

İSTANBUL
2025

Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması IV

Nimet YILDIRIM, Şenay KAYGİN, Cemile AKYILDIZ, Yasemin YAYLALI, Yasemin YAYLALI,
Hatice GENÇ, Gülsüm YILMAZ, Esra YALÇINTAŞ

Yayın No: 313

<i>Yayın Yönetmeni</i>	İbrahim Palalı
<i>Kapak Tasarım</i>	Nihal Palalı
<i>Mizanj/ Dizgi</i>	Hünkar Organizasyon
<i>ISBN</i>	978-625-6683-75-4
<i>Yayıncı ve Matbaa Sertifika No</i>	52653
<i>Baskı Tarihi</i>	1. Baskı: Aralık 2025
<i>Baskı ve Cilt</i>	Hünkar Organizasyon Balabanağa Mh. Büyük Reşitpaşa Cd. Doğruman İş Merkezi No: 6 Büro: 102 Fatih/İstanbul



İrtibat: Balabanağa Mh. Büyük Reşitpaşa Cd. Doğruman İş
Merkezi No: 6 Büro: 102 Fatih/İSTANBUL
Tel: 0212 520 72 69 | e-mail: atiyayinlari@gmail.com
www.atikitabevi.com - www.atiyayinlari.com

Bu kitabın yayın hakkı, yazarıyla yapılan sözleşme gereği Atı Yayınları'na aittir. Kitabın hukuki sorumluluğu yazarına aittir, Kitapta yer alan fikir ve önermeler yayınevine yasal bir sorumluluk doğurmaz. Kaynak gösterilmeden kitaptan alıntı yapılamaz. Yayınevinin yazılı izni olmadan radyo ve televizyona uyarlanamaz. Oyun, CD ya da manyetik bant haline getirilemez, fotokopi ya da herhangi bir yöntemle çoğaltılamaz.

DOĞU-BATI SENTEZİNDE DİL & EDEBİYAT PANORAMASI IV

Editör
Prof. Dr. Berna KARAGÖZOĞLU



İÇİNDEKİLER



Önsöz	7
Nizami Gencevî'nin Leylâ ve Mecnûn'u <i>Nimet YILDIRIM</i>	9
Stefan Zweig'in Korku Öyküsünde Özdeşleşmiş Patriyarka ve Kadın Özne: Lacancı Bir Okuma <i>Şenay KAYĞIN</i>	21
Heinrich Heine'nin Loreley Şiiri ve Söylencesi <i>Cemile AKYILDIZ</i>	39
Huşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin "Asılı Kalan Çanta" Hikâyesinde Günlük Yaşam Üzerinden Mizah ve Toplumsal Temsillerin Analizi <i>Yasemin YAYLALI</i>	51
Huşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin "Kuaför" Hikâyesinde Güzellik Algısı Üzerine <i>Yasemin YAYLALI</i>	65
Bellek Stratejisi Olarak Özkurgusal Anlatı: Hans-Ulrich Treichel'in Kaybolan Romanına Kuramsal Bir Değerlendirme <i>Hatice GENÇ</i>	79
Großmama Packt Aus Romanında Kadın Kuşakların Göç Deneyimi ve Bellek Temsilleri <i>Gülsüm YILMAZ</i>	117
Sa'dî-i Şîrâzî'nin Divân'ında Kozmik Unsurlar <i>Esra YALÇINTAŞ</i>	141

ÖNSÖZ



Dil ve edebiyat, bir toplumun düşünce dünyasını, tarihsel birikimini ve kültürel hafızasını en yoğun biçimde yansıtan alanların başında gelir. Sözcüklerin taşıdığı anlam katmanları, anlatı biçimleri ve estetik tercihler; yalnızca bireysel yaratıcılığın değil, aynı zamanda toplumsal yapının, zihniyetin ve tarihsel koşulların da birer ürünüdür. Bu yönüyle dil ve edebiyat çalışmaları, metnin sınırlarını aşarak insanın dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimlerine dair geniş bir perspektif sunar.

Dil ve Edebiyat Panoraması- IV başlıklı bu çalışma, farklı dönem, coğrafya ve türlerden örnekleri bir araya getirerek edebî üretimin çok boyutlu yapısını görünür kılmayı amaçlamaktadır. Eserde yer alan katkılar; edebiyatın toplumsal işlevlerini ve metinlerin arka planında yer alan kültürel kodları disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almaktadır. Böylece okur, yalnızca metin merkezli bir incelemeyle değil, aynı zamanda sosyal, tarihsel ve düşünsel bağlamları dikkate alan bütüncül bir değerlendirme ile karşılaşmaktadır.

Bu çalışma, edebiyat alanında yapılan araştırmaların birbirini besleyen yönlerini ortaya koyarken, farklı bakış açılarını aynı çatı altında buluşturmaya hedeflemektedir. Akademik dünyaya katkı sunmanın yanı sıra, edebî metinleri ve dili daha derinlikli okumak isteyen okurlar için de yol gösterici bir çerçeve sunmaktadır.

Dil & Edebiyat Panoraması -IV başlıklı kitabımızın yayınlanma aşamasında bizden emek ve desteklerini esirgemeyen sayın yazarlarımız; **Prof. Dr. Nimet YILDIRIM** “*Nizami Gencevî’nin Leylâ ve Mecnûn’u*”, **Prof. Dr. Şenay KAYĞIN** “*Stefan Zweig’in Korku Öyküsünde Özdeşleşmiş Patriyarka Ve Kadın Özne: Lacancı Bir Okuma*”, **Prof. Dr. Cemile AKYILDIZ** “*Heinrich Heine’nin Loreley Şiiri ve Söylenesi*”, **Doç. Dr. Yasemin YAYLALI**, “*Huşeng Murâdî-Yi Kirmânî’nin “Asılı Kalan Çanta” Hikâyesinde Günlük Yaşam Üzerinde Mizah ve Toplumsal Temsillerin Analizi*”, **Doç. Dr. Yasemin YAYLALI** “*Huşeng Murâdî-Yi Kirmânî’nin “Kuaför” Hikâyesinde Güzellik Algısı Üzerine*”, **Dr. Öğr. Üyesi Hatice GENÇ** “*Bellek Stratejisi Olarak Özkurgusal Anlatı: Hans-Ulrich Treichel’in Kaybolan Romanına Kuramsal Bir Değerlendirme*”, **Dr. Öğr. Üyesi Gülsüm YILMAZ** “*Großmama Packt Aus Romanında Kadın Kuşakların Göç Deneyimi ve Bellek Temsilleri*” ve **Esra YALÇINTAŞ** “*Sa’dî-i Şîrâzî’nin Divân’ında Kozmik Unsurlar*” isimli çalışmalarıyla katkıda bulunmuşlardır. Yazarlarımıza ve Âtî Yayınlarına teşekkürlerimi sunarım.

Prof. Dr. Berna KARAGÖZOĞLU

21.12.2025

NİZAMÎ GENCEVÎ'NİN LEYLÂ VE MECNÛN'U



Nimet YILDIRIM*

Nizamî Gencevî, özellikle “Hamse: *Beşli Mesnevi*” türünde özgün ve müstesna bir makama erişmiş ulu bir şairdir. Onun beşli mesnevilerindeki şairliğine, söz sanatlarındaki başarılarına, ifade tarzına, sözünün ve ifadelerinin gücüne erişen kimse olmamıştır. Başta Azerbaycan, Anadolu, İran, Hindistan olmak üzere çok geniş coğrafyalarda bu büyük söz ustasının eserleri elden ele dolaşmış, geniş kitlelerce okunmuş ve büyük şairler tarafından örnek alınarak aynı ya da benzeri konularda eserlerine çok sayıda nazireler yazılmıştır.

Bütün şiir türlerinde son derece başarılı bir söz ustası olarak şiir türlerini ve temalarını alabildiğine zenginleştirmiş, birçok dalda öncü bir şair olan Nizamî, inançları, engin hayal gücü, son derece güçlü dindarlığı, ince düşüncesi, söz sanatlarındaki olağanüstü yeteneği, sözlerindeki yapısal ve anlamsal, felsefi-tasavvufi zenginlik ve derinlik ile sosyal duyarlılığı gibi üstün özellikleriyle öne çıkmaktadır.

Eserlerinde ilk kez kendisinin oluşturduğu ve kullandığı sözcükler, tamamlamalar, mazmunlar, terimler ve şiir konuları onun bütün bu alanlarda üstün yetileri ve yaratıcılığıyla bilinmesini sağlamıştır. Özellikle beşli

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, yildirim2002@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6544-. 7573

mesnevileri, yazıldığından bu yana bu dalda eser veren bütün şairlere örnek olmuştur. Büyük şairler onun şairliğini, tarzını örnek almış ve onu izlemişler, *Beş Mesnevî*'sini taklit ederek eserlerini yazmışlardır.

Nizamî'nin kendisinden sonra Farsça yazan şair ve yazarlar ile genel olarak edebiyat ve şiir üzerindeki etkileri son derece derin olmuştur. Özellikle aşk konulu eserlerindeki üstün ve eşsiz özelliklerinden dolayı onu geride bırakacak birisi bir yana, onunla boy ölçüşebilecek hiçbir yetenek bile görülmemiştir.

Şairin aşk ve tasavvufi aşk konulu eseri *Leylâ ve Mecnûn*, diğer eserlerinden tamamen farklı bir kaynaktan akıp gelmektedir. İlk kez kendisinin dizelere döktüğü bu aşk serüveni Arabistan çöllerinde yaşayan iki gencin tutkulu aşk hikâyesinden oluşmaktadır.

Leylâ ve Mecnûn, 584/1188 yılında Şirvanşah Celâlüddevle Ahsitân b. Menûçehr'in isteği üzerine dört aydan kısa bir sürede kaleme alınmıştır ve değişik nüshalar ve baskılarda birbirinden farklı beyit sayılarıyla günümüze kadar gelmiştir. Ancak bu alanın otoritelerince de kabul edilen en değerli baskısı Hasan Vahîd-i Destgirdî tarafından hazırlanan ve beş mesneviye bir arada yer veren *Kulliyât-i Nizâmî-yi Gencevî* adıyla yayımlanan baskısında yer alan *Leylâ ve Mecnûn* 3.657 beyit içermektedir

Romantik mesnevi tarzının kurucusu, bu tarzın en büyük sözcüsü ve en ışıltılı yıldızı Nizamî Gencevî'dir. Sözlerinin yeniliği, etkisi ve gücü yüzyıllar boyunca asla eksilmeden, eskimeden hep artarak, yaygınlaşarak günümüze erişmiştir.¹

Nizamî bütün Doğu edebiyatlarında müstesna ve özgün bir yere sahip çok parlak bir simadır. O, kendisine özgü kendi yarattığı aşk-kahramanlık-didaktik şiir tarzıyla, en dorukta ustaca şekil ve anlam uyumu, ruh tahlilleri, özgün keskin ifadeleri, simgesel dili, hiçbir şeyi gözden kaçırmayan üstün kavrayışlı düşünce ve görüş gücüyle, güçlü betimlemeleri, doruklara yücelen fantezileri, parlak teşbihleri engin felsefi görüşleriyle eşsiz bir söz ustasıdır.²

¹ Safâ, *Târîh-i Edebiyyât*, II, 801.

² Rəsulzadə, *Azərbaycan Şairi Nizami*, s. 55.

Hem lirik şiirde ve hem de kahramanlık şiirlerinde tam anlamıyla üstad kabul edilen Nizamî, Anadolu’da da çok sevilen, rakipsiz romantik, sufi ve bilge bir şair, belagat ve fesahat açısından en önde gelen söz ustalarından biridir. Bir zahit şeyh olarak da bilinen Nizamî, hurafelerden, asılsız ve uydurma dinsel değerlerden, taassuptan uzak, özgür bir kişilik; bencillikten, gösterişten hoşlanmayan, belagati en üst düzeyde, şiiri her kesim tarafından sevilen bir şairdir.³

Nizamî, zaman zaman mesnevilerini ve bazı gazellerini hükümdarlara sunuyor olsa bile bir saray şairi değildi, saraylara yaklaşmamasının gerekçesi de inançlarına olan duyarlılığıydı. Yine eserlerinden ve yaşadığı çağın gelişmeleriyle ilgili kayıtlardan anlaşıldığı kadarıyla kimseleri övmeyi sevmez, saraylardan ve yöneticilerden oldukça uzak dururdu.⁴

Doğunun ölümsüz aşk hikâyesi *Leylâ ve Mecnûn*’u ilk olarak böylesine olağanüstü özelliklerle ortaya koyan Nizamî, kendisinden sonra bir edebi ekol yaratmayı başarmıştır. Bu ekolün takipçileri eserlerinde büyük Nizamî’den söz ederek onu; “bu yolu ilk kez açan”, “bu değerli mücevheri ilk kez işleyen”, bu yüce aşk serüvenini ilk kez şiir dilinde yazan dahi sanatkâr” unvanıyla saygı ve minnetleriyle anmışlardır. Eserde yer alan önemli hikâyeler arasında “Merv’de gazabına uğrayan insanları özel yetiştirilmiş köpeklerin önüne atarak parçalatan hükümdar hikâyesi”, “Akıllı vezirinin başına gelenler”, “İnsanların itibarsızlığı ve vefasızlıklarından dolayı çöllere düşen Mecnûn’un hayvanlar ile ünsiyet kurup birlikte yaşaması”nı konu alan hikâyeler eserin didaktik derecesini doruklara çıkarmakta toplumlara, insanlara alabildiğine etkili mesajlar veren hikâyeler oldukça dikkat çekicidir.⁵

Bu aşk hikâyesini ilk kez tamamıyla yazan Nizamî’dir. Yine çok sayıda İran, Hindistan ve Anadolu şairi tarafından bu esere de *Mecnûn ve Leylâ*, *Leylâ ve Mecnûn* adlarıyla önemli nazireler kaleme alınmıştır. Söz

³ Browne, *Ez Senâî Tâ Sa’dî*, s. 94-95.

⁴ Browne, *Ez Senâî Tâ Sa’dî*, s. 93; Rəsulzadə, *Azərbaycan Şairi Nizami*, s. 79.

⁵ Əsmətxanım Məmmədova, *Nizami Gəncəvi Yaradıcılığı Üzrə Filoloji Tədqiqlər*, Bakı 2022, s. 36, 54.

konusu birçok nazire arasında en çok Fuzulî'nin aynı adla yazdığı eseri ona yaklaşabilmektedir. Nizamî'nin *Hamse*'si kendisinden sonra öylesine ilgi gördü ve beğenildi ki; yüzyıllar sonra bile birçok şair bu eserleri, kaleme aldıkları bu konudaki manzumelerin örneği olarak kabul etti ve yararlandılar. Nizamî'den sonra onu örnek alarak “beşli mesnevi” yazan şairler arasında Hindistan'da yaşamış Farsça yazan Türk şair, tarihçi ve sufi Emîr Hüsrev-i Dihlevî (ö. 725/1325), hamse tarzında Nizamî'yi en iyi taklit eden şair olarak bilinir.⁶

Klasik Çağatay edebiyatının, Osmanlı edebiyatı alanında da etkileri devam etmiş en büyük şairi; devlet adamı Ali Şîr Nevaî (ö. 906/1501), manzum ve mensur eserleriyle sadece Çağatay edebiyatının değil bütün Türk edebiyatının önde gelen simalarındandır. Türkçe eserlerinde “Nevaî” ve Farsça şiirlerinde “Fânî” olmak üzere iki mahlası vardır. Nevaî'yi etkileyenlerin başında büyük mutasavvıf Camî, daha sonra Feridüddîn-i Attâr, Emîr Hüsrev-i Dihlevî ve Nizamî gelmektedir. Şiire Farsça ile başlayan Nevaî, daha on beş yaşlarında iken kendisini şair olarak tanıtmayı başarmış, sonraları Türkçe de yazmaya başlamış ve bu yüzden “züllisâneyn: *İki dillî*” diye tanınmıştır. Nevaî'nin *Hamse*'si şu mesnevîlerinden oluşur: *Hayretü'l-Ebrâr*, *Ferhâd ve Şîrîn*, *Leylâ ve Mecnûn*, *Seb'a-yi Seyyâre* ve *Sedd-i İskenderî*.

Şirvanşah Celâlüddeve Ahsitân b. Menûçehr aynı zamanda Ebu'l-Alâ Gencevî ile Hakanî'nin de bağlı olduğu hükümdardır. Bu hükümdar Nizamî'ye bir buyruk yazarak *Leylâ ve Mecnûn* hikâyesini yazmasını istemiştir. Nizamî bu buyruğu kabul etmede biraz kararsız iken o zamanlar on dört yaşlarındaki oğlu Muhammed bu buyruğu kabul etmesini istemiş, o da oğlunun isteği üzerine başladığı eserini dört ay sonra tamamlamıştır. Bu hizmeti karşılığında hükümdardan, oğlunu saraydaki nedimlerin yanında görevlendirilmesini istemiştir.⁷

Konusunu Arap kültüründen almakla birlikte kahramanları farklı kimliklere büründüren Nizamî; üslûbu, kurgulaması ve ifadesiyle Mecnûn ile

⁶ Nâdir-i Vezînpûr, *Medb, Dâğ-i Neng Ber Sîmâ-yi Edeb-i Fârsî*, s. 68; Keyvânî, “İskender-nâme”, *DMBİ*, VIII, 370.

⁷ Numanî, *Şî'rî'l-'Acem*, II, 232-233.

Leylâ arasındaki dramatik aşk serüvenini konu alan eserini önemli ölçüde yeniden kurgulayarak özgün tarzıyla yazmıştır.⁸

Bazı araştırmacılar, tarih yazarları ve ilgili uzmanlar bu hikâyenin gerçekte yaşanıp yaşanmadığı konusunda kuşkularını belirtmişlerdir. Aynı zamanda bu çevreler Mecnûn'a ait olduğuna inanılan bu hikâye ile ilgili şiirlerin de başkalarının şiirleri olduğu kanısını taşırlar.⁹

Müslüman Doğu'nun edebi ve kültürel eserlerin Farsça yazdığı çağlarda Şirvan Şahı'nın arzusu üzerine Nizamî Gencevî'nin benzersiz dehasıyla Leylâ ile Mecnûn hikâyesi Arabistan'ın kızgın kumsallarından çıkarılarak klasik Farsça edebiyatın yaygınlaştığı bütün coğrafyalara götürülmüştür. Daha sonraları Türk klasizminin serpilip filizlendiği çağlarda Fuzulî'nin yaratıcılığıyla bütün Türk ârifleri arasında ünlü bir eser olmuştur.¹⁰

Leylâ'nın Mecnûn ile aşk hikâyesi klasik çağların Nizamî Gencevî tarafından ilk kez Farsça yazılmış ve zamanla dünya çapında üne kavuşmuş en kutlu hikâyelerinden birisidir. Arap coğrafyasında doğmuş, Farsça kaleme alınmış bu hikâyenin kutlu ve ilginç olmasının yanısıra diğer birçok klasik eserin tersine iki önemli ayrıcalığı daha vardır: Bunlardan ilki şairin, eserin yazıldığı tarihi ve yazılış sebebini de mesnevisinin ilk bölümüne eklemiş olması, ikincisi de bu eserin Farsça yazılmış; Müslüman bir kadının manevi velayeti elinde tutarak “Sakıngan Kays” diye bilinen “Mecnûn” mahlaslı bir erkeği aşkıyla “sevgili”, “murad” ve “veli” olarak çöllerde saldı, bütün hayatını uçsuz bucaksız çöllerde “Leylâ, Leylâ” diyerek gezdirip dolaştırdığı, aralarında birkaç uzaktan gazel okuma ve uzaktan görüşme dışında hiçbir yakınlaşma olmamasına karşın böylesine tutkulu ve vefa örneği aşk temasına yer veren klasik İslâm çağlarından kalma tek tasavvufi hikâye olmasıdır.¹¹

Bu eşsiz aşk ve tasavvuf içerikli hikâyenin “ilginç” oluşu da oldukça önemlidir. Aşk hikâyesi olduğu, İslâm inancının ilk çağlarında Arapça olarak

⁸ Safâ, *Târîh-i Edebiyyât*, II, 803; Kanar, “Nizâmî-i Gencevî”, *DİA*, XIII, 184.

⁹ Terbiyet, *Dânişmendân-i Âzerbaycân*, s. 548.

¹⁰ Rəsulzadə, *Azərbaycan Şairi Nizami*, s. 331.

¹¹ Bihruz-i Servetiyan, *Câdv-i Soben-i Cihân*, Nizamî, Tahran 1394 hş., s. 303.

kayda geçirildiği ve farklı şekilleriyle halka arasında yayıldığı, dillere destan olduğu bir gerçektir. IV./X. yüzyılın ünlü yazarı Ebu'l-Ferec-i İsfahanî, *el-Eğâmi* adlı eşsiz yapıtında bu hikâye ile ilgili aktarılan versiyonların tek bir tanesini kabul eder: “Leylâ adında bir kız vardır. Bu kız çocuk yaşlarında Kays adlı bir gence tutkun ve çılgın âşık olur. Bu iki çocuk kendi kuzularını birlikte otlatmaya götürürler. Dağların eteklerinde, derelerde, ovalarda birlikte kuzu otlatırken birbirlerine âşık olurlar. Ancak kabileleri birbirlerine düşman olduklarından bu iki tertemiz yüreği daha başlangıçta, daha delikanlılık çağlarının başlamasından önce gerçek aşklarının başlamasına izin vermeden birbirinden ayırırlar. Leylâ’nın kabilesi artık kızlarının kuzu otlatmaya gitmesini yasaklarlar ve bu yürek yakan alabildiğine çekici hikâye iki tarafın tatlı ve yürek yakan gazelleriyle Arap edebiyatında hem yüreklerde, hem dillerden dillere dolaşarak, bazen de kâğıtlara yazılarak her zaman canlı kalır.”¹²

Nizamî gerçekten bu niteleme ve bu unvana fazlasıyla yaraşan bir şairdir. Şairlikteki yetenekleri ve sanatkârlık anlayışı, yenilikçiliği ve yaratıcılığı edebiyat çevrelerini ve şairleri kendisine hayran bırakacak düzeydedir. Şiiri, birçok kaynaktan beslenerek ince ince işlenerek döşenmiş çok renkli ve çok alımlı harika bir minyatür gibidir. Dizelerindeki birbirleriyle son derece uyumlu ve herkes tarafından beğenilen, özenilen çok renklilik, hem lafız ve hem de anlamlardaki harika örtüşmeler, bakış açısı, uçsuz bucaksız ufku, hemen hemen bütün bilim dallarını kapsayan geniş bilgi birikimi ve engin bilgi dağarcığı, şairin betimleme gücü ve daha birçok özellik el ele vererek sözün dış güzelliğini, anlamların uygunluklarını sağlamıştır. Şiirleri, edebi incelik ve zarafetinin yanı sıra aynı zamanda şehir ve köy halklarının yaşantılarının gerçek ve doğal seyirlerinde sürüp giden doğal ve sade boyutlarını göstermektedir. Onun sanatkârlığı sadece hikâye anlatmasıyla sınırlandırılmaz. Bunun yanı sıra edep ve ahlak öğretici, hikmetli ve vaaz nitelikli çekici cümleleriyle dinsel değerleri, imanı, inancı üstün insan erdemlerini de dirilterek güçlendiren özellikler taşır. Nizamî öylesine birbiriyle sıkı bir örgü içerisinde dizili dizeler yaratmıştır ki, kendisinden sonra gelen ve onu örnek alıp aynı kulvarlarda şiir yazmak isteyen şairler asla onun düzeyinde şiir yazamamışlardır.¹³

¹² Bihruz-i Servetiyyân, *Câdû-i Soben-i Cihân*, Nizamî, s. 303-304.

¹³ Zencanî, *Leylâ ve Mecnûn-i Nizâmî-yi Gencevî*, s. 1.

Şairlerin yazmaya bir türlü cesaret edemediği *Leylâ ve Mecnûn* hikâyesini Nizamî, öylesine ilginç ve olağanüstü bir şekilde kaleme aldı ki; gerçeğin peşindeki her şair ve araştırmacı onun bu başarıyı karşısında hayereye düştü. Bilinenlerinden hareketle *Leylâ ve Mecnûn* için yazılmış olan yüz elli aşkın nazirenin yazarlarından hiçbiri, bilge Nizamî'nin bu tasavvuf ve aşk konulu eserindeki olağanüstü özellikleri ve sırları bir türlü anlayamamışlardır. Genceli büyük bilge öylesine yücelerde kalem oynatmıştır ki Abdurrahmân-i Camî ve Emir Hüsrev-i Dihlevî bile o yel gibi koşan, keskin görüşlü atlarıyla bu hikâyenin yükünü taşıyamamış, hikâyeyi kızgın Arap çöllerinde yarım bırakmışlardır. Bu hikâyenin sırlarını ancak Hacû-yi Kirmanî ile Hâfız bilmektedir.¹⁴

Yine *Leylâ ve Mecnûn*'undaki anlatımlarına Nizamî bu konuda şunları da ekler: Âşık ile sevgilisi birbirine gydirilmiş iki harftir. Birbirilerinden asla ayrılmayı kabul etmezler. Asla hangisinin Mecnûn, hangisinin Leylâ olduğunu hiç kimse bilemez. Mecnûn babasına sorar:

تنها نه پدر ز یاد من رفت
خود یاد من از نهاد من رفت

در خود غلطم که من چه نامم
معشوقم و عاشقم کدام؟

چون برق دلم ز گرمی افروخت
دلگرمی من وجود من سوخت

Aklımdan çıkan bir tek babam değil benim
Kendim bile aklımdan çıkıp gitti benim

Âşık mıyım, sevgili miyim bilmiyorum ki ben
Kendi kendime kıvranıyorum; kimim ben?

Gönlüm yıldırım kıvılcımıyla tutuşuverdi
İçimin ateşi varlığını yakıverdi¹⁵

¹⁴ Bihruz-i Servetiyan, *Câdû-i Soben-i Cihân, Nizâmî*, s. 306-307.

¹⁵ Nizamî Gencevî, *Leylâ ve Mecnûn* (Yıldırım), Bölüm 41: "Pâsuh-i Mecnûn Be Pedereş",

Böylece aşkın boyutsal dönüşümleri çerçevesinde âşık ve sevgilisi ruhsal buluşmalarında bile bireysel önemlerini yitirmekteler ve geriye tek var olan aşk sonsuza dek kalmaktadır. Artık Mecnûn, Leylâ'nın âşığı değil, tam tersine aşkın âşığıdır. Leylâ'ya yazdığı mektubunda; “*Artık aşkıma sahip olduğun için kendisine ihtiyacının olmadığını*” söyler; bir bakıma aşk, sevgiliyi sürmüş yerine kendisi konmuştur. Artık aşkın hedefi vuslat değil, aşktır.

ای نام تو بهترین سرآغاز
بی نام تو نامه کی کنم باز

ای یاد تو مونس روانم
جز نام تو نیست بر زبانم

ای کارگشای هر چه هستند
نام تو کلید هر چه بستند

ای هیچ خطی نگشته ز اول
بی حجت نام تو مسجل

ای هست کن اساس هستی
کوته ز درت درازدستی

ای خطبه تو تبارک الله
فیض تو همیشه بارک الله

ای هفت عروس نه عماری
بر درگه تو به پرده داری

ای هست نه بر طریق چونی
دانای برونی و درونی

ای هرچه رمیده و آرمیده
در کن فیکون تو آفریده

ای واهب عقل و باعث جان
با حکم تو هست و نیست یکسان

ای محرم عالم تحیر
عالم ز تو هم تهی و هم پر

ای تو به صفات خویش موصوف
ای نهی تو منکر، امر معروف

ای امر تو را نفاذ مطلق
وز امر تو کائنات مشتق

ای مقصد همت بلندان
مقصود دل نیازمندان

ای سرمه کش بلند بینان
در باز کن درون نشینان

ای بر ورق تو درس ایام
ز آغاز رسیده تا به انجام

صاحب تویی آن دگر غلامند
سلطان تویی آن دگر کدامند؟

راه تو به نور لایزالی
از شرک و شریک هر دو خالی

در صنع تو کامد از عدد بیش
عاجز شده عقل علت اندیش

ترتیب جهان چنانکه بایست
کردی به مثابتی که شایست

بر ابلق صبح و ادهم شام
حکم تو زد این طویله بام

گر هفت گره به چرخ دادی
هفتاد گره بدو گشادی

خاکستری ار ز خاک سودی
صد آینه را بدان زدودی

بر هر ورقی که حرف راندی
نقش همه در دو حرف خواندی

بی کوه کنی ز کاف و نونی
کردی تو سپهر بیستونی

A adı en güzel başlangıç olan yaradan!
Nasıl başlarım kitaba senin adın olmadan?!

A adını her andığımda ruhumu rahatlatan!
Almam senden başkasının adını dilime ben bir an!

A bütün varlıkların işlerini kolaylaştıran!
Adı bütün kilitli kapıların anahtarı olan!

A ezelden beri izni olmadan hiçbir yazı yazılmayan!
Adı olmadan hiçbir kalemin el tutamadığı yaradan!

5 A bütün varlıkları yoktan var eden!
Kapısına eli uzunların elleri erişemeyen!

A hutbesi kutlu olan ulular ulusu sen!
Feyzi her zaman artarak sonsuza dek var olan sen!

A yedi gelin gezegenler, dokuz gökler her zaman!
Kapısında dönüp dolaşan bekçiler olan!

A varlığının hikmeti, gizemi bilinmeyen!
Dışarıda olanı da içeridekileri de en iyi bilen!

A bütün bu canlılar, bütün bu cansız yaratıklar!
Senin “Ol” deyişinle “var olan” varlıklar!

10 A akli veren sen! Canı var eden!
Buyruğunla “var” ile “yok” bir birbirine denk gelen!

A bütün varlıkların yarattıklarına hayran kaldığı ulu!
A evreni hem dolduran hem boşaltan ulu!

A kendi güzel sıfatlarıyla anılan!
A iyilikleri buyuran, kötülükleri yasaklayan!

A buyruğu kuşkusuz tartışmasız egemen olan!
Bütün evren buyruğuyla ikiye bölünüp parçalanan!

A ulu vicdanların ulu dileği sen!
İhtiyacı olanların gönül sultanı sen!

15 A en uzakları gören gözlere sürme çeken sen!
İçerilerde kalan âriflerin kapılarını açan sen!

A bütün zamanların dersleri defterinde olan!
En baştan en sona her zaman var olan!

Efendimiz sensin, diğerleri köleler
Hükümdar sensin ötekiler kimler?

Senin yolun sönmeyen sonsuz ışıltısıyla
Ortaktan, ortaklıktan her zaman uzaklarda

Yarattığın sayısız nimetler karşısında
Sebepleri düşünebilen akıl bile çaresiz kalmakta

20 Evrenin düzenini gerektiği gibi kurdun sen
Bütün varlıkları en yaraşıklı yarattın sen

Sabahın alaca, akşamın kara atına esirgemedin
Gökleri bir tavlâ gibi yarattın sen

Göklere yedi güçlü düğüm attın sen
Yetmiş düğümü onlarla açtın sen

Topraktan bir kül kaldırdın da birden
Yüz aynayı onunla parıldattın sen

Sözlerini yazdığın her sayfa üzerine
Yazdın öz sözlerini iki harf ile özetle

25 Dağları delmeden “Kâf” ile “Nun”dan
Direksiz yüce gökleri yücelttin yorulmadan

Kaynakça

- Berât-i Zencanî, *Leylâ ve Mecnûn-i Nizâmî-yi Gencevî*, Tahran 1368 hş.
Bihruz-i Servetiyân, *Câdhv-i Soben-i Cibân*, Nizâmî, Tahran 1394 hş.
Edward Granville Browne, *Ez Firdavsî Ta Sa'dî* (çev. Fethullâh-i Muctebâyî), Tahran 1373 hş.
Əsmətxanım Məmmədova, Nizami Gəncəvi Yaradıcılığı Üzrə Filoloji Tədqiqlər, Bakı 2022
Məhəmməd Əmin Rəsulzadə, *Azərbaycan Şairi Nizami*, Bakı 2011.
Mehmet Kanar, “Nizâmî-yi Gencevî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi/DİA*, XXXIII, 184.
Muhammed Ali Terbiyet, *Dânişmendân-i Âzerbâycân* (yay. Gölâmrızâ Tabâtabaî-yi Mecd), Tahran 1377 hş.
Nâdir-i Vezînpûr, *Medh, Dâğ-i Neng Ber Sîmâ-yi Edeb-i Fârsî*, Tahran 1395 hş.
Şiblî-yi Numanî, *Şi'rü'l-'Acm/Târîh-i Şi'r ve Edebiyyât-i Îrân*, Tahran 1335 hş. I-V.
Zebîhullâh-i Safâ, *Târîh-i Edebiyyât Der Îrân*, Tahran 1371 hş. I-V.

STEFAN ZWEIG'İN KORKU ÖYKÜSÜNDE ÖZDEŞLEŞMİŞ PATRİYARKA VE KADIN ÖZNE: LACANCI BİR OKUMA



Şenay KAYĞIN*

Giriş

20. yüzyıl Avrupa edebiyatının kültürel belleğinde Stefan Zweig, roman ve biyografilerinin sıra dışı üslubunun, dışında dönemin zihinsel kırılmalarını duyumsatma ve aktarma biçimiyle de ayrı bir yerde durur. 1881'de Viyana'da dünyaya gelen Zweig, Habsburg İmparatorluğu'nun kozmopolit yapısıyla şekillenen bir entelektüel çevrede yetişmiş; bu çevre ona hem bir medeniyetin parlaklığını hem de yavaş yavaş çözölen bir dünyanın kırılmasını gözlemleme imkânı sunmuştur (Beller, 1989: 170). Eserlerinde insan psikolojisini çözme konusundaki titizliği, yaşadığı çağın politik ve kültürel çalkantılarına duyarlılığıyla birleşerek onu modern edebiyatın en güçlü gözlemcilerinden biri hâline getirmiştir (Weinzierl, 1992: 75). Dolayısıyla Zweig'in metinlerini anlamak, yalnızca bir yazarın edebi üretimini incelemek değil, aynı zamanda bir uygarlığın kaydedilen son tanıklıklarına kulak vermek anlamına gelir. Zweig, Alman tarihinin kırılma noktalarını hem kişisel deneyimleri hem de yazınsal üretimleri üzerinden anlamlandırmaya çalışan bir yazar olarak dikkat çeker.

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

1881’de Viyana’da doğan ve çokkültürlü bir çevrede yetişen Zweig, erken dönemden itibaren uluslararası düşünsel hareketlilik içinde yer almış; dolayısıyla bu durum onun metinlerinde görülen kozmopolit bakış açısının temelini oluşturmuştur (Beller, 1989: 145). Yazarın, psikoloji, tarih ve sosyoloji gibi disiplinlerle kesişen anlatım biçimleri, yapıtlarının edebiyat çalışmaları dışında kültürel bellek, kimlik, göç ve modernite tartışmaları açısından da önemli bir inceleme alanı haline gelmesini sağlamaktadır (Weinzierl, 1992: 101). Dolayısıyla Zweig’in eserlerini değerlendirmek, bireysel yazınsal tercihlerden çok daha geniş bir çerçevede, dönemin toplumsal dönüşümleriyle etkileşim hâlindeki bir kültürel üretim pratiğini incelemek anlamına gelir.

Zweig’in entelektüel birikimi, onu Batı düşüncesinin hümanist çizgisiyle ilişkilendirerek, 20. yüzyıl Avrupa’sının barış ve bütünlük temelinde şekillenmesi gerektiğine yönelik idealist tutumunu beslemiştir. Yazarın bu çok yönlü kültürel perspektifinin oluşumunda, kuşkusuz, Avrupa kültür tarihinin önemli merkezlerinden biri olan ve kozmopolit yapısıyla bilinen Viyana’da yetişmiş olmasının belirleyici bir etkisi bulunmaktadır (Akyıldız, Ercan, 2020: 19). Yazar, 1904 yılında felsefe alanında doktorasını tamamlamıştır. Edebiyatı yaşamının merkezine yerleştirmekle birlikte felsefe, psikoloji, tiyatro, şiir ve müzik gibi farklı disiplinlerle de yakından ilgilenmiş; Almanca, İngilizce, Fransızca, Latince, Yunanca ve İtalyanca gibi birçok dili ileri düzeyde kullanabilmesi, entelektüel yönelimlerini daha da genişletmiştir. Bu çok dillilik, onun hem çok kültürlü bir kimlik geliştirmesine hem de farklı düşünsel geleneklerle etkileşim kurabilmesine olanak tanımıştır. Sözü edilen kültürel ve entelektüel birikim, Zweig’ı Batı hümanizminin düşünsel çizgisine yaklaştırmış ve 20. yüzyıl Avrupa’sının birlik ve bütünlük zemininde biçimlenmesi gerektiğine yönelik idealini beslemiştir. (Akyıldız, Ercan, 2020: 19).

Stefan Zweig’in eserlerinde, karakterlerin psikolojik derinlikleri ve iç çatışmaları ön plana çıkar. Bu yönüyle Zweig, Freud’un psikanalitik kuramından etkilenmiş; bilinçdışı motivasyonlar, bastırılmış arzular ve suçluluk duygusu gibi kavramları karakter çözümlemelerinde kullanmıştır. Yazarlar, eserlerinde kendi düşünce ve duygularını irdeleyerek içsel dünyaları ile dış

gerçeklik arasında bir etkileşim kurmaya çalışırlar; bu sürecin ortaya çıkarılmasında kullanılan çözümleme yöntemi ise psikanalitik eleştiridir. (Akyıldız, Ercan, 2014: 64)

Özellikle *Korku* öyküsündeki Irene’in iç dünyasında gözlemlenen çatışmalar ve bastırılmış arzular, bireysel psikoloji ile toplumsal normlar arasındaki gerilimi anlamada, Freud’un psikanalitik yaklaşımı doğrultusunda bir çözümleme imkânı sunmaktadır.” Zweig’in psikolojik tahlilleri, bireysel bilinç akışını yansıtmanın yanı sıra toplumsal ve kültürel baskıların bireyin ruhsal yapısına nasıl nüfuz ettiğini göstermeye olanak tanır. 1908 yılında başlayan ve ölümüne kadar süren Sigmund Freud ile dostluğu, Zweig’in hayatında önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu bağlamda Freud, Zweig’in düşünsel ve psikolojik gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır (Şahin, Yılmaz, 2019: 14).

Bu çalışmada, Stefan Zweig’in *Korku* (Angst) adlı öyküsü psikanalitik kuram bağlamında incelenerek, kadın karakter Irene’in yaşadığı korkunun toplumsal ve ruhsal kökenleri incelenmektedir. Öyküde Irene, evli bir kadın olarak yaşadığı yasak ilişkinin ardından bir suçluluk ve panik duygusuna kapılır. Onun korkusu, bireysel bir vicdan azabı gibi görünse de özünde patriyarkal düzenin kadının bilinçdışına yerleştiği ahlaki yasanın bir yansıması olarak görülmektedir. Öykünün çözülmesi noktasında, kadın karakterin arzusunun patriyarkal sembolik düzende nasıl bastırıldığını ve bu baskının korku biçiminde nasıl geri döndüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Korku öyküsünde, kadın öznenin kendi arzusu ile toplumun yasaları arasında kaldığı noktada yaşadığı bölünme gözler önüne serilir. Kadının korkusunun bireyselliğin dışında sistemsel bir deneyim olduğu psikanalitik düzlemde ortaya çıkmaktadır Bu bağlamda çalışmada, Jacques Lacan’ın “Büyük Öteki” (Lacan, 2103: 216), kavramı çerçevesinde bir çözümleme temel alınmaktadır. Öykünün bu açıdan irdelenmesi noktasında “yasa” ve “kadın arzusu” kavramları temel alınmaktadır. Irene’in korkusu, dışsal bir tehditten ziyade, patriyarkanın kadının bilinçdışına yerleştiği ahlaki ve toplumsal kuralların bir yansıması olarak görülebilir. Kadının arzusu sembolik düzen tarafından sürekli bastırıldığında, bu bastırma korku ve panik

biçiminde geri döner. Öyküde Irene’in kendini sürekli izleniyor ve suçlu hissetmesi, patriyarkanın psikolojik bir kontrol mekanizması olarak işlediğini göstermektedir. Bu durum, Lacancı perspektifle kadın öznenin kendi arzusu ile toplumsal yasa arasındaki bölünmesini ortaya koyar.

Jacques Lacan’ın “Büyük Öteki”yi, iki düzeyde ele alır. “Küçük öteki”, öznenin imgesel dünyasında yer alan gösterenleri temsil ederken, “Büyük Öteki” simgesel düzlemde ortaya çıkar ve genellikle baba figürü üzerinden toplumsal ve kültürel kuralları özneye iletir. Büyük Öteki, öznenin iç dünyasında görünür hâle gelmesi gereken ve üzerinde etkili olan gösterenler ağı olarak tanımlanır (Lacan, 2103: 216). “Büyük Öteki”, öznenin kimliğini ve deneyimlerini şekillendiren temel referansları temsil eder; bunlar anne-baba, öğretmenler veya çeşitli otorite kurumları ve ideolojiler olabilir. Öznenin dil aracılığıyla dünyayı anlamlandırma sürecinde, kullanılan dilin “Büyük Öteki”nin norm ve yapısını yansıtmaya belirleyici bir rol oynar. Lacan’a göre, bilinçdışında bastırılan içeriklerin ortaya çıkması, söz konusu içeriklerin öncelikle simgesel bir form kazanmasına bağlıdır (Şimşek, 2017, s. 4).

Alenka Zupančič, Öteki’nin ortadan kalkmadığını; ancak günümüzde insanların ona “Büyük Öteki” konumu yüklemekten giderek uzaklaştığını söyler. Ona göre Öteki’nin etkisinin bittiği düşüncesi tam olarak doğru değildir; sadece önceki dönemdeki gibi “küçük ötekiler” üzerinden işlemez hâle gelmiştir. Modern birey toplumsal bağlardan uzaklaşıp daha yalnız bir yaşama yönelse de Zupančič’e göre yine de Öteki’yi bir şekilde muhafaza etmeye çalışmaktadır. Ancak Öteki’nin gücü sıradan insanlarda temsil edilemez; çünkü insan özü itibarıyla kırılgan ve tutarsızdır (Zupančič, 2011: 59. Renata Salecl’e göre ise “Büyük Öteki” kavramı, dünyanın mantıklı yasalar doğrultusunda işlediğine, olayların önceden kestirilebileceğine ve her şeyi düzen içinde tutan kapsamlı bir düşünsel yapı bulunduğu dair bir güven duygusunu ifade eder (Miller & Laurent, 1998, akt. Salecl, 2016, s. 60) Bu çerçevede, Zupančič’in Öteki’nin etkisinin dönüşümü üzerine gözlemleri, Salecl’in “Büyük Öteki” kavramı üzerinden geliştirdiği toplumsal güven ve düzen algısıyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Zira modern bireyin toplumsal bağlardan uzaklaşması ve Öteki’yi doğrudan temsil edememesi, Salecl’in belirttiği gibi bireyin dünyayı mantıklı yasalar çerçevesinde anlama

ve kontrol altında tutma ihtiyacıyla gerilim içinde bulunur. Böylece hem Zupančić hem de Salecl'in yaklaşımları, bireyin içsel arzusu ile toplumsal düzen arasındaki bölünmenin ve modern toplumsal yaşamda ötekinin dolaylı etkisinin anlaşılmasında tamamlayıcı bir bakış açısı sunmaktadır.

Aynı şekilde, Zupančić ve Salecl'in "Büyük Öteki" kavramına dair teorik perspektifleri, Zweig'in *Korku* öyküsündeki Irene karakterinin deneyimiyle doğrudan ilişkilendirilebilir. Zupančić'in ifadelerine göre ötekinin modern birey üzerinde dönüşen etkisi ve Salecl'in vurguladığı toplumsal düzen ihtiyacı, Irene'in patriyarkal baskılar ve kendi arzusu arasında yaşadığı çatışmanın psikanalitik bir çerçevede anlaşılmasını mümkün kılar. Böylece öykü, kadının iç korkuları ve iç hesaplaşmalarının yanı sıra toplumsal normlar ve sistemsal güç ilişkileriyle bağlantılı olarak yorumlamaya olanak sağlar. Bu durum hem psikanalitik hem de kültürel bir bakış açısıyla kadının yaşadığı aradalık ve gerilimli "Büyük Öteki" yi açıklamada teorik bir zemin sunar.

Korku öyküsünde Irene'in aldatması bireysel bir ahlaki çöküşten ziyade, patriyarkal düzenin kadına yüklediği cinsiyet rollerinin ruhsal baskısının bir sonucu olarak görülebilir. Kadının arzusu toplumsal yasa tarafından bastırıldığı için Irene'in yaşadığı korku, içselleştirilmiş patriyarkanın psikanalitik bir belirtisine dönüşür. Ayrıca öyküde, bireysel suçluluk, ahlaki ve toplumsal normların psikolojik yansımaları yoğun bir biçimde işlenmektedir. Öyküde Irene karakteri üzerinden, kadının patriyarkal düzenle kurduğu içsel ilişki ve bunun yarattığı korku deneyimi öne çıkar. Bu çalışmada, öykü Lacancı psikanalitik kuram çerçevesinde okunarak, özdeşleşmiş patriyarkanın kadın özne üzerindeki etkileri ve Irene'in psikolojik çöküşünün incelenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca çalışmada, Irene'in korku deneyimleri, yalnızca bireysel suçluluk olarak değil, toplumsal ve kültürel yasaların bilinçdışına yerleşmiş etkilerinin bir göstergesi olarak da ele alınacaktır.

Özdeşleşmiş Patriyarka: Irene Karakterinin Korku Deneyimi

Korku adlı öykünün başkışısı Irene karakteri, kadının toplumsal ve psikolojik deneyimlerini temsil eden başlıca kadın karakterdir. Irene Wagner, görünürde mutlu bir evliliği olan ve burjuva sınıfına ait bir kadındır. Ancak

Irene gizli bir şekilde evlilik dışı bir ilişki yaşamaktadır. Bir gün erkek arkadaşının evinden ayrılırken aniden yoğun bir korku hissiyle sarsılır. Bu duygu, sanki kaçınılmaz bir hal alır ve adeta Irene’i esir alır. Karşısına çıkan şantajcı bir kadının varlığı, Irene üzerinde roman boyunca süren psikolojik baskıyı güçlendirir ve bu baskı, yapıtın adını aldığı “korku” duygusuyla bütünleşerek okuyucuya aktarılır. Anlatı boyunca Irene, hem bu zor durumdan çıkmanın yollarını aramakta hem de ona şantaj yapan kadının kocası Fritz’i bularak gerçekleri ona anlatması ihtimalini engelleme çabasıyla içsel bir çatışma yaşamaktadır.

Bu noktada Irene’in psikolojik kırılganlığı, yaşanan olaylarla tetiklenerek yoğun bir deneyime dönüşür. Örneğin erkek arkadaşının dairesinden çıkıp merdivenlerden inerken birden bastıran anlamsız korku, onun zihinsel tedirginliğini ve kontrolünü yitirme hissini fiziksel tepkilerle ortaya koyar:

“Bayan Irene âşığının dairesinden çıkıp merdivenlerden aşağı inerken birden yine o anlamsız korkuya kapıldı. Gözlerinin önünde kara bir topaç vınlayarak dönmeye başladı; dizleri katılaştı, dehşetle donup kaldı. Aniden kapaklanmamak için hemen parmaklığa tutunması gerekti. Bu tehlikeli ziyareti ilk kez yapmıyordu, bu ani ürpertiye hiç yabancı değildi, yine de içinden ne kadar dirense de evine dönerken her seferinde nedensiz yere bu saçma ve gülünç korku nöbetine yenik düşüyordu.” (Zweig, 2023: 1)

Irene’in korkusu bireysel bir vicdan azabının dışında patriyarkal düzenin kadının iç dünyasında yarattığı yapısal bir etki olarak değerlendirilebilir. Lacancı psikanaliz çerçevesinde, bu etki, öznenin ‘Büyük Öteki’ ile kurduğu ilişkiler aracılığıyla şekillenen bilinçdışı süreçlerle bağlantılıdır (Lacan, 2103: 216). Bu nedenle Irene’in öyküde deneyimlediği korku, yalnızca bireysel bir panik hâli olarak görülmemelidir, aksine bu durum patriyarkal düzenin kadının bilinçdışına yerleşmiş etkilerinin bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle, öyküde kadının iç dünyasında toplumsal normlarla kurduğu ilişkiyi lacancı psikanalitik çerçevede ele almak kuramsal açıdan yerinde olacaktır. Psikanaliz bağlamında “özdeşleşme” (identification), kişinin bir başkasının özelliklerini, değerlerini veya normlarını kendi psikolojik yapısına katma sürecidir (Lacan, 1968: 76). Burada Irene’in, patriyarkal değerleri ve toplumsal yasaları kendi bilinçdışına ve ruhsal dünyasına

katması ifade edilir. Yani, Irene’in korkusu ve suçluluk duygusu, sadece dış etkenlere bağlı bir ceza korkusu değildir. O, toplumsal ve kültürel yasaları kendi içinde taşıdığı, özdeşleştiği bir iç ses olarak hisseder. Bu nedenle “özdeşleşmiş, patriyarkanın artık dışsal bir güç olmanın dışında, kadının psikolojisinin bir parçası haline gelmiş olduğu ileri sürülebilir.

