Uykumda insansal bir dinginlik yoktu: bir duvarın badanalı yüzeyinde uyuyakalmış hamamböceğinin denge kurmada gösterdiği güçtü bu. (Lispector, 1996, s. 104)

Hamamböceğinin (hayvan) dünyasına onunla özdeşleşecek denli yaklaşıyor, yaşamın – başta “ilkel bir oluşum” dediği – el değmemiş halini algılayan G.H., kendi varlığındaki (hayvan-)ötekiyle karşılaşır: “onun varlığı[...] benim içimdeydi. [...] Onda görülebilir olan şey, kendimde gizlediğim şeydir” (Lispector, 1996, s. 79-80). Buna göre hamamböceği, uygar dünyadan dışlanan her anlamda öteki’nin yüzüdür. G.H.’nin, hamamböceğiyle karşılaştığı bu hizmetçi odasına attığı adım, her anlamda öteki’ne doğru, “kendi kaynağı[n]ın ve öteki beni[n]in gizini çözme[ye]” (Lispector, 1996, s. 28) doğru yönelir ve onu – Dante’nin *İlahi Komedya*’sındaki gibi – ilkin cehennem ve hiçliğe, sonra kutsal’ın sırrına ve cennete ulaştırır. G.H.’nin dönüşümü, kendi burjuva kimliğiyle birlikte tüm insan uygarlığını çökerten bir depremle başlayan ruh ve varlıkbilimsel bir arkeolojik kazı niteliğindedir. Bir ibadethaneyi andıran bu odada, “can çekişen bir mele[ğ]e” (Lispector, 1996, s. 61) benzeyen hamamböceğinin varlığıyla yüzleşerek, varoluşun kendi insan varlığını ve karşısındaki hayvanın varlığını aşan ve her bir parçası birbirleriyle ilişki içinde olan tüm katmanlarını bir bütün halinde duyumsayan G.H., olağanüstü bir varlık genişlemesi yaşar: Kendi kişisel tarihinin tüm bir insanlık tarihine, insan varlığının tüm varlık biçimlerini – hatta yok-oluşu da – kapsayan bir var-oluşa doğru yayılmasıyla, yaradılışın yapıtaşına, “Tanrı’nın maddesine” (Lispector, 1996, s. 72) varır. G.H., “aşk” (Lispector, 1996, s. 70) olduğunu anladığı bu maddenin, karşısındaki hamamböceği de dahil her varlığa sirayet ettiğini kavrar. Dünyanın en eskil canlılarından biri olarak bu maddeyi bozulmadan varlığında koruyan ve adeta cennetteki yasak bilgi ağacının meyvesine dönüşen hamamböceğini – yenmesi yasaklanan “murdar” (Lispector, 1996, s. 75) olmasına rağmen – karşı konulmaz bir itkiyle yer. Kutsalın sırrına – dışı bir Faust gibi – günahla, cennete cehennemden geçerek varır.

Roman boyunca laytmotif olarak yinelenen “korku” ve “dehşet” duyguları içinde farklı öteki(lik) formlarıyla yüzleşerek benlik yanılışından kurtulan G.H., ruhsal dönüşüm yolculuğunun sonunda, Rudolf Otto’nun (1991, s. 8) “tamamen Öteki” diye adlandırdığı kutsalın; değerli/ değersiz, yüce/ alçak, uygar/ilkel, iyi/ kötü, güzel/ çirkin vb. hiyerarşik kategorileri alt-üst eden nötrlüğüne, “Tanrının iyiliğinin nötr[lüğüne]”, ayırım yapmadan her şeye “sürekli olarak” (Lispector, 1996, s. 161) ulaştığı bilgisine erişir. Uygar ve seküler dünyanın bir öznesi olarak başlangıçta her şeye “kuşkuyla” (Lispector, 1996, s. 17) bakarken, metnin sonunda “tamamen Öteki”ne, “bilinmeyene ait olmanın verdiği güven[e]” (Lispector, 1996, s. 171) kavuşur.