Irene’in kendini sürekli suçlu ve izleniyor hissetmesi, toplumun erkek egemen değerlerinin bilinçdışında yeniden üretildiğini gösterir. Korku, bu anlamda dışsal bir tehdidin değil, içselleştirilmiş patriyarkanın ruhsal bir belirtisidir:

“Randevuya gitmesi daha kolaydı. Arabayı sokağın başında durduruyor sağına soluna bakmadan birkaç adımda apartmanın kapısına geliyor ve merdiveni hızla çıkıyordu, zaten hemen açılan kapının ardında beklendiğini biliyordu ve içine biraz sabırsızlığın da karıştığı bu ilk korku bir hoş geldin kucaklamasının sıcaklığında dağılıp gidiyordu. Fakat sonra, eve gitmeye hazırlanırken, o gizemli dehşet duygusu tekrar kabarak Irene’yi üşütüyordu, suçluluğun ürpertiyle bu duyguya biraz da anlamsız bir delilik karışıyor, sokakta herkesin nereden geldiğini anlayacağını ve şaşkınlığı karşısında yüzüne küstahça güleceklerini sanıyordu.” (Zweig, 1 :2023)

Öyküde Irene’in yaşadığı korku ve suçluluk duygusu, kadının patriyarkal toplumsal normlarla kurduğu iç çatışmalarının da açığa vurulmuş şeklidir. Bu bağlamda, öyküde kadının toplumsal yasalarla özdeşleşmiş psikolojik deneyimi açığa çıkar:

“Fakat dışarıda korku, pençesini geçirmek için sabırsızlanarak onu beklemekte oluyordu ve yüreğini öyle bir güçle sıkıştırıyordu ki, birkaç basamağı inene kadar nefesinin daraldığını, zorlukla topladığı gücünün tükendiğini hissediyordu. Bir dakika kadar gözleri kapalı, öylece durdu ve merdiven sahanlığının loş serinliğini hırsıyla içine çekti. O sırada üst katta bir kapı kapandı, Bayan Irene korkuyla toparlandı ve yüzündeki kalın tülü elinde olmadan biraz daha sıkıyarak basamakları hızla indi. Şimdi onu, o en son ve en korkunç an bekliyordu, o yabancı apartmanın kapısından sokağa çıkmanın dehşetini yaşıyordu; belki de oradan geçmekte olan bir tanıdık merakla nereden geldiğini soracak ve şaşkınlıkla yalan söylemek zorunda kalacaktı. Koşu öncesinde hız alan bir atlet gibi başını eğdi ve ani bir kararla aralık kapıya yöneldi.” (Zweig, 2023: 1)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere, Irene’in içsel korkuları ve buna bağlı olan endişe deneyimleri oldukça somut bir şekilde ortaya konulmaktadır. Irene’in merdivenleri inerken yüreğinin sıkışması, nefesinin daralması ve gücünün tükenmişlik hissi, karakterin psikolojik çöküşünü fiziksel tepkilerle göstermektedir. Bu bağlamda öyküde, kadının toplumsal yasalar ve beklentilerle özdeşleşmiş içsel deneyimleri açığa çıkarılır. Irene, yalnızca dış tehditlerden korkmakla kalmaz, aynı zamanda toplumsal normların ve dış gözlemin yarattığı içsel baskıyı da hisseder. Irene’in merdiven sahanlığındaki loş ışığı içine çekmesi ve kapıya yönelirken aldığı ani karar, onun içsel çatışmasını ve korkunun yarattığı psikolojik travmayı ortaya koyar. Burada, dışsal ortamın tehditkâr olması, Irene’in içselleştirilmiş toplumsal normlar ve vicdanla birleşerek bir tür “içsel korku alanı” yaratmasıyla anlam kazanmaktadır. Karakterin davranışları artık yalnızca fiziksel bir kaçışın yanı sıra toplumsal ve psikolojik zorunluluklarla yönlendirilmektedir.

Bu durum, kadının psikolojik dünyasında toplumsal yasaların ne ölçüde benimsenip özümsemediğini ve patriyarkal yapılarla kurduğu özdeşleşmenin ruhsal yaşantılarını nasıl biçimlendirdiğini gösterir. Dolayısıyla öykü, yalnızca bireysel bir korkuyu yansıtmamanın ötesinde, toplumsal ve kültürel düzenin kadının bilinçdışındaki etkilerini açığa çıkaran bir örnek olarak görülebilir:

“O gece bunaltıcı bir rüya gördü. Bilmediği bir müzik çalıyordu, salon aydınlık ve yüksek tavanlıydı; içeriye girdi, kalabalığın ve renklerin arasına karıştı, o sırada gözünün ısırdığı, ama kim olduğunu çıkartamadığı genç bir adam yanına yaklaştı, kolundan yakaladı, Irene onunla dans etmeye başladı. Kendini hoşnut ve hafif hissediyor, müzik bir dalga gibi ayaklarını yerden kesiyor, artık zemini hissedemiyordu. Böyle dans ederek salondan salona geçtiler. Salonların tavanlarındaki altın yaldızlı avizelerdeki küçük ışıklar çok yükseklerde yıldızlar gibi yanıp sönüyor, duvarlarda peş peşe dizili aynalar gülüşlerini ona geri vererek sonsuz yansımalar halinde ilerilere taşıyorlardı. Dans giderek hızlanıyor, müzik hararetleniyordu. Irene delikanlının kendisine daha fazla yaslandığını, çıplak kollarını daha sıkı kavradığını hissetti [...]” (Zweig, 2023: 25-26)

Irene’in rüyası, bilinçdışında bastırılmış arzuların ve toplumsal yasakların çatışmasını açığa çıkarır. Aynaların sonsuz yansımaları, hızlanan dans

ritmi ve genç adamın kolundan yakalayıp onunla dans etmesi, Irene’in arzularıyla toplumsal normlar arasındaki gerilimin rüyada sembolik imgeler hâlinde dışa vurulması olarak değerlendirilebilir. Böylece öykü, yalnızca Irene’in kişisel kaygılarını değil, aynı zamanda kültürel düzenin kadın öznenin bilinçdışındaki etkilerini açığa çıkarır. Çevresel ve toplumsal tehditler, birey üzerinde doğrudan bir korku ve kaygı yaratmakla birlikte, bu tepkiler çoğu zaman içselleştirilmiş toplumsal normlar ve patriyarkal beklentiler tarafından şekillendirilmektedir:

“Bulanıtı duygusu giderek artıyor, boğazındaki yumru daha da yükseliyor, üstelik hızla giden arabada sağa sola savruluyordu; tam şoföre biraz yavaşlamasını söyleyecekti ki, belki de taksi ücretini ödeyecek kadar parası kalmamış olabileceği aklına geldi, bütün kâğıt paralarını o şantajcıya vermişti. Şoföre hemen durmasını işaret etti ve adamı tekrar hayrete düşürerek birden arabadan iniverdi. Kalan para neyse ki yetti. Fakat bu kez de kendisini yabancı bir mahallede, telaşla itişip kakışarak koşturan insanların arasında buldu; bütün davranışları, bütün konuşmaları Irene’ye neredeyse fiziksel bir acı veriyordu. Korkudan dizlerinin bağı çözülmüştü, adım atmakta zorlanıyordu, fakat eve dönmek zorundaydı. Tüm gücünü topladı ve bir bataklıkta veya diz boyu karda yürüyormuş gibi insanüstü bir gayret sarf ederek sokak sokak ilerledi. Sonunda evine vardı ve asabi bir telaşla merdivene atılmışken, huzursuzluğuyla dikkat çekmemek için yavaşlayıp yukarı öyle çıktı.” (Zweig, 2023: 5)

Bu durumda Irene’nin deneyimlediği korku ise dış tehlikelerden kaynaklanmakta ve özdeşleşmiş patriyarkal değerlerin bireyde yarattığı bilinçdışı baskının bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Kadının, şoföre yavaşlamasını söylemekte tereddüt etmesi, kadınlardan beklenen itaatkâr ve “rahat-sızlık vermeyen” davranış kalıplarının bireyde otomatikleştiğini göstermektedir. Ekonomik yetersizlik algısı da patriyarkal yapıların kadınları ekonomik olarak bağımlı kılmasına bağlı olarak panik duygusunu derinleştirmektedir. Yabancı bir mahalledeki kalabalık ise, kadının kamusal alanlarda karşılaşabileceği tehlike algısını içselleştirdiğini ve bunun neredeyse fiziksel bir rahatsızlık olarak deneyimlendiğini ortaya koymaktadır. Irene’nin eve dönmeyi bir sığınak olarak görmesi ve merdivenlerde huzursuzluğunu gizlemeye çalışması, normdan sapmış olma korkusunun, bireyin patriyarkal

düzene yeniden uyma eğilimiyle birleştiğini göstermektedir. Bu bağlamda Irene'nin korku deneyimi, patriyarkanın birey zihninde kurduğu görünmez denetim mekanizmalarının ve toplumsal cinsiyet normlarının somut bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Kadın Öznenin Çatışması: Irene karakterinin Psikolojik Çöküşü

Zweig'in *Korku* öyküsü, kadının yaşadığı korkuyu bireysel bir vicdan azabından ziyade, toplumsal ve sistemsal bir deneyim olarak sunar. Irene'in psikolojik çöküşü, patriyarkal ahlakın ruhsal izdüşümü olarak değerlendirildiğinde, öykü kadın öznenin toplumsal baskılar ve kendi arzusu arasındaki çatışmasını psikanalitik bir çerçevede anlamlandırma olanağı sağlar. Bu yönüyle bu bölümde, kadın korkusunun hem bireysel hem de toplumsal boyutları ele alınarak Irene karakterinin onu psikolojik çöküşe sürükleyen iç dünyasındaki çatışmaları açıklanmaya çalışılacaktır. Irene'in korku ve suçluluk duygularının neden olduğu psikolojik çöküşünü kadın öznenin çatışması açısından ele alabilmek için de Lacancı özne kuramı yol gösterici olacaktır. Irene'in öyküde deneyimlediği korku, yalnızca bireysel bir panik hâli olarak görülmemelidir, aksine bu durum kadın öznenin çatışmasının yansıması olarak değerlendirilebilir.

Lacan'ın özne kuramı, benliğin bölünmesine dayanan 'bölünmüş özne' (split subject) kavrayışını merkeze alır; öznenin bütünlük iddiasının çözümlenmesini ifade eden 'ikiye bölünme' bu kuramsal çerçevenin temelini oluşturur (Lacan, Fink, Grigg, 2006, 75-81). Özne, ayna evresi olarak adlandırılan süreçte, kendi gerçek varlığından ziyade ona dışarıdan sunulan bir yansıma figürüyle özdeşleşerek kendine dair bir farklılık bilinci edinir. Bu imgesel özdeşleşme sürecinde özne, bölünmüş bir yapıya sahip olarak, kendisine ait olmayan bir bütünlük imgesini 'Ben' olarak benimseyerek varlık kazanır. Bu tür bir özdeşleşme biçimi, öznenin kendi varlığıyla eksiksiz bir özdeşlik kurmasını yapısal olarak imkânsız kılar. Aynada be-liren imge ise tersine çevrilmiş ve özneyi kendine yabancılaştıran bir temsildir (Aydın, 2025: 173).

Irene’in perspektifinden değerlendirildiğinde, bu durum onun toplumsal normlar ile içsel arzuları arasındaki çatışmayı yansıtarak, evlilik ve burjuva yaşamıyla kurduğu ilişkilerde kendine yabancılaşmasının psikolojik temelini açığa çıkarmaktadır:

“Evliliğine iradesizce ihanet etmiş olmanın suçluluk bilincini kısmen hafifletense, içinde yaşadığı burjuva âlemini ilk kez kendi kararıyla –böyle olduğuna inanıyordu– yadsımış olmanın verdiği iç gıcıklayıcı kendinden hoşnutluk duygusuydu. Kendi kötülüğü karşısında duyduğu dehşetin ilk günlerdeki ürkütücülüğü giderek, bu hoşnutluk duygusuyla artan bir gurura dönüştü. Ne var ki, bu gizemli heyecanlar sadece ilk zamanlarda tam bir gerilim yaşattılar. İçgüdüleri içten içe bu insana karşı ve öncelikle de, onda asıl merakını çekmiş olan yeniliğe ve farklılığa karşı direnç halindeydi. Giyim tarzının aykırılığı, evindeki Çingenelere özgü hava, güvenli bir gelire sahip olmayışı, israf ve kısıtlanma arasında sürekli gidip gelişi, Irene’nin burjuva anlayışı için iticiydi; çoğu kadın gibi o da sanatçıları uzaktan çok romantik, kişisel ilişkilerde çok nazik görmek istiyordu, ama göreneklerin demir parmaklıklarının arkasından, onlar göz alıcı vahşi yaratıklardı.” (Zweig, 2023: 10-11)

Yukarıdaki alıntı, Irene’in duygusal gerilimini ve kendine yabancılaşmayı açık biçimde ortaya koymaktadır. Irene’in evliliğine “iradesizce ihanet etmiş olmanın suçluluk bilinci” ile burjuva dünyasını kendi kararıyla yadsımanın verdiği hoşnutluk duygusu arasındaki gerilim, kadının toplumsal normlar ile içsel arzuları arasındaki çatışmasını temsil etmektedir. Onun bu çelişkisi, Irene’in öznel kimliği ile kendi eylemleri arasında kurduğu ilişkinin bozulduğunu da göstermektedir.

Dolayısıyla Irene’in bu duyguları, iç dünyasında yabancılaşmasının ve parçalanmış benlik hissinin yansımalarıdır. Ayrıca, sanatçıya ve onun burjuva yaşamıyla çelişen yaşam biçimine dair gözlemleri, Irene’in arzularının toplumsal normlarla sınırlandırıldığı bir ortamda kendini nasıl uzak ve yabancı hissettiğini ortaya koyar. Burada, bireysel arzular ile patriyarkal ve burjuva normlar arasındaki psikolojik baskı, Irene’in psikolojik çatışması ve kendine yabancılaşmasının merkezinde yer almaktadır:

“Evliliğin ilk yıllarının dostane yatıştırıcılığı ve genç anne oluşun oyunsu çekiciliğiyle solgunlaşmış olan büyük aşka ve baş döndüren duygulara dair

genç kızlık hayalleri, Irene otuzlu yaşlarına yaklaşırken yeniden canlanmaya başladı. O da her kadın gibi kendini büyük tutkulara layık görüyor, ama bunu göze alma cesaretini gösteremiyordu, oysa maceranın gerçek bedeli tehlikeye atılabilmektir. İşte hoşnutluğunu kendi başına çoğaltmadığı böyle bir zamanda, bu genç adam, saklamadığı güçlü bir hayranlıkla ona yaklaşarak sanatın romantizmine bürünmüş olarak Irene'nin burjuva dünyasına adımını attığında genç kızlık günlerinden beri ilk kez ruhunun derinlerinden etkilendiğini hissetti. Onun dünyasındaki erkekler normalde Irene'de gördükleri “güzel kadın” imajını sıkıcı espriler ve küçük flörtleşmelerle överken içindeki dişiye gerçek bir ilgi göstermezlerdi.” (Zweig, 2023: 9)

Alıntı, Irene'in kadın özne olarak deneyimlediği iç çatışmayı ve toplumsal beklentilerle bireysel arzuları arasındaki gerilimi anlamak açısından önemlidir. Aynı zamanda alıntıda Irene'in gençlik dönemi ideallerinin ve büyük aşk hayallerinin, evlilik ve anne kimliğiyle birlikte solgunlaştığını, ancak otuzlu yaşlarına yaklaşırken yeniden canlandığı vurgulanır. Bu durum, kadının iç dünyasında bastırılmış arzular ile patriyarkal ve burjuva normlar arasındaki çatışmanın sürekliliğini göstermektedir. Irene'in kendi arzularını gerçekleştirme cesaretini gösterememesi, toplumsal olarak şekillendirilmiş “ideal kadın” imajıyla özdeşleşmesinden kaynaklanmaktadır. Erkeklerin ona yönelik davranışlarının yüzeysel ve biçimsel olduğunu, yani “güzel kadın” imajını övmekle sınırlı kaldığını belirtirken, bu övgü genellikle sıkıcı espriler ve küçük flörtlerle sınırlı kalmaktadır onun için. Bu durumda Irene'e göre iç dünyasına ve kadın kimliğine veya öznel varlığına değer verilmemektedir. Irene'in beklentisi ise yalnızca romantik ilgi değil, aynı zamanda kadın kimliği ve öznel varlığı üzerinden gerçek bir takdir ve değer görmektir. Böylece kadının içsel arzuları ile toplumsal normların dayattığı yüzeysel cinsiyet rollerinin çatışmasını da yansıtır. Dolayısıyla öykü, Irene'in deneyimini bastırılmış arzular, patriyarkal beklentiler ve bireysel yabancılaşması arasındaki psikolojik çatışma çerçevesinde ele almaya olanak tanır. Kadının “gerçek ilgi” arayışı, onun ruhsal doyumunu sağlayacak bir ilişki ihtiyacını temsil eder. Irene'in olay örgüsü boyunca hayatında var olan erkeklerin on karşı olan sınırlı ve yüzeysel ilgisi bu ihtiyacın karşılanmamasına ve içsel çatışmanın güçlenmesine yol açmaktadır. Kadın karakterler, dışarıdan otoriter ve güçlü bir duruş sergilemelerine karşın, bu sert görünümün altında hassasiyet ve kırılganlık barındırmaktadır. Yansıttıkları

otorite ve ihtişam ile içsel yalnızlık ve savunmasızlık arasındaki bu çelişki, karakterlerin psikolojik durumlarını görünür kılmaktadır (Yaylalı, 2024: 158). Ayrıca bireysel kimlik arayışında ve güçlü duruşları ile öne çıkan kadın figürlerin, kişisel kimliklerini kurma çabasında olan ve toplumsal alanda daha güçlü bir duruş sergileyen öznelerle dönüştükleri ileri sürülmektedir (Genç, 2025: 836).

Bu yaklaşım, Irene karakterinin yaşadıklarını anlamak açısından da açıklayıcıdır. Irene, dışarıdan bakıldığında düzenli bir aile yaşantısının sağlayabileceği güvenli bir çerçevenin içinde yer alıyor gibi görünse de iç dünyasında bastırılmış arzular, suçluluk duygusu ve toplumsal beklentilerin ağırlığı ile biçimlenen bir çözülme yaşamaktadır. Irene’in bastırılmış özlemleri ve sorgulamaları, bireysel düzeyde başladığı hâlde, toplumsal kodların kadın kimliğini nasıl belirlediğine dair bir çerçeve sunar. Irene’in yaşadığı ruhsal çöküntü, yalnızca bireysel korkuları ya da iç hesaplaşmalarından kaynaklanmaz. Onun bu duygu durumunun patriyarkal normların içselleştirilmiş baskısının yarattığı yoğun psikolojik gerilimin sonucu olduğu söylenebilir. Kadının iç dünyasında gelişen kaygı ve korku, toplumsal beklentilerle kendi arzuları arasındaki çatışmanın doğrudan yansıması olarak kendini gösterir. Bu süreç, Irene’in davranışlarında ve düşünce biçimlerinde belirgin bir parçalanma ve belirsizlik olarak ortaya çıkar. Böylece kişisel tercih ile toplumsal uygunluk arasında sürekli gidip gelen bir gerilim alanı yaratır. Bu durumda öyküde, kadın öznenin hem iç çatışmalarının hem de toplumsal düzenin psikolojik izdüşümlerinin birlikte ele alındığı, aidiyetlik, güvenlik ve kontrol duygularının nasıl sarsıldığı ortaya konulmaktadır:

“Ancak hizmetçi kız mantosunu aldıktan sonra, yan odada küçük kızının ağabeyiyle şen şakrak oyun oynadığını duyduğunda ve sakinleşen bakışları her tarafta kendine ait şeyleri algıladığında bir korunmuşluk ve aidiyet hissetti, görünüşte sükûnetini yeniden kazandı, ama heyecan dalgaları içten içe hâlâ tedirgin göğsüne çarpıp duruyordu.” (Zweig, 2023: 5)

Bu alıntıda, Irene’in aidiyet, güven ve kontrol duygularının kırılganlığı açıkça görülmektedir. Görünüşte evinde ve ailesiyle çevrili olarak bir korunmuşluk ve ait olma hissi yaşasa da içten içe tedirginliği devam etmekte, bu da onun psikolojik olarak istikrarsız ve savunmasız bir konumda olduğunu göstermektedir.

Bireyin diğer insanlara karşı duyduğu korku, toplumsal kısıtlamalardan kaynaklanan normlar ve baskılar nedeniyle özgürlüğünün sınırlandırılabilme olasılığıyla açıklanmaktadır (Akyıldız, Ercan, 2016: 50). Bu durumda Irene'nin burjuva yaşamındaki ilişkilerinde sürekli bir tedirginlik ve savunmasızlık hissetmesi ve aynı zamanda toplumsal normların bilinçdışında yarattığı kaygının, onun psikolojik durumunu nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Ayrıca bireyin ait olduğu toplumla bütünleşebilmesi ve kendini onun bir parçası olarak görebilmesi, aidiyet duygusunun gelişimiyle doğrudan bağlantılıdır (Yaylalı, 2024: 335). Irene'nin ev ve aile çevresinde görece bir güvenlik ve aidiyet duygusu yaşamasına karşın, iç huzursuzluğu, onun psikolojik olarak kırılgan ve savunmasız bir pozisyonda bulunduğuna işaret eder. Bu durum, bireysel güvenlik algısı ile sosyal ortamın belirsizlikleri arasındaki uyumsuzluğu, onun deneyiminde somut ve etkileyici biçimde ortaya koyar. Irene, onuru zedelenmiş ve hayatını kendisinin belirlemediği bir geçmişe sahip biri olarak, şimdi sahip olduğu değerlerin farkına varmakta ve bunları kaybetme olasılığı karşısında derin bir tedirginlik yaşamaktadır:

“Onuru zedelenmiş, lekelenmiş olarak yeni bir hayata başlamak, o zamana kadar her şeyi hazır bulmuş, kaderini hiçbir biçimde kendisi belirlememiş biri olan Irene'ye imkânsız görünüyordu, hem sonra çocukları, kocası, ancak şimdi kaybetmek üzereyken değerini anladığı onca şey, bu dünyaya aitti, bütün bunların nasıl da varlığının kopmaz birer parçası olduklarını şimdi hissediyordu. Eskiden elinin tersiyle ittiği pek çok şey şimdi gözüne müthiş gerekli görünüyordu ve sokaklarda fırsat kollayan tanımadığı bir serserinin, sıcak yuvasını bir sözüyle yıkabilecek güce sahip olması Irene'ye bazen hayal ürünü ve gerçekdışıymış gibi geliyor, kavramakta zorlanıyordu.” (Zweig, 2023: 17)

Evde ve aile çevresinde güvenli bir alan bulmasına rağmen, sokaklarda karşılaşabileceği belirsizlikler ve tanımadığı kişilerden gelebilecek tehditler, Irene'nin psikolojik dengesini sürekli sınamakta ve mevcut aidiyet duygusunu savunmasız bırakmaktadır. Böylece alıntı, bireysel güvenlik, toplumsal aidiyet ve içsel kırılganlık arasındaki gerilimin Irene'in psikolojik deneyiminde nasıl somutlaştığını ortaya koymaktadır.

Öyküde anlatılmak istenen ruhsal çöküntü, dışsal otoritelerden (external authorities) kaynaklanan bir baskıdan çok, bu otoritenin içselleştirilmiş (internalized authority) biçiminin bir yansımasıdır. Daha dikkat çekici olan, Irene’in toplumsal normlara ve patriyarkal beklentilere uymasının, dışsal ödül ya da ceza tehdidi olmaksızın gerçekleşmesidir. Toplumsal değerler içselleştirilmiş ve birey, bu kuralları kendi davranışını yönlendiren içsel bir zorunluluk olarak benimsemiştir (Tyler, 1997: 323). Bu bağlamda Irene, içselleştirilmiş toplumsal normlar aracılığıyla, dışsal otoriteye ihtiyaç duymadan kendi davranışlarını düzenlemektedir. Bu durum, bireylerin sosyal kuralları kendi içselleştirilmiş motivasyon sistemlerine dönüştürerek, dışsal otoritelere gerek duymadan itaat etme eğilimi gösterdiğini belirten gözlemlerle benzerlik göstermektedir (Hoffman, 1977: 88).

Bu nedenle Irene’in yaşanmışlıkları, toplumsal normlarla kurduğu iç dünyası üzerinden okunarak aynı zamanda onun ruhsal çöküşü “özdeşleşmiş patriyarka” kavramı çerçevesinde ele alınabilmektedir. Öykü, yüzeyde evlilikte yaşanan bir ihanet ve bireysel suçluluk hikâyesi olarak okunsa da temelde modern kadının patriyarkal düzen karşısındaki ruhsal kırılmasını ve toplumsal baskıların bilinçdışındaki yansımasını gözler önüne serer. Kadın karakter Irene’in yaşadığı korku ve suçluluk bir “yakalanma” korkusundan ziyade, içselleştirilmiş toplumsal yasaların, özellikle patriyarkal değerlerin, kadının ruhunda yarattığı psikanalitik bir belirtidir de denilebilir. Dolayısıyla Irene’in yaşadığı korku ve suçluluk duygusu, sadece bir “yakalanma” korkusu olarak algılanmak yerine içselleştirilmiş toplumsal yasaların, özellikle patriyarkal değerlerin, kadının ruhunda yarattığı psikanalitik bir belirti olarak düşünülebilir. Başka bir deyişle, *Korku*, evlilikte yaşanan ihanet ve bireysel suçluluk temasını ön plana çıkaran bir öykü olarak yorumlanabilir. Ancak öykünün temelinde modern kadının patriyarkal düzen karşısındaki ruhsal kırılmaları ve toplumsal baskıların bilinçdışındaki yansımaları da dışa vurulur:

“Sürekli evde oluşunu, akıllıca geri çekilip odasında kitap okuyarak veya bir işle meşgul olarak gözden uzak tutmayı başaracak beceriye de sahip değildi, içinde varlığını hep hissettiği korku Irene’de bütün güçlü duygular gibi gerginlik yaratıyor, kendini bir odadan diğerine atmasına yol açıyordu. Her telefon çalışında, her kapı sesinde irkiliyor, kendini bir insan görme beklentisiyle

ve özgürlük özlemiyle perdelerin arasından sokağı gözetlerken yakalıyordu, fakat içi sürekli, yoldan geçenler arasından onu rüyalarına kadar izleyecek birinin aniden başını kaldırıp yukarı bakacağı korkusuyla doluydu. Dingin varlığının birdenbire çözülüp dağıldığını hissediyor, bu bezginlikle bütün hayatının mahvolduğu duygusuna kapılıyordu. Oda hapsinde geçirdiği bu üç gün Irene'ye sekiz yıllık evliliğinden daha uzun geldi.” (Zweig, 2023: 22)

Yaşadığı depresif ruh hâli üzerinden şekillenen bir psikolojiye sahip kadın karakter, aynı zamanda romanın da psikolojik boyutunu belirleyen merkezi figür olarak öne çıkar (Şahin, Yılmaz, 2017: 5). Bu tür yapıtlarda kadın karakterin taşıdığı depresif yoğunluk, *Korku* öyküsünde öne çıkan Irene karakterinin içsel gerilimlerini ve kimlik çatışmalarını yorumlamak için bir çerçeve oluşturur. Bu çerçeve, Irene'in ruh dünyasında yaşadığı gerilimlerin ve kimlik çatışmalarının kökenlerini anlamak için bir ipucu sunar. Öykünün dramatik yapısı ise bu psikolojik çözümü somutlaştırarak, karakterin özne konumuna dair eleştirel bir değerlendirmeye olanak tanır. Bu noktada *Korku* öyküsü, Irene'in iç dünyasındaki çatışmaları Lacancı perspektifle arzu, suçluluk ve bölünmüş özne bağlamında sergiler. Öyküde geçen korku ile suçluluk arasındaki ikilem, karakterin psikolojik çöküşüne zemin hazırlarken, Irene'in bir kadın özne olarak patriyarkal düzen ve kişisel arzuları arasındaki çelişkilerini de gün yüzüne çıkarır.

Sonuç

Bu çalışmada, Stefan Zweig'in *Korku* öyküsü, kadın özne Irene'in yaşadığı psikolojik deneyimler aracılığıyla, patriyarkal düzenin bilinçdışına yerleşmiş etkilerinin bireysel psikoloji üzerindeki işleyişini inceleme imkânı sunmuştur. Yapılan çözümleme sonucunda, Irene'in korku ve suçluluk duygularının yalnızca bireysel vicdan azabına dayanmayan, aynı zamanda patriyarkal norm ve yasaların bilinçdışına yansımalarının bir göstergesi olduğu tespit edilmiştir. Öyküde, kadının arzularının sürekli olarak sembolik düzen tarafından sınırlandırılması, bu baskının psikolojik belirtiler olarak korku ve panik biçiminde geri döndüğü ortaya konulmuştur. Lacancı psikanaliz çerçevesinde yapılan değerlendirme, Irene'in yaşadığı bölünmenin, öznenin kendi arzusu ile toplumsal yasalar arasındaki gerilimin bir sonucu olduğunu göstermiştir.

Çalışmada ayrıca, Irene’in evli bir kadın olarak yaşadığı yasak ilişkinin ardından ortaya çıkan psikolojik çözülüşün, bireysel bir ahlaki çöküşten çok, patriyarkal düzenin kadına yüklediği cinsiyet rollerinin ve sosyal beklentilerin bilinçdışına yerleşmiş etkilerinin bir yansıması olduğu tespit edilmiştir. Öykü, kadının kendi arzusu ile toplumun koyduğu yasalar arasındaki çatışmayı, içsel korku ve panik deneyimleri üzerinden görünür hâle getirmekte, bu çatışmanın bireysel psikolojideki yansımaları ayrıntılı biçimde ortaya konmaktadır. Yapılan analiz, Irene’in korku deneyimlerinin yalnızca bireysel suçluluk biçiminde değil, toplumsal ve kültürel baskıların kadının bilinçdışındaki etkilerinin bir tezahürü olarak da okunabileceğini göstermektedir. Buna ek olarak, öyküde Irene’in sürekli izleniyor ve yargılanıyor olma hissi, patriyarkal kontrol mekanizmalarının psikolojik işleyişine dair önemli bulgular sunmaktadır. Bu durum, kadın öznenin özdeşleşmiş patriyarkal yapı karşısındaki kırılganlığı ve savunmasızlığını somut biçimde ortaya koymaktadır. Çalışma kapsamında yapılan incelemeler sonucunda, Irene’in deneyimleri, toplumsal normlarla bireysel arzular arasındaki çatışmanın psikolojik sonuçlarını gözler önüne sermekte ve öykünün dramatik yapısı ile bu çözülüşün nasıl edebi olarak işlendiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada, Stefan Zweig’in *Korku* öyküsü üzerinden kadın öznenin patriyarkal düzende nasıl şekillendiği ve bu yapı karşısında yaşadığı içsel bölünme sistematik bir biçimde analiz edilmiştir. Yapılan çözümlemeler, Irene’in psikolojik çöküşünün, patriyarkal normların bilinçdışındaki izdüşümleri ve kadının arzularının sürekli bastırılmasıyla doğrudan ilişkili olduğunu göstermiştir. Öykü, bireysel korku ve suçluluk deneyimlerini toplumsal ve kültürel bağlamla ilişkilendirerek, kadın öznenin psikolojik çözülüşünü, toplumsal yasaların içselleştirilmiş etkileri üzerinden anlamaya olanak tanımaktadır.

Kaynaklar

- Akyıldız, Ercan, C. (2020). *Dünnün Dünyası Işığında Stefan Zweig’in Hayatı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Akyıldız, Ercan, C. (2016). “Schutz -Haft Marlen Haushofers “Die Wand.” *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*. (8)2. 43-55.
- Akyıldız, Ercan, C. (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Rol’deki Yeri*. Konya: Çizgi Kitabevi.

- Aydın, A. (2025). Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi. *SineFiloşofî Dergisi*. Sayı 2025 10. Yıl Özel Sayısı.
- Beller, S. (1989). *Vienna and the Jews, 1867–1938: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genç, H. (2025). Judith Hermann'ın Kırmızı Mercanlar Adlı Öyküsünde Mucize Kadının Portresi. *folklor/edebiyat*. 31(3)-123. 817-838.
- Hoffman, M. (1977). Moral internalization: Current theory and research. In L. Berkowitz (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 10, pp. 86-135). New York: Academic.
- Lacan, J., & Fink, H., & Grigg, R. (2006). *Écrits*. (Trans. B. Fink.). W. W. Norton & Company.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizini Dört Temel Kavramı*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lacan, J. (1968). The Mirror-Stage as Formative of the Function of the I. *New Left Review*, 1(51). 73-88.
- Salecl, R. (2016). *Seçme İkilemi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahin, Yılmaz, Z. (2019). Psychologische Gewalt in Der Novelle “Brennendes Geheimnis” von Stefan Zweig. *Kesit Akademi Dergisi*. (5)21. 12-30.
- Şahin, Yılmaz, Z. (2017). Zoë Jenny'in “Das Blütenstaubzimmer” Romanında Jo ve Lucy Figürlerinin Ruh Dünyası. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 58, 1-13.
- Şimşek, D. Ö. (2017). “Lacanyen Yaklaşımda Histeriğin Arzusu ve Arzunun Tatmin-sizliği”, *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, 4(3), 1-10.
- Tyler, T. R. (1997). The Psychology of Legitimacy: A Relational Perspective on Voluntary Deference to Authorities. *Personality and Social Psychology Review*. Vol. 1, No. 4, 323-345.
- Weinzierl, U. (Ed.). (1992). *Stefan Zweig: Der Mann und das Werk*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Zupančič, A. (2011). *Neden Psikanaliz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Zweig, S. (2023). *“Korku”*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yaylalı, Y. (2024). Golî Terakki'nin “Banu Hanım” Hikâyesinin Karakter Çözümlemesi Bağlamında Okunması. *Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması II*. içinde (Ed. B. Karagözoğlu). İstanbul: Atı Yayınları. 139-160.
- Yaylalı, Y. (2024). “Golî Terakki'nin “Nar Hanım ve Oğulları” Adlı Hikâyesinde Kimlik ve Aidiyet Olgusu Üzerine Bir Değerlendirme.” *Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması II*. içinde (Ed. B. Karagözoğlu). İstanbul: Atı Yayınları. 323-341.

HEINRICH HEINE’NİN LORELEY ŞİİRİ VE SÖYLENCESİ



Cemile AKYILDIZ*

Loreley efsanesi çok fazla esere, şiire, şarkıya, operaya, tiyatroya, resme kısacası sanatın her alanına ilham kaynağı olmuştur. Kimi zaman Johann Wolfgang von Goethe’nin 1779 yılında yazdığı ve ilk olarak 1782’de yayımladığı *Balıkçı* baladında olduğu gibi güzelliği ve sesiyle büyüleyen bir denizkızı- su perisi formunda ya da Heinrich Heine’nin *Loreley* şiirinde kayanın tepesinde oturan baştan çıkartan, büyüleyici sesi olan bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Alman romantizminin en önemli şiirlerinden biri olan Heinrich Heine’nin 1824 yılında yayınlanan *Buch der Lieder* (*Şarkılar Kitabında*) ele aldığı *Loreley* şiiri bir efsaneye dayalı aşk ve trajedi temasını ele alır. Heine’nin en önemli şiirlerinden biri olan *Loreley* Almanya’nın Ren Nehri’nde yer alan bir kayalığın etrafında dönen bir halk efsanesinden yola çıkarak kaleme alınmıştır. Heine’nin *Loreley* şiiri kısa ve akıcı dizeleriyle halk şarkısına benzediğinden dolayı çok sayıda besteci tarafından müziğe uyarlanmıştır. Bunlardan kanımızca en ünlü olanı, besteci ve Piyanist Franz Liszt tarafından ya-

* Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı, Erzurum, (eposta: yildizercan@atauni.edu.tr) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3395-9651>.

pılan bestedir.

Ölümünden sonra bazen göklere çıkarılan bazen ise saldırılara maruz kalan Heine, Goethe ve Friedrich Schiller'den sonra en tanınmış edebiyatçılar arasında yer almıştır. Asıl adı Christian Johann Heinrich Heine olan yazar 1797 yılında Düsseldorf'da Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiş ve 1856 yılında Paris'te ölmüştür. 13 yaşındayken Napolyon'un Düsseldorf'u ele geçirmesine tanıklık eden öğrenci Heine okul müfredatları Fransız modeline uygun bir şekilde biçimlendiği için Fransız dili ve edebiyatını da yakından tanıma fırsatı bulur. Napolyon'un görüşlerine özellikle Yahudi olan ve Yahudi olmayanların eşit görülmesini yasal zemine oturtmayı amaçlayan görüşlerine hayranlık duymuştur.

Şairin doğum tarihi ailenin tüm belgeleri bir yangında yok olduğu için tam olarak bilinmese de onun 13 Aralık 1797 de doğduğu ve resmi olarak bu şekilde kabul gördüğü belirtilir (<https://wortwuchs.net/lebenslauf/heinrich-heine/>).

Yahudi kökenli olan şair 1825 yılında hür bir birey olabilmek ve Yahudi kimliğinden dolayı haklarının kısıtlanmaması için dinini değiştirerek Protestanlığa geçer. Hukuk doktorası yapan Heine'nin en büyük tutkularından biri Üniversitede Profesör olabilmektir ancak Yahudi olduğundan dolayı bu olanaksızdı. Yahudi kimliğinden dolayı iş kapıları yüzüne kapanan Heine Hristiyanlık dinine girdiğinde alaycı bir tavırla "Avrupa kültürüne giriş bileti aldım" (Özyer, 1994: s. 86) demiştir.

İlerici, devrimci fikirleri yüzünden kaleme aldığı yazıları, davranışları sürekli olarak takip edilen Heine siyasi mülteci olarak 1831 yılında Fransa'ya yerleşmiştir. Karl Marx'ın savaş arkadaşım diye hitap ettiği Heine, gazeteci ve edebiyat eleştirmeni Ludwig Wienbarg onun kişiliğinde Faust ve Mefisto'yu birlikte yaşattığını ifade ederken, Avusturyalı hicivci, şair Karl Kraus ise onun bir Musa olduğunu ve esasını Alman dilinin kayalarına çarptığını (Togar, 1983: s.19-22) yazmıştır.

19. yüzyılın en önemli Alman şair, yazar ve gazetecilerinden biri olan Heine'nin ilk eserlerini *Loreley* şiirinde olduğu gibi Romantik akımda kaleme alınmıştır. Alman Romantizmi iki döneme ayrılır. Birinci dönem Berlin

ve Jena şehirlerinde gelişen Frühromantik (Erken Romantizm) aynı zamanda Jenaer Romantik olarak da bilinir ve özellikleri arasında fikir yanının ağır basması ve bireyci olmasıdır. İkincisi ise Spaetromantik (Geç Romantik) olarak geçer ve merkez olarak Heidelberg şehrinde gelişir.

Esprili, nükteci Heine, romantik dönemde çeşitli düşünürlerin, yazarların, sanatçıların bir araya gelip fikir alışverişi yaptığı salon kültürü denilince akla gelen Berlin salon kültürünü yöneten Yahudi asıllı Rahel Varnhagen'in vazgeçilmez konuğu idi. Sarp yamaçlar, uçurumlar, sisler ve kayalıklarda özlemle bekleyen uzun saçlı kadınlara evrilen Loreleyler'in önemli olduğunu vurgulayan Sarı Romantik dönemde aynı zamanda Ren felsefesine dayandığı için Ren, Kuzey ve Doğu Ren'in önemli olduğunu belirtir.

Yahudi, nihilist, yıkıcı komünist gibi ifadelerle eleştirilere hedef olan Heine özellikle Nasyonal Sosyalizm –Hitler döneminde ismi edebiyat tarihi kitaplarından silinmiş ve birçok şüri “adı bilinmeyen bir yazar” adı altında lanse edilmiştir. Her ne kadar eserleri edebi ve estetik açıdan çok politik, ahlaksal, ırksal ve dinsel açıdan eleştirilmiş olsa da 1960'lı yıllardan itibaren edebiyat tarihinde yerini almaya başlamıştır (Özyer, 1994: s. 95).

Loreley efsanesi:

Loreley ismini duyduğumuzda aklımıza öncelikle ilk olarak bir kayanın üzerinde oturmuş uzun sarı saçlarını tarayan, güzelliği ile baştan çıkartan bir denizkızı geliyordur. Fakat Loreley ismi aslında Ren Nehri'deki bir kayanın adıdır. Loreley adını bir kadına aktaran ve böylece Loreley efsanesini yaratan ilk kişi yine Romantik dönemde yaşamış olan şair Clemens Brentano'dur. Brentano'nun 1801 yılında *Bacharach am Rheine* adlı yazdığı şarkı, Loreley adında, tüm erkeklerin aklını başından alacak kadar güzel ve sonunda ölmelerine neden olan büyücü-femina fatal bir kadın üzerinedir. Loreley'i ölümcül bir kadına dönüştüren şair Clemens Brentano (1778-1842) dur.

Goar ve St Goarshausen arasında, devasa bir kayrak taşı Ren Nehri'ne 132 metre kadar uzanmaktadır. Güzeli Loreley'in bir zamanlar bu kayanın tepesinden ölüme atladığı söylenir. Loreley - bazen yoldan geçen tüm denizcileri ölümlerine sürükleyen güzel bir büyücü, bazen de kalbi kırık,

masum, bakire bir kız, femme fatale ile femme fragile arasında bir yerde dişi bir canavardır (<https://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mdr/de8892785.htm>). Loreley imgesi ile söylencelerden ve masallardan hatırladığımız su perileri, denizkızları, iblisler, cadılar ve perilerin özellikleri bir araya getirilmiştir.

Bir dünya mirası olarak kabul edilen Loreley Yukarı Orta Ren Vadisinde (Welterbe Oberes Mittelrheintal) yer alan Loreley vadisi yaklaşık 132 metre yüksekliğinde dik eğimli kayalıklardır. Loreley efsanesinin merkezinde yer alan bu kayalık nehrin en darlaştığı kısımda yer alır ve nehir 25 metre derinliğinde ve 113 m genişliğe sahiptir. Nehrin darlığı ve derinliği yüzünden bu bölge günümüzde bile en tehlikeli noktası olarak görülür. Bu bağlamda Ren nehrinin en dar ve en derin noktasında yer alan Loreley kayalığı yazarlara ilham kaynağı olmuş ve bunu güzelliği ile erkekleri-gemicileri büyüleyen bir kadına dönüştürmüşlerdir. Aynı adı taşıyan efsane daha doğrusu bir doğa efsanesidir, yani belirli bir bölgeye atıfta bulunarak aktarılan kısa bir öyküdür. Diğer doğa efsanelerinde olduğu gibi bu efsanede de sihirli güçlerle donatılmış gizemli bir figür yer almaktadır.

İlk yerleşim izleri Loreley platosunun hala Ren Nehri seviyesinde olduğu zamanlara (600.000 yıl önce) kadar uzanmaktadır. Loreley (Lorelei) Ortaçağ'da çok iyi bilinen bir bölge idi, çünkü Ren Nehri'nde Binger Loch'tan sonraki en tehlikeli yerd. Bu bölgede kaptanlar ve ahşap tekneleri birçok trajedi yaşamıştır. Bu nedenle, Loreley kayalığının karşısında yer alan St. Goar yerleşimi, gemi kazazedelerine yardım etmek ve onlara bakım sağlamak, yardımcı olmak amacıyla kurulmuştur (<https://loreyinfo.de>).

Orta Çağ boyunca Ren Nehri üzerindeki kayalık vadi Lurleifelsen olarak bilinmekteydi. Kayadan ilk kez M.S. 920 yılına ait bir belgede Prüm Manastırı'nın mülk kayıtlarında bahsedilmiştir. O dönemde Lurlei Kayası çarpıcı-korkutucu yankısı ve birçok gemi kazalarına ve ölümlere neden olan tehlikeli akıntısıyla kendinden söz ettirmiştir. 17.yüzyıla kadar bu kaza ve ölümlere genellikle cüceler, periler veya dağ ruhlarının sebep olduğu düşünülmüştür. Ren turizmi 1700'lerde başladığında bile, Ren Vadisi'ne gelen ziyaretçiler çoğunlukla orada olan alışılmadık yankının-ekonun tadını

çıkarıyordu. 18. yüzyılda bu eğlenceli ilgi duyulan bölgesi romantik-öznel bir ilgiye bıraktı. Ama o döneme kadar bir kadın figüründen bahsedilmemiştir (<https://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mdr/de8892785.htm>).

19. yüzyılda burada hala birçok kayalık uçurum ve akıntı vardı, bu da kayıkçıların kayalıklara çarpmadan kayanın etrafında yelken açmasını güçsüzleştiriyordu. Ren vadisinin bu bölümü aynı zamanda suyun çıkardığı yankısı ile de bilinir. Clemens Brentano, Ren Nehri üzerinde seyahat ederken akıntılardan, tehlikeli kayalıklardan ve kayaların yankılarından ilham almıştır ve bunu bir doğa efsanesi haline getirmiştir. Bu bize Yunan mitolojisinin orman perisi olan Echo söylencesini çağırıştır. Echo ve Loreley, iki farklı kültürün ürettiği mitolojik karakterler olsalar da, derinlerde aynı insani temalara dokunurlar: Aşk, yalnızlık, dışlanma ve dönüşüm. Ovidius'un *Dönüşümler* adlı eserinde ele alınan Narkissos ve Echo söylencesinde kusursuz güzelliğe sahip olan Narkissos'a âşık olan orman perisi Echo'nun aşkına karşılık bulamayınca intikam tanrıçası Nemesis'ten kendisini reddettiği için onu cezalandırmasını ister. Ve Narkissos kendi güzelliğini suda yansıyan aksini görüp hayran hayran seyrederken, nehre düşüp ölür ve onun öldüğü yerde nergis çiçeği açar. Psikiyatride söz konusu edilen ben sevicilik Narkissizm kelimesinin anlamı da bu söylenceye dayanmaktadır. Narkissos'un ölümünden sonra Echo dağlara dönerek oradan geçen insanların son hecelerini tekrar ederek onları çıldırtmaya başlamış ve bir gün insanlar buna dayanamayıp Echo'yu öldürmüşlerdir. Ama Ekho'nun toprağa dökülen kanı toprak ana Gaia tarafından dağlara dağıtılmış ve o gün bugündür dağlara seslendiğimizde Echo bize yanıt verir (Köhlmeier, 2004: s. 249-250). Başka bir anlatıda orman perisi Echo, Zeus'un çapkınlıklarını örtbas etmeye çalıştığı için Zeus'un karısı Hera tarafından lanetlenerek özgürce konuşma yetisini yitirir. Artık yalnızca duyduğu son sözleri tekrar edebilir aşkını dile getiremediği gibi Echo, sevdiği yani Narkissos tarafından da görülmez, duyulmaz olur ve sonunda bedeninden geriye sadece sesi kalır. Böylece kendisi yok olmuştur ama sesi, dağlarda, ormanlarda yankı olarak kalmıştır. Echo'nun ismi yankı anlamına gelir, konuşamaz sadece başkalarının söylediklerini tekrar ederken doğadaki yankı olgusunu açıklaması bağlamında önemlidir. Her ikisi de aşk uğruna acı çekmiş ve trajik bir son vardır. Hem

Loreley hem de Echo sesiyle var olur ve ikisi de doğa olayını açıklar. Her iki karakterin nihai dönüşümünde doğa merkezî bir konuma yerleştirilir ve Echo ormanların ve dağların sessiz yankısına karışırken, Loreley Ren Nehri'nin kayalıklarında yankısını bulan efsanevi bir figür hâline gelir.

Bir doğa efsanesi olan Loreley şiiri Ren nehrinin büyüleyiciliğini, baştan çıkarıcılığını ve tehlikelerini sembolize eder. Doğa efsaneleri doğa ruhlarını ya da diğer mistik figürleri de içerir. Farklı coğrafyalarda farklı doğa efsaneleri söz konusu edilmiştir. Ülkemizde Manisa'da Spil dağı eteklerinde bulunan Niobe efsanesi ya da diğer adıyla Ağlayan kaya gibi Loreley'da en iyi bilinen doğa efsanesidir. Tabi ki Niobe bir ölümlü olarak kendi çocuklarının sayısının Apollon ve Artemis'in annesi olan Leto'dan fazla olduğu için böbürlenmiş ve böylece on iki çocuğu Leto'nun çocukları tarafından öldürülmüştür. Çocuklarının öldüğünü öğrenen Niobe üzüntüden o kadar çok ağlar ki sonunda tanrılar onu göz pınarlarından su akan oturan bir kadının şeklinde bir kayaya dönüştürür. Elbette ki Niobe Loreley gibi büyüleyici ve erkeklerin ölümüne neden olan bir kadın değildir, aksine böbürlendiği için cezalandırılan bir kadın –annedir.

Loreley, bir kadının yaşamı ve onu trajik sona nasıl geldiği hakkında bilgi veren, çeşitli yazarlar tarafından ele alınmış ve önemli bir izlek olarak edebiyat dünyasında yerini almıştır. Romantik dönemde yaşamış olan Clemens Brentano'nun 1801 yılında *Bacharach am Rheine*'e yazdığı şiir, Loreley adında bir büyücü kadın hakkındadır. Bu kadın o kadar güzeldir ki tüm erkeklerin aklını başından alır ve sonunda ölürler. Loreley sevgilisi ona ihanet ettiğinden zamandan beri, erkeklerin ilgisini çekmekten bıkmıştır. Ölmeyi tercih eder ama onun güzelliğinden büyülenen ve ona âşık olan piskopos bile onu ölümüne mahkûm edemez. Bu nedenle onu bir manastıra göndermeye karar verir. Üç şövalye eşliğinde manastıra doğru yola çıkarlar ve yolda giderlerken bir kez daha Ren Nehri'ne bakma istediğini dile getiren Loreley'e izin verir şövalyeler. Böylece kayaya tırmanır ve kaderini kendi ellerine almak için Ren Nehri'ne atlar. Bundan sonra Loreley felaket getiren bir efsane şekline gelir.

Heinrich Heine'nin şiiriyle edebi kimlik kazanan Loreley efsanesi, özellikle Alman Romantizminin önemli bir eseri olarak karşımıza çıkar.

Romantizm, kültürel kimlik, ulusalcılık, halk masalları, Alman halk efsaneleri gibi kavramların sanat ve edebiyatla nasıl işlendiğini göstermesi açısından önemlidir. Sarp yamaçlar, uçurumlar, sisler ve kayalıklarda özlemle bekleyen uzun saçlı kadınlara evrilen Loreleyler'in önemli olduğunu vurgulayan Sarı Romantik dönemde aynı zamanda Ren felsefesine dayandığı için Ren, Kuzey ve Doğu Ren'in önemli olduğunu belirtir (Sarı, 2024: 396). Özellikle doğa ve melankoli, yani doğa sadece fiziksel bir gerçeklik değil aynı zamanda bireyin ruhsal deneyimleri açısından önemlidir ve yine doğaüstü olaylar, rüyalar ve bilinçaltı önemli özellikler olarak karşımıza çıkar. Bu dönemde ele alınan konular arasında bireyin iç dünyası, duyguları ve hayal gücü yoğun bir şekilde işlenir ve ölüm, melankoli ve kader, hayatın ayrılmaz parçaları olarak karşımıza çıkar. Loreley'de söz konusu edilen deniz yani su hemen hemen bütün kültürlerde hem yaşam hem de ölümü getirendir. Hatta Buket Uzuner'in *Su-Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları* adlı romanında Şamanlıkta, doğa ile canlılar arasındaki ilişki derin bir şekilde incelemeye çalışır (Kaygın, 2025: 374) ve bu bağlamda da suyun bütün canlılar için önemine ve kökenlerini harmanlar.

Heine'ni *Loreley* şiiri lirik bir üslupla yazılmıştır ve kısa, ritmik dizelerden oluşur ve içinde romantizmin karakteristik yani büyülu öğeleri olan doğa, gizem, ölüm ve aşk temaları yer alır. Doğa ile insan arasındaki güçlü ilişki, melankolik bir tonla işlenir.

1824 yılında Heine tarafından kaleme alınan yirmi dört mısradan ve altı kıtadan oluşan şiirin birinci ve ikinci kıtası melankolik bir ruh dünyası yansıtır. İlk kıtası konuşmacının üzgün ve kederli melankolik bir ruh halinde olduğunu anlatan ve neden bu durumda olduğunu ifade eden cümleler ile başlar. Sonrasında ise Loreley'in görüntüsü verilir. Çok güzeldir altın gibi saçları ve büyüleyici sesi olan bu çekici tehditkâr kadın Ren nehri kıyısındaki kayalığın tepesinde oturmuş saçlarını taramaktadır. Bunu takip eden üçüncü ve dördüncü kıtalar, melankolik ruh haliyle tezat oluşturan ve ruh halinin değişmesine neden olan ölümcül kadına odaklanır. Son iki kıta, olay örgüsünün doruk noktası olan kayıkçının felaketini ele alır. Lirik ben, “üzgün” olduğunu ve bir “masalı” aklından çıkaramadığını anlatır. Masaldan bahsedilmesi zaten Romantizme açık bir gönderme olduğunu gösterir,

çünkü masallar Romantik dönemde önemli rol oynamış ve gerçekliğe bir alternatif olanağı sağlamıştır. Yüksek kayalığın tepesinde, Altın saçlarını tararken ve uzaklara dalmış bakışıyla, cezbedici sesiyle teknedekileri büyüleyen ve erkeklerden intikam alan bir femme fataldır. Şiirin başında duygularını ve düşüncelerini lirik bir dille aktarırken, şiirin sonunda kaptanın-gemicilerin dikkatini dağıtarak ölümün sorumlusunun şarkı söyleyerek aldatici güzelliğin sembolü olan Loreley'in olduğunu söyler. Onun sesi güzelliğin ve ölümün habercisi olarak şiirde kendini gösterir.

Bu şiirde olduğu gibi, gerçekler büyü, doğaüstü, mistik vb. ile açıklanır: kaptan ya da gemiciler, sisler, kötü görüş, doğa koşulları ya da benzeri nedenlerle değil, gizemli, büyüleyici bir kadın gördüğü ve bakışlarını kaçıramadığı için gemi kazasına uğrar. Şiir ulaşılmaz arzular ve dışsal güzelliklerle gözlerin kamaşmasına ve gerçek tehlikelerin görmezden gelen insanların büyülenmesini ve asıl tehlikenin göz ardı edilmesini böylece tehlikeli doğanın nasıl sonuçlar doğurabileceğini vurgular.

Heinrich Heine'nin *Loreley* adlı şiiri, Ren nehrinde alacakaranlıkta bir kayanın üzerinde şarkı söyleyen ve saçlarını tarayan güzel bir kadın gören bir gemicinin hikâyesini anlatır. Gemiciden o kadar etkilenir ve büyülenir ki tehlikeli kayalıkları fark edemez ve bir kaza geçirir. Şiir kadim kültürden kopup gelen arkaik bir panorama çizer, ama Loreley efsanesinin geçmiş Ortaçağ'a uzanmakta olup zamanla edebiyat dünyasında büyük bir ilgi görmüş ve özellikle romantik dönem ve sonrasında sevilen bir konu olmuştur. Alman folklorunda bu femme fatal kadın romantizmin tipik özelliklerini taşır ve duyguların ön plana çıktığı, ölümle yüzleşme, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi derin bir şekilde işleyen sembollerle ele alınır.

Bir kayanın üzerinde oturan ve güzel sesiyle şarkı söyleyerek tehlikeli bir geçit olan Ren nehrinin dar ve derin alanında gemicilerin dikkatini dağıtan baştan çıkartıcı Loreley'in efsanesini ele alan şiir, hala günümüzde kendinden söz ettiriyordur. Çünkü tehlikeli, ulaşılmaz bir aşkı ve doğanın insanları baştan çıkaran ve kaosa sürükleyen gücünü sembolize eder. Güzelliği ve şarkılarıyla erkekleri cezbetmesi insanın doğa karşısında güçsüz olduğunu vurgularken, ölümün kaçınılmaz kader olduğu vurgulanır. Bu bağlamda

Loreley büyüleyici ve yok edici kaderin simgesidir.

Loreley kayanın tepesinde oturup oradan geçen gemiciyi büyülerken güzelliğin ve ulaşılmaz olanın tehlikeli, baştan çıkartıcı gücünü yansıtır. Dik-kati dağılan gemicinin felaketine ve çöküşüne neden olurken şiirde baştan çıkarmaya karşı bir uyarı olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü doğanın baştan çıkarıcılığı burada Loreley'in özelliği ile bağdaştırılır ve doğanın baştan çıkarıcılığı, gücü, kaosu ve gizemli oluşu tipik romantik motifler içermektedir. Romantizm çoklukla doğayı ve ulaşılmaz idealleri rasyonel aklın üzerine yerleştirerek gizemli mistik olana duyulan özlemi yüceltmıştır. Ulaşılmayan özlemler içinde kendini kaybetmenin sonucunda hiçliğe ve hatta kişinin kendi ölümüne yol açabileceğini gösterir. Loreley, gizemli olana duyulan özlemi uyandıran mistik ve gizemli bir güzelliği sembolize eder. Kaptanın Loreley ile karşılaşması, insanların fanteziler ve idealler tarafından ne kadar kolay kandırabileceğini ve hayatlarının kontrolünü kaybedeceklerini gösterir. Romantik dönemin önemli izleklerinden biri olan ulaşılmaz arzulara duyulan özlem bu şiirde kendini gösterir. Burada gerçekliğin, aklın değil duygunun kazandığı romantik bakış açısı yansıtılır. Çünkü ulaşılmaz arzular ve dış güzelliklerle gözlerin büyülenmesi gerçek tehlikelerin göz ardı edilmesine ve yanılsamalara neden olur. *Loreley* şiirinde anlatıcı, hem kendi ruh dünyasını hem de Loreley'nin neden olduğu ölümcül duygusal etkiyi iç içe geçirir.

Heinrich Heine'nin şiirinde Loreley ölümcül cazibesi olan güzelliği ile baş döndüren femma fatal ve güzel bir kadın olarak karşımıza çıkar. Ama bu kadın, kayalıklara çıkarak altın renkli saçlarını altın tarağı ile tararken aynı zamanda şarkı söyler ve böylece nehirdeki denizcileri büyüler, onların dikkatini çeker ve onların teknelerinin kayalıklara çarpmasına sebep olur. Loreley şiirde bir aşkın, bir tutkunun ama aynı zamanda da ölümcül bir gücün sembolü olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Eros ve Thanatos'a göndermede bulunur. Yani Loreley denizcileri güzelliği ve şarkıları ile kendine âşık ederken Eros'u simgeler hem de onları tehlikeli kayalıklarda nehrin dar geçidinde yakalayan Thanatos'u yani ölümü simgeler.

Bu bağlamda Sirenlerle benzerlik gösterir. Çünkü her iki doğaya ait olan

figürler, denizcileri güzellikleri ile büyüleyen ve onları felakete sürükleyen gizemli, çekici, büyüleyici ve ölümcül kadınlar yani femma fataldır. Yunan mitolojisindeki Sirenleri, Homeros'un *Odysseia* destanındaki Odysseus'un başından geçen gemi yolculuğunda adamları ve kendisini ele geçirmeye çalışan Sirenlerle ilgili bölümde tanıklık ederiz. Odysseus'un denizde süren on yıllık eve dönüş hikâyesinin anlatıldığı *Odysseia* destanından başka batıdan doğuya Altın Post'u aramak için yine Odysseus gibi deniz yolculuğu yapan *Argonatlar* söylencesinde de Sirenler karşımıza çıkarlar. Burada da sesleri ile gemicilerin ölümüne neden olmak isteyen Sirenler başarısız olurlar çünkü Argonatların yanında Yunan mitolojisinde sesi ve liriyle bütün canlıları büyüleyen Orpheus vardır. Orpheus'un sesi ve müziği daha büyüleyici olduğundan Sirenler Argonatlar karşısında etkisiz kalmışlardır. Kadim Yunan'dan Ortaçağ'a kadar uzanan süreçte farklı kültürlerde karşımıza çıkan ve bu mitolojik varlıkların söylenceleri insan doğası, doğa, büyü ve tehlikelerle dolu yolculukları yansıtmak için sembolize edilmiştir.

Alman halk efsanelerinde Loreley olarak karşımıza çıkan Sirenler Yunan söylencelerinde öncelikle Homeros tarafından yazılan *Odysseia* destanında ele alınmıştır. Buna göre sirenler kadın gövdeli, kuşkanatlı ve güzel sesli olarak ele alınmışlar daha sonra ise Ortaçağın yarattığı ve özellikle kuzey folklorunda görülen figürlerin etkisiyle Sirenler kanatlı olmaktan çıkmış ve yarı insan, yarı balık biçiminde denizkızları şekline dönüştürülmüştür. Sirenlerin ırmak tanrısı Akheloos ve anneleri ise Melpomene ya da Terpsikhore Musalarından biri olduğu söylenir. Buna göre Sirenlerin sayıların iki, dört ya da üç kız kardeş oldukları belirtilirken bunların müzisyen olduğu lir, flüt çaldıkları ve şarkı söyledikleri belirtilir (Erhat, 1989: s. 293).

Yine Romantik dönemde yaşamış olan Friedrich de la Motte Fouqué'nun 1811 tarihli *Undine* adlı eserinde su elementi ile bağlantılı ve insanlar ile evlenebilen bir su perisi olan Undine'yi ele almıştır. Burada insan olmak isteyen bir su ruhunun hikâyesi anlatılır. Eski Alman folklorundaki "su perisi" (ondine) mitinden esinlenerek yazılmıştır. Eser, doğaüstü bir varlık olan Undine'nin bir insanla evlenerek ruh sahibi olma çabasını ve bu süreçte yaşadığı aşkı, ihaneti ve trajediyi konu alır.

Loreley ile Sirenler arasındaki en büyük fark birinin kayalıklarda diğeri- nin ise denizde yaşamalarıdır, ama her ikisi de denizcileri güzellikleri ve ses- leriyle büyüleyen ölüm ve felaket getiren tehlikeli ve ölümcüldür femme fa- taldır. Öylesine güzel sesleri vardır ki gemicileri, onların sesine kulak veren- leri ölüme götürür. Bu da insan doğasının karanlık yönlerini, tutkunun ve baştan çıkarmanın ölümlle nasıl iç içe geçtiğini sembolize eder. Aldatıcı gü- zelliğinin yansımasıdır bu dışı figürler.

Eski zamanlarda Lorelei’de bazen alacakaranlıkta ve ay ışığında bir ba- kire görülürmüş. O kadar tatlı bir sesle şarkı söylemiş ki, duyan herkes bü- yülenirmiş. Oradan geçen pek çok kişi, gemilerinin dümenine dikkat etme- dikleri için akıntıdaki kayalıklar tarafından derinliklere sürüklenirlermiş. Lo- reley kayasından sık sık güzel bir kadın sesi yankılanır, tatlı şarkısını duyan herkesi büyülemiş, ancak genç kaptanlar bu şarkıyı genellikle felaket ola- rak görürlermiş. Çünkü kayanın dibinde bulunan ve ulaşabildiği her şeyi ha- ince yutan girdaba dikkat etmeyi unuturlarmış. İşte bu yüzden bu tatlı bü- yüleyici sestten hem yaşlılar hem de gençler korkar ve bu sesin ait olduğu genç kız hakkında harikulade hikâyeler anlatılmış.

Sonuç olarak Loreley efsanesi, abartılı romantizmi sorgular ve fantezi- lere yönelmenin, gerçeklikten kaçmanın yaşama ve zorluklarına bir çözüm olmadığını, aksine yıkıma ve kendini terk etmeye yol açabileceğini gösterir. İnsanın doğaya karşı duyduğu hayranlık ve korkunun birleşimini semboli- ze eder.

Loreley, kayalığı gerçek bir coğrafi bölgedir ve Almanya’da Ren Nehri üzerindedir. Bu kayalıkta yaşandığı inanılan efsanevi olaylar, doğanın büyü- leyici ama aynı zamanda tehlikeli gücünü gösterirken özellikle efsanenin çı- kış dönemi olan Romantizmin de özellikleri bu bağlamda önemlidir. Bu ef- sane yalnızca romantik bir halk hikâyesi değil, aynı zamanda Alman kimli- ği, doğa tasviri ve mitolojik sembolizm açısından zengin bir anlatıdır. Lo- reley efsanesi, özellikle 19. yüzyılda Alman Romantizmi akımının sembol- lerinden biri hâline gelmiştir. Doğaya, duygulara ve gizeme duyulan ilgi bu efsanede çok net bir şekilde görülür.

Loreley efsanesi, yalnızca Alman folklorunun romantik bir söylencesi

değil, aynı zamanda kültürel kimliğin, doğayla kurulan ilişkinin ve toplumsal cinsiyet temsillerinin derinlikli bir ifadesi olarak değerlendirmek olanaklıdır. Heinrich Heine'nin şiriyle edebi kimlik kazanan bu efsane, özellikle Alman Romantizminin temel özelliklerini yani, doğa, melankoli, kader teması ve bireysel duyguların ön planda oluşunu içinde barındırır. Loreley figürü, hem baştan çıkarıcı güzelliğiyle hem de getirdiği yıkımla, toplumun kadına dair tarihsel algılarını yansıtan simgesel bir karakter hâline gelmiştir. Bu bağlamda, Loreley efsanesi, yalnızca mitolojik bir anlatı olarak değil, aynı zamanda edebi, toplumsal ve kültürel okumalar için zengin bir kaynak olarak önemini korumaktadır. Sirenlerin, Echo'nun ve Loreley'in sesi, hâlâ hem edebî metinlerde hem de toplumsal yankılarda duyulmaya devam etmektedir.

Kaynaklar

- Erhat, A. (1989). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Kaygın, Ş. (2025). "Su-Uyumsuz Defne Kaman'ın Maceraları Adlı Romanda Büyülü Gerçekçilik Ekseninde Kültürel Çeşitlilik Ve Ötekileştirme Söylemleri". *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (113), 369-384
- Köhlmeier, M. (2004). *Tanrıların Masalları* (Çev. Atilla Dirim). Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Özyer, N. (1994). *Edebiyat Üzerine*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Sarı, A. (2024). "Romantik Sanat". *Sanata Teoriyle Bakmak* (Ed. Cemal Şakar). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Togar, M. (1983). *Heine'nin Seçilmiş Mektupları*. İstanbul: Düşün Yayınevi.

İnternet Kaynakları

- <https://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mdr/de8892785.htm> erişim tarihi: 11.06.2024, saat: 15:00
- <https://loreyinfo.de/> erişim tarihi: 15.09.2025 saat: 14:00
- <https://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/mad/mdr/de8892785.htm> erişim: 11.06.2024 saat: 15:00
- <https://wortwuchs.net/lebenslauf/heinrich-heine/> erişim tarihi: 31 Mayıs 2025, saat: 11:00.

HUŞENG MURÂDÎ-YÎ KİRMÂNÎ'NİN “ASILI KALAN ÇANTA” HİKÂYESİNDE GÜNLÜK YAŞAM ÜZERİNDEN MİZAH VE TOPLUMSAL TEMSİLLERİN ANALİZİ



Yasemin YAYLALI*

Giriş

Huşeng Murâdî-yî, Modern Fars edebiyatında eğitici ve öğretici eserleriyle çocuk edebiyatının öne çıkan yazarlarından. 1323 senesinde Kirmân'da bir köyde dünyaya gelen Kirmânî (Hâşimî, 1386 hş: s. 28), küçük yaşta annesinin vefatıyla anne sevgisinden mahrum kalmış; ardından rahatsızlığı nedeniyle babasının ilgisinden de yoksun olarak büyükanne ve büyükbabası tarafından büyütülmüştür (Hıredhîrd, Âzârmekân ve Nevrûzî, 1395 hş: 29).

Kirmânî, tüm sıkıntılara karşın köyde büyükannesi ve büyükbabasının yanında ilköğrenimini bitirmiş; yükseköğrenimini ise Tahran'da sürdürerek İngiliz Dili bölümünden mezun olmuştur (Hessâmpûr, Dihkâniyân ve Hâ-verî, 1390 hş: s. 65). Yazarlık hayatına Hûşe dergisinde ilk öyküsü “Kûçe-i Mâ Hôşbahthâ” isimli hikâyesiyle başlayan Kirmânî, daha sonra “Ma'sû-me” adlı ilk öykü kitabını yayınlamıştır (Pûyân ve Cihânşâhî, 1392 hş: s. 93).

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, yyaylali@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6904-1471.

Kirmânî'nin, “Beççehâ-yi Kâlîbâfhâne” adlı eseri Hans Christian Andersen Uluslararası Ulusal Ödülü almış ve çeşitli dillere tercüme edilmiştir. “Kissehâ-yî Mecîd” ise yazarın kendi çocukluğundan izler barındıran çocuk edebiyatı alanında önemli eserlerden sayılmıştır (Hessâmpûr vd., 1390 hş: s. 6). Kirmânî'nin eserlerinden bazıları şunlardır: “Nahl, Humre, Çekme, Murebbâ-yi Şîrîn, Moşt ber Pûst, Tenûr, Mehmân-i Mâmân, Lebhand-i Enâr, Misl-i Mâh-i Şeb-i Çehârdeh, Ne Ter û Ne Hoşk, Şoma ki Garîbe Nîstîd, Nâz Bâleş” (Kâidî, 1379 hş: s. 20).

Kirmânî'nin eserlerinde genellikle kendi yaşamıyla alakalı olarak üç unsura -tüm zorluklarla mücadele eden kimsesiz ve yetim çocuklar, fakirlik ve köy- rastlamak olağandır. (Hıredhârd vd., 1395 hş: s. 30). O, sıkıntılara rağmen mücadeleyi bırakmayan çocuk karakterle, daima etkilerini hissettiği çocukluk anılarını eserlerine taşımıştır. Ancak deneyimlediği hayatın zorluklarını eserlerinde üzücü bir şekilde anlatmak yerine mizahla eğlenceli bir tarzda sunmayı seçmiştir. Kirmânî, atasözleri ve deyimlerden, amiyane ve argo kelimelerden; lafzî ve manevî sanatlardan istifade ederek oluşturduğu mizahıyla (Efzâlî-Dilfân, 1393 hş: s.14, 16), güldürme gayesiyle hareket ediyor izlenimi verse de aslında ciddi bir toplumsal eleştiriyi hedeflemiştir (Kâidî, 1379 hş: s. 21).

Kirmânî'nin günlük yaşamdan sıradan bir olayı ele aldığı “Asılı Kalan Çanta”, mizahi unsurlar barındıran ve okuyucuyu güldürürken düşündüren hikâyeleri arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada, Huşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin “Asılı Kalan Çanta” adlı hikâyesi üzerinden günlük yaşamın sıradan ayrıntıları, mizahi unsurlar ve toplumsal temsiller incelenerek, yazarın karakter, mekân ve olay örgüsü aracılığıyla okura sunduğu hem eğlenceli hem de düşündürücü anlatım stratejileri metin incelemesi ve çözümlemesi açısından irdelenecektir.

1. Hikâyenin Olay Örgüsü

“Asılı Kalan Çanta” hikâyesi bir şairin bindiği yolcu otobüsünde yaşadığı kısa macerayı mizahi bir şekilde konu almaktadır.

Mizah, muhakeme ederken güldüren, güldürürken düşündüren ve

düşündürürken farklı hususlara dikkat çekebilen bir anlatım tarzıdır (Alay, 2019: s. 22). Başlangıçta komik olma, eğlence ve şaka anlamlarında kullanılan mizah, zamanla farklı alanlarda kendine yer bulmuş ve toplumsal yaşamda daha belirgin bir rol oynamaya başlamıştır. Bu evrim sonucunda mizah, yalnızca bireysel bir keyif unsuru olmanın ötesine geçerek, toplumun ahlaki değerlerini, manevi yapısını ve sosyoekonomik ile siyasi koşullarını yansıtabilen toplumsal bir olgu olarak kabul edilmiştir (Usta, 2009: s. 42-43). Yazarlar, toplumdaki aksaklıkları veya çelişkileri doğrudan ele almak yerine, hiciv, mizah ve ironi gibi stratejiler aracılığıyla okuyucuya aktarır. Bu yaklaşım, eleştiriyi hem daha etkili hem de daha kabul edilebilir kılarken, aynı zamanda okuyucunun metinle etkileşimini güçlendirir ve toplumsal farkındalık yaratır. Toplumsal sorunlara eleştirel bakışla yaklaşan yazarlar bu yüzden hiciv, mizah ve ironik yöntemleri ön plana çıkarır (Kaygın, 2017: s. 23).

Eserlerinde genellikle hayatın acı taraflarını ve sıkıntılarını; toplumdaki eksiklikleri dile getirirken mizahi kullanmayı tercih eden yazarlardan olan Kirmânî, “Aslı Kalan Çanta” hikâyesinde de mizahi unsurlara yer vermiştir. Hikâye bir çanta tasviri ile başlamaktadır. Şekli, rengi, cinsi belirtilmeyen ve kime ait olduğu söylenmeyen çantanın içinde bir şiir defterinin bir de göğüs röntgeninin yer aldığı ifade edilmektedir: “Çantanın içinde, yayıncının “Getir, göreyim” dediği henüz yayınlanmamış şiirlerinden oluşan bir şiir defteri ve bir de doktora götürüp göstereceği annesinin göğüs röntgeni vardı.” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41). Çantanın kime ait olduğu başta açık bir şekilde belirtilmiş olmasa da aslında yayıncıya götürülen şiir defterinden çantanın bir şaire ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu tasvir, hikâyenin mizahi tonunun temelini oluşturmaktadır. Çantanın sahibinin ve çantanın kendisinin ayrıntısız bırakılması, okuyucuda merak uyandırırken, içinde yer alan sıra dışı eşyalar, bir şiir defteri ve göğüs röntgeni, gündelik yaşam ile beklenmedik unsurlar arasındaki absürt ve komik bir tezatı ortaya koyar. Bu yönüyle Kirmânî, küçük bir olay üzerinden mizah yaratırken, karakterin kaygıları ve çantayla kurduğu ilişki aracılığıyla hem gülümseten hem de düşündüren bir anlatım geliştirmektedir.

Hikâyede, otobüsün kapısına bir kişinin elinin sıkıştığı, çantasının ise kapının dışında kalarak otobüs hareket ettikçe rüzgârda savrulduğu ifade

edilmektedir. Buna rağmen, iki kapı arasına sıkışan elinin acısına aldırış etmeyen kişi, dışarıda kalan ve rüzgârda savrulan çantasının sapının koparak düşmesinden kaygı duymaktadır: *“Eli kapıya sıkıştığından çantanın elinden kurtulup caddenin ortasına düşmesinden korkuyordu. Kapının lastik olan fitili yumuşak olsa da iki taraflı bileğine baskı yapıyordu. Çanta rüzgârda havada dönüyor, sallanıyor ve kavruluyordu.”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 41). Gencin otobüste arada sıkışıp kalması ve çantasının otobüsün dışında savrulması da mizahi bir durum oluşturmaktadır.

Eli otobüsün kapısına sıkışan şahıs, kapının yaptığı baskı sonucu parmakları uyuşarak açılmaya başladığında *“El” birkaç kez “el”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 41), diyerek kalabalığın içinde sesini duyurmaya çalışır. Ancak otobüsteki insanlar duydukları “el” kelimesiyle otobüste bulunan darbuka ve akordeon çalıp şarkı söyleyen iki genci alkışlamaları için yönlendirildiklerini zannederler ve alkışlamaya başlarlar: *“Otobüsün içindeki kalabalık, kalabalığın arasında dolaşan iki genci “el” çırpıp alkışladılar. Onlardan biri darbuka, bir diğeri de akordeon çalıyordu”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 41). Şahsın elini kurtarmak için sarf ettiği “el” kelimesinin müzisyenlerin “alkışlanması” anlamında yanlış anlaşılması durum ve kelimelerle mizahi bir etki yaratmıştır.

Daha sonra “genç şair” olarak adlandırılan kişi, bu defa elinin otobüsün kapısına sıkıştığını anlatmak için şoföre *“Beyefendi, el”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 41), diye bağırır. Ancak yine amacına ulaşamaz. Otobüs aşırı dolu olduğu ve adam da kapıyla kalabalık arasında sıkıştığı için adeta göze çarpmaz. Bu nedenle sesin nereden ve kimden geldiği bir türlü anlaşılamaz. Otobüsteki herkes kendini iki genç çalgıcının çalıp söylediği müziğin ezgisine kaptırmıştır. Kimi el çırpmakta kimi oynamaktadır. Genç şair hariç otobüsteki tüm yolcular canlı müzikten memnundur. Otobüs şoförü de çalan müziğin ritmine başını, omuzunu oynatarak karşılık vermektedir: *“Yolcular müzisyenler eşliğinde el çırpıyorlardı. Gülümsüyorlardı. Neşeli, cabil bir çocuk ellerini keşinin, gözünün, dudaklarının ve ağzının etrafında gezdirerek ortalıkta dans ediyordu. Şoför canlı müziğin sesiyle omzunu, başını ve gerdanını oynatıyordu.”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Otobüsün içindeki yolcuların ve şoförün bir anda müziğe ayak uydurarak gülüp oynamaları da yine mizahi bir atmosfer meydana getirmiştir.

Otobüsteki tüm bu kalabalık ve ses içinde şair, bir türlü sesini duyuramaz ve parmakları uyuşup neredeyse rüzgârda sallanan çantasını tutamaz hale gelir. Nihayet otobüsün durakta durmasıyla kapısı açılır. Şair hemen çantasını içeri alır. Otobüsten inenler olur. Böylece tutunabilmesi için bir yer açılır. Şair, çantasını bacaklarının arasına sıkıştırır ve bir direğe tutunur. Rahatlar ve mutlu olur: “Çantasını iki bacağının arasına koyup sıkıştırdı. Bir eliyle onu, diğeriyle de otobüsün direğini tutuyordu. Ovuşturuyordu. Gülümsüyordu.” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Şair gencin gülümsemeyi sürdürmesi de olaya ayrı bir mizah katmaktadır.

Hikâyenin sonunda artık çantasını düşürme endişesinden kurtulan şair, hareket eden otobüsün içindeki çalgıcıların müziği eşliğinde çantasının içindeki annesinin röntgeninin ve yayıncıya göstermek için götürdüğü şiir defterinin akıbetini düşünmeye başlar: “Şair, annesinin göğüs röntgenini ve yayıncıya götürdüğü şiir defterini düşünüyordu” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42).

Hikâye genç şairin elini bindiği otobüsün kapısına sıkıştırması ve çantasının dışarda kalmasıyla kötü bir şekilde başlamış; büyük ihtimalle bir duraklık mesafeyi kapsayan bu endişeli yolculuk, otobüsün kapılarının açılması ve şairin çantasına kavuşmasıyla birlikte mutlu bir şekilde tamamlanmıştır.

2. Anlatıcı ve Bakış Açısı:

Hikâyede, ağzına kadar dolu kalabalık bir otobüste geçen olay, baştan sona ilahi bakış açısıyla anlatılmıştır. Hikâyede genç şairin elinin sıkıştığını anlatmak için seslenmesi, çalgıcıların şarkıları ve yayıncının sözleri dışında karakterlerin konuşmaları ve karşılıklı diyalogları yer almamaktadır.

Yazar, hikâyede karakterlerin duygusal ve fiziksel hallerini; otobüsün iç atmosferini anlatılırken tasvir tekniğinden yararlanmıştır. Otobüste darbuca ve akordeon eşliğinde şarkı söyleyerek yolcuları eğlendiren çalgıcı çocukların, zavallı ve perişan halleri tasvir tekniğiyle başarılı bir şekilde yansıtılan sahnelerden biridir: “Kirlî yurtuk pırtık elbiseleri ve pabuçlarıyla bu iki zavalı ve aç genci düşündü.” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42).

Tasvir tekniğiyle küçük bir çocuğun, çalgıcıların şarkılarının ritmine kendini kaptırarak, yaptığı el hareketleriyle nasıl oynadığı okuyucunun

gözünde canlandırılmıştır: “Neşeli, küçük bir erkek çocuk ellerini kaşınır, göğüsünün, dudaklarının ve ağzının etrafında gezdirerek ortalıkta dans ediyordu” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42).

Bu tasvir, anlatıda gözleme dayalı betimlemenin nasıl etkili biçimde kullanıldığını göstermektedir. Kirmânî, çocuğun müziğin ritmine kapılışını yalnızca anlatmakla kalmaz; ayrıntılı bir fiziksel betimleme üzerinden sahneyi somutlaştırarak okurun zihninde görsel bir imge oluşturur. Çocuğun ellerini yüzünün çeşitli bölgelerinde gezdirmesi, hem hareketin dinamizmini hem de içsel neşesini yansıtan bedensel bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar.

Bu yönüyle söz konusu tasvir, metinde duyusal canlılık sağlayarak okurun sahneye tanıklık etmesini mümkün kılar; aynı zamanda çocuğun spontane neşesi aracılığıyla hikâyenin doğal, içten ve gündelik hayatın sıradan ama anlamlı anlarına odaklanan anlatı tarzını da görünür kılar. Nitekim Kirmânî’nin bu betimlemede kullandığı ayrıntı yoğunluğu, yazarın gözlem gücünü, karakterleri ise küçük jest ve mimiklerle dahi derinlik kazandırma becerisini ortaya koymaktadır.

3. Zaman:

Hikâyenin gerçekleştiği zaman dilimine dair herhangi bir bilgi ya da ipucu bulunmamaktadır. Ancak kısa bir zaman aralığını kapsamaktadır.

4. Mekân:

Hikâye bir yolcu otobüsünün içinde gerçekleşmektedir. Otobüsün görünümüne, rengine ya da markasına dair herhangi bir açıklama yapılmamış; kapısından, tutamaç, direk ve koltuk gibi her otobüste mevcut olan iç aksamdan bahsedilmiştir. Aşağıdaki alıntıda, otobüsün içinin epeyce kalabalık olduğu kadın, erkek, genç ve yaşlı yolcuların varlığından anlaşılmaktadır:

“Otobüsün içindeki kalabalık, kalabalığın arasında dolaşan iki genci “el” çırpıp alkışladılar... Kadın-erkek, genç-yaşlı mutluydular, birbirlerini ittiriyorlardı; düşme için bir tutamacı, bir koltuğun kolunu, bir yeri, bir şeyi tutmak için yer açıyorlardı.” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41- 42).

Hikâyede mekân, anlatının atmosferini belirleyen ve karakterlerin etkileşimlerini şekillendiren önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazar, fiziksel ayrıntılardan çok mekânın yoğunluk, hareketlilik ve gündelik yaşam hareketliği üzerinden işlevselleştirildiği bir anlatı kurar. Bu bağlamda otobüs, hem bireylerin birbirine fiziksel olarak yakınlaştığı hem de toplumsal çeşitliliğin aynı anda gözlemlenebildiği dar bir sosyal alan olarak dikkat çekmektedir.

Tıka basa dolu olan yolcu otobüsü, birbirini tanımayan insanların; farklı nedenlerle ve düşüncelerle aynı istikamete gitmek için paylaştıkları kapalı ve hareket halindeki bir mekân olarak değerlendirilebilir.

5. Şahıs Kadrosu:

Şair:

Şair, hikâyenin başkahramanıdır. İsmine yer verilmemiş; genç olması dışında fiziksel başka bir özelliğinden bahsedilmemiştir. Başlangıçta kendisinden çantası otobüsün kapısına sıkışan belirsiz bir kişi olarak bahsedilmekte “*Eli kapıya sıkıştığından çantanın elinden kurtulup caddenin ortasına düşmesinden korkuyordu*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41), daha sonra “genç şair” diye hitap edilmiştir: “*Genç şair şoföre elinin otobüsün arka kapısına sıkıştı söylemek için ‘Beyefendi, el’ diye bağırdı*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41).

Hikâyede genç şairin basılması ümidiyle daha önce görüştüğü bir yayıncıya şiirlerini göstermek için görüşmeye gittiği açıktır. Çantanın içinde annesine ait bir göğüs röntgeninin bulunmasından annesinin ciğerleriyle ilgili bir rahatsızlığının olduğu; şairin annesinin rahatsızlığının ne olduğunu öğrenmek için doktorun yanına da gideceği anlaşılmaktadır: “*Çantanın içinde, yayıncının ‘Getir, göreyim’ dediği benüz yayınlanmamış şiirlerinden oluşan bir şiir defteri ve bir de doktora götürüp göstereceği annesinin göğüs röntgeni vardı.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41). Şair için çantası hem umut hem de kaygı taşımaktadır. Kendi geleceğine dair umutlarla ve annesinin sağlığından duyduğu endişeyle yayıncıya ve doktora gitmek için yola çıkan şairin, çantası dışarıda kendisi ise otobüsün kapısı ile yolcular arasında sıkışacak kadar böylesi kalabalık bir otobüse iki yere de yetişmek için aceleyle bindiği çok açıktır. Şairin acelesi

varken ve böyle önemli iki yere gitmesi gerekirken taksi yerine bir yolcu otobüsüne binmesi ise maddi olarak başka seçeneğinin olmadığını düşündürmektedir.

Şairin kapının arasına elinin sıkıştığını ve çantasının dışarıda kaldığını etrafını saran kalabalığa ve şoföre bir türlü duyuramamasında, çalgıcıların müzik sesleri yanında onun çekingen ve sessiz karakterinin etkili olduğu muhtemeldir. Şair kendini bir türlü fark ettirememenin ve çantasının düşüp kaybolacağı üzüntüsüyle hala bağırmaya çalışmaktadır: “*Şairin ağlamaklı sesi darbuka ve akordeon çalan gençlerin sesleri arasında kayboluyordu*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42).

Şair, içinde bulunduğu durumu ve çantasını kaybetme korkusunu aklına getirmemek için bile olsa darbuka ve akordeon çalıp şarkı söyleyerek geçimini sağlamaya çalışan iki fakir gencin halini düşünmesi diğer insanları önemseyen düşünceli ve duygusal biri olduğunu göstermektedir: “*Çantanın düşüp şiir defterinin ve annesinin göğüs röntgeninin kaybolmasını düşünmek dahi istemiyordu. Kirli yırtık pırtık elbiseleri ve pabuçlarıyla bu iki zavallı ve aç genci düşündü*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42).

Şair otobüsün kapısının açılması ve çantasını içeri almasıyla artık tedirginliğini bir kenara bırakarak müzik eşliğinde gülümsemeye başlar: “*Çantasını içeri aldı. Yer açıldı, eliyle direği tuttu. Gülümsedi.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. s. 41). Ancak çantayı ve içindekilerini kurtarmanın verdiği bu rahatlama daha sonra içindekilerinin yerini, yayıncıyla görüşmesinin ve annesinin röntgen neticesinin iyi mi, kötü mü olacağı endişesine bırakır: “*Otobüs gidiyordu. Şair, annesinin göğüs röntgenini ve yayıncıya götürdüğü şiir defterini düşünüyordu*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Tüm bunlar şairin fazlasıyla kaygılı ve düşünceli biri olduğunu doğrulamaktadır.

Bu bölüm, anlatıda karakterin ruh hâlinin mekân ve olay akışıyla nasıl şekillendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Şairin ilk anda yaşadığı tedirginlik, çantasını içeri almasıyla kısa süreli bir rahatlama dönüşse de bu dinginlik uzun sürmez; gündelik hayatın sıradan bir ayrıntısı gibi görünen olay, karakterin zihnindeki daha derin kaygıların açığa çıkmasına aracılık eder. Böylece yazar, şairin yüzeydeki davranışlarından çok iç

dünyasındaki dalgalanmaları ön plana çıkarırken karakterin duyarlılığını ve kırılğanlığını vurgular.

Bu durum, anlatıda şairin sürekli düşünen, hayatın küçük ayrıntılarında bile kaygı üreten, duyarlı ve içe dönük bir kişilik olarak kurgulandığını açıkça ortaya koymaktadır.

Çalgıcılar:

Her iki karakterin de isimleri ve fiziksel özellikleri belirtilmemiştir. İkisinin de genç olduğu; birinin darbuka diğeri ise akordeon çaldığı ve birlikte şarkı söyledikleri anlatılmaktadır: *“Onlardan biri darbuka, bir diğeri de akordeon çalıyordu. “Eğer aşk böyleyse, eğer yaşam buyusa, ağlayan gözleri görmek istemiyorum” diye şarkı söylüyorlardı.”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 41).

Çaldıkları müzik aletlerinin eşliğinde şarkı söyleyerek karınlarını doyurmaya çalışan iki sokak çalgıcısının kıt kanaat geçinen, fakir gençler olduğu bilgisi aktarılmaktadır: *“Kırlı yırtık pırtık elbiseleri ve pabuçlarıyla bu iki zavallı ve aç genci düşündü”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Ayrıca bu anlatılan yoksul durumları çalgıcı gençlerin aç olduklarının da göstergesidir. Bu bölümde çalgıcıların betimlenişi, anlatının toplumsal zemininin görünür hâle gelmesine katkı sağlamaktadır. İsimlerinin verilmemesi, fiziksel özelliklerinin ayrıntılı verilmemesi ve yalnızca çaldıkları enstrümanlar üzerinden tanımlanmaları, onların hikâye içinde bireysel kimlikten çok sosyal bir sınıfın temsilcileri olarak konumlandırıldığını gösterir. Kırlı ve yırtık kıyafetler, geçim sıkıntısı ve açlık vurguları, genç çalgıcıların içinde bulundukları yoksulluk döngüsünü belirginleştirirken; müzik yapma eylemi onların hem hayatta kalma stratejisi hem de var olma biçimi olarak sunulur.

Bu anlatım, çalgıcıların yalnızca hikâyeye hareket ve neşe katan unsurlar değil, aynı zamanda kentsel yoksulluğun ve görünmez işçiliğin birer simgesi olduklarını ortaya koymakta; toplumsal gerçekliğin hikâyeye nüfuz etme biçimini açıkça yansıtmaktadır. Böylece yazar, müzikle var olmaya çalışan bu gençlerin temsili üzerinden, metne eleştirel ve sosyolojik bir derinlik kazandırmaktadır.

Otobüs şoförü:

Hikâyede sadece otobüs kullanırken başını, omzunu ve boynunu oynatarak otobüsteki çalgıcıların müziğine karşılık verdiği ifade edilmektedir: *“Otobüs yalpalıyordu. Şoför canlı müziğin sesiyle omzunu, başını ve boynunu oynatıyordu.”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Bundan hareketle onun neşeli ve ortama uyum sağlayan biri olduğu düşünülebilir. “Otobüs yalpalıyordu” ifadesinden otobüsün sallanıp savrulduğu anlaşılabılır ve bu durumda şoförün aslında hızlı ve dikkatsiz biri olduğu söylenebilir. Onun bu otobüsü sürme şekli onun karakteristik özelliği hakkında ipucu verir.

Bir çocuk:

Otobüste bulunan adına ve herhangi bir özelliğine değinilmeyen küçük bir erkek çocuğun sadece çalan müzik eşliğinde yolcuların arasında mutlu bir şekilde ellerini hareket ettirerek dans ettiği belirtilmektedir: *“Neşeli, küçük bir erkek çocuk ellerini kaşınır, gözünü, dudaklarının ve ağzının etrafında gezdirerek ortalıkta dans ediyordu”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 42).

6. Hikâyedeki Tema: Hayat ve Umut

“Aslı Kalan Çanta” hikâyesinde günlük hayatta herkesin binip bir yerlere gittiği bir yolcu otobüsünde sıradan bir günde herkesin karşılaşılabilceği sıradan bir olay anlatılmaktadır. Hikâyede genç şair, çok kalabalık bir otobüse binmeye çalışırken eli ve çantası kapıya sıkışmıştır. Yazar, her gün pek çok insanın bindiği bir otobüsteki tüm yolcuların aynı yöne gitmelerine rağmen akıllarında farklı endişeler, umutlar ve hayaller taşıdıklarını anlatmaktadır. Hikâyede, insanların bir yerlere yetişmek için sürekli bir telaş ve endişe içinde olduklarına; aceleyle bir otobüse binmeye çalıştıklarına dikkat çekilirken; otobüste yer bulmak için birbirlerini itip kaktıkları esnada karşısındakinin ne hissettiğini anlamak bir yana, varlıklarının bile farkında olmadıklarına dikkat çekilmektedir.

Hikâyedeki genç şairin bir türlü sesini kimseye duyurmamasının nedenleri arasında insanların duyarsızlığının yanı sıra otobüsün dolu olması gibi kâfaların da dolu olması ve yaşam kaygısı içerisinde olmaları ima edilmektedir.

Şairin elinin kapıya sıkıştığını anlatmak için “el” diye bağırmasının otobüste bulunan yolcular ve şoför tarafından anlaşılmayıp; çalgıcıları alkışlamak için bir işaret olarak kabul edilmesi; aslında onun sesinin duyulduğuna ancak insanların çevresindekileri dinlemediği ve dikkat etmediğinin de göstergesidir.

Şairin çantası aslında zihnidir denilebilir. İçinde taşıdığı şiir defteri ve röntgen filmi, hayalleri ve kaygısını sembolize etmektedir. Şairin yayınlanıp yayınlanmayacağını bilmediği bir şiir defterini düşürmemek için sıkı sıkı tuttuğu çantanın sapı esasen onu hayata bağlayan en büyük ve en güçlü bağ yani umut olarak görülebilir. Annesinin röntgen filmi, kaygıları ve belki de üzüntüleri olarak algılanabilir.

Şair, çantayı düşürme korkusuyla tedirgin olduğu için diğer yolcular gibi bir anlığına da olsa düşünmeyi bırakıp sözlerini önemsemeden müziğin melodisine kendisini kaptıramamıştır. O yüzden diğerlerinin aksine müziğe değil, onu çalan çocukların yırtık giysilerine ve ayakkabılarına dikkat etmiştir. Bu iki yoksul gencin de kendisi gibi umutları olduğunu hayal etmiştir. Çantasını düşmeden içeri almayı başardığında gülümsemiş; mutlu olmuştur. İki bacağı arasında sıkıştırarak güvenceye aldığını düşündüğü çantasını okşayıp sevmesi, içinde yer alan şiir defteri ve annesinin röntgen filminin onun nazarında basılacağını düşündüğü kitabı ve annesini anımsatmasındandır. Şair için bu iki nesne ve onların ifade ettikleri, hayattan beklentileridir.

Yazar, otobüste bulunan iki çalgıcı çocuğunun çaldıkları müzik aletleri eşliğinde seslendirdikleri şarkıyla bir anda otobüsün havasının değiştiğine dikkat çekmektedir. Tüm yolcular kendilerini çalan müziğin ritmine kaptırarak bir süreliğine de olsa akıllarından geçen günlük hayatın endişelerini; düşüncelerini, üzüntülerini ve sıkıntılarını unutup; mutlu olmuşlardır: “*Yolcular günlük sıkıntıların tümünden kurtulmuşlardı. Yolcular müzisyenler eşliğinde el çırpıyorlardı. Gülümsüyorlardı.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41-42).

Her yaşta kadın, erkek ve çocuk çeşitli sebeplerle bir yere varmak için bindikleri ağzına kadar dolu otobüsün içinde tutacak bir yer bulmakta bile güçlük çekip, birbirini ittirerek yolculuk ederken; otobüsün içinde yayılan müzik, bu rahatsız edici atmosferi yok saymalarına yardımcı olarak

neşelenmelerine imkân vermiştir: “*Kadın-erkek, genç-yaşlı mutluydular, birbirlerini ittiriyorlardı; düşmemek için bir tutamacı, bir koltuğun kolunu, bir yeri, bir şeyi tutmak için yer açıyorlardı, müziğin sesinden mutlu oluyorlardı.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Yazar, insanların günlük hayatın karmaşası ve dertlerini bir anlığına da olsa akıldan çıkarıp, hayatın tadına varmaları gerektiğine vurgu yapmıştır.

Hikâyede, otobüsteki yolcuların günlük yaşamdaki koşuşturmaları ve zorluklarını düşünmeyi unutturan ve neşelendiren şarkının sözleri aslında çok da mutluluk içermemektedir: “*Eğer aşk böyleyse, eğer yaşam buyusa, ağlayan gözleri görmek istemiyorum.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 41). Şarkıyı söyleyen ve herkesi mutlu eden çalgıcı çocukların da görünümlerinden yoksul ve aç oldukları anlaşılmaktadır: “*Kirli yırtık pırtık elbiseleri ve pabuçlarıyla bu iki zavallı ve aç genci düşündü*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 42). Yazarın, kendi aç ve mutsuz olan ama yaşamını sürdürebilmek için başkalarını eğlendirip, mutlu etmeye çalışan insanlarla yarattığı bu tezat hayatın kendisidir.