Samsa, insan bilincini yitirmeksizin hayvana dönüşürken, onunla ironik-parodistik bir ilişki içindeki G.H., hayvani varoluşu da içine alan bir tür varlık genişlemesi yaşar. Başına gelenleri sorgulayan G.H. hem bilinç düzleminde hem de kolektif bilinçdışının uyanışıyla dönüşümüne etkin biçimde katılır. Oysa Samsa, varlığından yükselip bedenini böcek zırhına dönüştüren başkaldırının; kendisini, yaşamını ve dilini yeniden inşa etmeye davet ettiğini algı(ya)maz. Mağlubiyeti ve ölümü bundandır. Son nefesini verirken bile, asıl kendi olamama kabusundan uyanamamıştır. Bunu metnin sonlarında, “asıl felaketimiz bunca zaman” onun Gregor olduğuna “inanmış olmamız” diyen, “Fakat o nasıl Gregor olabilir ki?” (Kafka, 2014, s. 58) diye soran kız kardeşi açıklığa kavuşturur. Bu sorunun imlediği gibi, Gregor, aslında (hiç) Gregor olamamıştır. Kendi yeteneklerini açındırabileceği öz

yaşamını yaşamak yerine, *Dava*'daki tutukluluk halini aşamayan K. gibi olduğu yerde kalakalmıştır. Öz benliğinin kendi olamama, kendini var kılamama isyanına ses vermediği için suçludur. En başından itibaren "ailesini terk etmeyi aklının ucundan bile geçir[memiştir]" (Lispector, 1996, s. 19). Ailesiyle arasındaki zehirli simbiyotik ilişkinin dışına çıkamamış ve kendini doğurmadan ölmüştür. İnsan-kalıbı içinde kendini gerçekleştiremeyişi, böcek-kalıbı içinde de değişmemiştir. İnsan ve hayvan olma arasındaki Araf konumunda asılı kalmıştır. Bunu en iyi anlatan, metnin sonlarındaki şu retorik sorudur: "Müzikten bu denli etkilendiğine göre, bir hayvan mıydı gerçekten?" Üstelik müzik aracılığıyla "kendisini o bilmediği ama özlemine çektiği besine götüreceği yolun önünde açıldığını duyar gibi olmuştu[r]" (Lispector, 1996, s. 55). İnsani özünün, ruhunun gıdasıdır özlemine çektiği.

Kafka'da hamamböceği ruhsal ayaklanmanın ve uyanışın simgesi, Lispector'da ise her anlamda ötekinin ve bilgi ağacının meyvesi konumundadır. Samsa, varlığını gerçekleştirememesi günahının bedelini, cennetteki yasak bilgi ağacının meyvesiyle sırt-zırhından yaralanıp ölmekle öderken, G.H. onu yiyerek varoluşun sırrına, ilahi aşka ulaşır ve yaşama öncekinden çok daha geniş bir varlık doluluğuyla coşkulu bir katılım sağlar.

Genette'in terminolojisi çerçevesinde burada; alt metin konumundaki *Dönüşüm*'ün, ana metin olan *G.H.'nin Çilesi*'ndeki somut varlığından dolayı "metinlerarasılık", *G.H.'nin Çilesi* dolaylı biçimde *Dönüşüm*'den türediği için "anametinsellik" ve onunla hesaplaşarak eleştirel okumasını içerdiğinden dolayı "yorumsal üstmetinsellik" ilişkileri mevcuttur. Lispector bunu, G.H.'nin iç monoloğunda ifşa eder: "Nedense benim sanat yapıtlarının kopyalarına tutkunluğum var. Kopyalar hep güzeldir. [...] ama ben hep öykünmeyi yeğ tuttum, çünkü çıkarım burada" (Lispector, 1996, s. 37).