Sonuç

Bu çalışmada Huşeng Murâdî-yi Kirmânî’nin “Asılı Kalan Çanta” adlı hikâyesi, günlük yaşamdan alınan sıradan bir olay üzerinden mizahi ve toplumsal unsurların nasıl işlendiğini ortaya koymak amacıyla metin incelemesi ve çözümlemesi açısından ele alınmıştır. Hikâyede mekân, bir yolcu otobüsünün içi üzerinden hem fiziksel hem toplumsal bir alan olarak işlev kazanmaktadır; kalabalık ve hareketlilik, karakterler arası etkileşimi belirlerken okurun sahneyi zihninde canlandırmasına imkân tanımaktadır. Çalgıcı gençlerin yoksullukları ve hayatta kalma mücadeleleri, metne toplumsal bir derinlik katarak Kirmânî’nin günlük hayatın sıradan anlarını hem düşündürücü hem de duyarlı bir biçimde aktarma becerisini ortaya koymaktadır.

Öte yandan hikâyedeki şair karakterinin tedirginliği ve küçük rahatlama anlarının ardından yeniden ortaya çıkan kaygıları, metnin psikolojik derinliğini güçlendirmektedir. Küçük ayrıntılar üzerinden karakterin iç dünyasının görünür hâle gelmesi, Kirmânî’nin bireysel deneyim ile toplumsal gerçekliği ustalıkla harmanladığını göstermektedir. Sonuç olarak, “Asılı Kalan Çanta”, mizahi anlatımın yanı sıra, mekân, karakter ve toplumsal bağlam

arasındaki ilişkileri dikkatle işleyerek okuyucuya hem eğlenceli hem de düşündürücü bir deneyim sunan bir metin olarak öne çıkmaktadır.

Kaynaklar

- Alay, O. (2019). “Mizah Kavramı ve Mizahın Tarihsel Süreci”. *Türk Dili*, 116(808), 22-30.
- Efzalî, A.- Dîlfân, M. (1393 hş). “Tanz-i Kelâmî Der Âsâr-i Huşeng Murâdî-yi Kirmânî”, *Mecelle-i Zebân ve Edebiyyât-i Farsî*, 5(2), 11-25.
- Hâşimî, M. (1386 hş.). “Nigâhî be Zindegî ve Âsâr-i Huşeng Murâdî-yi Kirmânî”, *Nakd-i Sînemâ*, 49, 28-30.
- Hessâmpûr, S.- Dihkâniyân, C. - Hâverî, S. (1390 hş). “Berresî-yi Teknikhâ-yi Tanz ve Mutâyebe Der Âsâr-i Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî”, *Mütâleât-i Edebiyyât-i Kûdek*, 2(1), 61-90.
- Hiredhord, F. - Âzârmekân, H. ve Nevruzî, E. (1395 hş.). “Tehevvul Nigâh be Mefhûm-i Kûdekî der Dâstânâ-yi Huşeng Murâdî-yi Kirmânî”, *Tefekkür ve Kûdek*, 7(1), 25-53.
- Kâidî, Ş. (1379 hş.). “Âşinâyî bâ Nivîsendegân-i Kûdek ve Nevcevân: Bâ İn Tanz Çe Kârâ Ki Nemî Tevân Kerd!”, *Kitâb-i Mâb-i Kûdek ve Nevcevân*, 40, 20-25.
- Kaygın, Ş. (2017). Erich Kästner’in “Heiterkeit İn Dur Und Moll” Yapıtından Mizah Yansımaları. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 58, 15-25.
- Kirmânî, H. M. (1397 hş). *Teb-i Hyâr*. Tahran.
- Pûyân, M. - Cihânşâhî, E. S. (1392 hş). “Âsîbşinasî-yi Kâr Kûdekân der Âsâr-i Huşeng Murâdî-yi Kirmânî”, *Faşnâme-i Pejûheşhâ-yi Edebî ve Belâğî*, 1(4), 92-110.
- Usta, Ç. (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

HUŞENG MURÂDÎ-YÎ KİRMÂNÎ’NİN “KUAFÖR” HİKÂYESİNDE GÜZELLİK ALGISI ÜZERİNE



Yasemin YAYLALI*

Giriş

Güzellik kavramı, tarihsel süreç boyunca hem bireysel algıları hem de toplumsal değerleri şekillendiren çok katmanlı bir olgu olmuştur; edebiyattan felsefeye kadar pek çok disiplinin merkezinde yer almıştır. Sevilen, hoşça giden, hayranlık uyandıran, kötünün zıttı gibi manaları barındıran güzellik kavramı (Keçeli-Démuth-Démuthová, 2021: s. 304), felsefe alanında filozofların üzerinde çokça durduğu bir konu haline almıştır. Eski Yunan filozofları daha ziyade estetik kavramı bünyesinde ele aldıkları güzelliğin, ne olduğu hususunda oran, denge ve armoni kavramlarına dikkat çekmişlerdir (Kurttaş, 2021: s. 192). Platon’a göre güzellik, değişmeyen objektif bir değer, ideal bir öz; Aristoteles’e göre sabit bir oran ve uyumu muhteva eden düzen olmuştur (Çetgin, 2022: s. 32); Platon’un bu tanımıyla özellikle, güzelliğin ilahî yönü vurgulanmıştır (Özden, 2002: s. 82).

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, yyaylali@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6904-1471.

Güzellik barındırdığı sosyo-kültürel manalardan ötürü sosyolojik bir fenomen olmuştur. Cinsiyet bağlamında kadına atfedilen ve onunla özdeşleşen güzellik, kadını tanımlamayan bir kavram haline gelmiştir. Toplumsal cinsiyet rolleri uyarınca kuvvetli, aktif ve başarılı nitelenen erkeğin karşısında kadın güçsüz, pasif ve narin kabul edilmiştir. Erkek himaye eden; kadın himaye edilen şeklinde konumlandırılmıştır. Kadının beğenilen cins konumunda olması güzelliği kadın için zorunlu kılmıştır (Kurttaş, 2021: s. 187, 190).

Güzellik olgusunun büyük bir bölümü bilhassa kadın bedeni ve güzelliğiyle alakalı bir hal almıştır (Okur, 2020: s. 120). Dolayısıyla insan güzelliği deyince genellikle kadın güzelliği anlaşılmış; güzellik yarışmaları kadının güzelliği üzerine yapılandırılmış; sanat yapıtlarının birçoğu kadın güzelliğiyle ilgili algıları aksettirmiş; kozmetik sektörü ürün yaratma sürecinde genellikle kadınları hedef almıştır. Kadın güzelliğiyle alakalı algılarda her devirde ve her toplumda farklılaşma görülmüş (Serttaş-Sarıkaya-Üngan, 2022: s. 100); her toplum kendine has güzellik algısını meydana getirmiştir (Okur, 2020: s. 120). Nitekim ilkel kültürlerde bir takım kabilelerde güzellik adına kulağı aşağı sarkıtan ağır küpeler takılmış ya da alt dudağı genişletmek için halkalar yerleştirilmiştir. Aynı şekilde boyuna halkalar geçirilmiş ve beden çeşitli figürlerle boyanmıştır (Çetgin, 2022: s. 32). Avrupa’da bir dönem kadınlar için güzellik ölçütü geniş alın olmuş; kadınlar belirlenen güzelliğe kavuşmak için alınlarındaki saçları kazıtmış ya da bu saçların sirke, kireç ve hayvan dışkısını içeren kremlerle dökülmesini sağlamıştır. Çin’de T’ang hanedanı devrinde ise kadınlar için güzellik kriteri küçük ayaklara sahip olmak şeklinde belirlenmiş; kadınların ayakları güzellik uğruna istenilen formu kazanması için oldukça acı verici bir uygulamayla çocuk yaşta bağlanıp beyaz ayakkabı giydirilmiştir (Bişgin, 2024: s. 69).

Geçmiş dönemlerden içinde yaşadığımız zamana değin değişen algı süreçlerinde toplumlarca güzelliğe ilişkin oluşturulan standartlar bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bireylere aktararak idealize edilmiş güzelliğin amaç edinilmesi sağlanmıştır (Güleç, 2023: s. 165). Belirlenen güzellik standartlarıyla yaratılmaya çalışılan bu genel güzellik kavramı, bazı olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Nitekim toplumda kültürel yapı bünyesinde oluşturulan ve

her daim değişim geçiren ideal vücut ve güzellik algısı, bilhassa kadınlar üzerinde uzun vadeli ve kalıcı tesirler meydana getirmiştir. İdealize edilene çeşitli sebeplerle ulaşamayanlar “çirkin” ya da “bakımsız” muamelesi görmüş; ideal beden ve güzelliğe kavuşma sürecinde kadın bireyler çok fazla şeyden vazgeçerek bitmek bilmez bir gayret içine girmişlerdir. Beden üzerine bina edilen bu güzellik algısı adeta toplumda beğenilme ihtiyacını mecburi hale getirerek kadınların bedenlerine dair hoşnutsuzluk hissetmelerine yol açmıştır (Serttaş-Sarıkaya-Üngan, 2022: s. 100, 104). Hatları çizilmiş bir güzelliğe sahip olma düşüncesinin kadın bedeni üzerinde yarattığı baskı; grubun dışında kalmak, başarısızlık ve yalnızlık gibi birçok kaygı ve endişeyi meydan getirmiş; bu durum kadın bedenini âdete bir tüketim malzemesi haline dönmüştür (Deniz, 2021: s. 5).

Toplumda her dönemde çeşitli şekillerde ve belli kriterler üzerinden oluşturulup bireylere özellikle kadınlara dayatılan güzellik algısının oluşumu ve fiziksel, ruhsal ve sosyal sonuçları üzerine birçok araştırma yapılmıştır. Toplumda güzellik algısının önemszenmesi ve bunun kadınlar üzerinde yarattığı tesirin ele alındığı alanlardan biri de edebi eserler olmuştur. Bu bağlamda modern İran edebiyatının ünlü yazarlarından Huşeng Murâdî-yi Kirmânî’nin “Kuaför” isimli hikâyesi de bu konunun anlatıldığı eserlerden olması yönüyle önemlidir. Kadınlara yönelik güzellik algısı dayatması, hem psikolojik hem sosyal baskının bir yansıması olarak görülebilir. Kadının toplumda hem bedensel hem de psikolojik açıdan yaşadığı zorluklar, onun çaresizlik ve duygusal karmaşa içerisinde bulunmasına yol açmaktadır; bu durum, bireysel deneyim ile toplumsal ve kültürel baskılar arasındaki etkileşimin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Söz konusu hikâyede de anenin bir koruyucu olarak tepkisi, içinde bulunduğu duygu karmaşasının bir diğer yansıması olarak dikkat çekmektedir. Zira anne fiziksel açıdan zor durumda kalan kızını korumaya çalışırken kendi psikolojik olarak yıpranır, çaresizlik ve karmaşık duygular yaşar (Kaygın, 2024: s. 168).

Çalışma konusu olan Huşeng Murâdî-yi Kirmânî’nin “Kuaför” isimli hikâyesinde güzellik algısının nasıl ve ne şekilde işlendiği metin içi göndermelerle alıntılar yapılarak incelenmiştir.

1. Hikâyenin Olay Örgüsü

“Kuaför” adlı kısa hikâyede, düğün merasimi öncesinde saç ve makyaj hazırlıkları için damat evine çağrılan kuaför ile düğün sahipleri arasında geçen olaylar anlatılmaktadır.

Hikâyede anlatım boyunca diyalog tekniği ağırlıklı olarak kullanılmış olup olay örgüsü, annenin kendini odaya kilitleyen kızına “*Orada ne yapıyorsun?*” (Kirmânî, 1397 hş: s.176) diye sorması ve kızın “*Başım ağrıyor, uyumuşum*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 176) şeklindeki yanıtıyla başlamaktadır.

Damadın annesi olan kadın karakter, düğün hazırlıkları sürerken kızının saçını ve makyajını yaptırmak yerine bir odaya kapanmasından kuşkulandır ve kapıyı açmaya çalışır. Efsane kapıyı açtığı anda, annenin onun yüz ifadesinden ve kızarmış gözlerinden ağladığını fark etmesi üzerine, ağlama nedenini sorgulamaya yöneldiği görülür. Ancak Efsane, önce yorgun olduğunu ve başının ağrıdığını söyleyerek durumu geçiştirmek ister. Anne, odanın ortasındaki aynayı görünce kötü ve üzücü bir şey olduğunu sezer. Oğlunun düğün günü son hazırlıklarını yürütmekle meşgul olduğu anlaşılan anne, böyle bir günde görünce olarak hazırlıklara yardımcı olması gerektiğini belirterek kızına sitem eder; ardından durumun nedenini öğrenebilmek için onu yeniden sorgular: “*Anne yapılacak iş var mı?*” diye soracağın yerde, odaya girmiş, kapıyı kendi üzerine kapatmışsın. Neden? Ne oldu? Biri sana bir şey mi dedi?” (Kirmânî, 1397 hş: s. 176-177). Ancak Efsane, yine bir şey olmadığını söyleyerek konuyu kapatmaya çalışsa da kuaförden bahis açılınca “*Bu ka-sabada bir kuaförümüüz var. Boşuna gelmiş*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 177), diyerek kuaföre karşı olumsuz bir tavır takındığını belli eder. Ardından Efsane, kuaförle arasında yaşananları annesine anlatır. Kuaförün müşterilerin saç ve makyajlarını yaparken kendince koyduğu güzellik kriterlerine göre onları sınıflandırdığını ve ücret tarifesini de buna göre belirlediğini dile getirir. Kendisinin de çirkin sayılan ve fazlaca işlem gerektiren son grupta yer aldığını anlatır.

Anne, kuaförün kızını üçüncü grupta değerlendirdiğini ve ona kırıcı sözler sarf ettiğini işitince üzülür ve sinirli bir şekilde kuaförün arkadaşı olan gelinin annesi Mihri Hanımın yanına gidererek kuaför arkadaşının

davranışından ötürü ona kızar. Daha sonra her iki kayınvalide bir olup kuaför Şeyda'dan hesap sormaya giderler. Önce gelinin annesi Mihri Hanım kuaför Şeyda'ya çıkarır. Kuaför Şeyda ise kendini savunarak sadece gelinin saç ve makyajı için ücret almayacağına dair anlaştığını; hesapta olmayan davetlilerin bitmek bilmez işlemleriyle bunaldığını ifade ederek kendisini savunur. Ardından Efsane'nin annesi kuaföre kızını güzellik kategorisinde üçüncü gruba dâhil ederek haksızlık ettiğini söylese de kuaför Şeyda tespitinin yerinde olduğunda ısrar eder ve dolayısıyla istediği ücretin yerinde olduğunu tekrarlar.

Anne, kuaför Şeyda'nın kızına imalı bir bakış yöneltmesi ve onun çirkin olduğunu ifade etmesi üzerine derin bir üzüntü duyar. Bunun üzerine anne, Şeyda'yı incitmek ve kızına yönelik sözlerinin karşılığını vermek amacıyla “*Sen hiç aynada kendine baktın mı?*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179) diyerek karşılık verir. Hikâye, Şeyda'nın “*Bir maymun gibiyim. İçin rahatladın mı?*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179) şeklindeki yanıtıyla, kendi fiziksel görünümünü olumsuzlayarak kabul etmesi üzerine sona ermektedir.

2. Hikâyedeki Şahıs Kadrosu:

Efsane

Efsane, hikâyenin önemli kadın karakterlerinden birisidir. Hikâyede sadece ismine yer verilmiş “*Efsane kapıyı açtı*” (Kirmânî, 1397 hş: s.176); yaşı, mesleğine dair herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Efsane'nin fiziksel özelliklerine dair bilinen ise uzun saçlı oluşudur: “*...önce saçlarını kısaltmamıyım.*” (Kirmânî, 1397 hş: s.179). Alıntıdan geçen ibareden saçlarının ne kadar uzun olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır. Efsane ile ilgili kesin olarak bilinen “*Sen damadın kız kardeşisin*” (Kirmânî, 1397 hş: s.176) şeklindeki alıntıdan damadın kız kardeşi olduğudur.

Efsane, dış görünüşüyle alakalı olarak kuaför Şeyda'nın kendisi hakkında yaptığı olumsuz eleştiri karşısında güçlü bir duruş sergileyememiş; kendisini odaya kapatıp ağlamayı tercih etmiştir: “*Yüzünün rengi solmuş, ağlamaktan gözleri kızarmıştı. Gözleri ağlamaktan iki kırmızı vişne gibi kızarmıştı.*”

(Kirmânî, 1397 hş: s. 176). Alıntıdan hareketle Efsane'nin zayıf, kırılgan ve pasif bir kişiliğe sahip olduğu söylenebilir.

Anne

Anne, “Kuaför” hikayesinin kadın kahramanlarından. Annenin fiziksel özellikleri hakkında açıklayıcı hiçbir bir bilgi verilmemiştir. Anneyle ilgili bilinen bir kızı ve evlendirmek üzere olduğu bir oğlunun olduğudur. Geleneksel bir anne tipi sergileyerek oğlunun düğünde koşuşturmakta ve aynı şekilde kızının da görünce olarak aynı şekilde davranmasını beklemektedir: “*Sen damadın kız kardeşisin. Yardım edeceğin, anne yapılacak iş var mı diye soracağın yerde, odaya girmiş kapıyı kilitlemişsin.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 176-177).

Ancak tüm bu işlerine rağmen kızının ruh halinin kötü olduğunu anladığında ise yine annelik içgüdüğü ağır basmış ve kızını koruma psikolojisine girmiştir: “*Neden? Ne oldu? Biri sana bir şey mi dedi?*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 177). Kızını çirkin olarak değerlendiren kuaförün hata yaptığını düşünmüş ve kızının elinden tutarak kuaföre hesap sormaya gitmiştir. Bu da annenin sorunlar karşısında güçlü bir duruş sergileyen dominant bir karaktere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak kuaförden beklediği cevabı alamayınca bir anne olarak onu korumak için müdafaaya geçmiştir. Kızına olumsuz tavır sergileyen ve üzen Şeyda'nın tutumu karşısında onun bu çirkinliğini çekinmeden yüzüne vurmuştur: “*Annesi, “Sen hiç aynada kendine baktın mı?” Dedi ve gitti*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179). Bu durum annenin sözünü sakınmayan bir kişi olduğunu da ispatlar gibidir.

Şeyda (Kuaför)

Hikâyenin başlığını oluşturan “Kuaför” ifadesi, doğrudan Şeyda'nın mesleğine gönderme yapmakta ve metindeki merkezi karakterin toplumsal konumunu daha baştan işaret etmektedir. Olay örgüsü her ne kadar Anne ve kızı etrafında dönüyor gibi görünse de okuyucunun dikkati Şeyda karakterinin üzerine çekilir. Mesleği kuaförlüktür. Bu mesleği icra ederken kendince bir yöntem belirlemiştir. Kadınları dış görüntülerine göre kendisinin belirlediği bir güzellik sınıflandırmasına göre ayırmaktadır. Ve bu sınıflan-

dırmaya göre de onlardan alacağı ücreti belirlemektedir.

Şeyda gelinden ücret almazken gelinin yanında hazırlanan diğer kadınlardan güzellik derecelerine göre ücret talep etmektedir. Kişilerin ya da kadınların dış görünüşüne dair bir değerlendirme yaptığı söylenebilir. Bunun nedenini de kendince herkes için kullanılan malzemelerin aynı olmamasına ve onlara ayırdığı zamana bağlamaktadır: *“Herkes aynı değildir. Bazıları daha iyi ve daha pahalı malzeme gerektirir. Daha fazla. Çok zaman alırlar. Eh, bazıları da tam tersi. Yüzlerine dokunman yeterlidir, gerisi Allah vergisi”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Bu tutumunu açıklamak için geçim sıkıntısını ve hayat pahalılığını da gerekçe olarak göstermektedir: *“Ne söyleyeyim. Siz bu pahalılıkta ne kadar alırsınız? Bir kilo patatesi kaç liraya satın alıyorsunuz?”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 179). Şeyda bu sözleriyle bir bakıma insanın temel ihtiyaçlarını karşılamasının maddi açıdan kolay olmadığını ifade etmektedir. Ve böylesi bir ortamda zorunluluktan öte lüks olan güzelleşme arzusunda olan birinin bunun bedelini göze alması gerektiğini vurgulamaktadır.

Şeyda kuaförlük mesleğini on yıldır yapmaktadır işini yaparken uyguladığı çalışma tarzını da kendince açıklamaktadır. Güzel olmak istemenin büyük bir uğraş ve para gerektirdiğini düşünmektedir: *“Birçoğu çok kendini beğenmiş ve kaprisli oluyorlar. ...paraları da yok. On yıllık mesleğimde her türlüünü gördüm”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Bir bakıma işinin küçümsenmesine ve kolay bir şey gibi görülmesine tepki vermektedir.

Şeyda, güzellik hakkındaki görüşlerini kimseden çekinmeden dile getiren bir kadındır. Hatta isteklerini bile çekingenlik göstermeden belirtmektedir. Çalışma esnasında kendisine ve ekibine bir bardak çay bile verilmediğini iğneleyici bir dille söylemiştir: *“Toplanıp gitmeme izin vermiyorsunuz. Dördümüz sabahtan beri bir bardak çay içemedik. Maşallah bin maşallah bir türlü bitmek bilmediniz”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 178-179). Aslında Şeyda’nın dış görünüşü de eleştiride bulunduğu Efsane’den pek de farklı değildir. Şeyda da güzel ve hoş bir kadın değildir. Ancak o, bu halini kabullenmiştir. Efsane’nin annesinin onu üzme için *“Sen şimdiye kadar hiç aynaya baktın mı?”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 179), diyerek yüzünün çirkin olduğunu ima etmeye çalışması karşısında *“Binlerce kere on bir kere aynada kendimi gördüm. Bir*

maymun gibiyim” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179) diye cevaplamıştır. Bu davranışıyla kendisiyle barışık olduğunu ancak güzelliğiyle ilgili herhangi bir iddiasının ve saplantısının olmadığını ortaya koyduğu söylenebilir.

Mihri Hanım

Hikâyede ismi dışında fiziksel özellikleri hakkında bilgi verilmeyen Mihri Hanım, gelinin annesi olarak yer almaktadır: “*Gelinin annesi Mihri Hanım, kuaföre çıkıştı.*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Mihri Hanım, kuaför Şeyda’nın arkadaşıdır. Bu sebeple kızının düğününe kuaför olarak onu getirmiştir. Ancak Şeyda’nın davetlilere sözleri ve davranışlarından ötürü çıkan bu olayda yaşananlarda suçunun olmadığını ispatlamak için, Şeyda’dan hesap soruştur: “*Şeyda, bu kurduğun tezgâh da ne! Herkesi kızdırıp bana düşman ettin! Neden insanların yüziine değer biçiyorsun? Herkesten böyle para alıyorsun?*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Mihri Hanım bu şekilde davranarak Şeyda’nın böyle bir çalışma şekli olduğundan haberdar olmadığını ve insanlara yaptığı muameleden kendisinin de rahatsızlık duyduğunu ifade etmiştir. Akıllı bir tutum sergilemiş ve kuaför Şeyda’dan ötürü oluşan gerginlikten ötürü dünürleriyle ilişkilerinin bozulmasına mani olmuştur.

3. Hikâyede Güzellik Algısı

Güzellik kavramı öteden beri daima kadınla birlikte anılmış ve bunun için her dönemde her toplum tarafından çeşitli ölçütler belirlenmiştir. Yazar, güzellik kavramını ele aldığı bu hikâyede kadının sadece estetik açıdan algılanıp kavranmasını ve sadece bu yönüyle toplum tarafından beğenilerek onaylanmasını eleştirmiştir. Hikâye dört kadın karakter etrafında dönmüş ve olay örgüsünde hiç erkek karaktere yer verilmemiştir. Yani yazar, güzellik algısının kadınla eş tutulmasına dair genel görüşe bir gönderme yapmıştır.

Hikâyedeki Efsane karakteri, kadının toplumdaki değer ve kabulü esnasında en önemli etkinin güzelliği olduğu düşüncesiyle yetiştirilmiş ve kendisi de buna inanmış biri izlenimini verir. Bu nedenle bir kuaförün, onun güç ve varoluş sebebi olarak gördüğü güzelliğini eleştirmesi ve onu güzel

bulmaması büyük bir hayal kırıklığı ve derin üzüntü yaşamasına neden olmuştur. Bu olay sonucunda erkek kardeşinin düğününde kendini odaya kapatıp aynada güzel olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır. Ağlamaktan gözlerine kan oturmuştur. Efsane'nin duyduğu bu sözlerden bu denli etkileneceğinin ve üzülmesinin en büyük sebebi bu sözlerin bir kuaför tarafından sarf edilmiş olmasıdır. Kuaför insanların nazarında bir nevi güzellik mevzusunda en yetkili kişi ve karar merci niteliğindedir.

Hikâyedeki Şeyda karakteri, bir kuaför olarak güzellik ölçütünü belirleyen kişilerden biri olarak nitelendirilmektedir. Hatta işi bir adım öteye götürmüş ve sadece kimin güzel olup olmadığına karar vermekle kalmamış yaptığı işi, kendince belirlediği güzellik tarifesine göre ücretlendirmeye başlamıştır: *“Kadınları ve kızları üç gruba ayırmış. Güzellere az, yaşlı kadınlardan biraz fazla, çirkinlerden ise dilediği kadar alıyor”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 177). Şeyda'nın, yaşlı olmasına rağmen güzel görünmek isteyenler kadınlardan biraz fazla; kendi tabiriyle çirkin kabul ettiklerinden ise dilediğince ücret talep ederek aslında bir nevi güzel olmanın bir bedel gerektirdiğini düşünmesindedir. Bir kuaför olarak ona göre herkese güzelleşmesi için uygulan işlemler, kullanılan ürünler ve dolayısıyla bunların yapım süreci aynı olmadığından aynı tarifenin uygulanması doğru değildir:

“Herkes aynı değildir. Bazıları daha iyi ve daha pahalı üriin gerektirler. Fazla uğraştırırlar. Çok zaman alırlar. Eh, bazıları da tam tersi. Yüzlerine dokunman yeterlidir, Allah vergisi! Siz bir evi badana yapmak...” (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Alıntıdan Şeyda'nın söylediklerinde doğruluk payı olduğu görülse de sorun onun bunu ifade tarzında ve üslubundadır. Nitekim çok işlem gerektiren kadınların yüzlerine uyguladığı işlemi bir evin badana yapılmasına benzetmesi biraz aşağılayıcı ve oldukça kabadır.

Ona göre eğer bir kadın ortalama güzelliğinden memnun değilse ve daha fazlasını istiyorsa -ki ona göre bu haddini aşmak anlamına geliyor- bunun karşılığını da ödemekten kaçınmamalıdır: *“Üç kuruşla mecliste parlamak istiyorlar, paraları da yok. Güzellik pahalıdır.”* (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Şeyda bu sözleriyle kendilerini doğal halleriyle beğenmeyen kadınların ya hallerine razı olmasını ya da istedikleri ideal güzelliğin sağlanması için bunun

maliyetini karşılamalıdır. Aslında bu durum toplumdaki güzellik algısının kadının omuzlarına maddi ve manevi ne kadar ağır bir yük yüklediğinin de göstergesidir.

Kuaför Şeyda, güzellik konusunda yetkin bir konumda olmasına karşın kendisi çok da güzel bir kadın değildir. Bu durum kuaförün işi ve söyledikleriyle bir tezat oluşturmaktadır. Yazar, güzellik algısını ve kalıplarını eleştirirken dış görüntüsü güzel olmayan bir kadını tercih etmiştir. Şeyda karakteri dış görünüşüne aldırış etmeden karşısındaki kişiyi eleştirebilen bir kadındır. Hatta Şeyda, çirkin olduğunu ima ederek kendini incitmek ve yaralamak isteyen Efsane'nin annesinin sözleri karşısında güçlü bir duruş sergilemiştir. Şeyda “*Bir maymun gibiyim*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179) sözleriyle aslında güzel olmadığını bilincinde olduğunu ve bunun onun için bir önem taşımadığını karşısındakine ispatlamıştır. Bu bağlamda iki şey söylenebilir. Şeyda görünüşüne rağmen kendine güvenen güçlü bir kadını simgelerken bir yandan kimsenin onun dış görüntüsüyle alay etmemesi için bir savunma mekanizması olarak insanları doğrudan eleştirmeyi tercih etmiştir.

Hikâyede yazarın Şeyda karakteri aracılığı ile üzerinde durduğu bir diğer önemli husus ise hayat pahalılığı ve geçim sıkıntısıdır. Şeyda, güzelleşme için müşterisinden talep ettiği ücreti hayatı idame ettirmek için gerekli olan temel ihtiyaçlarla ilişkilendirmektedir: “*Siz bu pahalılıkta ne kadar alırsınız? Bir kilo patatesi kaç liraya satın alıyorsunuz?*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179). Şeyda’ya göre bu kadar zor hayat şartlarında ikinci sırada olması gereken güzellik konusuyla yakından alakadar olan bir kişi, bunun maddi külfetine de katlanmalıdır. Nitekim onun deyimiyle “*Güzellik pahalıdır*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 178).

Hikâyedeki bir diğer kadın karakter olan Efsane'nin annesi ise güzellik konusunda Efsane'nin neden bu kadar takıntılı olduğunu açıklayan önemli bir kişidir. Anne için güzellik kavramı büyük önem taşımaktadır. Öyle ki kızının kuaför tarafından yapılan güzellik sınıflandırmasının son grubunda yer aldığını yani güzel olmadığını öğrendiği an büyük üzüntü duymuş ve ağlamaya başlamıştır: “*Anne ağlamaya başladı: Sen üçüncü gruptasın! Allah canımı*

alsın!” (Kirmânî, 1397 hş: s. 177). Annenin kızına çirkin muamelesi yapılması karşısında oldukça derin bir üzüntü duyması, onun güzelliği bir statü; çirkinliği ise bir aşağılanma ve dışlanma olarak algıladığını ispatlar niteliktedir. Kızının herkesin önünde bu şekilde alt kategoriye konarak bir nevi ötekileştirilmesini kabullenememiştir. Üstelik kuaförün gelinin annesinin arkadaşı olması nedeniyle ilkin üzüлp ağlasa da ardından gidip kızının güzelliğine söz söyleyen kuaförü getiren dünürü Mihri Hanım’a kızmıştır: “*Sen de bu arkadaşın gibi hiçbir şey değilsin! Gelinin hazırlanma parasını biz veriyoruz. Bunu neden getirdin?*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Anne bu sözleriyle hem otoritenin ve maddi gücün erkek tarafı olarak kendilerinde olduğunu vurgulayarak dünürünü ve kuaförü kendinden alt statüye koymuştur. Yani güzellik bağlamında kızına yapılan ikinci hatta üçüncü sınıf muamelesini, o da maddi güç olarak onlara uygulamıştır.

Anne kızını, kuaför Şeyda’nın yanına götürüp bir kez daha değerlendirmesini istemiştir: “*Efsanenin annesi onun elinden tuttu ve Şeyda’nın yanına getirdi. Başörtüsünü açtı. -Bundan ne kadar alırsın? Ona doğru düzgün bak! dedi*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179). Anne, bu davranışıyla aslında kuaför Şeyda’yı güzellik konusunda yetki mercii gördüğü ve kadınları güzelliklerine göre derecelendirmesini yadırgamadığını sadece kızının bu sınıflandırmada en sonda yer almasını kabullenmediğini ortaya koymuştur.

Anne daha sonra kendini tutamamış ve Mihri Hanımı da yanına alarak kuaförden hesap sormaya gitmiş ve kuaförün çirkin olduğunu yüzüne vurmuştur. Böylece kuaförün güzellik konusunda karar verme yetkinliğini sanki elinden almış ve söylediklerini geçersiz saymıştır: “*Anne, “Sen şimdiye kadar hiç aynaya baktın mı?” Dedi ve gitti*” (Kirmânî, 1397 hş: s. 179). Anne bu sözleriyle güzellik ölçütlerinin meslek bağlamında bir kuaför tarafından belirlenmesini kabul etmekle birlikte bunun geçerli olabilmesi için mesleği icra edenin de güzel sıfatı taşıması gerektiğini vurgulamıştır.

Hikâyede geçen ve son olarak ele alınan kadın karakter Mihri Hanım ise arkadaşı kuaför Şeyda’nın sarf ettiği sözleri ve muameleleri nedeniyle yarattığı güzellik mevzusu odaklı tartışmanın dışında kalmak istemiştir. “*Şeyda, bu kurduğun tezgâh da ne! Herkesi kızdırıp bana düşman ettin! Neden insanların*

yüzüne değer biçiyorsun?” (Kirmânî, 1397 hş: s. 178). Alıntıdan mutlu ve eğlenceli bir düşün atmosferinin bir anda güzellik algısı sebebiyle nasıl gerildiğini ve insanların agresifleştiği görülmektedir. Bu durum özellikle kadınlar için güzellik olgusunun sosyal kabul ve beğenilme duygusunun karşılığı olduğu; bu yüzden bir kuaför tarafından belirlenen güzellik kriterinin dışında kalmanın ise sosyal ve psikolojik sıkıntılar meydana getirdiğini gözler önüne sermektedir.

Sonuç

Huşeng Murâdî-yi Kirmânî’nin “Kuaför” isimli hikâyesinde güzellik algısı dört kadın karakter bünyesinde ele alınmıştır. Yazar hikâyede sadece kadın karakterlere yer vererek güzellik kavramının kadınla özdeş görülmesine vurgu yapmıştır. Efsane karakteri bu bilinçle yetiştirilen bir genç kızdır. Efsane, bir kadın olarak beğenilen ve istenilen biri olması için güzel olması gerektiğini düşünmektedir. Kendisine güzel olmadığı söylendiğinde ise bu gerekliliği yerine getiremediği düşüncesiyle hayal kırıklığına uğramış ve büyük bir üzüntü yaşamıştır. Efsane karakteri toplum tarafından güzellik algısının bir kadın için varoluş gayesi olarak görülmesi gerektiğinin dayatılmasını temsil etmektedir.

Hikâyede geçen anne karakteri de güzellik olgusunun bir kadın için yaşama ve varlık sebebi sayıldığına bir diğer örneğidir. Nitekim kızının güzel bulunmaması yani çirkin sayılması onun için ölüme eş değerde olup üzüntü ve yok olmak anlamına gelmektedir. Yazar, anne karakteriyle aslında toplumda yaratılan ve kadınlara dayatılan güzellik algısının normal bir olgu gibi kabul edilmesi gerektiğinin daha küçük yaştan itibaren ailede temellerinin atıldığını ortaya koymaktadır.

Kuaför Şeyda karakteri ise güzellik algısının toplumda her zaman ve her dönem belli ölçütlerle belirlendiğini sembolize etmektedir. Şeyda’nın kuaför olması toplumda bir statü kazanımı şeklinde görülen ideal güzelliğin gerçekleşmesi için yaratılan kozmetik sektörünün ve bu bağlamda makyajın kadınları ne denli etkisi altına aldığı ve tüketim malzemesi haline getirerek sömürdüğünün işaretidir.

Kaynaklar

- Bişgin, H. (2024). “Tüketim Toplumunda Kadınlarda Güzellik Algısının Dönüşümü”. *Journal of Social Perspective Studies*, 1(2), 66-73,
- Çetgin, F. (2022). Değişen Güzellik Anlayışı ve Kadın Bedeni Üzerinden Sanatta Temsil, *Sanat-Tasarım Dergisi*, (13), 32-37.
- Deniz, D. (2019). “Güzellik Kaygısı”. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, 5(1), 1-8
- Güleç, Ş. N. (2023). Postmodern Tüketim Alışkanlıklarının Güzellik Algısına Etkisi”. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, (8/2), 161-177.
- Kaygın, Ş. (2024). “Franz Kafka’nın “Dönüşüm” Romanında Aile İçi Dinamikler: Duygusal Manipülasyon ve Psikolojik Şiddet”. (Ed. B. Karagözoğlu). *Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması II*. içinde (161-180). İstanbul: Atı Yayınları.
- Keçeli, Y., Démuth, A. ve Démuthová, S. (2021). “Güzellik Hakkında Konuşurken Aynı Şeyi Düşünüyor Muyuz?”. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-BELLE-TEN*, (72), 301-320.
- Kirmânî, H. M. (1397 hş). *Teb-i Hyâr*. Tahran: Neşr-i Muîn.
- Kurtdaş, E. M. (2021). “Kadınların Omuzlarındaki Ağır Yük: “Güzellik”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (14/39), 185-224.
- Okur, A. (2020) “Güzellik Algısı Üzerinden Sosyal Medyada Linç Kavramı: Armine Harutyunyan Örneği”. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 5(10), 119-140.
- Özden, Ö. (2002). “Hellenizm Öncesi Yunan Felsefesinde Güzellik Anlayışları”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (17), 61-92.
- Serttaş, A –Sarıkaya, T. -Üngan, E. (2022). “Tüketim, Güzellik ve Medya Üçgeni: Güzellik Neden ve Nasıl Metalaştı?”. (Ed. K. Çankaya). *Medya ve Tüketim I*. içinde (99-112). Konya: Eğitim Yayınevi.

BELLEK STRATEJİSİ OLARAK ÖZKURGUSAL ANLATI: HANS-ULRICH TREICHEL'İN KAYBOLAN ROMANINA KURAMSAL BİR DEĞERLENDİRME



Hatice GENÇ*

Giriş

Bireyin yaşamöyküsünü ifade etme biçimleri, modern edebiyatla birlikte derin bir dönüşüm yaşamaktadır. Öznenin kendini anlatma yönelimi, artık yalnızca yaşamsal olayların belgesel niteliğinde aktarımıyla sınırlı değildir; aksine, çok katmanlı ve kurmaca bir söylem alanı olarak konumlanmaktadır. Otobiyografik anlatının merkezinde yer alan “gerçeği doğrudan aktarma” ilkesi, yerini deneyimin dil aracılığıyla yeniden üretildiği ve anlamın yazı sürecinde oluştuğu bir anlatı bilincine bırakmaktadır. Gerçek ile kurmaca arasındaki sınırların giderek silikleştiği bu modern anlatı formlarında öznenin kendini temsil etme biçimi, yalnızca yaşamsal deneyimin aktarımını değil, aynı zamanda bu deneyimin edebî düzlemde yeniden kurgulanmasını içermektedir. Bu bağlamda yazarın kendi yaşamöyküsünü estetik bir biçimde dönüştürürken, anlatıya hem öznel bir tanıklık hem de kurmaca bir mesafe kazandıran bir anlatı stratejisi belirlemektedir: Özkurgu. Bu tür metinlerde yazar, özneyi anlatının merkezine

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, haticegenc@akdeniz.edu.tr ORCID: 0000-0003-1116-7351

konumlandırırken kurmaca anlatının sunduğu estetik ve yapısal olanaklardan yararlanmaktadır; böylece ortaya çıkan metin, ne bütünüyle belgesel nitelikte bir otobiyografi ne de tamamen kurgusal bir roman olarak yerini almaktadır.

Özkurgu kavramı, ilk kez Fransız yazar ve akademisyen Serge Doubrovsky tarafından 1977 yılında yayımlanan *Fils* adlı romanının önsözünde ortaya atılmış ve gerçek bir yaşamın kurmaca anlatı teknikleriyle yeniden yazılması olarak tanımlanmıştır (Wagner-Egelhaaf, 2013, s. 9). Ona göre özkurgu, otobiyografinin doğruluk ve belge niteliği taşıyan anlatı anlayışına karşı gelerek, yazarın yaşam deneyimleriyle bağını bütünüyle koparmamaktadır. Bu türdeki metinler, bireysel yaşantılar ile kolektif hafızanın kesişim noktalarını işleyerek, resmi tarih anlatılarının dayattıklarını yorumlama potansiyeline sahiptir. Bu durumda özkurgunun yalnızca bireysel bir öz yaşam anlatımı değil, aynı zamanda kamusal belleğin yeniden yazımı ve eleştirisi için güçlü bir zemin sunduğuna işaret edilmektedir. Özellikle savaş, göç ve travma gibi kolektif deneyimlerin işlendiği özkurgu metinlerinde, anlatının odağı yalnızca bireysel kırılmalar değil, aynı zamanda bu kırılmaların toplumsal ve kültürel yankılarıdır. Bu olayların birey üzerindeki etkisini işlerken, aynı zamanda bu olayların nasıl hatırlandığına ve temsil edildiğine dair eleştirel bir bakış sunulmaktadır. Dolayısıyla özkurgu, mevcut gerçeklik algılarını ve tarihsel anlatıları sorgulayarak, yeni okuma ve anlamlandırma biçimleri önermektedir. Bu doğrultuda Doubrovsky'nin özkurgu kavramı, "ben" in her zaman anlatı süreci içinde yeniden inşa edildiği, dolayısıyla sabit bir kimlik varsayımını sorgulayan bir söylem alanı oluşturmaktadır (Nünning, 2007, s. 271). Bu söylem, Frank Zipfel'in (2009, s.330) belirttiği üzere, özkurgu, faktüel olan ile fiktif olan arasındaki geçirgen sınırların edebî düzlemde yeniden tanımlandığı ara bir anlatı biçimi olarak görülmektedir.

Chloé Delaume, geçmişini sabit ve değişmez bir olgu olarak değil, yazı aracılığıyla sürekli yeniden biçimlenebilir dinamik bir süreç olarak değerlendirmektedir. Ona göre geçmiş, yalnızca olduğu gibi hatırlanan bir deneyim değildir; yazı, geçmişin yeniden şekillendirilmesine, dönüştürülmesine ve anlamlandırılmasına olanak tanıyan bir eylem alanı sunmaktadır. Bu

bağlamda yazı, yalnızca yaşamın temsiline olmasının ötesinde, yaşamın yeniden düzenlenmesinin aracı hâline gelmektedir (Baillargeon, 2019, s. 81).

Kuramsal çerçevede sunulan yaklaşım, bireysel deneyimin anlatı içinde yeniden inşa edilme biçimlerini açıklamakla birlikte, çağdaş edebiyatta özkurgu estetiğinin somut örneklerini değerlendirmeye de olanak tanımaktadır. Bu doğrultuda Hans-Ulrich Treichel, çağdaş Alman edebiyatında otobiyografik anlatı ile kurmaca arasındaki sınırları bilinçli biçimde belirsizleştiren yazarların başında gelmektedir. Özellikle *Kaybolan* (1998) adlı romanı, bireysel travmanın bellekteki izlerini yazı aracılığıyla yeniden kurgulama biçimiyle savaş sonrası Alman toplumunun suskun kuşak anlatısına güçlü bir katkı sunmaktadır. Treichel'in çocukluk deneyimine dayanan bu roman, yazarın ailesinin II. Dünya Savaşı'nın sonunda Doğu Prusya'dan Batı Almanya'ya kaçışı sırasında kaybolan kardeşinin hikâyesini konu edinmektedir. Yazarın ancak yetişkinlik döneminde öğrendiği "kayıp evlat" olgusu, Treichel'in belleğinde derin bir iz bırakarak edebi üretiminin temel izleklerinden biri haline gelmiştir.

Bir metnin alımlanma sürecinde okur, anlatılanların gerçek yaşam deneyimlerine mi dayandığı yoksa kurmaca bir düzlemde mi kurgulandığı sorusuyla karşı karşıya kalabilmektedir. Fransız edebiyat kuramcısı Philippe Lejeune, bu ayrımı açıklığa kavuşturmak amacıyla *anlatı sözleşmesi* kavramını geliştirmiştir. Eğer anlatıda yazar, anlatıcı ve kahraman aynı kişi olarak konumlandırılmışsa okur, anlatılanların yazarın gerçek yaşamına ait olduğuna inanmaktadır. Böyle bir durumda meydana gelen *otobiyografik sözleşme*, yazar ile okur arasında örtük bir anlaşmaya dayanarak anlatılanların yazarın kendi yaşamöyküsünü temsil ettiğini varsaymaktadır (Zipfel, 2009, s. 304). *Kaybolan* romanı, yazarın yaşamöyküsel geçmişine göndermede bulunan çok sayıda biyografik unsuru barındırmakla birlikte, bu unsurları doğrudan bir *otobiyografik sözleşme* kapsamında meşrulaştırmamakta; aksine, anlatsal yapıyı "ben" öznesinin kendisini dil ve yazı aracılığıyla yeniden inşa ettiği kurmaca bir evren olarak kurgulamaktadır. Treichel, romanında aile tarihine dayanan gerçek bir olguyu konu edinmekle birlikte, belgesel nitelikte bir doğruluk kaygısı gütmemektedir; bunun yerine, söz konusu deneyimi estetik ve dilsel düzlemde üretmektedir. Buradan *Kaybolan*, bir tanıklık metni ya

da tarihsel belge olmanın ötesinde, geçmişin dil aracılığıyla yeniden inşa edildiği özkurgusal bir anlatı formu olarak ortaya çıkmaktadır. Serge Doubrovsky’nin özkurgu kavramını tanımlarken vurguladığı üzere, bu tür metinlerde yazar, kendi yaşam deneyimlerini doğrudan aktarmak yerine, onları dilin ve anlatının sınırları içinde dönüştürmektedir. Treichel’in romanı da tam bu dönüşüm alanında konumlanmakta ve bireysel ve kolektif belleğin yazı aracılığıyla biçimlenmesini sorgulayan bir bellek anlatısıdır. Okur, bir yandan anlatının gerçek bir aile trajedisinden kaynaklandığının bilincindedir; öte yandan, bu yaşantının kurmaca bir yapı içinde, roman formunun estetik sınırları çerçevesinde sunulduğunu da idrak etmektedir.

Romanın anlatıcısı, adını belirtmeyen bir “ben” figürüdür. Bu anlatıcı, yazarın biyografik geçmişine – kaybolan kardeş, savaş sonrası göç ve ebeveyn travması gibi – unsurlara göndermede bulunmakla birlikte, anlatısını bellek, suçluluk ve sessizlik temaları etrafında yapılandırılmış kurmaca bir form içinde sunmaktadır. Treichel bu anlatı stratejisiyle, özkurgunun temel eksenini oluşturan “yazar–anlatıcı–kahraman” üçlüsünü esnek ve geçirgen bir yapıya kavuşturmaktadır. Böylelikle otobiyografik gerçeklik, anlatının temel malzemesine dönüşmekte; ancak anlatı süreci içerisinde dönüştürülerek parçalanarak yeniden yapılandırılmaktadır. Treichel’in “ben-anlatıcısı” bu dönüşümün merkezinde konumlanmaktadır; söz konusu anlatısal özne, hem kayıp kardeşin yokluğunun temsilcisi hem de kendi benliğini dil aracılığıyla var etme yönelimini somutlaştıran bir figür niteliği taşımaktadır. Treichel’in ailesi ve romanda dile getirilen aile, kaybolan çocuğun kimlik tespitine yönelik olarak parmak izlerinin alınması, kafatası ölçümlerinin gerçekleştirilmesi, kan tahlillerinin yapılması, ayak kalıplarının çıkarılması ve kulak biçimlerinin incelenmesi gibi ayrıntılı prosedürleri içeren bir bürokratik sürece tabi tutulmaktadır. Treichel’in Günter adındaki kardeşi, anlatıda “2307 numaralı bulunan çocuk” olarak tanımlanmakta, kimi zaman “Heinrich” adıyla anılmakta, bazen de “Arnold” olabileceği yönündeki ihtimalle ilişkilendirilmektedir. Arnold, aynı zamanda anlatıda anlatıcının babasının da adıdır. Bu ad değişimi, biyografik gerçekliğin bilinçli biçimde kurgusal bir düzlemde yeniden inşa edilmesini ve anlatıya fiksiyonel unsurların dâhil edilmesini ifade etmektedir.

Vincent Colonna özkurgu kavramının kuramsal çerçevesini belirlerken bu anlatı biçimini çeşitlilik temelinde ele almakta ve türü dört ana kategoriye ayırmaktadır: fantastik özkurgu, biyografik özkurgu, spekülative (yansımalı) özkurgu ve auktoryal (tanrısal) özkurgu. Bu sınıflandırma, özkurgunun farklı anlatısal biçimlerde ve düzlemlerde ortaya çıkışını sistematik biçimde kavramsallaştırarak, türün kuramsal kapsamını belirlemeyi amaçlamaktadır. Söz konusu *Kaybolan* romanı, özkurguyu biçimsel ve tematik ölçütler doğrultusunda dört farklı kategoriye ayırarak geliştirdiği sınıflandırma sistemi içerisinde *biyografik özkurgu* türü kapsamında değerlendirilmektedir. Çünkü bu türde yaşamöyküsel veriler ile kurmaca unsurlar birbirine içkin biçimde yer almaktadır; anlatı, hem belgesel nitelikli bir geçmiş temiline hem de estetik olarak yapılandırılmış bir edebî kurguya dayanmaktadır (Gasser, 2012, s. 24). Romanda gerçeklik duygusu korunurken, anlatı estetik düzlemde yeniden yapılandırılmaktadır; dolayısıyla bu roman, hem “yaşanmışlık izlenimi” veren hem de “kurmaca bilinci”ni açıkça sürdürmektedir.