## SONUÇ

Her iki metin de anamalcı burjuva düzeni içinde kendilerine uzaklaşıp yabancılaşmış bir yaşam sürdüren ana figürlerin, birinde doğrudan ona dönüşmesi diğerinde onu yemesi biçiminde gerçekleşen hamamböceğiyle karşılaşması, yaşamlarında bir tür milat oluşturur. Bu dönüm noktasıyla birlikte benlikleri ve yaşamları artık geriye döndürülemez biçimde kökten bir dönüşüme uğrar.

İncelenen metinlerde, dönüşümün iki türünün de mevcut olduğu saptanmıştır: Kafka'nın *Dönüşüm*'ü, ana figürün (hamamböceğine) fiziksel dönüşümünü ele alırken, Lispector, G.H.'nin (hamamböceği aracılığıyla gerçekleşen) ruhsal-zihinsel dönüşümüne odaklanır. Kendini yatağında böceğe dönüşmüş bir halde bulan Samsa'nın dönüşümü edilgen bir nitelik taşıırken, başına gelenleri kuşkuyla sorgulayan G.H.'nin etkin biçimde katıldığı dönüşümü, her anlamda ötekini simgeleyen hamamböceğini yeme edimiyle tamamlanır. Bu süreçte G.H. bedensel açıdan aynı kalsa da ruhsal ve zihinsel açıdan radikal biçimde dönüşür. Bedensel açıdan tümüyle değişen Samsa ise ruhsal-zihinsel açıdan aynı kalır. Samsa kendini gerçekleştirmeden ölürken, G.H. kendi benliğini insan varlığını da aşan tümcüleyin bir varoluşa genişletir. Kafka, Samsa'yı kendi benliğinin, insani varlığının hakikatine yaklaştırmak için hayvanleştirip hamamböceğine dönüştürürken, Lispector hamamböceğindeki hayvani kökeni, G.H.'ye kendi benliğindeki öteki varlık katmanlarını gösterip varoluşun hakikatini açığa çıkarmada kullanır.

Çalışmada gösterildiği gibi, Lispector'un metni, hesaplaşma içine girdiği Kafka'nın metninden türetilmiştir. Genette'nin terminolojisine göre buradaki metinlerarası ilişki denkleminde Kafka'nın *Dönüşüm*'ü alt metin, *G.H.'nin Çilesi* ise ana metin konumundadır. Alt-metin konumundaki *Dönüşüm*'deki dönüşüm, Samsa'nın insan bedeninden hamamböceği bedenine dönüşmesiyle gerçekleşirken, ana metin olan *G.H.'nin Çilesi*'nde, G.H.'nin dönüşümü hamamböceğini kendi bedeninin içine almasıyla gerçekleşir. Alt-metindeki dönüşüm fiziksel düzlemde kalırken, onu parodize eden ana metindeki dönüşüm, ruhsal-zihinsel bir nitelik taşır.

Her iki metinde de hamamböceğine dönüşüm ve hamamböceği aracılığıyla dönüşüm şeklinde özetlenebilecek olan; (ilkinde) fiziksel ve (ikincisinde) ruhsal-zihinsel anlamda dönüşüm söz

konusudur. Sonuç olarak aralarındaki farklılıklara rağmen, her iki metne ortak olan ve aralarındaki güçlü diyalojizmi sağlayan hamamböceği ve dönüşüm motifleridir.

### SUMMARY

In this article, two prose texts by Franz Kafka (1883-1924) and Clarice Lispector (1920-1977), who respectively witnessed the atrocities of World War I and World War II, are analyzed comparatively.

Franz Kafka is one of the most important representatives of the 20th century German literature and Clarice Lispector is one of the most important representatives of Latin American literature. Kafka was born in Prague in 1883 to a father from the Czech proletariat and a German mother. Lispector was born in Tchetchelnik, Ukraine in 1920 to a Brazilian family and immigrated to Brazil a year later. What biographically unites these two writers is that they are both members of multinational/multicultural/multilingual societies and belong to the same religion.