Kaybolan, tarihin hayal gücüyle yeniden kurgulanması ve roman biçiminde alternatif bir tarih yazımı anlayışının kesişim noktasında yer almaktadır. Dolayısıyla bu çalışma, *Kaybolan* romanını “bellek stratejisi olarak özkurgu” bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada, Treichel’in yazar–anlatıcı–karakter ilişkisini nasıl yapılandığı, dilin travmatik deneyimi temsil etmedeki işlevi ve bireysel kaybın anlatı içerisinde nasıl estetik bir form kazandığı tartışılacaktır. Böylece yapıt, yalnızca bir aile trajedisinin temsili olarak değil, bellek, kimlik ve yazı arasındaki kesişim noktasında konumlanan özgün bir özkurgu poetikasının örneği olarak değerlendirilecektir.

Bu çalışmanın yöntemi, nitel içerik analizi ve karşılaştırmalı kuramsal çözümleme ilkelerine dayanmaktadır. Araştırma, Serge Doubrovsky’nin özkurgu kavramsallaştırmasından hareketle; Philippe Lejeune’nün otobiyografik sözleşme kuramı, Frank Zipfel’in melez anlatı düzeyleri yaklaşımı, Vincent Colonna’nın türsel sınıflandırmaları ile Frank Zipfel, Martina Wagner-Egelhaaf, Ansgar Nünning ve Chloé Delaume gibi kuramcılarının özkurgu alanına ilişkin katkılarını karşılaştırmalı ve analitik bir bakış açısıyla irdelemektedir. Bu kuramsal yaklaşımlar, özkurgunun etik, estetik ve poetik

boyutlarının çok katmanlı yapısını açıklamak amacıyla bütüncül bir çerçevede değerlendirilmiştir. Dolayısıyla çalışma, özkurgu türünün kurmaca ile gerçeklik arasındaki dinamik etkileşimini, öznenin anlatı içindeki inşa süreçlerini ve bellek, kimlik ile travma temalarının yeniden temsil edilme biçimlerini çözümlemeyi hedeflemektedir.

1. Özkurgu Kavramının Kuramsal Arka Planı

Gerçeklik, kimlik, bellek ve temsil — modern edebiyat kuramının yapıtaşlarını oluşturan bu dört kavram — özkurgunun kuramsal zeminini belirleyen temel eksenlerdir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, otobiyografi türünün epistemolojik güvenilirliği ve öznel hakikat anlayışı ciddi biçimde sorgulanmaya başlanmıştır. Roland Barthes'ın *Yazarın Ölümü* (1967) makalesinde dile getirdiği üzere, anlam artık yazarın niyetinden değil, dilin yapısından ve okurun alımlama sürecinden doğmaktadır. Bu düşünce, yazar figürünü metinden dışlayan yapısalcı bir yönelim olarak yorumlanmışsa da, özkurgu tam da bu eksiltelen yazarın geri dönüşünü ilan etmektedir. Barthes'ın “ölümü”nden sonra dirilen bu yazar, artık Tanrısal bir otorite olarak değil, kendi kimliğini kurgunun içinde yeniden üreten, kırılğan, çoğul ve performatif bir özne olarak var olmaktadır (Schaffrick, Willand, 2015, s. 50-51).

Özkurgu kavramı, çağdaş edebiyat kuramının en tartışmalı ve üretken alanlarından birini temsil etmektedir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren edebî metinlerde gözlemlenen özdüşünümsellik, metinsellik ve öznenin çoğul temsili, klasik otobiyografik yazının sınırlarını aşan yeni bir anlatı biçimini doğurmuştur. Serge Doubrovsky'nin 1977'de yayımlanan *Fils* adlı yapıtında kavramsallaştırdığı özkurgu terimi, otobiyografi ve kurgu arasındaki diyalektiğe dayanan yeni bir yazı pratiğinin başlangıcıdır. Doubrovsky, bu kavramı “mutlak gerçeklerin romanı değil, gerçek olayların kurmacası” (Doubrovsky, 2004, s. 126) olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, özkurgunun özündeki paradoksu açıkça yansıtmaktadır: anlatı, bir yandan yazarın yaşamına dayanmakta; öte yandan, bu yaşam, anlatı sürecinde estetik olarak yeniden biçimlendirilmektedir. Burada yazarın amacı, hakikati belgelemek değil, onu yeniden kurmaktır.

Bu bağlamda özkurgu, yalnızca otobiyografi ile roman arasındaki bir ara form değil; modern öznenin söylemsel biçimlerde yeniden üretimini mümkün kılan kuramsal bir mekândır. Foucault'nun belirttiği gibi, tarih, belgeleri “organize eder, parçalara ayırır, dağıtır, düzene sokar, seviyelere ayırır, serileri gerçekleştirir, doğru olanı doğru olmayandan ayırır, elemanları tespit eder, birlikleri tanımlar, ilişkileri açıklar” (Foucault, 1999, s. 18). Özkurgu da öznenin bu inşasını bağlantılar kurarak ve anlamlı bütünlükler oluşturarak metin düzeyinde görünür kılmaktadır. Özkurgu metinlerinde yazar, kendi geçmişini *anımsamak* yerine, onu yeniden inşa ederek, düzenleyerek, parçalara ayırarak dönüştürmektedir.

1.1. Gerçeklik, Kurgu ve Benliğin İnşası

Serge Doubrovsky'ye göre özkurgu, mutlak gerçekliğin temsilini değil, bireyin kendi yaşam deneyimini dilin kurgusal potansiyeli aracılığıyla yeniden kurmasını ifade etmektedir (Hughes, 2001, s. 183). Bu yönüyle özkurgu, hakikatin dilsel olarak her zaman inşa edildiği postyapısalcı yaklaşımlarla paralel düşünülmektedir. Paul de Man'ın ifadesiyle, “dil, gerçeklik ile kurmaca arasında dönen bir kapıdır” (Rösch, 2020, s. 129). Bu perspektiften bakıldığında özkurgu, yalnızca geçmişin aktarımı değil, aynı zamanda geçmişin metin aracılığıyla yeniden üretildiği dinamik bir süreçtir.

Özkurgu teorisinin bir diğer önemli katkısı Frank Zipfel'den gelmektedir. Zipfel (2009, s. 330), özkurguyu üçlü bir yapı içinde açıklamaktadır: faktüalite (olgusallık), fiksiyonalite (kurgusallık) ve literarite (edebîlik). Faktüalite, metnin yazarın yaşamına dayanan olgusal yönünü; fiksiyonalite, bu olguların estetik biçimde dönüştürülmesini; literarite ise, anlatının biçimsel örgüsünü ifade etmektedir. Bu üç boyutun kesişimi, özkurgunun hem gerçeklik hem de kurmaca arasında salınan doğasını açıklamaktadır. Böylece özkurgu, klasik otobiyografiden farklı olarak, “doğruluk” iddiasını askıya almakta, ancak temsiliyetin estetik sorumluluğunu sürdürmektedir.

Philippe Lejeune'ün (1975) geliştirdiği otobiyografik sözleşme kavramı da bu tartışmanın temelinde yer almaktadır. Ona göre, bir metnin otobiyografik olarak algılanabilmesi için yazar, anlatıcı ve figürün özdeş olması

gerekmektedir (yani $A = N = C$). Lejeune'e göre *otobiyografik sözleşme*, yazar, anlatıcı ve figürün özdeşliğine dayanmakta ve bu özdeşlik sayesinde okur, anlatılanların yazarın gerçek yaşamına ait olduğuna ikna olmaktadır. Genellikle yazarın adıyla anlatıcının adının örtüştüğü ya da metnin *otobiyografi* olarak etiketlendiği durumlarda bu sözleşme devreye girmektedir. *Kurmaca sözleşme* ise, anlatılanların hayal ürünü olduğunu varsaymaktadır. Metin *roman* ya da *öykü* gibi kurmaca türleriyle etiketlenmişse, okur bu metni kurmaca olarak alımlamaktadır (Zipfel, 2009, s. 304). Bununla birlikte, Lejeune'un ortaya koyduğu bu paradigmada, 'yazar = figür $\neq$ anlatıcı' formülü ise yalnızca üçüncü şahıs anlatım tekniğiyle kaleme alınmış ve yazarın yaşamıyla bağ kuran bazı metinler için geçerli olan marjinal bir alt kategoriye işaret etmektedir (Genette, 1993, s. 69). Dolayısıyla Genette'in özkurgu kavramına yönelik eleştirileri ile Lejeune'un otobiyografi kuramı arasında, özellikle kurmaca ile gerçeklik arasındaki sınırların nasıl çizileceğine ilişkin önemli bir tartışma zemini bulunmaktadır. Bu bağlamda akademisyen Ali Tılbe'nin de dikkat çektiği üzere, özyaşamöyküsü ile özkurgu arasındaki ayırt edici unsurlardan biri, yazar adı ile anlatıcı ve figür arasındaki ortaklığına dayanan *ad sözleşmesidir* (*protocole nominal*). Philippe Lejeune, özyaşamöyküsel sözleşmenin yalnızca ad benzerliğine değil, yazar, anlatıcı ve figür arasında kimlik düzeyinde açık bir özdeşliğin kurulmasına ve bu özdeşliğin parateksler aracılığıyla doğrulanmasına dayandığını belirtmektedir (Tılbe, Budak, 2021, s. 2095).

Özellikle özkurgu alanında çalışmalar yapan Fransız yazar ve kuramcı Vincent Colonna, özkurguyu tek bir biçim değil, fantastik özkurgu, biyografik özkurgu, spekülative özkurgu ve auktoryal özkurgu olmak üzere dört farklı poetik stratejide gerçekleşebilen bir anlatı ailesi olarak görmektedir. Onun sınıflandırması, gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları tematik, biçimsel ve epistemolojik düzeylerde farklı biçimlerde yeniden kurmayı hedeflemektedir. Fantastik Özkurgu türünde yazarın benliği, olasılık dışı ve gerçeküstü bir anlatı evrenine aktarılmakta; böylece otobiyografik gerçeklik anlayışı bilinçli biçimde terk edilerek, özne fantastik bir kurgusal düzlemde yeniden inşa edilmektedir. Anlatı, otobiyografik referanslardan uzaklaşarak benliğin temsili düşsel ve alegorik bir biçimde gerçekleştirilmektedir. Biyografik Özkurgu

kategorisinde anlatı, yazarın yaşamöyküsel deneyimlerinden beslenmekte; ancak söz konusu deneyimler, kurmaca stratejiler aracılığıyla dönüştürülmektedir. Gerçeklik izlenimi korunmakla birlikte, olay örgüsü ve anlatı biçimi estetik düzlemde yeniden yapılandırılmakta; böylece bellek, kimlik ve öznel deneyim temaları edebi bir derinlik kazanmaktadır. Bu kategoride, anlatının kurumsal yönü korunmakla birlikte, anlatılan olaylar büyük ölçüde yaşamöyküsel gerçekliğe dayanmakta ve anlatı genel olarak olası olarak alımlanabilecek bir düzlemde ilerlemektedir. Gerçeklik izlenimi gözetilirken, anlatı biçimi kurmaca öğelerle zenginleştirilmektedir. Rousseau geleneğinden izler taşıyan bu form, özellikle bellek çalışmaları, yazınsal temsil ve öznel deneyimin kurgu aracılığıyla aktarımı açısından verimli bir analiz alanı sunmaktadır (Gasser, 2012, s. 24). Spekülatif (Yansımalı) Özkurgu anlatı biçimi, metnin kendi üretim koşullarını ve yazma eylemini merkezine almaktadır. Anlatı, metayazınsal bir düzlemde inşa edilerek, yazma süreci, anlatıcı konumu ve temsiliyetin yapısal olanakları üzerine düşünsel bir sorgulama alanı oluşturmaktadır. Yazar, anlatının merkezinden bilinçli olarak çekilmekte; böylece özne ile metin arasındaki ilişki yansıtmalı ve çoğul bir biçimde yeniden kurgulanmaktadır. Auktoryal (Tanrısal) Özkurgu türünde yazar, anlatının olay örgüsüne doğrudan dâhil olmayan; ancak dış ses konumunda yorum ve değerlendirmeleriyle varlığını sürdüren bir konum benimsemektedir. Yazar, anlatının işleyişini yönlendiren bir otorite figürü olarak görünmekte; özyaşam anlatısından ziyade, anlatı sürecine ilişkin reflektif ve eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir (Gasser, 2012, s. 24-25).

1.2. Anlatının Politik Boyutu

Özkurgu türünün temsilcilerinden biri olan Fransız yazar Chloé Delaume (aktaran Baillargeon, 2019), özkurguyu “politik bir özneleşme eylemi” olarak değerlendirmektedir. Ona göre, “bir kurgu karakteri olmak, gerçeğin yalanlarından kaçmak demektir; özkurgu, hayatın dil yoluyla yeniden sahiplenilmesidir” (s. 77). Bu bakış, özkurgunun narsisistik bir anlatı biçimi değil, aksine hegemonik anlatılara karşı direnişin bir aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Özkurgu, travmatik geçmişin veya kültürel baskıların dil aracılığıyla dönüştürülmesiyle bireye yeni bir kimlik alanı açmaktadır.

Bellek meselesi, özkurgunun merkezinde yer alır. Bellek, yalnızca geçmiş hatırlama aracı değil; aynı zamanda geçmişin yeniden anlamlandırıldığı bir anlatı stratejisidir (Kaygın, 2022, s. 87). Bu noktada Michel Foucault’nun (1999) “belge ve bilgi” arasındaki ilişkiye dair yaklaşımı hatırlatıcıdır: Tarih, belgelerin düzenleniş biçimidir; yani geçmiş, her zaman şimdinin ihtiyaçlarına göre yeniden kurulmaktadır. Özkurgu, bireysel hafızayı bu anlamda bir “edebi arkeoloji”ye dönüştürmektedir—yazar, geçmişini yeniden kazmakta, düzenlemekte ve yeniden yazmaktadır. Özkurgunun politik boyutu üç temel düzlemde ele alınabilmektedir:

Özneleşme: Özkurgu, bireyin kimliğini dilsel temsil yoluyla yeniden inşa ettiği bir söylemsel alan oluşturarak, özneyi egemen toplumsal normlar ve kimlik biçimlerine karşı konumlandırmaktadır (Baillargeon, 2019, s. 77). Bu süreçte özne, yazı aracılığıyla hem kendisini hem de ait olduğu kültürel bağlamı yeniden tanımlamaktadır.

Direnış: Özkurgu, hegemonik anlatı biçimlerine, resmi tarih söylemlerine ve kimlik kategorilerinin sabitleştirici etkisine karşı alternatif bir anlatı imkânı sunmaktadır. Bu yönüyle özkurgu, baskın ideolojik çerçevelerin dışında kalan deneyimlerin ifade edilmesine olanak tanıyan bir estetik direniş biçimi oluşturmaktadır (Baillargeon, 2019, s. 77).

Tanıklık: Özkurgu, bireysel anlatı üzerinden kolektif travmaların, bastırılmış toplumsal hafızaların ve marjinalleştirilmiş deneyimlerin yeniden görünürlük kazanmasını sağlamaktadır. Böylece kişisel anlatı, toplumsal tanıklığın ve hafızanın yeniden yazımına katkıda bulunan bir araç hâline gelmektedir.

1.3. Gerçeklik Etkisi ve Anlatısal Gerilim

Gerçek olayların, belgelerin veya yaşamöyküsel unsurların kurmaca metin içerisinde kullanımı, Roland Barthes’ın “gerçeklik etkisi” kavramıyla uyumlu biçimde, okurda anlatının olgusal bir temele dayandığı izlenimini oluşturmaktadır. Barthes’a göre, metinlerdeki küçük ayrıntılar —örneğin tarihsel ya da coğrafi isimler— okurda metnin “gerçekmiş gibi” algılanmasını sağlamaktadır. Özkurgu da tam olarak bu etkiyi bilinçli biçimde kullanmaktadır. Niefanger, Barthes’ın bu *gerçeklik etkisi* kavramından yola çıkarak,

edebiyat dışı gerçekliğe yapılan göndermeleri (tarihsel ve coğrafi özel adlar, dışsal ve içsel metinlerarası referanslar, paratext referansları vb.) sistematize etmektedir. Yazarın adı, yaşamöyküsüne dair ayrıntılar veya daha önceki yapılan göndermeler, metnin referanssallığını güçlendirmekte; ancak bu referanslar, aynı zamanda kurmaca doğayı görünür kılarak, okuru sürekli ikircikli bir konumda tutmaktadır (akt. Pottbeckers, 2017, s. 36). Burada okur, anlatının otobiyografik izler taşıdığını sezmesine rağmen aynı anda metnin “roman” olarak etiketlenmesi bu algıyı bozmaktadır. Öte yandan yazarın kendini anlatırken hem “ben” öznesiyle özdeşleşmesi hem de ondan uzaklaşması, metinde bir özne gerilimi yaratmaktadır. Bu, yazar açısından hem psikolojik hem de ontolojik bir çatışmadır.

Özkurgu anlatısında anlatıcı ise, hem tanıklık eden hem de eyleyen bir özne konumundadır. Anlatı içinde hem deneyimleyen hem de aktaran bir figür olarak yer almaktadır. Bu ikili konum, metnin zamansal yapısında sürekli bir gerilim yaratmaktadır. Anlatı, geçmişte yaşanmış olayların şimdiyle kesiştiği bir eksenle ilerleyerek anlatım süreci, bitmeyen bir öz-düşünüm-sellik ve yeniden inşa edimine dönüşmektedir. Ansgar Nünning’in “meta-otobiyografi” kavramı bu durumu kuramsal düzlemde açıklamaktadır: Özkurgu, yalnızca yaşantının kendisini değil, aynı zamanda bu yaşantının anlatıya nasıl dönüştürüldüğünü de konu edinmektedir (Nünning, 2007, s.274). Bu bağlamda, özkurgusal metinlerdeki anlatısal gerilim iki temel eksenle belirginleşir: Bir yandan gerçek ile kurmaca arasındaki epistemolojik gerilim, öte yandan ise anlatıcı ile anlatı figürü arasındaki özdeşlik ve mesafe gerilimi.

2. Hans-Ulrich Treichel: Özkurgu Poetikasının Temelleri

2.1. Yaşamöyküsel Arka Plan ve Edebi Gelişimi

Çağdaş Alman edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilen Alman yazar ve şair Hans-Ulrich Treichel 12 Ağustos 1952 tarihinde Almanya’nın Kuzey Ren-Vestfalya eyaletine bağlı Versmold şehrinde doğmuştur. Doğu Prusya’nın Rakowiec kökenli olan Treichel’in ailesi 1945 yılında Sovyet ordusunun ilerleyişi sırasında yurtlarını terk ederek Batı

Almanya'ya kaçmak ve Doğu topraklarıyla birlikte geçmişlerini ve aile yüklerini geride bırakmak zorunda kalmıştır. Treichel, anne-babasının Doğu Prusya'dan kopuşunu şu sözlerle anlatmaktadır:

Ne bir büyükbabam ne de bir büyükannem vardı. Ebeveynlerim, hiçbir koşul olmaksızın, kelimenin tam anlamıyla hiçbir desteği olmadan Doğu'nun derinliklerinden dümdüz Vestfalya'ya geldiler. Muhtemelen diğer sürgünlerle birlikte, ancak kendi ebeveynleri veya hatta büyük ebeveynleri de olmadan ve bana öyle görünüyordu ki, onlarla ilgili gerçek bir hatıra bile olmadan geldiler. Geçmişte olan her şey, silinmiş gibiydi ve ancak zamanla ve dolaylı yollarla yeniden hatırlanıyordu. Eğer ebeveynler, kendi ebeveynleri olmayan ebeveynlerse, o zaman onlar da çocuklukları olmayan ebeveynlerdir (Treichel, 2000, s. 21).

Yazar, ailesinin bu durumunu “ebeveynsiz ebeveynler” (Treichel, 2000, s. 21) metaforuyla açıklamaktadır. Anne ve babasının kendi anne-babalarından yoksun kalması, onlara bir çocukluk anısı da bırakmamaktadır. Bu durum, yazarın aile geçmişinde bir kopukluk yaratarak kimlik inşası ve geçmişle bağ kurma sürecinde belirgin bir eksiklik oluşturmaktadır. Bu kaçış esnasında aynı zamanda ailenin bebek yaştaki ilk çocukları Arnold (Treichel'in ağabeyi) kaybolmuş, bir daha da bulunamamıştır. Yazar, ebeveynlerinin uzun yıllar boyunca yaşadıkları bu travmatik geçmişe dair konuşmadıklarını şu ifadeyle açıklamaktadır: “Ebeveynlerim, uzun bir süre doğuyu, savaşı ve sürgünü hatırlamadılar. Bu, unutkan olduklarından değil, savaş ve sürgün deneyimlerinin onları fazlasıyla etkilemesinden kaynaklanıyordu.” (Treichel, 2000, s. 22). Bu nedenle Batı Almanya'da, kaçışın ve kaybın gölgesindeki suskun bir aile ortamında büyüyen Treichel'in çocukluğu, konuşulmayan/bastırılmış anılar ve belirsiz bir geçmiş algısıyla şekillenmektedir.

Treichel, temel eğitimini Almanya'nın Kuzey Ren-Vestfalya eyaletinde tamamladıktan sonra, 1970'lerin başından itibaren Münster Üniversitesi'nde (Westfälische Wilhelms-Universität Münster) Alman Dili ve Edebiyatı, Felsefe ve Sosyoloji öğrenimi görmüştür. 1983 yılında modern Alman edebiyatı ve Wolfgang Koeppen üzerine yazdığı tezle doktor unvanını almış, 1993'te doçentlik derecesini elde etmiştir. Akademik kariyeri boyunca özellikle modern Alman edebiyatı, şiir teorisi ve otobiyografik yazın üzerine

yoğunlaşmıştır. Bu akademik kimliğinin yanı sıra Hans-Ulrich Treichel edebiyat dünyasında bir şair, romancı, denemeci ve librettist olarak tanınmaktadır. Edebî yaşamına 1970'lerin sonlarında yayımladığı şiir kitaplarıyla adım atmıştır. Şiir derlemelerinin oluşum süreci hakkında yazar, şunları ifade etmektedir:

Gerçi şimdiye kadar üç şiir kitabı yazmıştım ama şiirler her zaman, Alman dili ve edebiyatı üzerine yazdığım akademik metinlerde zorlandığım anlarda ortaya çıkmıştı. Devlet sınavına çalışırken de bir dizi şiir yazmıştım. Diğer şiirlerim ise doktora tezimi yazarken ortaya çıktı. Alman filolojisi çalışmalarım aksadığında, inatla şiir yazmaya yöneliyordum. Şiir yazmam aksadığında da, aynı inatla devlet sınavına çalışmaya veya doktora tezimi yazmaya dönüyordum (Treichel, 2000, s. 87).

1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde ardı ardına yayımladığı şiirlerinde dilin sınırları, bireysel yalnızlık ve modern kent yaşamının yabancılaştırıcı etkileri gibi temalar öne çıkmaktadır. Bununla birlikte 1990'lardan itibaren Treichel, düzyazı türünde ürünler vermeye ve otobiyografik unsurlara dayalı bir anlatı çizgisi geliştirmeye başladığını şu şekilde itiraf etmektedir:

kendim hakkında da yazabildim. Berlin'dekinden bile daha iyi bir şekilde, buradaki konuyu alıp kendi benliğime dönebildim ve bunu metne aktarabildim. Konu bir kez yakalandığında, yazımın otobiyografik esinli bir yazı olduğuna, malzememin kendi deneyimlerim ve benliğim olduğuna dair hiçbir şüphem kalmadı. Burada doğruluk adına şunu eklemeliyim: kendi düzyazı benliğim. Zira kendi lirik benliğim zaten deneyimlerini yaşamıştı ve keza libretto benliğim de öyle (Treichel, 2000, s. 105).

Yazarın roman ve hikâyeleri, aile tarihine, savaşın bıraktığı travmalara ve kimlik arayışına odaklanan otobiyografik bir çizgi geliştirmiştir. Nitekim 1998 yılında yayımlanan *Kaybolan*, yazarın ilk ve en tanınmış romanıdır. *Kaybolan*, Treichel ailesinin yaşadığı “kayıp evlat” vakasına dayanmakta olup, II. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın travmatik belleğini bireysel bir aile hikâyesi aracılığıyla dile getirmektedir. *Kaybolan*, yayınlanmasından kısa süre sonra eleştirel övgü alarak otuzdan fazla dile çevrilmiş ve uluslararası başarı kazanmıştır. Otobiyografik gerçekliği kurmaca estetikle harmanlayan bu yapıt, edebiyat eleştirmenlerince bir *özkeurgu* örneği olarak

değerlendirilmektedir. Yazar, gerçek aile tarihini doğrudan anı biçiminde değil, kurmaca bir anlatının olanaklarıyla yeniden kurgulamaktadır. Bu yapıtın başarısından sonra düzyazı, yazarın üretiminin daha baskın bir parçası haline gelmiştir.

Treichel, *Kaybolan* romanından sonra benzer temaları farklı açılardan işlemeyi sürdürmüş ve birkaç roman daha kaleme almıştır. *Tristanakord* (2000), *Der irdische Amor* (2002), *Menschenflug* (2005), *Anatolin* (2008), *Grunewaldsee* (2010), *Mein Sardinien* (2012) ve *Frühe Störung* (2014) bu dönemin önemli yapıtları arasındadır. Bu yapıtların genelinde gerek anlatıcı sesi gerekse içerik bakımından ortak bir çizgi görmek mümkündür: Anlatılar genellikle çocuk veya ergen bir ben-anlatıcının gözünden sunulmaktadır. Böylece yazar, tarihsel travmaları masum bir bakış açısıyla filtreleyerek aktarmayı başarmaktadır. Treichel'in bu dönem yapıtlarında da aile hafızası, sanat ve varoluş sorunları, sessizlik ve iletişimsizlik gibi temalar belirgin biçimde hissedilmektedir.

2.2. Poetika ve Anlatı Stratejileri

Hans-Ulrich Treichel, edebiyatında geçmiş ile bireysel deneyimler arasındaki bağa özel bir önem atfeden bir yazardır. Kendisinin de vurguladığı üzere, “geçmişin kuyusu çok derindir ve bir yazarın bu kuyudan kendisini yazar yapan unsuru çekip alabilmesi, onun özel ayrıcalıklarından birisidir. Hatırlama, pek çok yazarın yaşam malzemesidir. Yaşanmış bir ömür, yazarın hesabında her durumda biriken bir sermayedir ki bu diğer sermaye türleri için bu kadar kesin bir şey söylemek mümkün değildir” (Treichel, 2000, s. 11). Treichel burada, geçmiş zamanın – özellikle de çocukluğun – bir yazarın en değerli hazinelerinden olduğunu belirtmektedir. Nitekim yazar, “geçip gitmekte olan ve geçmiş zaman, bir yazarın en önemli zenginliklerindendir. Ve birçok insan için geçmiş zamanın en değerli görünen kısmı ise çocukluktur” (Treichel, 2000, s. 11) diyerek çocukluk yıllarının özel önemini vurgulamaktadır.

Treichel'e göre yaşam deneyimi, yazarı şekillendiren temel bir unsur olarak öne çıkmaktadır ve bunun en kıymetli bileşeni çoğu zaman çocukluk dönemidir. Bu noktada Treichel, geçmişe dönmenin yalnızca hatırlamakla

sınırlı olmadığını, yazarın bu yaşamışlıkları yeniden kurma gücüne de sahip olduğunu belirtmektedir. Ona göre “her ne kadar kendi yaşamöyküsünü ve deneyimlerini yazınsal olarak işleyip kullanabilme imkânı bir ayrıcalık gibi görünse de” (Treichel, 2000, s.112), yazar, kendi yaşamöyküsünü yeniden kurgulama ya da bütünüyle yeniden inşa etme olanağına sahiptir. Bu olasılık, yazınsal üretim için motivasyon kaynağı oluşturmaktadır. Bu anlayış, Treichel’in otobiyografi ile özkurgu arasındaki farkı nasıl gördüğünü de açıklamaktadır. Ona göre yazar, özkurgu türünde olguları birebir aktarma zorunluluğundan uzaktır ve yaşamındaki gerçekleri kurgusal bir biçimde dönüştürmektedir. Nitekim Treichel, bu anlatısal ayrıcalığı açık biçimde dile getirmektedir:

Otobiyografik olanın icadı, özgünlük baskısından kurtarır. Yazarken, aslında olduğum kişi olmak zorunda olmadığımı fark ediyorum. Yazarken, birçok şeyi hatırladığımı ve birçok şeyi de unuttuğumu, ancak hatırladıklarımı dönüştürerek ‘yeniden hatırlayabildiğimi’ ve unuttuklarımı gerekirse yeniden yapılandırabildiğimi fark ediyorum. Ayrıca yine yazarken, sadece kötü deneyimleri daha iyi hale dönüştürmekten hoşlanmadığımı, aynı zamanda daha iyi deneyimleri kötüleştirmekten de hoşlandığımı fark ediyorum. Yazmanın yaşamla başa çıkmakla bir ilgisi varsa, o zaman tüm hayatın üstesinden gelinebilir olması anlamına da gelir. Sadece kötü günlerin üstesinden gelebileceğimizi göstermek gerekmez. Aynı zamanda iyi günleri de atlatmak zorundayız (Treichel, 2000, s. 112-113).

Görüldüğü gibi yazar, yaşamöyküsel gerçekliği kaleme alırken özgünlük baskısından kurtulmayı ve gerekirse yaşanmış olanı değiştirme veya yeniden kurgulama ayrıcalığını savunmaktadır. Treichel, yazdığı biyografik metinleri politik ya da gelişimsel-psikolojik gerekçelerle dönüştürme veya tamamen yeniden icat etme hakkını kendinde görmektedir. Yazarın bu düşüncesiyle ilişkili olarak özkurgunun yaratıcı özgürlük anlayışı, çağdaş yazarlar tarafından benimsenen bir yaklaşımdır. Nitekim Fransız yazar Chloé Delaume’un otobiyografik yazı anlayışını irdeleyen Mercédès Baillargeon (2019), Delaume’un metni “hayatı pasif biçimde aktaran bir yapı değil, öznenin kendisini yeniden kurduğu aktif bir yaratım alanı” (Baillargeon, 2019, s. 81) olarak gördüğünü belirtmektedir; yazı, Delaume için hem bireysel iyileşmenin hem de yeniden doğuşun aracıdır. Bu bakımdan *yazmak*, geçmiş

hatırlama eylemi olmaktan ziyade, geçmişini yeniden yazma ve böylelikle yeni bir benlik inşa etme süreci olarak kavramsallaştırılmaktadır (Baillargeon, 2019, s. 81). Benzer şekilde, travma temalı özkurgu örneklerinde (örneğin Benmalek veya Delaume'un yapıtlarında) anlatının işlevi yalnızca acıyı temsil etmek değildir; aksine acıyı dönüştürmek, ona anlam kazandırmak ve bireyin anlatıda yeniden var olmasını sağlamaktır (Grell, 2014, s. 63). Aynı zamanda Hans-Ulrich Treichel, Rhys W. Williams ile yaptığı bir söyleşide, yazmanın kendisi için “gecikmiş bir terapötik etki” taşıdığını belirtmektedir. Travmatik bir deneyimin etkisini hissettiğini, ancak bu deneyimin kendisine dair bir anlatısının bulunmadığını ifade etmektedir. Ona göre bu durum, kişisel tarihte bir “boşluk” ya da “eksiklik” yaratmaktadır. Yazar, bu eksik hikâyeyi kurmaca aracılığıyla anlatmanın, yani o boşluğu yazıyla doldurmanın “hayalet ağrısı hafiflettiğini” itiraf etmektedir. Ayrıca yazı eylemi aracılığıyla kendi biyografisiyle oynayabilmenin, ona yeni bir biçim ve anlam kazandırmanın bir “egemenlik deneyimi” sunduğunu da vurgulamaktadır (Kapczynski, 2011, s.217-218). Bu yönüyle özkurgu, terapötik bir anlatı biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

2.3. Tematik Odaklar: Bellek, Kimlik ve Kayıp Deneyimi

Treichel'in edebî dünyası ve üslubu, büyük ölçüde kendi yaşam deneyimlerinden beslenen otobiyografik bir temel üzerinde yükselmektedir. Onun yapıtları temel olarak üç ana eksen etrafında şekillenmektedir: Bellek ve Kayıp, Sessizlik ve Dil, Özkurgu ve Kimlik. Yazarın yapıtlarında bu temalar birbiriyle kesişerek işlenmekte ve çoğunlukla aile tarihinden beslenen otobiyografik izlekler üzerinden derinleştirilmektedir.

a. Bellek ve Kayıp: Treichel'in yapıtlarında bireysel ve kolektif bellek, sürekli olarak kayıp olgusu etrafında şekillenmektedir. Yazar, ailesinin Doğu Prusya'dan zorunlu göçü ve kayıp evlat hadisesi üzerinden, hatırlamanın ve unutmanın trajik yanlarını keşfetmektedir. Doğu'dan koparılan anne ve baba, yalnızca yurtlarını değil, geçmişlerine dair anlatıları da geride bırakmıştır. Sonuç olarak bellek aktarımı kuşaklar arasında kesintiye uğrayarak Treichel'in kuşağı kendisine miras kalan bir sessizlik ortamında büyümüştür. Yazar, bu durumu ifade etmek için “ebeveysiz ebeveynler” ve

“geçmişî olmayan ebeveynler” metaforlarını kullanmaktadır. Kendi anne babasının, çocukluklarına dair anlatacak hiçbir anıları olmamasını şu şekilde ifade etmektedir:

Ebeveynlerim, en azından benim zamanımda, çocukluklarına dair hiçbir anıyı asla hatırlayamıyorlardı. Ben, onların her birinin kendi başına veya birlikte çocukluklarını hatırladıklarından şüphe ediyorum. Bugün bile hâlâ onların bir çocukluklarının olmadığını ve kendilerinin de çocuklukları olmadığını düşündüklerini kabul etmek zorundayım (Treichel, 2000, s. 22).

Kaybolan romanı, “kayıp kardeş” motifi üzerinden bireysel belleğin kırıl-ganlığını ve aile tarihinde açılan gedikleri sembolize etmektedir. Yazar, kur-maca aracılığıyla hatırlama eylemini yeniden üretmekte; hatıraları dönüştü-rerek geçmişî yeniden kurmaktadır. Dolayısıyla Treichel’in edebiyatı, kişi-sel bellek ile toplumsal bellek arasındaki geçişlere dayanmaktadır. Bu bel-lek pratiğinde amaç, unutulmuş veya bastırılmış olanı görünür kılarak geç-mişle yüzleşmek ve onu hikâye ederek anlamlandırmaktır.

b. Sessizlik ve Dil: Travma anlatılarında suskunluk, deneyimlerin temsil edilemezliğini ve bu deneyimlerin çok katmanlı yapısını yansıtmaktadır. An-latılardaki ebeveyn figürleri, savaş ve sürgün gibi yıkıcı tarihsel olayların ta-nıkları olarak travmanın sessiz taşıyıcılarıdır. Dönemin siyasal baskısı ve toplumsal bastırma eğilimi, bu kuşağın yaşadıklarını dile getirmesini engel-leyerek, suskunluğu bir savunma biçimine dönüşmektedir. Böylece “sus-kun kuşak”, hem travmayla baş etme stratejisinin hem de bastırılmış tanık-lığın sembolü haline gelmektedir (Genç, 2025, s. 162). Savaş sonrası kuşa-ğa özgü bu konu(a)mama hali, Treichel’in figürlerinde belirgin bir motif olarak ortaya çıkmaktadır ve bu figürler, çoğunlukla duygularını dile getir-mekte yetersiz, içe dönük ve bastırılmış bireylerdir. Bu durum, bireysel tra-jedilerin aile içinde konuşulmadan geçirtilmiş olmasından kaynaklanmak-tadır. Örneğin, *Kaybolan*’da anlatıcı çocuk, ailesinin geçmişindeki büyük sır-rı (kayıp ağabeyi) açıkça öğrenemez; evin içinde bu konuda sanki bir sus-kunluk yemini vardır. Yazar bu dilsizlik temasını işlerken, dilin sınırlarını ve anlatının yeterliliğini de sorgulamaktadır. Böylece Treichel, dilin bazen en önemli şeyleri söylemeye yetmediğini, büyük travmaların çoğu zaman sözcüklere dökülemediğini göstermektedir. Nitekim yazar

O zaman içine düştüğümüz durumları tek tek anlatmak neredeyse imkânsız. Bu, ebeveynlerimin travma sonrasında edindikleri bir inançtı ve kesinlikle edebi bir düstura dönüştürülemezdi. Ancak tam da savaş kuşağının sahip olduğu imkânları ifade ediyordu. Olayları sözcüklerle ifade etmek, bu imkânlar arasında yer almıyordu. Bu, benim ailemde sessizliğin hüküm sürdüğü anlamına gelmez. Tam tersine, konuşulurdu, hatta oldukça fazla konuşulurdu ve zaman elverdiğinde, durmaksızın konuşulurdu. Özellikle diğer mülteciler veya sürgünler dükkâna veya mutfağa geldiğinde ki bu durum sık sık yaşanırdı. Ancak bu konuşma, yaşanan korkunç olaylar hakkında bilgi veren bir konuşma değildi; yine de çocuk bir dinleyici olan benim için geçmişle doluydu (Treichel, 2000, s. 26).

diyerek savaş kuşağının yaşadığı ifade yoksunluğunu açıkça dile getirmektedir. Treichel'in "sessizliğin poetikası" olarak nitelendirilebilecek bu üslubu, okura dile getirilemeyen duyguların ağırlığını hissettirmektedir.

c. Özkurgu ve Kimlik: Treichel'in yapıtları, kendi biyografik deneyimlerinden ilham almakla birlikte, bunları estetik bir süzgeçten geçirerek kurgulamaktadır. Yazar, geleneksel anlamda bir otobiyografi yazmak yerine, gerçek yaşamöyküsünü kurmacanın olanaklarıyla harmanlamaktadır. Bu nedenle yapıtları, yirminci yüzyılın sonlarında edebiyat dünyasında tartışılan özkurgu kavramının Alman edebiyatındaki belirgin örnekleri arasında sayılmaktadır. Kendi hayat hikâyesini yazınsal metne dönüştürme sürecinde, Treichel bir yandan geçmişle hesaplaşırken bir yandan da kurmaca aracılığıyla yeni bir anlamlandırma gerçekleştirmektedir. Bu süreç, yazarın benlik arayışının edebî bir izdüşümü olarak görülebilmektedir.

3. Kaybolan Romanında Özkurgusal Anlatı Biçimi

3.1. Anlatıcı-Yazar-Figür Üçgeni

Özkurgusal anlatılarda en dikkat çekici unsurlardan biri, yazar, anlatıcı ve figür arasındaki ilişkidir. Otobiyografik metinlerde genellikle yazar ile anlatıcı özdeştir; buna karşılık özkurguda yazar, kendisini kurmaca bir figür olarak yeniden inşa ederken, aynı zamanda bu figürle arasına mesafe koymaktadır.

Fransız eleştirmen Philippe Lejeune, *otobiyografik sözleşme* kavramıyla, otobiyografik metinlerde yazar, anlatıcı ve figürün özdeşliğine dayalı bir dü-rüstlük anlaşmasından söz etmektedir (Lejeune, 1989). Bu anlaşmaya göre, yazar kendi adını taşıyan anlatıcı aracılığıyla başkahraman olarak yine ken-disini anlatmakta ve okur da anlatılanların hakikatine inanmaktadır. Ancak *Kaybolan* ise bu sözleşmeyi bilinçli biçimde ihlâl ederek özkurgu niteliği ka-zanmaktadır. Romanın kapağında yazar olarak Hans-Ulrich Treichel'in adı yer almasına rağmen anlatıcı figürü anonim kalmaktadır. Burada anlatıcı, birinci tekil şahıs anlatımıyla olayları çocuk bakış açısından aktaran, ismi be-lirtilmeyen bir erkek çocuktur. Yazarın biyografisiyle dikkate değer benzerlikler taşıyan bu anlatıcı, ne tamamen yazarın özyaşam öyküsel bir yansıma-sıdır ne de bütünüyle bağımsız bir kurmaca kişidir. Bu bağlamda, Anlatıcı, ailesinin geçmişindeki trajediyi gözlemci bir konumdan aktarmakla kalma-makta; aynı zamanda bu trajedinin biçimlendirdiği bir özne olarak da sesi-ni duyurmaktadır. Yazar Treichel ise metnin arka planında silik bir figür olarak yer almaktadır; kendi yaşam öyküsünü bu kurmaca tanığın anlatısı-na aktarmakta, ancak anlatıcıyı bütünüyle kendisiyle özdeşleştirmeyerek metinle arasında bilinçli bir estetik mesafe kurmaktadır. Yazarın biyografik deneyimlerinden kaynaklanan anlatı unsurları, kurmaca anlatım teknikleri aracılığıyla yeniden yapılandırıldığı için *Kaybolan*, Lejeune'ün tanımladığı otobiyografik anlatı kategorisine değil, Doubrovsky'nin kavramsallaştırdı-ğı özkurgu alanına dâhil edilmektedir.

Treichel, *Kaybolan* romanında özyaşamöyküsel malzemeyi birebir aktar-maktan kaçınarak, onu kurmaca bir anlatı evrenine taşımaktadır. Yazar, Batı Almanya'nın Gütersloh kenti yakınlarındaki Versmold'da dünyaya gelmiş-tir. Ailesi, II. Dünya Savaşı'nın sonunda Doğu Prusya'nın Rakowiec (bu-günkü Polonya) bölgesinden Batı Almanya'ya kaçan mülteci kökenlidir. Bu biyografik arka plan, Treichel'in bu romanında belirleyici bir rol oynamak-tadır. Romanın ben-anlatıcısı, tıpkı yazarın kendisi gibi, savaş sonrasında Doğu'dan göç etmiş bir ailenin çocuğu olup, Treichel'in çocukluk dönemi-ne ve aile hikâyesine dair ayrıntıları paylaşmaktadır (örneğin savaş sonrası Almanya'da büyümüş olması, ebeveynlerinin Doğu Prusya'dan göç trav-ması, kayıp bir ağabeyin varlığı gibi).

Treichel'in babası savaş sırasında ağır bir savaş gazisi olarak Rakowiec'te bir tarım çiftliğinin işletmesini devralırken (Treichel, 2000, s. 24), anlatıda Rakowiec, ailenin "ev" dediği yerdir ve özellikle anlatıcının babası için toplumsal ve ahlaki ilkelerinin kaynağıdır. Babası kendisini "Rakowiec'li bir köylü" (Treichel, 2013, s. 49) olarak tanımlamaktadır. Bunun gibi biyografik unsurlar doğrudan belgeleyici bir üslupta değil, kurmaca bir anlatının yapısal ve estetik çerçevesi içerisinde dönüştürülerek ele alınmaktadır. Romanda anlatıcı, yaşadığı Doğu Vestfalya bölgesine dair güçlü coğrafi ipuçları sunmaktadır. Ailesi, olayların geçtiği dönemde, Teutoburg Ormanı yakınlarında bulunan bir kasabada ikamet etmektedir (Treichel, 2013, s. 13). Bu duruma benzer bir şekilde Treichel de çocukluğunu geçirdiği Doğu Vestfalya'yı hatırlarken, Teutoburg Ormanından sıkça bahsetmektedir. Yazar, anılarını anlatırken Doğu Vestfalya'da bazen havanın açık olduğu günlerde tüm yerleşim yerlerinin sınırlarını aşarak Teutoburg Ormanı'na kadar görebildiğini belirtmektedir (Treichel, 2000, s. 38). Burada Treichel, anlatıcısını yaratırken kendi benliğini parçalamış, bir kısmını kurmaca persona olarak metne yansıtmaktadır. Anlatıcı, Treichel'in çocukluğundan ve ailesinden izler taşımasına rağmen, ne tamamen Treichel'dir ne de ondan bütünüyle bağımsızdır. Yazar, biyografik unsurları kurmaca bir yapı içinde yeniden kurgulamaktadır. Bu ikircikli konum, Doubrovsky'nin özkurgu kuramında değindiği gibi, "kurmaca içinde kurulmuş gerçeklik" alanına tekabül eder.

Romanın merkezindeki "kayıp kardeş" olayı gerçekte yaşanmış olmasına rağmen, anlatıcı bu olayı düz bir otobiyografik hatırat şeklinde sunmamaktadır. Bilakis yaşanmış hakikati edebiyat süzgecinden geçirerek yeniden kurgulamaktadır. Treichel, ölü olarak kabul edilen en büyük ağabeyinin durumunu 1991 yılında annesinin ölümünden birkaç hafta önce (Treichel, 2000, s.23) öğrenirken, bu gerçeğe yüzleştiği anı şu şekilde belirtmektedir:

Savaşta sakatlanan babam artık tüm uzuvlarını bile kaybetmişti ve o zamanlar henüz yirmi dört yaşında olan annem ise ancak kırk yıl sonra öğrendiğim ve »Kaybolan« adlı kitabımda da anlattığım bir travmaya sahipti (Treichel, 2000, s.21).

Bu, Treichel'in kayıp ağabeyi hakkındaki gerçeği 1991 yılında, yani otuz dokuz yaşındayken öğrenmiş olduğunu göstermektedir. Ancak anlatıda annesi, anlatıcıya artık hakikati öğrenecek kadar büyüdüğüne karar verdiğinde bu konuyu açmaktadır (Treichel, 2013, s. 10). Bu ifade, anlatıcının çocukluk döneminin bitip, ergenlik ya da genç yetişkinlik dönemine girdiğini göstermektedir. Treichel'in ebeveynleri, kayıp olduğu düşünülen oğullarını 1959 yılında, Treichel yaklaşık yedi yaşındayken yeniden aramaya girişmişlerdir. Treichel, bu dönemde söz konusu bu arayışın ve kaybın farkında değildir (Treichel, 2000, s.24). Ancak anlatıda anlatıcı bu arama süreçlerinden yakından tanık olmaktadır. Arama işlemlerinden kısa bir süre babasının ani ölümünde, anlatıcı kendisini “buluş çağında biraz fazla tombullaşmış bir oğlan” (Treichel, 2013, s. 76-77) olarak nitelendirmektedir. Bu ifade, onun ergenlik döneminde bulunduğunu ve yaşının yaklaşık olarak on iki ile on dört arasında olduğunu göstermektedir. Ayrıca anlatıcı, babasının ölümünden söz ederken o dönemde hâlâ okul öğrencisi olduğunu ve cenazenin ardından taktığı siyah kol bandı nedeniyle sınıf arkadaşları tarafından dışlandığını belirtmektedir. (Treichel, 2013, s. 73-74). Bu açıdan bakıldığında, *Kaybolan* klasik otobiyografi ile kurmaca roman arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran tipik bir özkurgu örneğidir.

Hans-Ulrich Treichel'in ailesi, 1945 yılında Sovyet ordusunun Doğu Prusya'ya ilerlemesi sırasında, binlerce sivil Almanla birlikte Batı Almanya'ya kaçmak zorunda kalmıştır. Bu tarihsel olay, *Kaybolan* romanında anlatıcı ailenin katile ile Doğu'dan Batı'ya yaptığı göç yolculuğu biçiminde yeniden kurgulanmaktadır. Söz konusu kaçış, hem tarihsel bir gerçekliğe hem de yazarın biyografik geçmişine dayanmaktadır. Treichel, bu deneyimi edebî düzlemde işleyerek, savaşın sivil nüfus üzerindeki yıkıcı etkisini ve yerinden edilmenin bireysel bilinçte yarattığı kalıcı travmayı araştırmaktadır. Roman, tarihsel göç olgusunu toplumsal bir olaydan ziyade, bireysel hafızada derin izler bırakan psikolojik kırılma olarak ele almaktadır; bu yaklaşım kişisel bir anlatı aracılığıyla savaş sonrası Almanya'nın toplumsal belleğini görür kılmalıdır. Treichel, bu bağlamda bireysel deneyimi insanlık anlayışının merkezine yerleştirmektedir. Buradan anlatıcı ve yazar açısından insanlık anlayışını karşılaştırmak mümkündür. Yazar, insanlık anlayışını şu şekilde tanımlamaktadır:

Çocukluk, aileden miras alınan, nesilden nesle aktarılabilen, anlatılan veya geçmişte kalmış bir şey değildir. İnsan, herhangi bir koşul veya destek olmadan var olan, bağımsız bir varlıktır; bir çocukluğa sahip olmak zorunda değildir ve anlatılacak sabit bir hikâyesi yoktur. İnsan, doğudan gelen bir sürgündür. Veya daha doğrusu: İnsan, doğudan gelen ve Rus'tan korkan bir sürgündür. İşte kısacası, bu, benim insanlık anlayışım (Treichel, 2000, s. 22).