The research objects of the study are Kafka's *The Transformation* (1912), a narrative novel written in German, and Lispector's *The Passion of G.H.*, a novel written in Portuguese in 1963. The research topic of the study is the comparative analysis of these two prose texts, which are chronologically separated by 51 years. The hypothesis is that the motifs of the cockroach and transformation are the founding principles of both texts and establish a strong dialogical relationship between the two narratives. In Franz Kafka's *The Transformation*, the male protagonist Gregor Samsa finds himself transformed into a giant cockroach in his bed one morning: "[O]ne morning he awoke from his oppressive dreams to find himself transformed into a giant insect in his bed" (Kafka, 2014, p. 12). The female main figure in Clarice Lispector's *The Passion of G.H.*, on the other hand, encounters "a huge cockroach" (Lispector, 1996, p. 53) one day when she enters the maid's room in her house, which she has not entered for a long time. The transformation of the main figure, G.H., begins with internal questioning triggered first by the maid's confrontation with her presence in the room, and then by her encounter with a cockroach in the same room. G.H.'s first reaction is to crush and kill the cockroach, but his spiritual-mental transformation is completed when he eats this insect, which falls under the category of things forbidden by the Bible as abominable "nonkosher". In Kafka's text, the transformation of the main figure takes place when his body is completely transformed into a cockroach, whereas in Lispector's text, the transformation takes place when the main figure takes the cockroach into his own body by eating it. In both texts, the moment of the 'encounter with the cockroach' marks a turning point in the lives of the two alienated figures that are embedded in the capitalist bourgeois order and force their lives to undergo a radical transformation irreversibly.

Theoretically, this study falls within the research field of comparatistics with its objective to compare the two works belonging to different literatures. The aim of the study is to determine how and for what purpose the motifs of cockroach and transformation are used by both authors, to reveal the common and different aspects between them. In this way, this study asserts that these two motifs are the basic components that build the dialogism between the two texts. There have been previous studies (Cixous, 1990; Peixoto, 1994) claiming a Kafkaesque writing style in Lispector's texts. However, no study has been found that specifically investigates the dialogical relations between *The Transformation* and *The Passion of G.H.* In this respect, this article contributes to the body of research that specifically investigates the relations between both authors and their texts. In accordance with the objects and purpose of the research, the study employs an eclectic plural reading method that blends text-internal and text-transcendental methods of criticism, in particular (thematological) comparison (based on a common motif) and (Gerard Genette's) intertextual analysis.



Makale Bilgileri		Article Information	
<b>Etik Kurul Kararı:</b>	Çalışma etik kurul onayından muaftır.	<b>Ethics Committee Approval:</b>	This study is exempt from the Ethics Committee Approval.
<b>Katılımcı Rızası:</b>	Araştırmaya katılanlara çalışmanın amacı ifade edilerek rızaları alınmıştır.	<b>Informed Consent:</b>	The purpose of the study is explained to the participants and their informed consent was obtained.
<b>Mali Destek:</b>	Çalışma için herhangi bir kurum ve projeden mali destek alınmamıştır.	<b>Financial Support:</b>	The study received no financial support from any institution or project.
<b>Çıkar Çatışması:</b>	Çalışmada kişiler ve kurumlar arası çıkar çatışması bulunmamaktadır.	<b>Conflict of Interest:</b>	The authors declare that declare no conflict of interest.
<b>Telif Hakları:</b>	Çalışmada kullanılan görsellerle ilgili telif hakkı sahiplerinden gerekli izinler alınmıştır.	<b>Copyrights:</b>	The required permissions have been obtained from the copyright holders for the images and photos used in the study.