Bu perspektif, romanın anlatıcısının dünyayı algılayışında ve Ruslara karşı tutumunda da somutlaşmaktadır. Anlatıcının babası ise, Rusların istilası sırasında hiçbir kadının – yaşına bakılmaksızın – güvende olmadığını ifade etmektedir. Bu ifadeden hareketle anlatıcı, annesinin de benzer bir tehlikeye maruz kalmış olabileceği sonucuna varmaktadır. Ona göre, Rus askerlerinin annesine de saldırmış olması olasıdır; ancak anlatıcı, çocukluk döneminde bu tür bir saldırının içerdiği şiddetin boyutunu ve anlamını tam olarak kavrayamamaktadır (Treichel, 2013, s. 32).

Bunun gibi kişisel geçmişin anlatıdaki yankısı, hatırlama anlarında yoğunlaşmaktadır. “Kardeşim beyaz bir battaniyenin üstünde çömelmiş kamera gülüyordu. Savaş sırasındaydı bu, dedi Anne, savaşın son yılında, evdeyken. Ev doğudaydı, kardeşim Doğu’da doğmuştu. Annem “Evde” kelimesi ağzından çıktığında ağlamaya başlıyordu” (Treichel, Kaybolan, 2013, s. 7). Bu sahnede “ev” kavramı yalnızca fiziksel bir mekânı değil, aynı zamanda yitirilmiş kimliğin ve aidiyet duygusunun simgesel karşılığını temsil etmektedir. Doğu, artık geri dönülemeyen bir yurt imgesine dönüşürken, “ev” yalnızca dilsel bir kalıntı olarak geçmişin izini taşımaktadır. Bu travmanın en belirgin biçimde hissedildiği anlatılardan biri, ailenin savaş yıllarında yaşadığı kayıp deneyimidir:

Anne, Arnold’un Ruslardan kaçarken açlıktan öldüğünü açıklayarak onun kaderi hakkında beni aydınlattı. “Açlıktan öldü” dedi Anne, “Benim kollarım da öldü açlıktan”. Çünkü kendisi de açlık çekmişti Doğu’dan Batı’ya uzun yürüyüş sırasında. Çocuğu besleyecek sütü yoktu (Treichel, 2013, s. 9).

Bu anlatım, savaş sonrası dönemin bireysel acılarını ve bedensel hafızada iz bırakan kayıpları görünür kılmaktadır. Anlatıcının yaşadığı kayıp deneyimini Treichel’in ailesi de yaşamıştır. Belleklerinde yer eden bu deneyimler, her iki ailenin Vestfalya’daki yaşamlarının da biçimlendirmektedir.

Treichel'in babası, Kızıl Ordu'nun ilerleyişi sırasında Doğu Prusya'nın Rakowiec kentinde bir tarım işletmesinin yönetimini üstlenmiş bir savaş gazisidir. Ancak aile, Ocak 1945'teki Sovyet ilerleyişi sırasında bu çiftliği terk etmek zorunda kalmıştır. Batı Almanya'ya göç ettikten sonra Treichel'in ebeveynleri ticaretle uğraşmaya başlamış ve yaşamlarını bütünüyle bu işe adanmışlardır (Treichel, 2000, s. 23). Bu göçün ardından yazarın ailesi mesleki yönünü değiştirerek tütün ürünlerinin toptan ve perakende ticaretiyle uğraşmaya başlamıştır (Treichel, 2000, s. 60). Yazarın anlatısında yer alan aile de "boş zamanın ve tatilin usulen bile tadını çıkarma yeteneğinden yoksundular [...] çünkü insanın dünyaya gezintilere çıkmak için değil, çalışmak için geldiği" (Treichel, 2013, s. 14) düşüncesindedir. Bu disiplinle anlatıcının ailesi 1950'li yılların ekonomik kalkınma sürecine etkin biçimde katılarak, bu durumdan belirgin bir maddi kazanç elde etmektedir. Anlatıcı için bu toplumsal ve ekonomik yükseliş, özellikle babanın giderek daha büyük otomobiller edinmesiyle somutlaşmaktadır; bu otomobiller ailenin toplumsal statüsünü görünür kılmaktadır (Treichel, 2013, s. 15). Aynı dönemde baba, toptan ticaret alanında mesleki bir eğitim programını tamamlayarak et ürünleri toptancısı olarak kendi işini kurmaktadır. Kısa sürede önemli bir büyüme kaydeden bu işletme, Batı Almanya'nın savaş sonrası ekonomik canlanmasının küçük ölçekli bir örneği olarak görülmektedir. Treichel'in ailesi de, savaş sonrasındaki dönemde ekonomik açıdan belirgin bir gelişme süreci yaşadığı şu sözlerle görülmektedir:

Savaş sonrası yıllarında ekonomik kalkınma, bireysel psikolojik bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, çoğu zaman şiddetli bir yıkım çalışmaları gibi görünüyordu. Tıpkı bir iş bombardımanı gibi, sadece yıkıntıları değil, dolu rafları, iyi beslenmiş insanları ve tertemiz asfaltlanmış şehir merkezlerini meydana getiren geniş kapsamlı yangın gibiydi. Ailemin işleri de büyüdü ve savaştan sonra doğan oğullar, çocukluktan çıktı (Treichel, 2013, s. 24).

Ancak Treichel'in anlatısında ekonomik kalkınma yalnızca başarı ve ilerleme olarak sunulmamaktadır. Bu görünür refahın arkasında, bastırılmış travmaların ve çözülmemiş kayıpların etkisi yer almaktadır. Anlatıcı, ölü olduğu düşünülen kardeşinin yaşama ihtimalini öğrenmiştir. Bu durum, Treichel'in ailesinin deneyimlediği bir olaya da karşılık gelmektedir:

1959 yılında ne tür bir deprem yaşandığını bilmiyorum. Ancak çok açık bir şekilde, kayıp olup ölü zannedilen oğul, birdenbire yeraltından ortaya çıktı, Lethe nehrini ikinci kez aşır babasının ve annesinin sarsıntılı hafızasında yeniden canlanmıştı. Hiç kapanmayan bu yara, yeniden acı vermeye başlamıştı. Anne ve babamın, 1959 yılının Eylül ayında Nolte adında bir şehir müfettişi ve vesayet memurunun ofisine giderek, kayıp olan oğullarını aramaya yeniden başlaması ve şu açıklamayı söyleyecek olmaları başka türlü açıklanamaz (Treichel, 2000, s. 24).

Treichel'in ebeveyni bu travmayı şu şekilde anlatmaktadır:

24 Eylül 1943 doğumlu Günter Treichel adında bir çocuk dünyaya geldi. Kızıl Ordu'nun Ocak 1945'te ilerlemesi sırasında çiftliğimizi terk etmek zorunda kaldık ve diğer Almanlarla birlikte bir kafileye katıldık. Ancak kaçışımızı o kadar geç başlatabilmiştik ki, ilerleyen ordu tarafından neredeyse tamamen ezilip geçildik. O zaman içine düştüğümüz durumları tek tek anlatmak neredeyse imkânsız. Hayatımız defalarca tehdit edildi; ölümden, vurularak öldürülmekten sadece büyük zorluklarla ve güçlüklerle kurtulduk. Bu durumda, kendimizi kurşunlardan korumak için tüm mal varlığımızı ve at arabasında kalan çocuğumuzu geride bırakarak kaçmak zorunda kaldık (Treichel, 2000, s. 25).

Bu kayıp, hem tarihsel gerçekliğe dayanan aileyi hem de anlatı içinde temsil edilen kurmaca aileyi derinlemesine etkileyen belirleyici bir unsurdur.

Doktor, annenin aşırı yorgunluk nedeniyle tedaviye ihtiyaç duyduğunu belirlemiş ve birkaç haftalık bir kür önermiştir. Baba hafta sonları kliniğe yaptığı ziyaretlerde annenin durumunun iyileşmekte olduğunu, ancak tam bir iyileşmeden söz edilemeyeceğini ifade etmiştir. Görünürdeki neden fiziksel yorgunluk olsa da, asıl etken kaybedilen oğlu Arnold'un yasının sürdüğüdür. Baba, annenin bu kaybı hâlâ aşamadığını, buna karşın çocuğun kardeşinin ölümünü çoktan geride bıraktığına inandığını dile getirmiştir (Treichel, 2013, s. 28-29).

Kaybolan'da kayıp ağabeyin akıbetinin belirlenmesine yönelik yürütülen resmi ve bilimsel soruşturma süreci ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Kayıp çocuğun bulunmasına yönelik girişimler, Kızıl Haç Arama Servisi'nin 2307 numaralı çocuğu tespit etmesiyle somut bir nitelik kazanmaktadır:

Baba, yıllar boyunca eşiyle birlikte Kızıl Haç'ın Arama Servisi aracılığıyla kaybolan oğulları Arnold'u aradıklarını, ancak bu süreci çocuklarına yüklemek istemedikleri için ondan gizlediklerini açıklar. Uzun yıllar sonra nihayet Arnold olabileceği düşünülen birine ulaşılmıştır. Çocuk, bu haberi duyduğunda bedeninde eski bir tedirginlik hisseder; babasıyla arasında ilk kez bu kadar uzun ve ciddi bir konuşma geçmektedir. Baba, olası akrabalığı doğrulamak için çeşitli incelemeler yapılması gerektiğini ve bu süreçte çocuğun da testlere katılacağını söyler. Çocuk, kardeşinin bulunması ihtimalini hem somut hem duygusal düzeyde deneyimler: aile artık üç kişi değil, dört kişidir; kendi alanını, hatta kimliğini paylaşmak zorunda kalacaktır. Fotoğraftan tanıdığı bebek Arnold, aslında savaş bitmeden önce doğmuş ve ondan birkaç yıl büyüktür. Baba, Kızıl Haç'a kayıp zamanını, yerini ve Arnold'un sağ tarafındaki belirgin saç girdabını bildirdiklerini, benzer fiziksel özelliğe sahip bir çocuk hakkında bilgi aldıklarını aktarır (Treichel, 2013, s. 30).

Romanda betimlenen bu durum, yazarın yaşam öyküsüyle doğrudan bir paralellik göstermektedir:

1959'da bir gün, anne babam da on dört yıllık bir bastırma halinden birdenbire korkuyla uyandılar ve kaybolmuş çocuklarını aramaya karar verdiler. Oğullarının haberi olmadan ve sonunda başarısız bir şekilde, soy biyolojisi ve antropoloji raporlarıyla dolu bir uzun ve zorlu bir yolculuk yaşadılar. Bu, Doğu Vestfalya bölgesinde bir çocuk esirgeme yurdunda kayıp arama ekibinin yardımıyla izini buldukları terk edilen çocuklarının öz anne babası olduklarını genetik olarak kanıtlamaları gerektiği anlamına geliyordu. Bulunan bu kayıp çocuk, en büyük ağabeyimle aynı yaşıydı ve aynı zamanda onun gibi bir mülteci güzergâhında kaybolmuştu, böylece annemle babam çok geçmeden onun biyolojik çocukları olduğuna kesin olarak ikna oldular (Treichel, 2000, s. 26-27).

Romanda yer alan baba, yıllar boyunca eşiyle birlikte Kızıl Haç'ın Arama Servisi aracılığıyla kaybolan oğulları Arnold'u aradıklarını, ancak bu süreci çocuklarına yüklemek istemedikleri için ondan gizlediklerini açıklamaktadır. Uzun yıllar sonra nihayet Arnold olabileceği düşünülen birine ulaşılmıştır. Çocuk, bu haberi duyduğunda bedeninde eski bir tedirginlik hissetmektedir; babasıyla arasında ilk kez bu kadar uzun ve ciddi bir konuşma geçmektedir. Baba, olası akrabalığı doğrulamak için çeşitli

incelemeler yapılması gerektiğini ve bu süreçte çocuğun da testlere katılacağını söylemektedir. Çocuk, kardeşinin bulunması ihtimalini hem somut hem duygusal düzeyde deneyimler: aile artık üç kişi değil, dört kişidir; kendi alanını, hatta kimliğini paylaşmak zorunda kalma düşüncesindedir. Fotoğraftan tanıdığı bebek Arnold, aslında savaş bitmeden önce doğmuş ve ondan birkaç yıl büyüktür. Baba, Kızıl Haç’a kayıp zamanını, yerini ve Arnold’un sağ tarafındaki belirgin saç girdabını bildirdiklerini, benzer fiziksel özelliğe sahip bir çocuk hakkında bilgi aldıklarını aktarmaktadır (Treichel, 2013, s. 30).

Kaybolan’da anlatıcı ve Treichel, kayıp olan ağabeyinin bulunmasını arzulamamaktadır. Bu isteksizlik, ailenin bilinçaltında yer etmiş kaybın nasıl içselleştirildiğini göstermektedir. Romanda “Açlıktan ölmesi için bir üçüncü dünya savaşı”nın (Treichel, 2013, s.34) olmasını dileyen anlatıcı, ağabeyin bulunması olasılığından duyduğu rahatsızlık şu şekilde de itiraf etmektedir: “Arnold’la hiçbir şeyi paylaşmak istemiyordum ne odamı ne masamı. Hele birbirimizin yerini almamızı hiç istemiyordum.” (Treichel, 2013, s. 36). Arnold’un bulunma olasılığı bile anlatıcıda huzursuzluk, korku ve suçluluk duygularını tetiklemektedir. Nitekim daha en başında Arnold’un fotoğrafları aile albümünün ilk sayfalarında merkezi bir konumda yer alırken, anlatıcının fotoğrafları küçük boyutları ve arka plandaki konumlarıyla dikkat çekmektedir (Treichel, 2013, s. 8). Arnold’un varlığı ile yokluğu arasındaki bu gerilim, anlatıcının yaşamını sürekli bir ikincillik duygusu, suçluluk bilinci ve varoluşsal eksiklik algısı çerçevesinde kavramasına neden olmaktadır. Yazar da benzer bir şekilde olası delillerin bulunarak kayıp ağabeyinin yeniden aileye dâhil edilmesi durumunu “hayal etmeye cesaret edemediğini” ifade eder ve bu durumu şöyle nitelendirmektedir:

Eğer deliller bulunsaydı ve bu çocuk ailemize katılsaydı, ne olacağını hayal etmeye cesaret edemiyordum. Savaş ve kaçış felaketinin ardından, şimdi de bir aile birleşimi felaketi yaşanacaktı. Biz kardeşler bile zaman zaman gergin bir kardeş rekabeti içinde yaşıyorduk. Birbirimizi tabiri caizse başından beri tanıyan bizler bile birbirimizi istenmeyen davetsiz misafirler olarak görebiliyorduk. Peki ya dördüncü, en büyük ve gerçekten yabancı olan kardeşe ne olurdu? Özellikle de kayıp olup, yeniden bulunmuş biri

olarak ayrıcalıklı olurdu. Ayrılığın travmasının kutsanması ve aile bedenine yeniden katılmanın lütfuyla ödüllendirilmiş olurdu (Treichel, 2000, s. 27).

Gerçek gerçekliğe ait olan Treichel’in ailesi ve romandaki kurmaca aile, kayıp çocuğun biyolojik aidiyetinin kesin olarak belirlenebilmesi amacıyla “antropolojik-biyolojik soya dair bilirkişi raporu”nun (Treichel, 2013, s. 36) hazırlanmasını talep etmektedir. Söz konusu bu inceleme, vücut morfolojisinin, ayak izi özelliklerinin ve kraniyal yapıların karşılaştırmalı analizini kapsamaktadır:

Oğullarının haberi olmadan ve sonunda başarısız bir şekilde, soy biyolojisi ve antropoloji raporlarıyla dolu bir uzun ve zorlu bir yolculuk yaşadılar. Bu, Doğu Vestfalya bölgesinde bir çocuk esirgeme yurdunda kayıp arama ekibinin yardımıyla izini buldukları terk edilen çocuklarının öz anne babası olduklarını genetik olarak kanıtlamaları gerektiği anlamına geliyordu (Treichel, 2000, s. 26).

Bu biyografik deneyim, Treichel’in *Kaybolan* adlı romanında kurmaca bir düzlemde şu şekilde yeniden biçimlenmektedir:

Anne Baba, “bütünü itibarıyla olumlu” olarak anladıkları mevcut sonuçlara dayanarak “antropolojik-biyolojik soya dair bilirkişi raporu” denen şey için müracaatta bulundular (Treichel, 2013, s. 36).

Bu bağlamda, ebeveynlerin “bütünü itibarıyla olumlu” olarak değerlendirdikleri sonuçlara dayanarak “antropolojik-biyolojik soya dair bilirkişi raporu” için yeniden başvuruda bulunmaları, bilimsel doğrulama arayışının aynı zamanda bir umut ve yeniden bağ kurma girişimi olduğunu ortaya koymaktadır. Treichel’in ailesi, yapılan biyolojik soy tetkikleri sonucunda benzerlikler saptanan bir çocukla karşı karşıya kalmaktadır. Yazar bu durumu şu ifadeyle aktarmaktadır:

Bulunan bu kayıp çocuk, en büyük ağabeyimle aynı yaşıydı ve aynı zamanda onun gibi bir mülteci güzergâhında kaybolmuştu, böylece annemle babam çok geçmeden onun biyolojik çocukları olduğuna kesin olarak ikna oldular (Treichel, 2000, s. 27).

Anlatıda bu bulunan çocuk, Kimsesiz Çocuklar Koruma Dairesi’nde 2307 Numaralı Bulunmuş Çocuk (Treichel, 2013, s. 35) olarak

betimlenmektedir. *Kaybolan*'da anlatıcı (küçük kardeş), kayıp ağabeyin kimliğine ilişkin araştırmalar kapsamında bedenine dair ayrıntılı incelemelerin yapıldığı bir dizi fiziksel değerlendirmeye tabi tutulmaktadır (Treichel, 2013, s. 49). Bu değerlendirmeler arasında vücut yağ oranının ölçülmesi ile baş ve kulak yapısına ilişkin fotoğrafların çekilmesi yer almaktadır. Anlatıcı, Heidelberg'deki Adli Antropoloji Laboratuvarı'nda yapılan testler sırasında babasının iki ayağının birbirinden farklı olduğunu fark etmektedir. Laboratuvar görevlisinin ayakkabı ve çoraplarını çıkarmalarını istemesi üzerine, babasına yardım ederken ilk kez onun çıplak ayaklarını görmektedir. O ana kadar babasını daima takım elbisesi, gömleği ve ayakkabılarıyla tanıyan anlatıcı, bu bedenle ilk kez karşılaşmaktadır. Anlatıcı, babasının sağ ayağın etli, kaslı ve güçlü; sol ayağın ise ince, kemikli ve pençemsi olduğunu fark etmektedir. Bu bedensel asimetri onu şaşırtmaktadır, çünkü anne ve baba bu farktan hiç söz etmemiştir (Treichel, 2013, s. 50-51). Anlatıdaki babaya ait bu uzuv farklılığı yazarın biyografisinde de bulunmaktadır.

Treichel'in babası, Rus cephesinde sağ kolunu kaybetmiş ve protez kol takılmış bir savaş gazisidir. Yazar, babasını her zaman bu haliyle tanıdığı için protezi onun bedeninin doğal bir uzantısı olarak algılamakta; eline geçirilmiş siyah deri eldiven ise "gerçek" eli işlevi görmektedir. Onun babası da anlatıcının babası gibi, çocuklarına nadiren fiziksel yakınlık göstermektedir; bu nedenle yazar da babasından çekinmekte ve yalnızca yapay ele temas etmektedir (Treichel, 2000, s.22-23). Bu temas, yazar tarafından sıcak, yumuşak ve koruyucu bir dokunuş olarak algılanmaktadır. Bu yapay ele ilişkin duygusal bağını şu sözlerle ifade etmektedir: Bu protez "ele sevgi dolu bir bağım vardı. Bu bir tokat eli değildi, böylelikle onda, canlı bir eldekinden çok daha güçlü, hoş bir karakter gösteriyordu kendini. O ilk el, siyah bir deridendi, yani soğuk bir plastik değildi. O, ürkütücü olmayan bir parçasıydı babamın" (Hülswitt & Brinzanik, 2012, s. 276).

Bu durumda anlatının malzemesi gerçek olay ve olgulardan oluşurken, anlatı biçimi bilinçli olarak kurgusaldır. Bu bağlamda özkurgu, bir yandan otobiyografik bir hakikat iddiası taşımakta; öte yandan anlatının estetik biçimlendirilmişliği ve yapısal kurgusu nedeniyle edebi kurmaca kategorisine de dâhiledilmektedir. Nitekim Gronemann'ın ifadesi bu durumu

açık bir biçimde özetlemektedir: “Bir özkurgusal metin, hem kurmaca hem de otobiyografik olma iddiasındadır ve bu nedenle edebi türlerin geleneksel anlayışı açısından bir paradoks oluşturmaktadır” (Gronemann, 2019, s.241). Bu yönüyle özkurgu, birbirine zıt görünen bu iki karşıt durumu birleştirerek hem yaşanmış deneyimlerin aktarma hem de kurgusal bir evren yaratma iddiasını taşımaktadır.

3.2. Belleğin ve Kimliğin Yeniden İnşası

Hans-Ulrich Treichel, kendi ailesinin trajedisini romanın kurmaca figürlerinin öyküsüne yansıtırken, anlatıcı figüre kısmen kendi perspektifini ödünç vermektedir. Örneğin, romanın açılışındaki aile fotoğrafı sahnesi bu üçlü ilişkinin sembolik bir özetini sunmaktadır. Anlatıcı, ailesinin albümünde kayıp ağabeyi Arnold’un bebeklik fotoğrafına baktığında, aynı anda hem *bakan özne* hem de fotoğrafta görülmeyen, dolayısıyla *bakılan/gözetilen* konumundadır. Fotoğrafa konu olan gülen bebek Arnold, aile tarihinde “yaşayan” kardeştir; anlatıcı ise o karede görünmeyen, ailenin sonraki çocuğu olarak “hayalet bir varlık” gibidir (Treichel, Kaybolan, 7-8). Burada anlatıcı, kendi yaşamöyküsünde merkezde değil, kayıp kardeşin gölgesinde, marjinal bir konumdadır. Bu bağlamda fotoğraf, hem geçmişin somut bir kanıtı hem de anlatıcının kimlik çatışmasını imgelemektedir. Burada fotoğraf, kaybolan kardeşin varlığına dair tek somut kanıttır; ancak bu görsel kanıt, geçmişi yeniden canlandırmak yerine, anlatıcıya geçmişin ulaşılmazlığını hatırlatmaktadır. Fotoğraf, hem hatırlamanın hem unutmanın aracına dönüşmektedir. Bu bağlamda anımsama, bellekte depolanmış bilgilerin geri çağırılması ve yeniden canlandırılması sürecini ifade etmektedir. Anımsama eylemi, bireylerin geçmiş deneyimlerini değerlendirmelerine, kimlik inşalarını sürdürmelerine ve kişisel gelişim süreçlerini derinleştirmelerine olanak tanımaktadır (Kaygın, 2024, s. 310). Oysa Treichel belleği öğrenilmiş bir beceri ya da miras alınan bir değer olarak değil, eksikliği hissedilen bir yeti olarak göstermektedir:

Hatırlamak, öğrendiğim şeylerden biri değil. Bellek bizde aileden kalan bir miras da değil, oysa doğudan sürülmüş ebeveynlerim yanlarında neredeyse yalnızca bunu götürebilirlerdi. Çünkü başka hiçbir şeyleri yoktu (Treichel, 2000, s. 21).

Böylece Treichel, belleğin süreklilik kuran bir araç olmaktan çıkıp kaybın ve kopukluğun simgesine dönüştüğü bir anlatı evreni kurmaktadır.

Frank Zipfel (2009, s. 306), özkurgusal metinlerde “tarihsel-faktüel ile kurgusal-fiktif anlatıların sınırlarının geçirgenleştiğini” belirtmektedir. Bu yaklaşım, özkurgunun çift yönlü okuma biçimini açıklamaktadır: Okur, metindeki olayları hem “gerçek” (çünkü yazarın yaşamına dayanmaktadır) hem de “kurmaca” (çünkü anlatı edebî bir inşadır) olarak algılamaktadır. *Kaybolan*’da faktüel olan ile fiktif olan arasındaki bu geçirgenlik belirgindir. Roman, Treichel’in ailesinin gerçek yaşamındaki bir kayıp olgusundan yola çıkmaktadır; tarihsel arka plan – II. Dünya Savaşı’nın sonu ve Doğu Prusya’dan kaçış süreci, kayıp evladı bulma girişimleri – gerçektir. Ancak Treichel, bu malzemeyi birebir belge niteliğinde değil, ironik bir çocuk bakış açısıyla ve edebiyatın araçlarıyla dönüştürmektedir (Schäfer, 2016, s. 69). Anlatıcı “ben”, yaşanan travmayı –kardeşin kayboluşu, savaş sonrası sessizlik ve ebeveynlerin suçluluk duygusu– doğrudan hatırlamaktan ziyade, anlatma eylemi aracılığıyla yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda *Kaybolan*, özkurgunun karakteristik bir özelliği olan “anlatı aracılığıyla var olma” durumunun belirgin bir örneğini oluşturmaktadır.

Kayıp teması etrafında örülen *Kaybolan*, hatırlamanın ve unutmanın iç içe geçtiği bir bellek anlatısıdır. Romanın yapısı, doğrusal bir zaman çizgisi üzerinde ilerlemekten ziyade parçalı, tekrarlarla dolu ve kronolojik boşluklar barındıran bir yapı sergilemektedir. Bu anlatıdaki bellek de, doğası gereği parçalı ve istikrarsız olmasına rağmen yıkıcı bir itici güce dönüşmektedir (Curran, 2005, s. 41). Anlatıcı çocukluğuna dair anıları aktarırken, hatırlama sürecinin doğrusal olmaktan uzak, kırılmalı yapısını deneyimletmektedir. Roman boyunca bellek olgusunun “boşluklarla örülü bir anlatı” biçiminde işlediği görülmektedir. Anlatıcı, çocukluk anılarını parçalı biçimde ardı ardına sıralamaktadır: Anlatıcının annesinin bitmeyen ağlama krizleriyle (Treichel, 2013, s. 9, s.42) paralellik kurularak, Treichel kendi annesinin yaşadığı benzer durumunu şöyle ifade etmektedir:

Bir insanın kendi çocuğunu kaybetmesinin sadece ruhsal değil, aynı zamanda fiziksel bir acıya da neden olduğu kabul edilmelidir. Bu acının, bir

kolun kaybı gibi hissedildiği ve aynı onun gibi asla telafı edilemeyeceği düşünölmelidir (Treichel, 2000, s. 23)

Her iki annenin yaşadıkları, belleğin bedensel ve duygusal boyutuna işaret etmektedir. Evlat kaybı, sadece ruhsal değil, bedene kazınan bir anıdır.

Roman, tarihsel bir gerçeğı bireysel belleğin prizmasından geçirerek yeniden yapılandırmaktadır. Bunun için anlatıda yer alan Kızılhaç Arama Servisi, Kimsesiz Çocukları Koruma Dairesi, Adli Antropoloji Laboratuvarı, Adli Patoloji Enstitüsü gibi devlet kurumlarının yürüttüğü arama süreci, bastırılmış anılara karşı kamusal belleğin işleyiş biçimini temsil etmektedir. Bu durum bireysel hafıza ile kurumsal bellek arasındaki gerilimi görünür kılmakta ve Treichel'in anlatısında savaş sonrası travmanın hem toplumsal hem kurumsal boyutlarını açığa çıkarmaktadır. Anlatıcı, bu kurumlarda kullanılan *Tubera frontalia* (Treichel, 2013, s. 41), *Robrer Endeksi* (Treichel, 2013, s. 54) ve *Triradius* (Treichel, 2013, s. 68) gibi bilimsel terimlerle karşılaştıkça giderek artan bir yabancılaşma duygusu deneyimlemektedir. Kurumsal süreç her ne kadar yüksek doğruluk oranlarıyla sonuç üretmesine rağmen, anlatıcının annesi bu bulguları duygusal düzeyde kabul etmemektedir.

Kaybolan sadece geçmişin izlerini sürmekle kalmamakta; aynı zamanda bellek yoluyla kimlik inşasının öyküsünü de anlatmaktadır. Anlatıcı “ben”, ailesinin travmatik geçmişini anlatırken aslında kendi varoluşunu da anlamlandırmaya, kendini tanımlamaya çalışmaktadır. Kayıp kardeşin hikâyesi, anlatıcı için kendi kimliğinin kökenlerini keşfetme çabasına dönüşmektedir. Zira anlatıcı, dünyaya geldiğı andan itibaren ailesinin bilinçdışında derin bir kaybın gölgesinde büyümüştür. Kayıp olan bir çocuğun izini sürerken aslında bir toplumun savaş sonrası enkazlar arasında kaybolan kuşağının da hikâyesi anlatılmaktadır. Bu nedenle Treichel, bu romanda belleğı yalnızca geçmişî hatırlama aracı olarak kullanmamaktadır. Aynı zamanda belleğı, *benliğin sürekliliğini sağlama* stratejisi olarak kullanmaktadır. Bir başka deyişle, hatırlamak, anlatıcı için kendini kurmanın bir yoludur. Bu bağlamda roman, bellek ve kimlik arasındaki karşılıklı etkileşimi görünür kılmaktadır: Hatırlama eylemi, anlatıcının varlığını yeniden inşa ettiğı performatif bir sahneye dönüşmektedir. Bu yeniden inşa süreci, yalnızca

sözcükler aracılığıyla değil, görsel temsiller üzerinden de gerçekleşmektedir. Fotoğraf albümündeki düzen bu eşitsizliğin somut bir göstergesidir: Kardeşi Arnold'un, ailenin evlilik fotoğraflarından bile önce yer alan büyük ve neşeli portresi, aile tarihinin merkezine yerleştirilmiştir. Buna karşılık anlatıcının çocukluk fotoğrafları, genellikle küçük boyutlarda, silik ya da yalnızca kısmen görünür biçimdedir (Treichel, 2013, s. 8). Bu görsel farklılık, anlatıcının aile belleğinde silik bir varlık olarak konumlanmasını yansıtmakta ve kimliğini kurma sürecini, anlatsal düzlemde yeniden üretmektedir. Bu noktada Martina Wagner-Egelhaaf'ın ifadesiyle, özkurgusal bir anlatıda belirleyici olan “benliğin temsili değil, performatif inşası”dır (Wagner-Egelhaaf, 2013, s. 14). Anlatıcının hatırlama ve yazma eylemi de tam bu anlamda, eksik temsilin yerini alarak kimliğini performatif biçimde yaratmaktadır. *Kaybolan*'da da tam olarak bu gerçekleşmektedir: Anlatıcı, hatırladığı her anıyı aslında *anlatı anında yeniden üretmektedir*, böylece ortaya çıkan şey, yaşanmış geçmişin aynen kopyası değil, anlatıcının zihninde o anda kurgulanan bir “hikâye-bellek”tir.

Treichel'in romanında bellek olgusunu ilginç kılan bir diğer boyut, bireysel hafıza ile kolektif tarihin kesişim noktasında durmasıdır. *Kaybolan*, II. Dünya Savaşı'nın sonu ve savaş sonrasının toplumsal travmalarıyla yüklü bir geçmişi arka planına almaktadır. Anlatıcının ebeveynleri, Nazi Almanyası'nın çöküşü sırasında yerlerinden yurtlarından olmuş, Doğu Prusya'dan kaçarak Batı Almanya'ya yerleşmiş bir kuşağın temsilcisidir. Bu tarihsel arka plan, romanın kişisel hikâyesine zemin oluştururken, Treichel yaşanmış gerçekliği bir alegori düzeyine yükseltir: Kayıp evlat olayı, yalnızca bir aile trajedisi değil, aynı zamanda savaş sonrası Alman toplumunun “kayıp belleği”nin de metaforudur. Marianne Hirsch'in postbellek kavramı (Kaygın, 2024, s. 312-313) bu noktada açıklayıcı hale gelmektedir; zira anlatıcı, doğrudan deneyimlemediği bir tarihsel yıkımın psikolojik mirasını taşımaktadır. Hirsch'e göre, travmatik olaylara doğrudan tanıklık etmeyen kuşaklar, bu olayları ebeveynlerinden devraldıkları anlatılar, anı nesneleri ve imgeler aracılığıyla dolaylı olarak deneyimlemektedir (Hirsch, 1997, s.22). Aile içinde dile getirilmeyen ama davranışlara, duygusal atmosfere sinen travma, çocuğun bilinçdışına sızarak onun kimlik algısını şekillendirmektedir.

Anlatıcı, çocukluk yıllarında ortada görünür hiçbir neden yokken içten içe utanç ve suçluluk duygularıyla büyüdüğünü ifade etmektedir; ailesindeki bu “nedensiz” suçluluk iklimi, esasında kendisinden gizlenen kayıp kardeş gerçeğinin gölgesidir. Bu durum, postbelleğin ve aktarılan travmanın birey üzerindeki etkisini göstermektedir: *Hiçbir şey bilmemek, bilinmeyen etkisinden kaçmayı sağlamaz* – anlatıcı bilmediği halde ailesinin utancını ve yasını özümsemiştir. Romanın ilerleyen sayfalarında anne karakterinin gerçeği ağlayarak itiraf ettiği anda, anlatıcı çocuk, uzun zamandır içinde taşıdığı suçluluk duygusunun kaynağını kavuşarak derin bir sarsıntı geçirmektedir. Bu an, Treichel’in kendi çocukluk deneyimine de tekabül etmektedir: Gerçek hayatta Treichel, kardeşinin gerçekten kaybolduğunu sonradan öğrendiğinde, geçmişte anlamlandıramadığı pek çok duygunun yerine oturduğunu şu şekilde söylemektedir:

Hiçbir şey bilmemek, bilinmeyen şeyin etkisinden kaçmak anlamına gelmez elbette. Benim durumumda bu, ailede her zaman var olan bir suçluluk ve utanç duygusu tarafından şekillendirilmektir. Ancak ailem neyden utandıklarını ve neden suçlu hissettiklerini biliyordu. Ben ise bilmiyordum. Ben de bir suçluluk ve utanç duygusu hissediyordum, ama bu duygularımın bir nedeni yoktu. Hissettiğim şey, sadece suçluluk ve utançtı. Bunun ötesinde, ailemde var olmayan bir şey yüzünden depresyona girmemeyi öğrendim. Burada aynı zamanda apaçık ortada olmayan bir şey için insanın kendisini tüketecek bir şekilde özlem duyabileceğini de öğrendim. Sadece nesnesiz suçluluk ve nesnesiz utanç hissetmeyi öğrenmekle kalmadım, aynı zamanda nesnesiz özlem diye bir şey olduğunu da öğrendim (Treichel, 2000, s.28).

Dolayısıyla, romanda bellek teması yalnızca geçmiş anımsama çabası değil, geçmişin bilinçdışında taşıdığı yükün çözülmesi ve kimlik bulmacasının parçalarını tamamlama sürecidir.

Anlatıcının kimlik algısı, annesinin Arnold’un “ölü olmadığını, yalnızca kaybolduğunu” (Treichel, 2013, s. 10) açıklamasıyla derinden sarsılmaktadır. Bu ifade, anlatıcının çocukluğundan beri içselleştirdiği ölü kardeşin hayatta kalan çocuğu kimliğini de geçersiz kılmaktadır. Böylece, anlatıcı belirsiz bir kayıp durumuyla karşı karşıya kalmakta ve bu durum onda hem hayal kırıklığı hem de varoluşsal bir boşluk yaratmaktadır. Arnold’un

bulunma olasılığı, anlatıcının kendi benliğini ondan ayırma ya da onunla uzlaştırma gerekliliğini doğurmaktadır. Özellikle 2307 Numaralı Bulunmuş Çocuk vakasında iddia edilen “şaşırtıcı bir benzerlik” (Treichel, 2013, s. 32) anlatıcının kimliğini doğrudan tehdit etmektedir. Bu benzerlik, yalnızca bedensel bir aynılık değil, benliğin de silinmesi anlamına gelmektedir:

“Oğlanın yüzü” diyordu Baba, “sanki senin suratından kalıp alınmış gibi”. Bu tasavvur bende öylesine büyük bir fiziksel huzursuzluk uyandırdı ki, kendimi koyvermesem de suratımı yakan, yanaklarımı katedip alınma ulaşan bir tür mide sancısına tutuldum. Arnold’a benden kalıp çıkartılırken suratımda yapılan kesme işlemini hissedecektim (Treichel, 2013, s. 32-33).

Anlatıcının bu deneyimi, fiziksel benzerliğin reddiyle sonuçlanmaktadır: Anlatıcı artık kimseye, özellikle Arnold’a benzemek istemediğini açıkça dile getirmektedir. Aynada gördüğü yansıma giderek kendisine değil, nefretle baktığı kardeşine ait hale gelmektedir:

yüzümdeki kasılmaların Arnold’la ve özellikle de Baba’nın şaşırtıcı benzerlik dediği şeyle ilgili olduğuna emindim. Kimseyle benzer olmak istemiyordum, hele kardeşim Arnold’la asla. Şaşırtıcı denen benzerliğin benim üzerimdeki tesiri, kendi kendime giderek daha az benzemem oldu. Aynaya her bakışımda sarsılıyordum. Kendimi değil, bana gittikçe daha antipatik gelen Arnold’u görüyordum. Kaçış sırasında aklıktan öleydi ya. Oysa benim hayatıma karışıyordu (Treichel, 2013, s. 33-34).

Romanın ilerleyen bölümlerinde anlatıcının Weserbergland yolculuğunda, bir kasap dükkânının vitrininde sözde kayıp kardeş Heinrich’i gördüğü an bu içsel çatışma doruğa ulaşmaktadır:

Camekândan 2307 Numaralı Bulunmuş Çocuk’u gördüğüm an ödüm koptu, Heinrich’in bana benzediğini anında fark ettim. Sadece birkaç yaş büyük kendi yansımamı gördüm dükkânda, bir kadın müşteriye uğurlarken. Afallamıştım. Gözlerime inanmak istemiyordum [...] Afallamıştım. Gözlerim hâlâ dükkâna kilitlenmişti. Mide cenahımda bir basınç hissettim ve arabanın yapay deri donanımının tatlımtırak kokusu çarptı burnuma. Yutkunup bu nahoşluğu alt etmeye çabalarken, karşıdakinin de camekânın arkasında donuklaştığını, yüzünün sarardığını gördüm (Treichel, 2013, s. 95).

Bu sahne, kayıp kardeşin bulunmasından çok, anlatıcının kendini bir diğer “benlikte” kaybettiği anı temsil etmektedir. Bu karşılaşma, onda yoğun bir tiksinti, bedensel huzursuzluk ve kimliğin çözülüşüyle sonuçlanan varoluşsal bir krize yol açmaktadır. Anlatıcı, burada aslında kaybolmuş olanın sadece Arnold değil, aynı zamanda kendisinin de bu kayıp hikayesinin bir yansıması olduğunu anlamaktadır.

Treichel’in bu anlatısında özkurgusal yaklaşım, aile anlatısına ve onunla bağlantılı otobiyografik kimlik ile tarihsel anlam arayışına bilinçli bir mesafe koymaktadır. Yazarın “kendimde hiçbir otobiyografik unsur bulamıyorum” (akt. Erhart, 2010, s. 48) sözü, geçmişin anlatı içinde sürekli ertelendiği ve yazardan uzak tutulduğu bir poetik stratejiye işaret etmektedir. Bu tutum, otobiyografik anlatının geleneksel anlamlandırma işlevini ironikleştirerek, belleğin yazınsal temsiline yönelik kuşkucu bir tavır ortaya koymaktadır. Treichel, bireysel belleğin kültürel belleğe dönüşümünü bilinçli biçimde kesintiye uğratarak, karakterlerini geçmiş ve aidiyet bağlarından kopmuş bir bilincin yalnızlığına yerleştirmektedir. “Yazarın yaratımı boşluktan doğar” (akt. Erhart, 2010, s. 48) ifadesi bu poetikanın özünü yansıtmaktadır: yazı, geçmişe dönük bir hatırlama eylemi değil, kendini yabancıya yönelterek var etme biçimidir. Bu bağlamda Treichel’in bu anlatısı, özkurgusal anlatının otobiyografik temeli sorgulayan, belleği ise erişilemez ve daima ertelenen bir alan olarak konumlandırıran bir örnektir (Erhart, 2010, s. 48).

Sonuç

Hans-Ulrich Treichel’in *Kaybolan* romanı, II. Dünya Savaşı’nın ardından Almanya’da bastırılmış aile travmalarını ve kimlik parçalanmalarını özkurgusal anlatı biçimiyle görünür kılmaktadır. Treichel, kendi ailesinin savaş sırasında yaşadığı kaybı doğrudan belgelemek yerine, belleğin kırılgan doğasını edebî bir düzleme yeniden üretmektedir. Bu bağlamda roman, biyografik gerçeklik ile kurmaca estetiğin iç içe geçtiği, anlatıcının benliğini dil içinde yeniden kurduğu bir metin haline gelmektedir. Bu yönüyle *Kaybolan*, klasik otobiyografiden ayrılarak, Serge Doubrovsky’nin tanımladığı anlamda özkurgunun temel niteliklerini taşımaktadır.

Yazar, bu romanında bireysel geçmişi toplumsal hafızayla ilişkilendirmektedir. “Kayıp kardeş” motifi, yalnızca bir aile trajedisini değil, savaş sonrası Almanya’nın kolektif suskunluğunu da temsil etmektedir. Anlatıdaki sessizlik, hem bireysel travmanın hem de kuşaklar arası aktarımın dili haline gelmektedir. Anne ve babanın konuşamaması, çocuğun suskun tanıklığı, bastırılmış geçmişin edebî biçime dönüşmesidir. Bu sessizlik, belleğin boşluklarını açığa çıkararak anlatının merkezine yerleşmektedir.

Treichel’in anlatısı, yazının sadece iyileştirici değil, aynı zamanda yüzleştirici yönüne de odaklanmaktadır. Yazmak, kaybı ortadan kaldırmamakta; aksine onu dönüştürerek kalıcılaştırmaktadır. Roman boyunca yazar, hem kendi kimliğini hem de ailesinin geçmişini yeniden kurgulamaktadır. Bu anlamda hatırlamak, geçmişi olduğu gibi geri çağırarak değil, onu yeniden biçimlendirmektedir.

Kuramsal düzlemde *Kaybolan*, Philippe Lejeune’nün “otobiyografik sözleşme” kavramını aşarak, “özkurgu sözleşmesi”ni gerçekleştirmektedir. Okur, anlatılanın hem gerçek hem de kurmaca olduğunun farkındadır. Bu ikili yapı, kimliğin, belleğin ve yazının sınırlarını geçirgen hale getirmektedir. Treichel, çocuk anlatıcı aracılığıyla travmayla mesafeli ama içerden bir ilişki kurmakta; böylece kişisel olan, edebî bir tanıklığa dönüşmektedir.

Sonuç olarak *Kaybolan*, bireysel hafızayı kültürel bir tanıklık biçimine dönüştüren bir özkurgu poetikası kurmaktadır. Roman, hem yazarın geçmişle hesaplaşmasının hem de savaş sonrası Almanya’nın sessiz kuşağının edebî ifadesidir. Treichel, kaybı yazıya dönüştürerek belleği yeniden kurmakta; geçmişin ağırlığını hafifletmeden, ona anlam kazandırmaktadır. Böylece *Kaybolan*, çağdaş Alman edebiyatında belleğin, kimliğin ve travmanın kesiştiği en özgün özkurgusal anlatılardan biri olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Baillargeon, M. (2019). *Le personnel est politique médias, esthétique et politique de l'auto-fiction chez Christine Angot, Chloé Delaume et Nelly Arcan*, 75. Purdue University Press Book Previews.

- Curran, J. V. (2005). Humor, realism, and experience in Treichel's prose. *Colloquia Germanica*, 38(1), 35–45.
- Erhart, W. (2024). „Ich musste mir davon erzählen“. Zur poetik und kritik des autobiografischen. W. Erhart (Ed.), Edition *Text+Kritik Zeitschrift für Literatur* 241. Hans-Ulrich Treichel içinde (ss. 46-51). Richard Boorberg Verlag GmbH.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin arkeolojisi*. Birey Yayıncılık.
- Gasser, P. (2012). Autobiographie und autofiktion. Einige begriffskritische bemerkungen. E. Pellin & U. Weber (Ed.), ... *all diese fingierten, notierten, in meinem kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs. Autobiographie und Autofiktion*. içinde (ss. 13-28). Wallstein.
- Genç, H. (2025). Das schweigen der grosselterngeneration - die spurensuche der enkelgeneration: eine analyse von Zülfü Livanelis roman Serenad. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 71, 153-175. <https://doi.org/10.30794/pausbed.1632654>
- Genette, G. (1993). *Fiction & Diction*. Cornell University Press.
- Grell, I. (2014). *L'autofiction*. Armand Colin.
- Gronemann, C. (2019). Autofiction. M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Handbook of autobiography/ autofiction* içinde (ss. 241-246). De Gruyter.
- Hirsch, M. (1997). *Family frames. photography, narrative and postmemory*. Cambridge: Mass.
- Hughes, A. (2001). Autobiographical desires: repetition and recification in Serge Doubrovsky's *Laissé pour conte*, *French Studies*, 55, Vol. LV, No. 2, 179-193.
- Hülswitt, T. & Brinzanik, R. (2012). *Sonsuza kadar yaşayacak mıyız? İnsanın ve teknolojinin geleceği üzerine konuşmalar* (Ü. Kaya, Çev.). İletişim Yayıncılık.
- Kapczynski, Jennifer M. (2011). The healing arts. Hans-Ulrich Treichel's "der verlorene". P. Michael Lützeler (Ed.), *Ethik der literatur. Deutsche autoren der gegenwart* içinde (ss. 215–226). Wallstein.
- Kaygın, Ş. (2022). *Bir yazar kendi portresini çiziyor ... Günter Grass'ın vedası: soğam soyarken*. Akademisyen Kitabevi.
- Kaygın, Ş. (2024). Anımsama edebiyatı örneğinde bellek taşıyıcısı olarak aile fotoğrafları: Hans Ulrich Treichel "Kaybolan". B. Karagözoğlu (Ed.), *Doğu-Batı sentezinde dil & edebiyat panoraması II* içinde (ss. 307–321). Atı Yayınları.
- Nünning, A. (2007). Metaautobiographien: gattungsgedächtnis, gattungskritik und funktionen selbstreflexiver fiktionaler autofiktionen. C. Parry & E. Platen

- (Ed.), *Autobiographisches schreiben in der deutschsprachigen gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der fiktionaltit und der erinnerung.* içinde (ss. 269-292). Iudicium Verlag.
- Pottbeckers, J. (2017). *Der Autor als held: autofiktionale inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen gegenwartsliteratur.* Königshausen & Neumann.
- Rösch, G. M. (2020). Das eigene leben neu erfinden: autofiktion in der deutschsprachigen literatur nach 1945. W. C. Donahue, G. Mein & R. Parr (Ed.), *Andererseits – Yearbook of transatlantic german studies: Vol. 7/8,* içinde (ss. 123-132). transcript Verlag.
- Schäfer, T. (2016). Hans-Ulrich Treichel: das erzählerische werk. C. Freudenstein-Arnold (Ed.), *Kindler kompakt: deutsche literatur der gegenwart* içinde (ss. 66–73). J.B. Metzler.
- Schaffrick, M. & Willand, M. (2015). *Theorien und praktiken der autorschaft,* De Gruyter.
- Tilbe, A. & Budak Gürbüz, E. (2021). Patrick Modiano’nun La Place de L’étoile’inde bir özkurmaca roman okuması. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 10 (4), 2091-2106.
- Treichel, H.-U. (2000). *Der entwurf des autors. Frankfurter poetikvorlesungen.* Edition Suhrkamp.
- Treichel, H.-U. (2013). *Kaybolan* (T. Bora, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Wagner-Egelhaaf, M. (2013). Einleitung: was ist auto(r)fiktion?. M. Wagner-Egelhaaf (Ed.), *Auto(r)fiktion. Literarische verfahren der selbstkonstruktion* içinde (ss. 7-21). Aisthesis.
- Zipfel, F. (2009). Autofiktion zwischen den grenzen von faktualität, fiktionaltit und literarität? S. Winko, F. Jannidis & G. Lauer (Ed.), *Grenzen der literatur. Zu begriff und phänomen des literarischen* içinde (ss. 285-314). De Gruyter.