### KAYNAKÇA

- Aras, İ. (2018a). Kabuksu benliğin ardında yatanlar: Franz Kafka'nın "Dönüşüm" eserinin psikomitolojik çözümlemesi. *International Journal of Language Academy*, 6(1), 81- 91.
- Aras, İ. (2018b). *Edebiyatta bir motif olarak öğrenilen kimlikler. Varoluşçuluk bağlamında karşılaştırmalı bir çalışma*. Çizgi Yay.
- Aytaç, G. (1983). *Çağdaş Alman edebiyatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Aytaç, G. (2003). *Karşılaştırmalı edebiyat bilimi*. Say Yay.
- Bahtin, M. M. (2020). *Dostoyevski poetikasının sorunları*. (S. Gürses, Çev.). Alfa Yay.
- Balkaya, D. (2013). *Özerk dil dizgesinden Lacan'ın simgesel düzenine*. Çizgi Yay.
- Barthes, R. (2006). S\Z. (S. Ö. Kasar, Çev.). YKY.
- Baytekin, B. (2006). Positivistische Untersuchung von "Gregor Samsa", dem Fremden, dem Einsamen bei Franz Kafka und bei Selim İleri. B. Baytekin & T. F. Uluç (Haz.), *II. Uluslararası karşılaştırmalı edebiyatbilim kongre bildirileri içinde*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Yay.
- Beller, M. (1970). Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre. *Arcadia*, 5(1-3), 1-38.
- Benjamin, W. (2000). *Brecht'i anlamak* (H. Barışcan & G. Işısağ, Çev.). Metis Yay.
- Benjamin, W. (2010). *Kafka üzerine bazı düşünceler*. (T. Doğan, Çev.; B. Dellaloğlu, Ed.). Say Yay.
- Braidotti, R. (2002). *Metamorphoses. Towards a materialist theory of becoming*. Polity.
- Brod, M. & Kafka, F. (1989). *Eine Freundschaft. Briefwechsel* (M. Pasley, Hrsg.). Fischer Verl.
- Brod, M. (1994). *Kafka'da inanç ve umutsuzluk*. (K. Şipal, Çev.). Cem Yay.
- Brunner-Ungrecht, G. (1998). *Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Peter Lang Verl.
- Canetti, E. (1984). *Sözcüklerin bilinci*. (A. Cemal, Çev.). Payel Yay.
- Cixous, H. (1990). Introduction. V. A. Conley (Ed. and trans.). In: *Reading with Clarice Lispector*. University of Minnesota Press.
- Daemmrich H. S. & Daemmrich, I. G. (1995). *Themen und Motive in der Literatur*. 2. Auflage. Francke Verl.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Kafka. Minör bir edebiyat için*. (Ö. Uçkan & I. Ergüden, Çev.). Yapı Kredi Yay.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat kuramı: Giriş*. (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yay.
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt*. (P. Savaş, Çev.). Can Yay.
- Edinger, H. G. (1988). *Metamorphosis. Dictionary of literary themes and motifs (L-Z)*. J. C. Seignuret (Ed.). Greenwood.
- Ergun, M. (1997). *Türk dünyası efsanelerinden değişme motifi*. 1. Cilt. Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Fischer, E. (1980). *Sanatın gerekliliği*. (C. Çapan, Çev.). I. Basım. e Yayınları.

- Fitz, E. E. (2001). *Sexuality and being in the poststructuralist universe of Clarice Lispector: the différance of desire*. Texas University Press.
- Garaudy, R. (1965). *Gerçekçilik açısından Kafka*. (M. Doğan, Çev.). Hür Yay.
- Garaudy, R. (1991). *Picasso, Saint-John Perse, Kafka*. (M. Doğan, Çev.). 3. Basım. Payel Yay.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. metinlerarası ilişkiler*. Kanguru Yay.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.). Ayrıntı Yay.
- Grusa, J., Kriseova, E. & Pithart, P. (1993). *Einst Stadt der Chechen, Deutschen und Juden*. Langen Müller Verl.
- Gürbilek, N. (2011). *Benden önce bir başkası*. İstanbul: Metis Yay.
- Hackermüller, R. (1984). *Das Leben, das mich stört: Eine Dokumentation zu Kafkas letzten Jahren 1917-1924*. Medusa Verl.
- Harzer, F. (2000). *Erzählte Verwandlung: eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid - Kafka - Ransmayr)*. Niemeyer Verl.
- İren, C. (2017). *20. yüzyıldan günümüze sanatta böcek formu*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Jünger, F. G. (2001). *Griechische Mythen*. Vittorio Klostermann Verl.
- Kafka, F. (1996). Die Verwandlung. In: *Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Fischer Verl.
- Kafka, F. (2012). Küçük hayvan masalı. *Hayvan öyküleri içinde*. (Y. Majiskül, Çev.). Altıkkırkbeş Yay.
- Kafka, F. (2014). *Dönüşüm*. (A. Cemal, Çev.). Can Yay.
- Kampits, P. (1984). Kafka'nın yaratısında kehanet ve dil. (N. Öke, Çev.). *Yazko Çeviri Kafka Özel Sayısı*.
- Kıziler Emer, F. (2023). *G.H.'nin Çilesi'nde kutsal'ın deneyimlenmesi: Bir odalık mistik yolculuk*. (F. K. Emer & İ. Aras (Ed.) *Edebiyat ve insanlık*. Nisan Yay.
- Kıziler Emer, F. (2023). *Sınırları aşan bir bilim olarak komparatistik*. Nisan Yay.
- Kocabıyık, E. (2014). *Dolaylı hayvan*. Boğaziçi Üniversitesi Yay.
- Kundera, M. (2014). *Roman sanatı*. (A. Bora, Çev.). Can Sanat Yay.
- Lispector, C. (1996). *G. H.'nin çilesi*. (S. Akten, Çev.). Can Yay.
- Lispector, C. (2016). *Yaşam suyu*. (B. B. Yüce, Çev.). Monokl Yay.
- Löwy, M. (2008). *Franz Kafka. Boyun eğmeyen hayalperest*. (I. Ergüden, Çev.). Versus Yay.
- Marx, K. & Engels, F. (2008). *Komünist manifesto*. (C. Üster & N. Deriş, Çev.). Can Yay.
- Maura, A. (2014). *Cartografia literaria de Brasil*. Casa del Libro.
- Morris, B. (2004). *Insects and human life*. Taylor & Francis.
- Moser, B. (2013). *Clarice Lispector. Eine Biografie*. Schöffling Co.
- Nietzsche, F. (1990). *Böyle buyurdu zerdüşt*. (T. Oflazoğlu, Çev.). Cem Yay.
- Otto, R. (1991). *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhaeltnis zum Rationalen*. C. H. Beck Verl.
- Ovidius (1994). *Dönüşümler*. (İ. Z. Eyüboğlu, Çev.). Payel Yay.
- Peixoto, M. (1994). *Passionate fictions: Gender, narrative, and violence in Clarice Lispector*. University of Minnesota.
- Reucher, T. (1992). Zeck und Käfer. Die Horizonte des Animalischen in Süskinds Roman "Das Parfum" vor dem Hintergrund von Kafkas Erzählung "Die Verwandlung". *Literatur für Leser*. H. 2. Lang, 111-127.
- Sarup, M. (1997). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (A. B. Güçlü, Çev.). Ark Yay.
- Schmitz-Emans, M. (2011). *Franz Kafka. Epoche-Werk-Wirkung*. C.H. Beck Verl.
- Stam, R. (2014). *Sinema teorisine giriş*. (S. Salman & Ç. Asatekin, Çev.). Ayrıntı Yay.
- Wagenbach, K. (1997). *Franz Kafka yaşam öyküsü*. (K. Şipal, Çev.). Cem Yay.
- Weber, M. (2016). *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Springer Verl.
- Zgoll, C. (2004). *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung*. Gunter Narr Verl.