GROSSMAMA PACKT AUS ROMANINDA KADIN KUŞAKLARIN GÖÇ DENEYİMİ VE BELLEK TEMSİLLERİ



Gülsüm YILMAZ*

Giriş

Irene Dische, 1952 yılında New York'ta dünyaya gelmiş, Yahudi kökenli bir Amerikan yazar, gazeteci ve senaristtir. Ailesi Almanya kökenli olup, Nazi döneminde Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle hem aile öyküsü hem de kimlik meselesi, Dische'nin eserlerinde işlediği ana temalar arasında yer almaktadır (Kaygın, 2018b). Eğitimini Harvard Üniversitesi ve Johns Hopkins Üniversitesi'nde tamamlayan Dische, gazetecilik kariyerine *The Atlantic Monthly* ve *The New Yorker* gibi dergilerde başlamıştır (Lothar, 2009: 106). 1980'lerin ortasında Almanya'ya yerleşmiş, burada özellikle Yahudi kimliği, göç, savaş sonrası kuşakların kimlik arayışı ve toplumsal bellek gibi konuları ele alan edebî eserleriyle tanınmıştır (internationales literaturfestival berlin, t.y.).

* Öğr. Gör. Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Turizm ve Yabancı Diller Fakültesi gyilmaz@erzincan.edu.tr, ORCID ID:0000-0002-1968-8293.

** Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyonu birimince desteklenmiş olan *Reinhard Jirgl'in Die Unvollendeten ve Irene Dische'nin Großmama packt aus romanlarında üç kadın kuşağın kültürel belleği aktarma rolleri* başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında proje araştırmacısı Gülsüm YILMAZ tarafından üretilmiştir. Proje-ID: 11154 ve proje kodu: SDK-2022-11154

Dische'nin yazarlığı, Amerikan doğumlu bir yazarın Alman kültürel belleğine dışarıdan bakışı olarak öne çıkar. Özellikle *Großmama packt aus* adlı romanı, Alman-Yahudi belleği, Holokost sonrası kuşaklar arası travma ve kimlik aktarımı temalarıyla dikkat çekmektedir (Bundeszentrale für politische Bildung, 2024). “*Büyükannem Her Şeyi Anlatıyor*” veya “*Büyükannemin Gerçek İtirafı*” Türkçe karşılığıyla çevrilebilecek *Großmama packt aus* romanı 2005 yılında yayımlanmıştır. Dische'nin en tanınmış eseri olan bu roman hem biyografik hem de kurmaca unsurları birleştirir (internationales literaturfestival berlin, t.y.). Irene Dische'nin *Großmama packt aus* romanı, yazarın kendi yaşam öyküsüyle güçlü bağlar taşır. Eserdeki üçüncü kuşak karakter Irene'nin, yazarla aynı gün ve yılda doğması (Dische, s. 239), özyaşamöyküsel bir arka planın göstergesidir. Dische, anlatısında kişisel yaşamını geçmişle harmanlayarak, tarihsel doğruluk iddiası taşımayan fakat edebî bir gerçeklik kuran bir “edebî biyografi” oluşturur (Kaygın, 2018b, s. 216).¹

Martina Wagner-Egelhaaf'ın *Handbook of Autobiography/ Autofiction* (2019) adlı çalışmasında da vurguladığı üzere, Dische, otobiyografi ve kurmacayı bir araya getiren hibrit bir anlatı biçimi kullanır (Wagner-Egelhaaf, 2019, ss. 241–246). Bu bağlamda *Großmama packt aus*, hem özkurmaca hem de otobiyografik izlekleri bir arada sunar. Eser, üç kuşaktan kadının —büyükanne, anne ve torun— hikâyelerini merkezine alır ve bu kadınların yaşamları üzerinden Alman-Yahudi tarihinin, kimlik kaybının ve belleğin kuşaklar arası aktarımının izini sürer. Almanya'dan Amerika'ya göç eden Yahudi bir ailenin parçalanmış kimliği, eserde “yabancılık” duygusuyla birleşir.

Romanın anlatıcısı, Alman kökenli, savaş yıllarını yaşamış büyükannedir. Büyükannenin aktarımı aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal tarih açığa çıkar. Büyükanne, savaş deneyimlerini ve göçten sonra başka bir coğrafyada yaşanan yabancılık duygusunu anıları aracılığıyla torununa iletir. Bu anlamda yazarın eseri, Aleida Assmann (2006) ve Marianne Hirsch'in (2012) tanımladığı *postbellek* kavramı çerçevesinde de okunabilir, zira romanın yapısı, *postbellek* kavramıyla yakından ilişkilidir. Yazar, ailesinin yaşadığı travmatik

¹ Kaygın, Ş. (2018b). Irene Dische'nin *Großmama packt aus* adlı romanı çerçevesinde göç yazınının gelişim süreci üzerine multidisipliner bir araştırma. *Kesit Akademi Dergisi*, 4 (16), 208–220.

geçmişi doğrudan deneyimlememiş, ancak bu geçmişi büyükannesinin ve anesinin anlatıları aracılığıyla öğrenmiştir. Böylece “kuşaklar boyunca süren bir travmatizasyon” zemini oluşmuştur (Weigel, 1999, s. 66).

Dische, üç kuşak kadın figürü —büyükanne, anne ve torun— üzerinden kadın belleğini, savaşın bireysel yaşamlar üzerindeki etkisini ele alır. Bununla birlikte Dische, aile tarihindeki acıları dramatikleştirmek yerine mizahi ve ironik bir anlatım kullanarak travmayı dolaylı biçimde işler ve bu travmatik geçmişle yüzleşmeyi sağlar. Bu yönüyle eser, geleneksel Holokost anlatılarından ayrılır ve kendine özgü bir anlatı dili oluşturur. Eserdeki üç kuşak kadın figürü, farklı tarihsel dönemleri temsil eder. Büyükanne Elisabeth, savaş ve göç deneyiminin taşıyıcısı, geçmişin yükünü simgelerken anne Renate savaş sonrası kuşağı temsil eder, bellekle kopuk ama geçmişin gölgesinde yaşar. Torun Irene ise Amerika’da doğup büyüyen, kimliğini iki kültür arasında arayan yeni kuşaktır. Bu üç kuşak arasındaki aile ilişkileri romanın merkezindeki bellek aktarımı temasını belirler. Dische edebi anlatısında yalnızca aile hikâyesi anlatmakla kalmaz aynı zamanda savaşın, anayurttan ayrılmanın ve Holokost’un sonraki kuşaklar üzerindeki kalıcı etkilerini tartışmaya açmaktadır.

Dische’nin *Großmama packt aus* romanında, büyükannesi Elisabeth’in sesiyle aktarılan aile hikâyesi, Nasyonal Sosyalist dönemde Yahudilere uygulanan baskı ve zorunlu göçün bireysel yaşamlardaki yansımalarını gözler önüne serer Elisabeth, Yahudi olan kocasının Amerika’ya kaçmasını sağlamak için, NSDAP üyesi ve üst düzey bir savcı olan kardeşi Otto Gierlich’ten yardım ister (Dische, s. 51). Ardından kızı Renate ile birlikte New York’a gider. Elisabeth, “New York benim mezar taşım olacak” (Dische, s. 145) sözleriyle bundan sonraki yaşamlarının başka bir coğrafyada süreceğini vurgularken, anayurt kaybının bireylerin yaşamını zorlaştıran ve belleği ile kimliğini zedeleyen bir unsur olduğuna dikkat çeker.

Yahudi Doktor Carl’ın Alman eşi Elisabeth’in ve kızı Renate’nin savaş döneminde yaşadığı kaçış ve uzak coğrafyaya giderek hayatta kalma mücadelesi, Nazi Almanyası’nda Yahudilerin maruz kaldığı ayrımcılığın edebî bir temsili olarak okunabilir. Bu yönüyle roman, yalnızca bir aile anlatısı değil, aynı zamanda Yahudi halkının 20. yüzyılda yaşadığı tarihsel kırılmanın

kuşaklar boyunca süren etkisini de yansıtır. Dische'nin karakterleri aracılığıyla işlediği göç ve aidiyet temaları, 1930'lardan itibaren antisemitizmin kurumsallaşması ve Yahudilerin Almanya'dan zorla uzaklaştırılmasının bireysel düzeydeki izdüşümüdür.

Savaşlar, göçler ve toplumsal travmalar, toplumların belleğini derinden etkileyen unsurlardır. Bunun en çarpıcı örneği, Hitler'in 1933'te Almanya'da iktidara gelmesiyle yaşanan köklü dönüşümlerde görülür. Bu süreçte özellikle Yahudi toplumu, Nasyonal Sosyalist ideolojinin etkisiyle büyük bir yıkım yaşamış; milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan soykırım politikaları, toplumsal bellekte silinmez izler bırakmıştır (Kershaw, 1999, s. 106; Benz, 2008, s. 117). Ancak bu noktaya gelinmeden önce antisemitizmin kökleri 19. yüzyıl sonlarına dayanmaktadır. Konrad H. Jarausch'a göre Yahudi düşmanlığı, özellikle 1870'lerde Berlin üniversitelerinde belirginleşmiş; Heinrich von Treitschke'nin 1879 tarihli makalesi, Yahudileri Alman toplumu için bir "tehdit" olarak sunmuş ve bu düşünceler kısa sürede örgütlü yapılara, özellikle Alman Öğrenciler Derneği'ne (VdSt) yansımıştır (Jarausch, 1993, ss. 3–17).

Üniversiteler, antisemitizmin ideolojik zemin kazanmasında kritik bir rol oynamış, öğrenci dernekleri aracılığıyla bu ideoloji genç kuşaklara aktarılmıştır. Böylece Yahudi karşıtlığı yalnızca fikir düzeyinde değil, eğitim kurumları ve devlet yapıları aracılığıyla da kurumsallaşmıştır (Jarausch, 1993, s. 5). Bu kurumsallaşmanın dönüm noktası, 1933 tarihli Profesyonel Kamu Memurları Yasası (Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums) olmuştur. Bu yasa, Yahudi akademisyenlerin üniversitelerden uzaklaştırılmasına yol açmış; aynı zamanda ırk yasaları, Yahudilerin toplumsal ve kültürel yaşamdan dışlanmasını resmîleştirmiştir (Grüttner & Kinas, 2007; Benz, 2008b, ss. 19–21; Friedländer, 1997, ss. 45–52).

Dolayısıyla, dini önyargılar, kültürel korkular ve ırkçı nefret üzerine inşa edilen Yahudi karşıtlığı, 20. yüzyılda Nasyonal Sosyalist ideolojinin temelini oluşturmuştur. Hitler döneminde antisemitizm, sadece bir nefret söylemi değil, aynı zamanda iktidarın meşruiyet aracına dönüşmüş; soykırım politikalarıyla doruk noktasına ulaşmıştır (Benz, 2008a, s. 16). Bu ideolojik dönüşüm, 20. yüzyılın başlarında yükselen radikal milliyetçilik ve antisemitizmin birleşimiyle

NSDAP'nin (Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi) ortaya çıkışını mümkün kılmış; Hitler'in 1933'te iktidarı ele geçirmesiyle Almanya totaliter bir rejim hâline gelmiş ve Yahudi toplumu sistematik biçimde yok edilmiştir.

1. Zorunlu Göçle Yüzleşen Bir Ailenin Öyküsü

Nasyonal Sosyalist ideolojinin en ağır toplumsal sonuçlarından biri, Yahudiler için yaşamının tek yolunun zorunlu göç hâline gelmesidir. Hitler'in "Almanya'yı Yahudilerden arındırma" politikası, daha soykırım boyutuna ulaşmadan önce binlerce akademisyen, yazar ve sanatçının ülkeyi terk etmesine yol açmıştır. 1933 yılı itibarıyla yaklaşık 37.000 Alman, zulüm ve misilleme korkusuyla göç etmiş, bunların yaklaşık %90'ını Yahudi kökenliler oluşturmuştur (Benz, 2008a, s. 37; Klett, 2007, ss. 1–10). Bu göç, bir tercih değil, hayatta kalabilmenin zorunlu bir aracı olmuştur. Nasyonal Sosyalist politikalar, Yahudilerin önce sivil haklarını, ardından ekonomik kaynaklarını ve nihayet yaşam haklarını ortadan kaldırmıştır. Bu sürecin ilk yasal zirvesi, 7 Nisan 1933 tarihli "Profesyonel Kamu Hizmetinin Restorasyonu Yasası" ile gerçekleşmiş; yasa, "Aryan olmayan" hekim, avukat ve kamu görevlilerinin görevden alınmasını öngörmüştür (Klett, 2007, ss. 1–10).

Irene Dische'nin *Großmama packt aus* romanında bu sürecin çarpıcı örneklerinden biri Doktor Carl Rother'in yaşadıklarıdır. Carl'ın hemşiresi Helga Weltecke, onun bir Yahudi hastaya yaptığı cerrahi müdahaleye tanık olur. "Mavi gözleriyle suçlayıcı bir bakış atmasına rağmen ameliyatı bozma korkusuyla sessiz kalan" hemşire, olayı yıkama odasında "Ne yaptığınızı gördüm" diyerek düşmanca bir tavırla dile getirir ve sonrasında bu olayı kocasına aktarır. Bu ihtarın ardından Carl'ın klinik şefliği elinden alınır ve tutuklanır (Dische, s. 88). Bu sahne, kamusal alanda çalışan bireylerin Nazi ideolojisinin birer parçasına dönüşerek zulmün sürdürülmesine nasıl katkı sağladığını gösterir.

Alman bir kadınla evli olmasına rağmen Carl'ın anayurdundaki yaşam alanı giderek daralmıştır. Bu durum şu ifadede açıkça görülür: "Loebeschütz'te kalmanın bir anlamı yoktu, çünkü iki SS subayı Doktor Rother'in muayenehanesinin önünde nöbet tutmaya başlamış ve tüm Aryan hastaları geri çevirmişti" (Dische, s. 83). Bu sözler, Yahudi kimliğinin artık kamusal alanda

açıkça hedef haline geldiğini gösterir. Baskılar yalnızca yasal düzenlemelerle sınırlı kalmamış, kısa sürede toplumun gündelik yaşam pratiklerine de sızmıştır. Hitler'in 1933'te iktidarı tamamen ele geçirmesinden sonra, Nasyonal Sosyalist ideoloji devlet kurumlarıyla sınırlı kalmamış, toplumun geniş kesimlerinden de destek bulmuştur. Bu durum Holokost'un uygulanabilirliğini artırmış ve sıradan Alman bireylerini de sürece dâhil etmiştir.

Dische'nin romanında yer alan sahneler, Nasyonal Sosyalist rejimin Yahudi ailelerin gündelik yaşamını nasıl kuşattığını ve özel alanı bile ideolojik baskının bir uzantısına dönüştürdüğünü göstermektedir. Elisabeth'in "İki SS mensubu adam kapımın önünde bekliyordu... Bundan böyle her şeyle benim ilgilenmem gerekiyordu" sözleri (Dische, s. 97) ile Gestapo'nun boşanma baskısı (Dische, s. 97), rejimin aile yapısına müdahalesinin boyutunu ortaya koyar. İkinci kuşak Renate ve onun Alman arkadaşı Angelika'nın üniversite sınavında ideolojik yanıtlar vermeye zorlanmaları (Dische, s. 103), Nazi rejiminin eğitim alanında da Yahudilere ayrımcılık uyguladığını kanıtlamaktadır. Bu örnekler, Assmann'ın tanımladığı biçimiyle kültürel belleğin baskı altında nasıl yeniden şekillendiğini ve Hirsch'in *postmemory* kavramında vurguladığı üzere, torun kuşağının geçmişle ilişkisini doğrudan deneyim değil, aktarılmış travmalar üzerinden kurduğunu yansıtmaktadır.

Bu tarihsel ve toplumsal arka plan, romanın diğer karakterlerinde de yankı bulur. *Großmama packt aus*, Holokost'un ve zorunlu göçün kuşaklar arası bellekteki izlerini görünür kılan önemli bir eserdir. Romanda ikinci kuşağı temsil eden Renate'nin, çocuk yaşta Yahudi kimliği nedeniyle piyano konserinin iptal edilmesi ve konser ilanına "Yahudi" ibaresinin eklenmesi, Nazi Almanyası'nda antisemitizmin gündelik yaşama nasıl yerleştiğini bir başka yönüyle ortaya koyar (Dische, s. 70). Bu olay hem Holokost'un yarattığı travmanın hem de zorunlu göçün bireysel bellekteki yansımalarını temsil eder. Böylece roman, geçmişle yüzleşme ve kolektif belleğin korunması açısından anlamlı bir anlatı sunar.

Toplumsal katılım, ilerleyen yıllarda alınan resmî kararlarla birleşerek Holokost'un uygulanabilirliğini daha da pekiştirmiştir. Patrik Mühlen'in *Von Zur Fluchtziel Lateinamerika. Die deutsche Emigranten 1933–1945:*

Politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration adlı çalışmasında da vurguladığı üzere, 20 Ocak 1942'deki Wannsee Konferansı kararıyla Yahudiler Davud yıldızlı kol bantları taşımaya zorlanmış ve toplumdan tamamen dışlanmıştır. Aynı karar doğrultusunda altı milyon Alman ve Avrupalı Yahudi sistematik olarak soykırıma maruz bırakılmış; toplama ve imha kamplarında yaşamlarını yitirmiştir. Özellikle Hitler'in ordusunun Sovyetler Birliği'ne saldırmasından sonra, Yahudilerin topyekûn imhası planlı bir biçimde yürürlüğe konulmuştur (Mühlen, 1988, s. 11).

Nazizm, Aryan ırkını üstün görerek Yahudileri aşağılamış, onları toplumdan dışlama ve yok etme politikaları izlemiştir. Bu ideolojik söylem, Irene Dische'nin romanında Elisabeth karakteri üzerinden de dile getirilir. "Carl onursal Aryan sayılırdı ve ameliyat yaparken artık kolunda bir gamalı haç bandı takıyordu" (Dische, s. 57) ifadesi, Nazi ideolojisinin bireysel ve toplumsal yaşam üzerindeki baskısını açıkça yansıtır. Aynı şekilde, "Ariler bundan böyle artık Yahudiler için çalışamazlar" (Dische, s. 63) gibi cümleler, dönemin ayrımcı politikalarını gözler önüne serer. Doktor Carl, başarılı bir cerrah olmasına ve 1933'te "Onursal Aryan" ilan edilmesine rağmen Yahudi kökeni nedeniyle Almanya'yı terk etmek zorunda kalır. Ancak sığındığı Amerika'da da geçmişteki mesleki başarılarına rağmen ağır koşullarda yaşam mücadelesi verir (Kaygın, 2018b, s. 214).

Roman, bireysel bir yaşam öyküsü üzerinden Nazi ideolojisinin hem birey hem de toplum üzerindeki yıkıcı etkilerini görünür kılar. Bu tarihsel süreç, Dische'nin kurgusunda Doktor Carl Rother'in Yahudi kimliği nedeniyle Leobschütz'ü terk etmek zorunda kalışıyla somutlaşır. Carl'ın bir Yahudi hastayla karşılaşması ve hastanın "Yapmayın, ne olur, ben Yahudi'yim. Çok çocuğum olduğunu söylüyorlar, altı tane. Yapmayın, ne olur. Kim olduğunuzu hatırlayın, bizden birisiniz" (Dische, s. 88) sözleri, dönemin korku ve çaresizliğini açıkça yansıtır. Bu sahne, yalnızca bireysel bir dramı değil, aynı zamanda Yahudilerin Nazi baskısı altında kimlikleriyle birlikte hayatta kalma mücadelesini temsil eder.

Nazilerin işgali altındaki Avrupa'nın diğer bölgelerinde de Yahudiler benzer bir kaderi paylaşmıştır. *Großmama packt aus* romanında Doktor Carl'ın

ailesinin yaşadıklarıyla paralel biçimde, birçok Yahudi insanlık dışı koşullarda saklanmak zorunda kalmış ya da “getto” adı verilen kapalı alanlarda tut-sak edilmiştir. Auschwitz, Dachau ve Bergen-Belsen gibi toplama kampları, dünya kamuoyunun kolektif belleğinde kalıcı izler bırakmıştır. Bu kamplarda hayatını kaybeden milyonlarca kurbandan biri de tuttuğu günlükle Holokost’un simge isimlerinden biri hâline gelen küçük Yahudi kız Anne Frank’tır.² Onun Bergen-Belsen’deki ölümü, Yahudilere uygulanan sistematik yok edişin sembolik bir örneğini oluşturur. Dische’nin anlatısında da Yahudi Doktor Carl’ın ailesi bu ideolojinin kurbanı olur: “Rotherler ailesinin bütün erkekleri tutuklanır ve bir trenle başka yere götürülür. Büyükanne Rother kendi yatağına uzanır ve bir daha hiç ayağa kalkamaz. Ailenin diğer kadınları da aynı derecede güçsüzleşip oracıkta oturup sızlanıyorlardı” (Dische, s. 134). Bu tasvir, Nazizm dönemindeki trajedileri edebî bir perspektiften aktararak bireysel hikâyelerle kolektif bellek arasında güçlü bir köprü kurar. Nasyonal Sosyalist dönemin Yahudilere uyguladığı sistematik şiddet ve aşağılamanın en belirgin örneklerinden biri, yine romanda aktarılır:

“Carl’ın akrabaları üç gün sonra geri döndü. Saç bukleleri kesilmiş, başları traşlanmıştı. Acımasız soğukta mantosuz çalışmak zorunda kalmışlar ve vücutları çizikler ve morluklarla kaplanmıştı. Amca Simon, küçük İncil’ini taşıyacak kadar saf davranmıştı. Ancak İncil, pantolonundaki bir kabarıklık sayesinde fark edilmişti. Yahudilerden oluşan grubun hepsi bir çember oluşturup İncil’in yaprak yaprak yırtılarak tamamen yok edilmesini izlemek zorunda bırakılmıştı” (Dische, s. 55).

Bu sahne, dönemin Yahudi toplumunun uğradığı fiziksel şiddeti yansıtırken dini ve kültürel değerlerinin aşağılanmasını da gösterir. Bu travmatik deneyim, aile içinde anlatılarak sonraki kuşaklara aktarılmış ve kolektif belleğin bir parçasına dönüşmüştür.

Nazilerin işlediği suçlarda yalnızca devlet değil, sıradan bireyler de rol almıştır. Öldürme operasyonlarına katılan yüz binlerce Alman, bu katliam makinesinin gönüllü aktörleri hâline gelmiştir. Benzer şekilde Avusturyalı,

² Anne Frank’ın Hatıra Defteri (Çev. Can Yücel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Romen, Ukraynalı ve diğer Avrupalı bireylerin desteği de sürece dâhil olmuş, böylece soykırıma yönelik toplumsal bir onay ortamı oluşmuştur (Friedländer, 1997, s. 17).³ Hitler'in ırkçı ideolojisi yalnızca Alman halkından değil, birçok Avrupa toplumundan da destek bulmuş; bu durum kıyımın kapsamını genişletmiştir. 1945'te savaş sona erdiğinde, altı milyondan fazla Yahudi'nin ve bir milyondan fazla çocuğun hayatını kaybettiği belirtilmektedir (Benz, 2008b). Hayatta kalanların çoğu ise Alman işgali altında olmayan ülkelerde veya farklı coğrafyalarda yaşamlarını sürdürmüştür.

Bu tarihsel bağlam, Irene Dische'nin romanında bireysel bir aile öyküsü üzerinden somutlaştırılır. Elisabeth'in kardeşi Otto Gierlich, Nazi yönetiminde üst düzey bir savcıdır. Elisabeth, onun aracılığıyla önce eşi Doktor Carl Rother'in, ardından kızı Renate ile birlikte Amerika'ya kaçışlarını sağlayarak ailece hayatta kalmaya katkıda bulunur (Dische, s. 91). Ancak Amerika'daki yaşam da kolay değildir. Carl ve Renate'nin ev arayışlarında karşılaştıkları tabelalar, mülteci Yahudilerin gündelik ayrımcılıkla yüzleştiğini gösterir: “Onlar Yahudi kabul etmiyorlar diye söylendi Carl. Renate, pencerede asılı olan daha küçük tabelayı okumaya çalıştı. *No Negroes, No Jews* (Afrikalılar yok. Yahudiler yok)” (Dische, s. 158). Böylece roman, bir ailenin mülteci olarak hayatta kalma mücadelesini ve yeni bir toplumda kabul görme zorluklarını görünür kılar.

Dische'nin anlatısı, Reinhard Jirgl'in *Die Unvollendeten* eserinde vurgulanan “Bir kez mülteci, her zaman mültecidir” (Jirgl, 2012, s. 222) ifadesini de hatırlatır. Jirgl, Südet bölgesi Almanlarının zorunlu göç sonrasında yeni

³ Friedländer, S. (2016). Nazi Almanyası ve Yahudiler (A. Selman, Çev., Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları. Saul Friedländer, Almanca konuşan Yahudi bir ailenin oğlu olarak 1932 yılında Prag'da doğmuştur. Nazilerin Çekoslovakya'yı işgalinden sora ailesiyle Fransa'ya iltica etmiştir. Nazilerin Fransa'yı da işgalinden sonra ailesi Auschwitz toplama kampında öldürülmeden önce onu saklamayı ve kaçırmayı başarmış 1948'de İsrail'e gitmiştir. Daha sonra Fransa'da siyaset bilimi, İsviçre'de tarih eğitimi almıştır. Yahudilerin ve Holokost'un tarihinde uzmanlaşmıştır. 1967'de Kudüs Üniversitesi'nde ders vermeye başlamıştır. Almanya ve İsviçre'de üniversitelerinde misafir profesörlükler yapmıştır. *History & Memory* dergisinin kurucularındandır. *Encyclopaedia Britannica*. (t.y.). Saul Friedländer: Israeli historian. In *Encyclopaedia Britannica*. 15 Eylül 2025 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Saul-Friedlander> adresinden erişildi.

topraklarda yaşadığı dışlanmayı işlerken, Dische Yahudi büyükannesi aracılığıyla soykırımı ve sonrasında Amerika'ya sığınma deneyimini aktarır. Farklı tarihsel bağlamlara rağmen her iki anlatı da mültecilik deneyiminin evrensel niteliğini ortaya koyar. Bu bağlamda, “Bir kez mülteci, her zaman mültecidir” algısı yalnızca Avrupa'daki sürgünlerle sınırlı kalmaz; Amerika'daki Yahudi mültecilerin karşılaştığı antisemitizm ve ayrımcılık üzerinden de doğrulanır. Romanda aktarılan bir başka sahne bu durumu pekiştirir:

“Sanki yeniden Oberammergau'daymışım gibi davranıyordum. Zili çaldım, bir kadın kapıyı açtı. ‘Ben bir Katolik'im, hanımefendi ve bir odaya ihtiyacım var,’ dedim yüksek sesle. Her kelime tamamen doğru bir İngilizceydi. Onun bakışları merdivenin dibindeki kaygılı yüzlerle yukarı bakan akrobalarına kaydı: ‘Ben mülteci kabul etmiyorum,’ dedi ve ‘mülteci’ kelimesini iğrenç bir şekilde uzatarak kapıyı yüzüme kapattı. Hayır. Hayır, yok böyle bir şey diye ısrar ettim” (Dische, ss. 159–162).

Savaşın tanığı Elisabeth, memleketine dair anılarını Amerika'daki yeni yaşam kurma çabalarıyla birleştirerek aktarır. Bu anlatılar, mültecilik deneyiminin zorluklarını yansıtır ve torunu Irene Dische'nin edebî eserinde temel malzemeye dönüşür. Böylece roman, yalnızca hayatta kalma çabalarını değil, aynı zamanda yeni bir toplumsal aidiyet kurma mücadelesini de gözler önüne serer. Bu bağlamda Dische'nin anlatısı, bireysel bir ailenin göç öyküsünü tarihin geniş bağlamına yerleştirerek, zorunlu göçün ve mültecilik deneyiminin kolektif bellekte bıraktığı kalıcı izleri görünür kılar. Nihayetinde eser, bireysel hikâyeler aracılığıyla toplumsal travmaların kuşaklar arası aktarımına ışık tutar.

2. Großmama packt aus Romani Bağlamında Kuşaklar Arası Bellek Aktarımı

Önceki bölümde, savaş döneminin toplumsal etkileri ile bir ailenin özelinde yaşanan zorunlu göç süreci ve özellikle kadın kuşakların bu göç deneyimini nasıl aktardıkları incelenmiştir. Bu bölümde ise romanda belleğin torun kuşağa kadar nasıl aktarıldığı ve canlı tutulduğu ele alınmıştır. Bu bağlamda, edebî metinler belleğin aktarımında temel bir rol üstlenir. Edebi metinler yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda geçmişe dair

bireysel ve kolektif belleğin inşasında işlevsel bir araçtır. Roman, şiir ya da tiyatro gibi türler aracılığıyla edebiyat, hatırlama süreçlerine katkı sağlar; bireysel deneyimleri kuşaklar arasında aktarırken toplumsal ve kültürel belleğin canlı kalmasına da hizmet eder (Erll, 2005, ss. 249–251). Böylece edebiyat, tarihsel olayların ve toplumsal travmaların yalnızca belgelerle değil, anlatılar yoluyla da hatırlanmasını mümkün kılar.

Bu kuramsal çerçeve, Irene Dische'nin *Großmama packt aus* romanında üç kuşak kadının deneyimleri üzerinden somut bir biçimde gözlemlenir. Büyükanne kuşağı Elisabeth'in ve anne Renate'nin yaşadıkları, Nasyonal Sosyalist iktidar döneminde Yahudilerin öldürülmesi ve yaşam alanlarından kaçmak zorunda bırakılmalarıyla şekillenmiştir. Torun kuşak Irene, bu travmatik deneyimleri aile içinde aktarılan anlatılar yoluyla devralmış (Keppler, 1995, s. 156) ve onları edebî bir metne dönüştürerek belleği günümüze taşımıştır. Böylece üç kuşak arasındaki aktarım zinciri, iletişimsel belleğin sürekliliğini ve zenginliğini gözler önüne sererken, bireysel anıların edebî düzlemde kolektif bellekle nasıl birleştiğini ortaya koymaktadır (Assmann & Frewert, 1999, s. 37).

Bununla birlikte, iletişimsel bellek süreci genellikle üç kuşakla sınırlı olduğundan anı aktarımı yalnızca aynı zaman diliminde yaşamış Elisabeth, Renate ve Irene'den oluşan biyolojik kuşaklar arasında mümkün olabilmektedir (Till, 2009, ss 37–40; Welzer, 2002, s. 14). Bu bağlamda kuşaklar arası iletişim, sadece geçmişin aktarılmasını değil, aynı zamanda ahlaki değerler ve dünya görüşleri üzerine bir yeniden değerlendirme ve uyum sürecini de içerir. Böylece iletişimsel bellek, geçmişin korunmasının ötesinde, toplumsal belleğin dinamik biçimde yeniden üretildiği bir alan yaratır.

Böylece iletişimsel belleğin aile içindeki aktarımı, yalnızca geçmişin korunmasına değil, göç ve kimlik bağlamında yeni aidiyetlerin oluşumuna da zemin hazırlar. Aynı zamanda göçmen edebiyatı kapsamında değerlendirilebilecek olan *Großmama packt aus*, Almanya ile Amerika arasında yaşanan kültürel ve tarihsel ikilemi üç kadın kuşağın yaşam deneyimleri üzerinden aktarır. Dische'nin romanı özyaşam öyküsü bağlamında ele alındığında, Amerika'da doğan ve Alman-Amerikan yazar kimliğiyle son kuşağı temsil

eden Irene Dische, bu anlatısıyla farklı ve çeşitli kültürleri bir araya getirerek göçmen edebiyatı alanına özgün bir katkı sunmuştur (akt. Kaygın, 2018b, s. 209). Yazar, edebî yapıtında kültürlerarasılığı, Alman-Amerikan ilişkilerini ve Yahudilerin Amerika’da diğer topluluklarla iç içe geçmiş kimliklerini derinlemesine incelemiştir. Böylece göçmen statüsündeki bir Yahudi ailenin Alman ve Amerikan kültürleri arasında sıkışmış kimlik ve bellek izlekleri, edebî anlatıda ustalıkla yansıtılmıştır.

Bu doğrultuda, göçmen edebiyatının sunduğu kültürlerarası boyut, Irene Dische’nin anlatısını yalnızca bir aile öyküsü olmaktan çıkarıp daha geniş bir edebî ve toplumsal çerçeveye taşır. Metin dışı bir perspektiften bakıldığında göç olgusu, edebiyat alanını kültürel açıdan şekillendirerek bu anlatıların toplumda daha görünür hâle gelmesini ve başarıya ulaşmasını sağlar. Yazarların çok dilli ve çok kültürlü geçmişleri, edebî metinlerine özgün bir estetik değer katar (Şenocak, 2008). Bu bağlamda göç, edebiyat alanında ulusal sınırların aşılmasında önemli bir kültürel ve sosyal olgu olarak öne çıkar. Göçmen edebiyatında hem anayurt topraklarının hem de göç edilen toprakların kültürünün çift yönlü etkisi, yazarların edebiyat dünyasındaki konumlarını belirlerken, aynı zamanda bu yapıtların edebiyat araştırmaları açısından sınıflandırılmasına farklı bakış açılarıyla yaklaşılmasına imkân verir. Katharina Wind’in *Der Aspekt der Fremdheit in der interkulturellen Literatur* (2013) adlı çalışmasında vurguladığı üzere, kültürlerarası edebiyat farklı kültürler arasındaki yabancılık hissini, kimlik çatışmalarını ve karşılaşmaların doğurduğu zorluklarla fırsatları konu edinir. Wind’e göre bu tür edebiyat, yabancı olma deneyimini göç, sürgün ve toplumsal gruplar arasındaki etkileşimler aracılığıyla ele alır; böylece farklı kültürlerin birbirini anlaması ve zenginleşmesi sürecine katkıda bulunur. Ayrıca çok kültürlü toplumlarda kimlik arayışı, kültürlerarası edebiyatın temel temalarından biri olarak sıkça karşımıza çıkar (akt. Kaygın, 2018a, s. 10).

Karin Hoff ise *Literatur der Migration – Migration der Literatur* (2008) adlı çalışmasında, “bir millete ait edebiyat” kavramının yani *Nationenliteratur* anlayışının son yıllarda küreselleşme ve postkolonyal çalışmalarla dönüşmüş olsa da edebiyat tarihine bakıldığında kültürel ve dilsel sınırları aşarak var olduğunu belirtir. Bununla birlikte 19. yüzyılda millî/ulus edebiyat

tarihlerinin ortaya çıkışı, edebî metinlerin belirli bir millete veya ulusa ait olduğu anlayışını pekiştirmiştir. Ancak çift dilli ve kültürlerarası ortamlarda doğup büyüyen yazarlar, bu çok yönlü kimliklerini edebî anlatılarına yansıtarak söz konusu metinlerin ulusal sınırları aşmasına ve farklı tarihî bağlamlardan beslenmesine imkân tanımışlardır (akt. Kaygın, 2018b, s. 10). Dolayısıyla göçmen edebiyatı bağlamında, göçün edebiyat dünyasını nasıl şekillendirdiği ya da yazarların göçmen kimliklerinin edebî yapıtlarına nasıl bir değer kattığı hem edebiyat tarihi hem de kültürel bellek araştırmaları açısından son derece önemli bir tartışma alanı hâline gelmiştir.

Bu anlamda göçmen edebiyatı, göçmenlerin torunları olarak farklı kültürler arasında büyüyen yazarları ifade eder. Dolayısıyla bu yazarların edebî metinlerinin ortaya çıktığı kültür hem onlara yabancı hem de onlara aittir. Farklı inançlara, kültürlere ve toplumsal yapılara mensup olmalarına rağmen Almanya’da doğup büyüyen Türk-Alman kökenli Feridun Zaimoğlu, Zafer Şenocak, Emine Sevgi Özdamar, İdil Üner, Yüksel Yavuz, Fatih Akın, Tefik Başer ve Murat Topal gibi sanatçı ve yazarlar da Irene Disc-he ile birlikte modern çağ göçmen edebiyatı ve sanatı içerisinde yer almışlardır. Bu isimler, edebî ve sanatsal yapıtlarıyla kültürler arasında köprüler kurarak adeta birer elçi görevi üstlenmiş, kültürel alışverişi zenginleştirmiş ve göçmen edebiyatı ile sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Böylece göçmen edebiyatı, ulusal sınırları aşarak yaşadıkları toprakların toplumsal ve kültürel unsurlarıyla beslenmiş, yalnızca bireysel kimliklerin ifadesi değil, aynı zamanda farklı kültürlerin karşılaşma ve etkileşim alanı olarak edebiyat tarihine kalıcı katkılar sunmuştur (Hoff, 2008, s. 7).

Edebi olarak aile ilişkilerinin yansıtılması, sosyal aidiyet kalıplarının oluşturulması ve kimliğin iletişimsel eylem yoluyla inşası, aileyi bir anımsama topluluğu olarak öne çıkarır. Bu durum, özellikle Holokost bağlamında, kuşaklar arası bellek aktarımının edebî temsillerde nasıl şekillendiğini ve aile belleğinin geçmişin canlı tutulmasındaki rolünü görünür kılar. Bu toplulukta, “birey, kimliğini diğer aile üyeleriyle olan deneyimleri üzerinden oluşturur” (Martinec, 2009, s. 10) ve sosyal kimliğini bir “biz-grubu”nun parçası olarak şekillendirir. Aile anılarının ele alınması ise iletişimsel bellek bağlamında “fiziksel yakınlık ortamında düzenli etkileşim, ortak yaşam biçimleri ve paylaşılan

deneyimler” aracılığıyla gerçekleşir (Assmann, A., 2006, s. 25). Bu çerçevede aile, yalnızca bireysel deneyimlerin aktarıldığı bir alan değil, aynı zamanda Holokost’un travmatik mirasının kuşaktan kuşağa taşındığı ve edebî düzlemde yeniden anlamlandırıldığı bir bellek mekânı hâline gelir.

Großmama packet aus anlatısında aile belleğinin nasıl şekillendiği, anıların özel bir boyutta nasıl sahnelendiği, anımsama eyleminin hangi biçimlerde gerçekleştiği ve bu süreçlerden hangi geçmiş imgelerinin ortaya çıktığı belirgin bir biçimde işlenmiştir. Bu bağlamda aile, yalnızca bireysel deneyimlerin ve biyografik iletişimin bir referans alanı olarak değil, aynı zamanda içinde bulunduğu tarihsel bağlamın sosyal ve politik belleğinin yansıtıldığı, yorumlandığı ve yeniden inşa edildiği bir mekân olarak işlev görmektedir. Bu durum, romanda şu sahneye örneklendirilir:

“Carl, hadi bugün bir gazete alalım”, diye söyledim. 07 Aralık 1941 Pearl Harbor. Hiçbir şey demedi, ama bakışı burnumun dibine çarpan bir kapı gibiydi. Eve gidip radyoyu açtım, yüksek sesle dinliyordum. Başkanımız konuşuyordu. Mutfakta oturduk, peynirli sandviçler yedik ve dinledik. “Artık karşılık vermeliyiz” dedi Carl. Gönüllü olarak orduya katılmak istiyordu, ama ben, “Sadece cesedimi çiğneyerek,” dedim ki bu oldukça hoş bir ifadedeydi. Carl İngilizcemi övdü. Ancak beni argo kullanmanın tehlikelerine karşı uyardı” (Dische, s. 181).

Özellikle Harald Welzer ve Angela Keppler’in *Masa Sohbetleri: Ailelerdeki Konuşmalar Örneğiyle İletişimsel Topluluklaşma Biçimleri Üzerine* (Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien, 2008) adlı çalışmalarında belirttikleri sosyal psikolojik yaklaşımlar *Großmama packet aus* anlatısında belirgin bir şekilde kullanılmıştır. “Aile belleği”, “sohbet sırasında anımsama” ve “bellek konuşması” gibi, anıların kolektif ve sosyal boyutlarına işaret eden bu kavramlar romanda açıkça öne çıkar (Welzer, 2008, s. 16). Büyükanne Elisabeth aracılığıyla aile içindeki anımsama eylemleri Dische’nin anlatısının analizinde önemli bir kavramsal araçtır. Onun sık sık tekrarladığı “Nerede kalmıştım” (Dische, ss. 50, 284) ifadesi ise yalnızca anlatıya devam etme arzusunu değil, aynı zamanda geçmişe dönme ve geleceğe sıçrama yoluyla belleği kurulumla biçimini de yansıtmaktadır.

Bu bağlamda aile belleği üzerine yapılan araştırmalar ve tartışmalar günümüzde hâlâ önemini korumaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Nazi dönemini yaşamış kuşakla onların çocukları arasındaki ilişkilerde sıkça görülen gerilim, aile belleğinin ne kadar çatışmalı bir alan olabileceğini göstermektedir. Özellikle çocukların, ebeveynlerini ya da büyüklerini Nazi sempatisi olmakla suçlamaları ve bu nedenle tepki göstermeleri, aile içi bellek aktarımının yalnızca hatırlama değil, aynı zamanda yüzleşme ve hesaplaşma süreçlerini de içerdiğini ortaya koymuştur. Bu çatışmalar, edebiyat dünyasında da yansıma bulmuş; 1960–1970’lerde ortaya çıkan *Väterliteratur* ile 1970’lerde Avusturya’da gelişen *Anti-Heimatsromane* türleri, aile belleğinin kuşaklar arası aktarımında nasıl farklı biçimlerde yeniden üretildiğini göstermiştir. 2000’li yılların başında Alman yazınında aile kavramının yeniden önem kazanması da aile belleğinin yalnızca bireysel bir aktarım değil, toplumsal belleğin sürekliliğini sağlayan bir yapı taşı olduğunu ortaya koymaktadır (akt. Kaygın, 2018a, s. 43).

Großmama packt aus romanı, aile belleğinin nasıl kuşaklar arasında aktarıldığını gösteren önemli bir örnektir. Romanda bir arada yaşayan aile üyelerinin paylaşımları, anımsama biçimleri ve geçmişe dair yorumları, aile belleğinin bireysel ve kolektif düzlemde nasıl şekillendiğini gözler önüne serer. Bu yönüyle eser, yalnızca bireysel deneyimleri değil, aynı zamanda tarihsel ve toplumsal belleğin aile aracılığıyla nasıl taşındığını da görünür kılar. Bu özellik, romanı aynı zamanda edebiyat araştırmalarında “aile romanı” ya da “kuşak romanı” olarak adlandırılan türle ilişkilendirir. Aile romanlarının temel niteliği, birkaç kuşağın yaşam öyküsünü kapsamaları ve tarihsel-sosyal olayların aile belleği üzerinden aktarılmasıdır (Kaygın, 2018a, s. 43). *Großmama packt aus*, üç kuşağın deneyimlerini ve bu deneyimlerin bellekteki yansımalarını sahneleyerek aile belleğinin edebî temsiline özgün bir katkı sağlamaktadır.

Aile belleğinin bu aktarım boyutu, savaş sonrası Alman edebiyatında açıkça görülür. Savaşı ebeveyn kuşağıyla birlikte deneyimleyen ikinci kuşak, babalarının ve büyükbabalarının Nazi dönemindeki suçlara ortaklık ettiğini düşünerek onlara tepki göstermiştir. Bu nedenle, savaş sonrası edebiyatın önemli bir bölümü bu hesaplaşma düşüncesi etrafında şekillenmiştir.

Ancak ikinci kuşak ebeveynlerine sırt çevirmiş olsa da geçmişin değiştirilemez olduğu gerçeği onların edebî anlatılarına yansımış ve dönemin edebiyatında belirleyici bir yaklaşım hâline gelmiştir (Kaygın, 2018a, s. 43). Bu çerçevede sosyal psikolog Harald Welzer, büyük ilgi gören *Opa war kein Nazi* adlı araştırmasında torun kuşağının savaş tanığı olan büyüklerinin ağır deneyimleriyle nasıl başa çıktığını incelemiştir. Araştırmanın bulguları, aile belleğinin iletişimsel boyutunu ortaya koymakta; özellikle savaşı yaşamış kuşakların anılarının sözlü iletişim yoluyla torun kuşağa aktarıldığını göstermektedir. Torun kuşağından birçok yazar ise büyüklerini Nazilerin işlediği suçlara dair suç ortaklığı iddialarından olabildiğince uzaklaştırmaya çalışmıştır (Till, 2009, s. 39). Böylece aile belleği, yalnızca geçmişin yükünü değil, aynı zamanda sonraki kuşakların bu yükü nasıl başa çıktıklarını da görünür kılmaktadır.

Bu bağlamda *Großmama packt aus* adlı edebî anlatıda da Nazi dönemi önemli bir tema olarak işlenmiş, ancak önceki kuşaklarla hesaplaşma yönünde bir tutum benimsenmemiştir. Romanda Yahudilere uygulanan soykırım ve hayatta kalmak için anayurttan zorunlu göç gibi olaylar ön plana çıkarılmakta, fakat Nasyonal Sosyalizm dönemini yaşamış kuşakların işlenen suçlara ortak oldukları iddiasıyla bir yüzleşme ya da hesaplaşma izlenimi yaratılmamaktadır. Bunun yerine, anlatının odak noktası, iletişimsel belleğin temelinde, geçmişte yaşanan olayların özellikle kadın kuşaklar aracılığıyla bireysel ve kolektif bellek içinde canlı tutulması ve unutulmasının engellenmesi üzerine kuruludur:

“Carl’ın akrabaları üç gün sonra geri döndü. Saç bukleleri kesilmiş, başları tıraşlanmıştı. Acımasız soğukta mantosuz çalışmak zorunda kalmışlar ve vücutları çizikler ve morluklarla kaplanmıştı. Amca Simon, küçük İncil’ini taşıyacak kadar saf davranmıştı. Ancak İncil, pantolonundaki bir kaba rıklık sayesinde fark edilmişti. Yahudilerden oluşan grubun hepsi bir çember oluşturup İncil’in yaprak yaprak yırtılarak tamamen yok edilmesini izlemek zorunda bırakılmıştı” (Dische, s. 55).

Bu sahne, dönemin Yahudi toplumunun uğradığı fiziksel şiddeti görünür kılarken, aynı zamanda dini ve kültürel değerlerinin aşağılanması yoluyla bireysel belleğe kazınmış bir travmayı da temsil etmektedir. Söz konusu

deneyim, aile içinde kadın figürler tarafından aktarılacak sonraki kuşakların belleğine taşınmış ve böylece kolektif belleğin bir parçasına dönüşmüştür. Dische'nin anlatısı, bu tür sahneleri yalnızca tarihsel bir kayıt olarak değil, aynı zamanda kuşaktan kuşağa aktarılan bir “bellek taşıyıcısı” olarak kur-gular. Carl'ın ailesinin yaşadıkları, dönemin Yahudilere yönelik şiddetini gö-rünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda sonraki kuşakların kimlik inşasında travmatik bir referans noktası hâline gelir. Bu şekilde bireysel deneyim, edebî temsil aracılığıyla kuşaklar arası bellek aktarımını mümkün kılar ve toplumsal belleğin sürekliliğini sağlar.

Aleida Assmann'ın kültürel bellek kuramı bu bağlamda açıklayıcıdır. Kültürel bellek, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek bir topluluğun kimliğini kuran ve kuşaklar arası sürekliliği sağlayan bir bellek biçimidir (Assmann, 2006, s. 7). Dische'nin romanındaki bu sahne de tam olarak bu işlevi üstlenir: Yahudilere yönelik travmatik eylemlerin ve kutsal değerlerin yok edilmesinin anlatısı, edebiyat aracılığıyla kültürel belleğe kazınır ve travmanın kuşaklar boyunca yeniden hatırlanmasına imkân tanır. Bu yönüyle metin, bireysel bir travmanın temsili olmaktan çıkarak kolektif belleğin taşıyıcısı hâline gelir.

Bu bağlamda torun kuşağı, Alman tarihindeki Holokost'un korkularını, yaşanmış deneyimlerin ağır yükünü ve acısını kabul eden; aile tarihini daha geniş bir bağlamda toplumun tarihiyle de yüzleşerek ele alan bir kuşak olarak öne çıkar. Bu kuşaktan olan Tanja Dückers, *Zeit* gazetesinde yayımlanan “Der nüchterne Blick der Enkel” başlıklı röportajında şu ifadeyi kullanır: “Benim kuşağım, bu konuya soğukkanlı bir bakış atma cesaretini gösteren ilk kuşaktır. Benim kuşağımın savaş tecrübesine sahip olmaması, yaşlı kuşakların bir tür otorite hissi geliştirmesine yol açarsa, bu durumu kaygı verici bulurum.” Dückers'in bu sözleri, geçmişte yaşanan travmatik deneyimlerin toplumsal belleğin savaş sonrası kuşakların bireysel belleğine yansıyan derin izlerini ve gerçeklik algısı üzerindeki etkilerini belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, *Großmama packt aus* romanı özelinde görüldüğü üzere, aile belleği ve kuşaklar arası aktarım, Holokost'un hatırlanma biçimlerini yalnızca tarihsel belgelerle değil, edebî anlatılar aracılığıyla da günümüzde canlı tutan güçlü bir bellek zemini oluşturmaktadır.

3. Romanda Kuşaklar Arası Bellek Aktarımı ve Holokost

Yeni milenyumun başlangıcından itibaren bir tür “anımsama edebiyatı” patlamasından söz edilebilir (Winter, 2001, s. 18). Bu eğilim, yalnızca Batı literatüründe değil, Türk akademik araştırmalarında da vurgulanmıştır. Örneğin Kişmir (2019), II. Dünya Savaşı sonrası Alman edebiyatında belleğin edebî yansımalarının giderek önem kazandığını ve kuşaklar arası aktarımın özellikle edebî metinlerde belirginleştiğini ortaya koymaktadır. İkinci Dünya Savaşı döneminde yaşanan olayları, Yahudilere uygulanan soykırımı veya zulmü sahneleyen otobiyografik anlatıların yanı sıra, giderek artan bir şekilde genç kuşak yazarların edebî anlatıları da bu edebiyat türünün yükselişine katkıda bulunmaktadır. Özellikle 1968 kuşağını temsil edenlerle birlikte sonraki genç kuşak yazarların — örneğin Alvin Rosenfeld’in *Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust* (2000), Reinhard Jirgl’in *Die Unvollendeten* (2003), Tanja Dücker’sin *Himmelskörper* (2003), Arno Geiger’in *Es geht uns gut* (2005), Judith Zander’in *Dinge, die wir heute sagten* (2010) ve Katharina Born’un *Schlechte Gesellschaft. Eine Familiengeschichte* (2011) — eserlerinde görüldüğü üzere, aile belleğini bir araç olarak kullanarak geçmiş anımsama, anlamlandırma ve sorgulama çabaları öne çıkmaktadır.

Bu bağlamda, günümüz Almanca kuşak romanlarının özellikle Nazi dönemi tarihine, kuşaklar arası travmaların sonraki kuşaklara aktarılma biçimlerine ve aile yapılarının edebî temsiline yoğun biçimde odaklandığı dikkat çekmektedir. Irene Dische’nin *Großmama packt aus* adlı romanında da bu temalar belirgin bir şekilde işlenir. Yahudi soykırımıyla ilgili cümlelerde bu durum belirginleşmektedir: “Liesel, çocuğa fotoğraftaki büyükbabasının anesi olan kadının şimdiye kadar yaşamış en sevgi dolu kadın olduğunu açıkladı. Almanların ona bir çukur kazdırdığını, ardından onu vurup çukura ittiklerini anlattı. Bunun sebebi Rother ailesinin Yahudi olmasıydı” (Dische, s. 298) ifadesi, Nazi dönemindeki şiddetin aile belleğinde nasıl aktarıldığını göstermektedir. Benzer şekilde göç sorunu, “Carl, bazı Katolik bekârlarla birlikte yaşıyordu. Bu kişiler taksi şoförleri, fabrika işçileri gibi proleter sınıfa mensuptu. Rother ailesinin seviyesine bile ulaşamamalarına rağmen hepsi kiliseye giden insanlardı. ... Carl artık hiç kimseydi, sadece bir mülteciydi” (Dische, ss. 104–105) sözleriyle aktarılmıştır. Kuşak çatışmaları ise

“Sonrasında, Carlchen’i Yahudi olmadığına ikna etmek zor oldu, çünkü hem Katolik Kilisesi’nin kurallarına hem de Nürnberg Yasaları’na göre Yahudi olduğunu çabucak kavramıştı” (Dische, s. 299)

Alman edebiyatının savaş sonrası torun kuşağının tarihe erişimi çoğunlukla aile belleği aracılığıyla sağlanmıştır. Bu yaklaşım Irene Dische’nin *Großmama packet aus* romanında konu edilen argümanlarla desteklenmiştir. Kaygın, Irene Dische’nin *Großmama packet aus Adli Romanı Çerçevesinde Göç Yazınının Gelişim Süreci Üzerine Multidisipliner Bir Araştırma* adlı makalesinde, savaş sonrası torun kuşağı temsil eden Irene Dische’nin romanının otobiyografik-aile romanı çerçevesinde değerlendirilebileceğini belirtmektedir (Kaygın, 2018b, s. 214). Bu romanda aile belleği, ata kuşağının anıları ve yaşam deneyimlerinin temelinde yansıtılmaktadır. Bu durum, bireysel ve kolektif belleğin tarihsel olayların edebî temsillerinde nasıl bir araya geldiğini açıkça göstermektedir. Dolayısıyla edebiyatın bir bellek aracı olarak üstlendiği bir diğer önemli işlev ise, tarihsel olayları anımsatma, geçmişini sorgulama ve bu bağlamda kuşaklar arasında bir bağ kurma görevidir (Erl, 2005b, s. 262-).

Ancak aile romanlarında aile bireylerine ait özel anıların ve tarih yazımı için kullanılan kamusal anıların edebî anlatılarda anlatı konusu yapılması zaman zaman bireysel ve kolektif bellek arasında ve dolayısıyla kuşaklar arasında da karşıtlıklara yol açabilir. Zira edebî anlatılara yansıtılan anılar kurgulanarak aktarıldığı için geçmiş deneyimlerin özgün halleri değişebilir veya kurguyla harmanlanarak sahnelenebilir. Bunun yanı sıra edebiyat disiplininde, belleğin anımsama süreci genellikle karmaşık ve çok katmanlı bir şekilde ele alınır. Anıların imgeler aracılığıyla çağrılması, zamanla ilişkilendirilmesi ve güvenilirliği konusundaki belirsizlikler, edebî metinlerde sıkça karşılaşılan temalardandır (Assmann, A., 2006).

Aleida Assmann’ın *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik* (2006) adlı çalışmasında belirttiği gibi, insanı diğer canlılardan ayıran temel fark anımsama yeteneğidir. Ona göre, insanın anımsama yeteneği, insanı insan yapan en temel özelliktir (Assmann, A., 2006, s. 24). Ancak anımsama ve yeniden anımsama süreçlerinde kurgusal öğeler (fiktive Erinnerungselemente) gerçek anılara eklenebilir ve özgün olarak algılanabilir. Anımsama süreçlerinde bazen bellek gerçek olayları çarpıtabilir veya hiç

yaşanmamış olayları anımsayabilir. Bu durumda, kurgusal ya da sahte bellek içeriklerinden söz edilebilir. Bu tür durumlar, belleğin yapıcı ve esnek doğasından kaynaklanmakta olup, insanların geçmiş deneyimleri hakkında yanılmacı ya da değişmiş anılar oluşturmalarına neden olabilir (Pohl, 2007, s. 171).

Bu nedenle tarih ve bellek, kültürel miras ve toplumsal kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynar. Geçmişteki deneyimler, bireylerin ve toplumların kimliklerini şekillendirirken, bellek bu deneyimleri canlı tutarak geçmişin günümüze etkilerini sürdürür. Tarih, olayları belgeleyen bir kaynak; bellek ise bu deneyimleri anımsama ve yeniden canlandırma yeteneğidir. Bu iki kavram, kültürel sürekliliği ve toplumsal bağları güçlendiren, birbiriyle sıkı bağlı unsurlardır. Bu anlamda son kuşağın edebî anlatılarında aile belleği, geçmişe erişim ve kuşaklar arası aktarımın en önemli aracı hâline gelmiştir. Irene Dische'nin *Großmama packt aus* romanında olduğu gibi bireysel anılarla kolektif bellek iç içe geçerek, tarihsel travmaların unutulmasını engeller ve kültürel kimliğin yeniden inşasına katkı sağlar.

Sonuç

Irene Dische'nin *Großmama packt aus* adlı romanı, üç kuşak kadın figürü üzerinden ilerleyerek savaş, göç ve kimlik çatışmalarının kültürel bellekte bıraktığı çok katmanlı izleri kapsamlı bir biçimde ortaya koymaktadır. Anlatının merkezinde yer alan büyükanne Elisabeth, Almanya'daki savaş ve Nasyonal Sosyalizm yıllarının travmatik deneyimlerini hem taşıyıcısı hem de aktarıcısı konumunda sunar; ironik ve mizahi anlatım biçimi ise travmanın doğrudan temsilinden kaçınarak geçmişle yüzleşmeyi edebî bir mesafe üzerinden mümkün kılar. Elisabeth'in yaşadıkları, yalnızca aile bireylerinin değil, aynı zamanda savaş döneminde hayatta kalmaya çalışan geniş bir Yahudi topluluğunun kolektif belleğine işaret eder. Onun ardından gelen anne kuşağı Renate, savaş sonrası dönemin belirsizlikleriyle şekillenen kimlik sorunlarını temsil ederken geçmişle kurduğu güçlü bağ, belleğin kuşaklar arasında nasıl farklı yoğunluklarla aktarıldığını göstermektedir.

Torun kuşağı Irene ise Amerika'da yetişmiş biri olarak iki kültür arasında konumlanır ve ailesinin savaş ve göç hikâyesini yeniden anlamlandırarak hem

bireysel hem de kültürel belleğin yeniden üretildiği bir alana dikkat çeker. Böylece roman, aile tarihinin parçalarını bir araya getirerek çok kuşaklı bir göç anlatısı kurmanın yanı sıra, bireysel anıların kolektif bellekle kesiştiği noktaları da görünür kılar. Dische'nin mizahi, eleştirel ve yer yer otobiyografik üslubu, geleneksel Holokost edebiyatının anlatı kalıplarını dönüştürerek travmanın edebiyatta alternatif ifade biçimleriyle temsil edilebileceğini ortaya koymaktadır. Tüm bu yönleriyle eser, kültürel belleğin kuşaktan kuşağa aktarımında edebiyatın kurucu rolünü vurgulamakta ve savaş ile göç deneyimlerinin sonraki kuşakların kimlik inşası üzerindeki etkilerini tartışmaya açmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nı ata kuşağın anıları ve deneyimlerinden öğrenen torun kuşağı, Alman tarihindeki Holokost'un korkularını ve geçmişin ağır yükünü kabul eden, aile tarihiyle toplum tarihini birlikte ele alan kuşaktır. Bu kuşağı temsil eden çağdaş kuşak roman yazarları, geçmişini işlemek ve kendilerini yeniden tanımlamak amacıyla edebî anlatılar ortaya koymaktadır. Yazarlar, bir yandan kendilerini geçmişin mirasını aktaran kişiler olarak görüp tarih boyunca izler sürerken, diğer yandan geçmişe daha mesafeli yaklaşarak onu yeniden değerlendirme fırsatı bulmaktadır. Bu ikili tutum hem geçmişle yüzleşme hem de bireysel kimlik arayışı açısından önemli bir süreçtir. Torun kuşağının yaklaşımı, aile bağlarının yeniden keşfiyle birlikte, savaş ve Nazi dönemine dair geçmişle doğrudan bağlantı kuran bir köprü işlevi görür. Böylece kişinin kendi aile geçmişiyle yüzleşmesi yalnızca bir uzlaşma arayışını değil, aynı zamanda kimliğini bulma çabasını da simgeler. Bu süreç, geçmişin izlerini anlamaya ve bireyin tarihsel konumunu sorgulamasına olanak tanır.

Bu romanda yazar, birçok göçmenin ortak deneyimlerini aile öyküsü üzerinden aktarmaktadır. İlk olarak Elisabeth'in eşi göç etmiş, ardından Elisabeth ve kızı da Almanya'dan ayrılmak zorunda kalmıştır. Torun kuşak ise artık Amerika'da dünyaya gelmiş ve farklı bir kültürel ortamda kimliğini şekillendirmiştir. Göç süreciyle birlikte değişen yaşam koşulları, özellikle meslek hayatındaki dönüşümler, göçmenlik deneyiminin zorluklarını görünür kılmaktadır. Böylece bireysel biyografik parçalar birbirine eklemlenerek, çok kuşaklı bir göç anlatısına dönüşmektedir.

Kaynaklar

- Anne Frank. (2008). *Anne Frank'ın Hatıra Defteri* (Çev. C. Yücel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arno Geiger. (2004). *Es geht uns gut*. München, Wien: Hanser Verlag.
- Assmann, A. (2006). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.
- Assmann, A., & Frevert, U. (1999). *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit der deutschen Vergangenheit nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Benz, W. (1991). *Das Exil der kleinen Leute. Alltagserfahrung deutscher Juden in der Emigration*. München: C. H. Beck.
- Benz, W. (2003). Juden im Untergrund und ihre Helfer. In *Überleben im Dritten Reich*. München: C. H. Beck.
- Benz, W. (2008a). *Der Holocaust*. München: C. H. Beck.
- Benz, W. (2008b). *Was ist Antisemitismus?* München: C. H. Beck.
- Britannica. (t.y.). Adolf Stoecker: Alman politikacı. *Encyclopaedia Britannica*. 15 Eylül 2025 tarihinde <https://www.britannica.com/biography/Adolf-Stoecker> adresinden erişildi.
- Bundeszentrale für politische Bildung. (2020). *Geschichte und Erinnerung*. <https://www.bpb.de>
- Bundeszentrale für politische Bildung. (2024, 8 Şubat). *Jüdische Schriftstellerinnen in Deutschland – vor 1933 und nach 1945*. Deutschland Archiv. Erişim 30 Ağustos 2025, <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/545266/juedische-schriftstellerinnen-in-deutschland-vor-1933-und-nach-1945/>
- Dische, I. (2006). *Großmama packt aus*. Hamburg: Hofmann und Campe.
- Dücker, T., & Partouche, R. (2003, 30. April). Der nüchterne Blick der Enkel. *Die Zeit*, 19. https://www.zeit.de/2003/19/L-D_9fckers
- Dücker, T. (2004). *Himmelskörper*. Berlin: Aufbau Verlag.
- Erl, A. (2005a). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar: de Gruyter.
- Erl, A. (2005b). Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In A. Erl & A. Nünning (Hrsg.), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft* (S. 249–251). Berlin, New York: de Gruyter.
- Friedländer, S. (1997). *Nazi Germany and the Jews, Volume I: The Years of Persecution, 1933–1939*. New York: HarperCollins.
- German History Docs (GHDI). (1933). *Law for the Restoration of the Professional Civil*

- Service (April 7, 1933)*. German History in Documents and Images. <https://germanhistorydocs.org/>
- Grüttner, M., & Kinas, S. (2007). Die Vertreibung von Wissenschaftlern aus den deutschen Universitäten 1933–1945. *Institut für Zeitgeschichte*, 55(1).
- Hoff, K. (2008). *Literatur der Migration – Migration der Literatur*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- internationales literaturfestival berlin. (t.y.). Irene Dische [Profil]. In *Internationales Literaturfestival Berlin*. Erişim 30 Ağustos 2025, <https://literaturfestival.com/authors/irene-dische>
- Jaraus, K. H. (1993). Die Vertreibung der jüdischen Studenten und Professoren von der Berliner Universität unter dem NS-Regime. *Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät, Institut für Geschichtswissenschaften*, 1–35.
- Jirgl, R. (2003). *Die Unvollendeten*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.
- Kaplan, M. A. (1998). *Between dignity and despair: Jewish life in Nazi Germany*. New York: Oxford University Press.
- Kaygın, Ş. (2018a). *Bir Aile Kroniği Örneği: Sten Nadolny Ullsteinroman*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaygın, Ş. (2018b). Irene Dische'nin *Großmama packt aus* adlı romanı çerçevesinde göç yazınının gelişim süreci üzerine multidisipliner bir araştırma. *Kesit Akademi Dergisi*, 4(16), 208–220. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1518491>
- Keppeler, A. (1994). *Tischgespräche: Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kershaw, I. (1999). *Der NS-Staat: Geschichtsinterpretationen und Kontroversen im Überblick* (3. Aufl.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Kişmir, G. (2019). *II. Dünya Savaşı Sonrası Alman Edebiyatında Bellek Yansımaları* (Doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatı ABD, Alman Dili ve Edebiyatı BD, Ankara.
- Klett. (2007). *Emigration und Exil infolge des Nationalsozialismus 1933–1945. Geschichte und Geschehen*. Ernst Klett Verlag. https://www2.klett.de/sixcms/media.php/229/A00011_60530704.pdf (Erişim: 11 Aralık 2024).
- Moran, B. (2003). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mühlen, P. (1988). *Von zur Fluchtziel Lateinamerika. Die deutschen Emigranten 1933–1945: Politische Aktivitäten und soziokulturelle Integration*. Bonn: Neue Gesellschaft.

- Pohl, R. (2007). *Das autobiographische Gedächtnis: Die Psychologie unserer Lebensgeschichte* (1. Aufl.). Stuttgart: Kohl.
- Rosenfeld, A. (2000). *Ein Mund voll Schweigen: Literarische Reaktionen auf den Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Şenocak, Z. (2008). *Deutschsein: Eine Aufklärungsschrift*. Hamburg: Edition Körber.
- Tekin, M. (2001). *Roman sanatı 1: Romanın unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Till, D. (2009). Kontroversen im Familiengedächtnis: Vergangenheitsdiskurse im Generationenroman (Klaus Modick, Uwe Timm, Tanja Dückers). In A. Geier & J. Süselbeck (Hrsg.), *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten: Generationenfragen in der Literatur seit 1990*. Göttingen: Wallstein.
- Treitschke, H. v. (1879). Unsere Aussichten. In A. Levy (Ed.), *German History in Documents and Images*. <https://germanhistorydocs.org/>
- United States Holocaust Memorial Museum (USHMM). (2024). *Law for the Restoration of the Professional Civil Service (April 7, 1933)*. Holocaust Encyclopedia. <https://encyclopedia.ushmm.org/>
- Wagner-Egelhaaf, M. (2006). Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar. In U. Breuer & B. Sandberg (Eds.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Bd. 1, ss. 353–368). München: Fink.
- Weigel, S. (1999). Télescopage im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literaturdeutungsmuster. In E. Bronfen & B. R. Erdle (Eds.), *Literatur und Trauma* (ss. 51–76). Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Welzer, H., & Kepler, A. (2008). *Tischgespräche: Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Welzer, H., Moller, S., & Tschunggnull, K. (2002). *Opa war kein Nazi: Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Wind, K. (2013). *Der Aspekt der Fremdheit in der interkulturellen Literatur: Veranschaulicht an den Werken von Irena Vrkljan und David Albaladejo*. Universität Wien.
- Winter, J. (2001). Die Generation der Erinnerung: Reflexionen über den „Memory-Boom“ in der zeithistorischen Forschung. *WerkstattGeschichte*, 30, 5–16.
- Young, J. E. (1992). *Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Zander, J. (2010). *Dinge, die wir heute sagten*. München: DTV.

SA'DÎ-İ ŞÎRÂZÎ'NİN DÎVÂN'INDA KOZMİK UNSURLAR



Esra YALÇINTAŞ*

Giriş

Tam adı Ebû Muhammed Sa'dî Müşerrifüddîn (Şerefüddîn) Muslih b. Abdillâh b. Müşerrif Şîrâzî olan Fars edebiyatının en ünlü şairlerinden Sâ'dî-i Şîrâzî, Şîraz'da doğmuştur. Herkes tarafından yaygın olarak bilinen Sa'dî ismini mahlas olarak şiirlerinde kullanmıştır. Bu mahlası nasıl aldığı konusunda farklı görüşler mevcuttur. Kaynaklara göre bu mahlas Atabeg Sa'd b. Zengî b. Mevdûd-ı Salguri'nin adından gelmiştir. Fakat onun külliyyatında bu zatı metheden herhangi bir şiir bulunmamaktadır. *Bostan* adlı eserindeki bazı beyitlere göre onun ününün Atabeg Ebû Bekir b. Sa'd b. Zengî döneminde başladığı görülmektedir. Çoğu araştırmacılara göre Sa'dî mahlası Sa'd b. Ebû Bekir b. Sa'd'a intisabıyla alakalıdır. Doğum tarihi hakkında da çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Ancak *Gülüstan* adlı eserinin önsözünde belirtildiği üzere eserin 656 (1258) senesinde yazıldığı ve bu tarihte kendisinin elli yaşında olduğu dikkate alındığında 606 (1209) senesinde doğmuş olması muhtemeldir (Çiçekler, 2008: s. 405; Safâ, 1368 hş: III, s. 585). Sa'dî'nin eğitim hayatı çocukluk döneminde babasının gözetiminde başlamış, babasının vefatından sonra ise dedesi tarafından

* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı ABD, Doktora Öğrencisi, ylcntsesra@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-7981-8811.

yetiştirilmiştir. İlk dinî ve edebî bilgileri Şîraz'da alan Sa'dî daha sonra eğitimi tamamlamak için Nizâmîye Medresesi'ne gitmiş, orada ünlü hocalardan ilim tahsil etmiştir. Eğitimi tamamladıktan sonra 655 (1257) senesinde Şîraz'a geri dönmüş, şehzade Sa'd b. Ebû Bekir b. Sa'd'ın himayesine girmiştir. Devlet büyüklerini metheden şiirler kaleme almış ve onlardan saygı görmüştür. Şîraz'da iken hac görevini yerine getiren Sa'dî hayatını irşad ve halka hizmetle geçirmiştir. Ölümü hakkında da çeşitli tarihler mevcut olsa da son araştırmalara göre 691 (1292) senesinde vefat etmiştir (Çiçekler, 2008: s. 406).

Sa'dî Fars edebiyatının Hâfız ve Firdevsî ile birlikte üç büyük şairinden biridir. Kendinden sonra birçok yazar ve şairi etkilemiş; eserleri sadece Fars edebiyatında değil Türk ve Urdu edebiyatında da etkili olmuştur. Hatta La Fontaine, Goethe, Voltaire, Balzac, Musset ve Victor Hugo gibi Avrupalı birçok şair ve yazar da ondan etkilenen kişiler arasındadır. Bu durum Sa'dî'nin Avrupalılar tarafından tanındığının kanıtıdır. Özellikle *Gülüstan* ve *Bostan* üzerine birçok çeviri ve şerh yapılmış, onları okumak ve ezberlemek bir geleneğe dönüşmüştür (Zavotçu, 2009: s. 47-48; Yıldırım, 2022: s. 17; Yaylalı, 2022: s. 155). Sa'dî eserlerinde hayallerini benzetmelerle açıklamış ve bazı şeyleri simgeleştirerek teşbih ve istiareler kullanmış, düşünce ve tasviri harmanlayarak kendine has üslubunu oluşturmuştur (Arisoy, 2023: s. 12). Onun üslubu sade ve akıcı, aynı zamanda ince ifadelerle kurulmuştur. Eserlerindeki sehl-i mümteni söyleyişi onunla bütünleşerek ince zevki ve üstün ifadesiyle nazım ve nesirdeki farkını ortaya çıkarmıştır (Yıldırım, 2022: s. 19). O, şiirinde vezin, kafiye ve edebî sanatları ustaca kullanmış, cansız varlıklara ruh ve beden katarak doğa unsurlarından çokça faydalanmıştır (Mutlak, Fellâhî, Fehîmî, 1400 hş: s. 17-19).

Doğa unsurları, insan yaşamının hem maddi hem de manevi boyutunu şekillendiren vazgeçilmez bir bütünlük oluşturmaktadır. İnsanın varoluşundan itibaren çevresiyle kurduğu ilişki, yalnızca fiziksel ihtiyaçlarını karşılamakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda düşünce dünyasını, inanç sistemlerini ve kültürel birikimini de derinden etkilemiştir. Bu unsurlar arasında kozmik âlem, yani gökyüzü, gezegenler, yıldızlar ve evrenin bütünsel düzeni, insan zihninde her dönem özel bir yer edinmiştir. Kozmik düzenin sırları,

düzenliliği ve erişilmezliği, farklı toplumlarda hem bilimsel merakın hem de sembolik-anlatısal yorumların merkezinde yer almış; insanoğlunun kendini ve çevresini anlama çabasına yön veren temel kaynaklardan biri hâline gelmiştir. Bu bağlamda kozmik âlem, doğanın yalnızca fiziksel bir bileşeni değil, aynı zamanda insanın kültürel, estetik ve metafizik dünyasını şekillendiren güçlü bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın merakını cezbeden bu kozmik âlem klasik şairlerin de sıklıkla kullandığı bir mazmuna dönüşmüştür. Sa’dî’de bu unsurları şiirlerinde başarılı bir şekilde kullanan şairlerden biridir.

Söz konusu çalışmada Sa’dî’nin *Divân*’ında yer alan gazellerindeki kozmik unsurların tespit edilmesi ve bunları nasıl kullanıldığının belirlenmesi amaçlanmıştır. *Divân*’da yer alan kozmik unsurlar maddeler ve örnek beyitler halinde dikkatlere sunulmuştur.¹

1. Sa’dî-yi Şîrâzî’nin Divânı’nda Yer Alan Kozmik Unsurlar

1.1. Felek

Felek kelimesi, çoğulu “eflâk” olan ve astronomide yıldızların içinde döndüğü alanı ifade eden bir terimdir. İslam astronomları, güneş, ay ve beş gezegenden oluşan sistemi yedi tabaka halinde düşünmüş ve her tabakayı bir gezegenle ilişkilendirmiştir. Buna göre felek, yedi ya da dokuz katmandan oluşan bir yapı olarak tasavvur edilmiştir (Kutluer, 1995: s. 303-304). İslam astronomlarının göğü yedi kat olarak tanımlamasının aksine klasik şairler Batlamyus’un dokuz felek görüşünü daha çok benimsemişlerdir (Şentürk, 1994: s. 136). Gök kubbe ya da gökyüzünü ifade eden felek, klasik şiirde çarh, asuman, sipihr, gerdun, feza ve sema kelimelerinin yerine de kullanılmıştır. Feleğin her katmanı birbiriyle uyumlu bir düzen içinde olsa da hızları farklıdır. İlk felekten başlayarak sırasıyla Ay, Utarid (Merkür), Zühre (Venüs), Güneş, Mirrih (Mars), Müşteri (Jüpiter) ve Zühâl (Satürn)

¹ Çalışmadaki Farsça beyitler için bk. Sa’dî-yi Şîrâzî. (1379 hş.). *Külliyât-ı Sa’dî* (tsh. Muhammed Ali-yi Furûğî). Tahran: Neşr-i Muhammed. Türkçe çevirileri için bk. Nimet Yıldırım, 2022, *Sa’dî-yi Şîrâzî Divânı*. İstanbul: Dergah Yayınları. Beyitlerin yanında parantez içinde numaraları ve kaçınıcı beyit oldukları yazılmıştır.

felekleri yer alır. Sekizinci felek sabit yıldızların ve burçların bulunduğu katmandır. Dokuzuncu felek ise tüm katmanları kuşatan ve felek-i atlas adı verilen en yüce felektir (Kurnaz, 1995: s. 306). Atlas feleği, yirmi dört saatlik bir sürede doğudan batıya doğru dönerek hem kendi devrini tamamlar hem de diğer felekleri döndürür. Diğer felekler, atlas feleğiyle birlikte ve zaman zaman ona ters yönde hareket etseler de atlas feleği onları kendi yönünde dönmeye zorlar. Bu dönmeye insanların bedensel ve ruhsal olarak iyi ya da kötü bir biçimde etkilendiğine inanılmaktadır (Pala, 2015: s. 149).

Felek, klasik şairler tarafından çoğunlukla cefası, zalimliği, kötülüğü, dokuz kat oluşu ve aşğın sevgiliye kavuşmasına engel olması bakımından kullanılmıştır. Ayrıca gezegenlerin sürekli dönüş halinde olması da feleği hareketinden ötürü dolaba ya da değirmene benzetmelerine neden olmuştur. Feleğin kaderi olumsuz yönde etkileyerek aşığı değirmen taşı altında un ufak etmesiyle ilişkilendirmişlerdir (Şentürk, 1994: s. 143). Sa'dî de aşağıdaki ilk beyitte durmadan dönerek oyunlar kuran feleğin cefasından kurtulamayacağını vuslata ermeden ölüp gideceğini, ikinci beyitte ise feleği dönen bir değirmene, kendisini de değirmenin altta kalan taşına benzeterek cefanın altında ezildiğini dile getirmiştir:

(G. 371 B. 10) می‌نماید که جفای فلک از دامن من دست کوه نکند تا نکند بنیادم

Görüyorum, bu dönen feleğin cefası benim eteğimden; Çekmeyecek elini, böylece yok olup gideceğim ben (Yıldırım, s. 304)

(G. 424 B. 8) بگرد بر سرم ای آسیای دور زمان به هر جفا که توانی که سنگ زیرینم

Dön başımın üzerinde feleğin değirmeni! Edebildiğin cefanı et, değirmenin alt taşıyım ben (Yıldırım, s. 341)

Sa'dî beyitlerinde feleği sıkça kullanmış; onu içinde barındırdığı yıldızlardan dolayı bir meşaleye benzetmiş ve sevgilinin varlığı karşısında binlerce yıldızın dahi sönük birer lamba gibi kaldığını ima etmiştir:

(G. 54 B. 2) شمع فلک با هزار مشعل انجم پیش وجودت چراغ بازنشسته‌ست

Feleğin mumu binlerce yıldız meşalesiyle; Varlığın karşısında sönük lambalar gibi senin (Yıldırım, s. 95)

Bir başka beyitte feleğin zalimliğini vurgulayarak sevdiğine kavuşmasını engellemesinden dolayı gönlünün yaralı olduğunu ifade etmiştir:

(G. 67 B. 6) از دست زمانه در عذابم زان جان و دلم همی فکار است

Feleğin elinde azaplardayım; Canım da gönlüm de bu yüzden yaralıdır (Yıldırım, s. 105)

Kimi zamanda feleğin yazgısı karşısında boyun eğmek gerektiğini söyleyen şair, her zaman istediğinin olamayacağını farkında olduğunu belirtmiştir:

(G. 192 B. 7) به اختیار قضای زمان بیايد ساخت که دایم آن نبود کاختیار ما باشد

Feleğin yazgısıyla iyi geçinmek gerek; Her zaman bizim istediğimizi nasıl olur? (Yıldırım, s. 183)

1.2. Âlem

Sözlük anlamı olarak dünya, cihan, kâinat, evren, gök anlamındadır. Tasavvufta ise birçok terkipte kullanılmış, Allah tarafından yaratılmış her şeyi kapsamaktadır (Akalin, 2011: s. 89; Pala, 2015: s. 16). İlk sûfiler tasavvufu âlem, kevn ve halk sözcükleriyle tanımlayarak bunlara dünya ve ahiret manası vermişlerdir (Uludağ, 1989: s. 360).

Sa'dî genel olarak şiirlerinde âlemi dünya, evren ya da kâinat anlamlarında kullanmış, âşıklıkta kendisini dillere destan biri olarak tasvir etmiş ancak bir tek sevgilinin gönlünde yeri olmadığını söylemiştir:

(G. 126 B. 7) همه عالم به عشقبازی رفت نام سعدی که در ضمیر تو نیست

Bütün evrende dillere destan âşıklıkta; Sa'dî'nin adı, bir tek senin gönlünde yok (Yıldırım, s. 143)

Bir başka beyitte de sevgilinin fitneci bakışlarıyla Hak yolundaki sûfileri bile yolundan çıkardığını hatta bütün evreni yok edecek kadar etkileyici bir güce sahip olduğunu abartılı bir şekilde ifade etmiştir:

(G. 175 B. 7) جز چشم تو که فتنه قتال عالمست صد شیخ و زاهد از سر راه خدا که برد

Bütün evreni öldüren o fitneci gözlerinden başka; Yüzlerce şeyhi, zahidi, Tanrı'nın yolundan kim götürdü? (Yıldırım, s. 173)

Diğer beyitte ise sevgilinin kendisine bakıp bakmamasının artık bir önemi olmadığını çünkü her halükarda sadık bir âşık olarak bütün âleme yüz çevirip sadece sevgiliye bakıp tüm âlem de bir tek onu gördüğünü dile getirmiştir:

(G. 343 B. 2) تو را فراغت ما گر بود و گر نبود مرا به روی تو از هر که عالمست فراغ

Baksan da yüzümüze, bakmasan da sen; Bütün evreni terk etmiş, sana yüz çevirmişim ben (Yıldırım, s. 285)

1.3. Gezegenler

1.1.1. Ay

Dünya'nın uydusu bir gökcismi olan Ay (Akalin, 2011: s. 194), klasik edebiyatta kamer, mâh, bedir, hilâl ve mehtap gibi kelimelerle ifade edilmiştir. Ay'ın farklı açılardan tüm dünyaya, yaşamı boyunca insanlara, hayvanlara, bitkilere, taşlara, madenlere, doğa olaylarına şekline, gününe ve saatine göre uğurlu veya uğursuz etkileri olduğuna inanılmıştır. Bu konular ilm-i tencim yani astroloji içerikli eserlerde genişçe ele alınmış ve etkileri edebî ve tasavvufî metinlerde sıkça kullanılmıştır. Eski astronomi inancına göre dünya kâinatın merkezinde, diğer gezegenler ise onun etrafında dönmektedirler. Ay, parlaklık derecesi bakımından ilk kadir yani en parlak ve orta kutlu yıldız olarak birinci gökte yer almaktadır. Göğü yeşil zeberced olan Ay, pazartesi günü yaratılmış, burcu ise yengeç'tir. Soğuk ve ıslak bir tabiatı vardır. Ayın etkisi altındaki kişiler sebatsız, hayalperest, bencil, endişeli ve ihmalkâr olarak anılmaktadır. Ay, güneşten sonra evrene ve insanlara en çok etki eden yıldızdır (Çelebioğlu, 1991: s. 187).

Sa'dî aşağıdaki beyitte sevgilinin yüzünü parlaklığı bakımından Ay'a benzeterek onu bir güzellik unsuru olarak kullanmış; aşığın o ay yüzlü güzele bakarken hakkında çıkan kötü havadislere aldırış etmediğini dile getirmiştir:

(G. 143 B. 2) هر که تماشای روی چون قمرت کرد سینه سپر کرد پیش تیر ملامت

Ay gibi yüzünü seyre dalan, âşık oldu baksana; Göğsünü siper etti kınama oklarına (Yıldırım, s. 152)

Klasik edebiyatta sevgilinin kaşının benzetildiği hilâl teşbih veya istiâre olarak değişik şekillerle tekrarı çok fazladır (Kurnaz, 1998: s. 12). Sa'dî'nin şiirlerinde de bu yaygın kullanıma örnek birçok beyit bulunmaktadır. Aşağıdaki örnekte şair sevgilinin kaşını hilâle teşbih etmiş ve onun parıltısı karşısında feleklerin dahi sönük kaldığını ima etmiştir:

(G. 489 B. 2) تابنده تر ز روی تو ماهی ندیده چرخ خوشتر ز ابروی تو هلالی نیافته

Felekler senden daha ışıltılı bir Ay görememiş; Kaşından daha tatlı bir hilal bile bulamamış (Yıldırım, s. 385)

Ay'ın bir başka evresi olan dolunay ise tam bir daire şeklinde parlak görüldüğü evredir. Ay'ın on dördü ya da bedir de denilmektedir. Bedir ya da dolunay rengi, yüksekliği, büyüklüğü ve parlaklığı ile bir güzellik unsuru olup sevgilinin güzelliği, yüzü, yanağı ona benzetilir (Çelebioğlu, 1992: s. 324). Aşağıdaki beyitte şair Ay'ın iki haftalık döngüsünde yani dolunay halinde olduğu ifade etmiş, ancak sevgilinin güneşe benzeyen yüzü görüldüğünde Ay'ın en parlak halinin ışıltısının bile onun yüzünün yanında sönük kaldığını abartılı bir üslupla ifade etmiştir:

(G. 148 B. 5) مه دوهفته ندارد فروغ چندانی که آفتاب که می‌تابد از گریبان

Fazla ışıltı olmaz ki iki haftalık Ay'ın; Yakalarının arasından görününce güneş ışıltın senin (Yıldırım, s. 156)

Aşağıda yer alan örneklerde de şair bu kez Ay'ın gökteki konumunu sevgilinin yeryüzünde olmasıyla ilişkilendirerek sevgiliyi Ay'a teşbih etmiş ve doğası gereği asla yeryüzüne inmesi mümkün olmayan bir benzetmeyi yine abartılı bir şekilde dile getirmiştir:

خلاق در تو حیراند و جای حیرت است الحق که مه را بر زمین بیند و مه بر آسمان باشد (G. 196 B. 8)

Şaşırp kalır sana insanlar, şaşırmakta da baklılar: "Ay'ı yerde görüyorlar; Ay çünkü göklerde olur!" (Yıldırım, s. 185)

(G. 443 B. 6) جهان روشن به ماه و آفتاب است جهان ما به دیدار تو روشن

Evreni aydınlatan Ay ve Güneş iken; Gönül dünyamızı bizim aydınlatan sen (Yıldırım, s. 354)

1.1.2. Zühre

Yeryüzüne yakın olan Zühre yıldız ilmine göre üçüncü felekte bulunmaktadır. Kervankıran, Çobanyıldızı, Nâhîd ve Venüs olarak da bilinmektedir. Ayrıca bu yıldız bakmanın insana huzur vermesinden dolayı sa'd-ı asgar yani küçük mutluluk da denilmektedir. Salı gecesi ve cuma gününü etkileyen yeşil ve parlak renklerin ait olduğu Zühre'nin etkisinde doğan kimseler güzel, zevkli, zeki, sanatkâr ve zarif niteliktedirler (Onay, 2019: s. 440; Levend, 1984: s. 204; Akpınar, 2002: s. 185; Pala, 2015: s. 494). Yunan mitolojisine göre Zühâ (Satürn), babasını öldürdüğü sırada yarasından düşen kan denizde bir köpüğün üzerine düşmüş; bu kan ve köpükten Afrodite ya da Anadiyomen lakaplarıyla tanınan Zühre oluşmuştur (Kam, 2008: s. 206). Doğu edebiyatında ise Zühre, güzel ve alımlı bir kadındır. Öyle ki Hârut ve Mârut isimli melekler sınanmak için yeryüzüne indirildiklerinde onun şehvetine aldanarak ona ism-i azam duasını öğretmişler, Zühre de bu nedende gökyüzüne çıkmış ve Allah tarafından yıldızla dönüştürülmüştür (Yıldırım, 2017: s. 606).

Şair, aşk acısının şiddetinin öylesine büyük bir ıstıraba dönüştüğünü ve feryadının sadece insanlar tarafından değil, gökteki Zühre'nin bile duyduğunu hatta ona ağıt yakarak eşlik ettiğini söylerken aynı zamanda Zühre'nin feleğin şarkıcısı ve güzel sesli bir sazende (Yıldırım, 2017: s. 607) olduğunu da bir gönderme yapmıştır:

(G. 133 B. 4) چنان غریو برآورده بودم از غم عشق که بر موافقم زهره نوحه گر می‌گشت

Öylesine feryad etmiştim aşk üzüntüsünden ben; Zühre bile benimle ağıt yakıyordu (Yıldırım, s. 146)

1.1.3. Güneş

Hurşîd, Şems, Mihr adlarıyla da bilinen Güneş, gökyüzündeki en büyük ısı ve ışık kaynağıdır. Eski gökbilim inancına göre gökyüzünün sultanı, gezegenler ve yıldızlar ise onun askerleridir (Zavotçu, 2018: s. 272). Yıldız ilmine göre Güneş, orta uğurlu sayılmaktadır. Sıcak ve kuru tabiatlıdır. Renklerden sarı ona aittir (Kurnaz, 1996: s. 295). Dördüncü felekte bulunan Güneş, pazar günü ve perşembe gecesini etkilemektedir. Bu gezegenin etkisi altındaki kişiler güçlü, sert, girişken ve sebatlıdır (Levend, 1984: s. 205).

Sa'dî bazı beyitlerinde sevgilinin yüzünü güneşe teşbih etmiş; onun yüzünün parlaklığı karşısında güneşin kendini sakladığını ve ışığının yetersiz olduğunu söylemiştir. Gökyüzünün sultanı konumundaki güneşin makamının ancak sevgilinin yüzü ona benzetildiğinde yüceleceğini ifade etmiştir:

(G. 9 B. 1) گر ماه من برافکند از رخ نقاب را برقع فروهلد به جمال آفتاب را

Açar sa ayım yüzünden peçeyi, gösterirse yanaklarını; çeker güneş utancından peçesini, gösteremez ışıltılarını (Yıldırım, s. 63)

شب همه شب انتظار صبح روی می رود کان صباحت نیست این صبح جهان افروز را (G. 12 B. 2)

Gece bütün gece gün yüzü birini bekler dururum; evreni aydınlatan güneş bile ışıltılı değil onun gibi (Yıldırım, s. 65)

(G. 56 B. 3) تشبیه روی تو نکنم من به آفتاب کاین مدح آفتاب نه تعظیم شان توست

Benzetemem ki güneşe senin yüzünü ben; Güneşim makamını yüceltmış olurum bu övgüyle ben (Yıldırım, s. 96)

1.1.4. Müşteri

Güneş sistemindeki gezegenlerin en büyüğüdür (Akalın, 2011: s. 1246). Mars, Bircis, Jüpiter, Erendiz, Sakıt ve Hürmüz olarak da bilinen bu gezegen altıncı felekte yer almaktadır. Mutluluk dağıtıcı olarak bilinmesinden dolayı büyük uğurlu manasında sa'd-ı ekber de denilmektedir (Akpınar, 2002: s. 189; Pala, 2015: s. 344). Pazartesi gecesi ve perşembe gününe egemen olan Müşteri'ye ait olan renk mavidir (Levend, 1984: s. 207). Bu gezegenin etkisinde doğanlar cesur, zarif, talihli, belagat sahibi ve cömert kimselerdir (Onay, 2019: s. 307). Ayrıca yavaş ve istikrarlı seyri dolayısıyla takva sahibi kişilerin yıldızı olarak da bilinmektedir (Yıldırım, 2017: s. 603).

Sa'dî, aşağıdaki beyitte sevgilinin ilgisinin küçücük bir işaretinin bile zavallı aşığın üzgün olan ruh halini mutluluğa dönüştüreceğini, onu felek kadar yücelteceğini ve Müşteri kadar talihli olacağını anlatmıştır. Diğer

beyitte de sevgilinin yüzünün parlaklığı ve kıymetini dile getirirken en büyük gezegen Müşteri'nin bile onun ışıltısı karşısında sönük kaldığını ona denk olmadığını belirtmiştir:

(G. 33 B. 5) گرم به گوشه چشمی شکسته وار بینی فلک شوم به بزرگی و مشتری به سعادت

Gözünün ucuyla bile bir baksan ben zavallıya sen; Ululukta Felek olurum, mutlulukta Müşteri ben (Yıldırım, s. 80)

(G. 36 B. 3) مشتری را بهای روی تو نیست من بدین مفلسی خریدارت

Müşteri ışıltısıyla yüzünün pahasını ödeyemez senin; Ben bu zavallı yoksulluğumla müşterinin senin (Yıldırım, s. 81)

1.1.5. Zühâl

Keyvân, Pâsbân-ı felek, Pâsbân-ı târûm, el-Mukâtil, Satürn ve Sekendiz olarak da bilinen Zühâl gezegeni yedinci felektedir. Nahs-ı ekber yani en büyük uğursuz sayıldığından onun etkisinde doğanlar cimri, ahmak, bilgisiz, yalancı, kıskanç ve hayalperest kimselerdir (Unat, 2013: s. 536; Zavotçu, 2018: s. 761). Çarşamba gecesi ve cumartesi gününün ilk saatlerine hâkim olan bu gezegene ait olan renk siyahtır. Yüksek ve renginin siyah olması sebebiyle şairler tarafından sarayların damlarında bekçilik eden Hintlilere benzetilmiştir (Onay, 2019: s. 440).

Sa'dî de sevgilinin güzelliğini bir saraya benzetirken sarayın sırça damı; sevgilinin yüzünün alın ve çehre parlaklığının şeffaf, ışık saçan bir mekânı andırdığını, ulu yıldızların yani en yüksekteki Zühâl gezegenini bile bu güzelliğin hizmetine verilmiş köleler gibi tasvir etmiştir:

(G. 626 B. 8) بر بام سراچه جمالت کیوان شده پاسبان هندوی

Güzellik sarayının senin sırça damında; Ulu yıldızlar, kara köleler gibi hizmetçi olmuş sana (Yıldırım, s. 479)

1.1.6. Dünya

Dünya, üzerine yaşanan toprak ve denizler yani yeryüzünün tamamıdır. Güneşe yakınlığı bakımından üçüncü gezegendir (Akalın, 2011: s. 736,

737). Cihân, dehr ve âlem isimleriyle de bilinen bu gezegen içinde canlıların ve insanların yaşadığı tek gök cismidir (Zavotçu, 2018: s. 184). Ancak dünya Kur'ân'da dinî ve ahlâki bir kavram olarak geçmektedir. Dünya'ya ait kötü özelliklerden bahsedilirken aslında onun kozmik bir unsur oluşu değil ahiret hayatını unutturan yaşam tarzı kastedilmektedir (Uludağ, 1994: s. 22). Klasik şairler dünyayı şiirlerde geçici bir misafirhâneye, insanın çile çektiği bir eve, bir oyun yerine ve yaşlı, huysuz bir kocakarıya benzetirken onun geçici, acımasız, vefasız, düzenbaz ve güvenilmez olduğunu ima etmişlerdir (Zavotçu, 2018: s. 184-188).

Sa'dî de dünyanın ve dünya malının geçici, manevi birikimlerin daha kıymetli olduğunu aşağıdaki beyitte ifade ederken dünyanın güzel, mal mülkün kıymetli oluşunu ancak onlardan daha kıymetlisi sadık iyi bir dost kazanmanın önemini vurgulamıştır. Ayrıca dünyanın var oluş sürecinin bir önemi olmadığını kişinin asıl amacının bu dünyadan göçtükten sonra da iyi bir nam ile anılması gerektiğine inandığını ifade etmiştir:

(G. 76 B. 10) دنیا خوش است و مال عزیز است و تن شریف لیکن رفیق بر همه چیزی مقدم است

Dünya çok hoş, mal mülk çok değerli, ten çok şerefli; Gel gör ki; iyi arkadaş hepsinden değerlisi (Yıldırım, s. 110)

(G. 313 B. 6) جهان بی ما بسی بوده‌ست و باشد برادر جز نکونامی میندوز

Bişden önce de vardı, bişden sonra da olacak bu dünya; A kardeşim biriktirme bir azık sen iyi adlıktan başka (Yıldırım, s. 265)

Bir başka beyitte de sevgiliyi dünya halkının huzur kaynağı olarak tasvir etmiş, onun yüzü olmadan dünyanın varlığının da onun insanlar tarafından görülmesinin de önemli olmadığını söylemiştir:

(G. 18 B. 4) ای روی تو آرام دل خلق جهانی بی روی تو شاید که نبیند جهان را

Ey yüzü bütün evren halkının huzur kaynağı sen! Olmadan yüzün senin yaraşır görmemeleri dünyayı (Yıldırım, s. 69)

Bir diğer beytinde Sa'dî, aşkın dünyadaki herkesin kendisine düşman olmasından korkmadığını, yaşadığı sürece sevdiğinden vazgeçmeyeceğini ve onu sevgiliden ancak ölümün ayırabileceğini dile getirmiştir:

(G. 103 B. 2) اگر جهان همه دشمن شود ز دامن تو به تیغ مرگ شود دست من رها ای دوست

Düşman olsa da bütün dünya bana, eteğinden; Elimi ancak ölüm kılıcı ayırır a sevgili (Yıldırım, s. 127)

Son örnekte ise “iki dünya” ile hem yeryüzünü hem de ahiret hayatını kastetmiş ve bir güzelin bakışıyla aşışın her ikisinden de vazgeçebileceğini söylemiştir:

(G. 156 B. 7) روزی به دلبری نظری کرد چشم من زان یک نظر مرا دو جهان از نظر فتاد

Bir gün bir güzle ilişti gözüm benim de; O bir bakışla iki dünya gözümden düştü (Yıldırım, s. 162)

1.3. Yıldızlar

1.4.1. Süreyyâ

Ayın menzillerinden üçüncüsü ve en ünlüsü olan Süreyyâ, en-Necm, Pervîn ya da Ülker adlarıyla da bilinmekte olan bir yıldız topluluğudur. Arapların inancı bu yıldızın ortadan kaybolduğu kırk gün kötü ve sağlıksız olacağı; doğuşunun ve batışının ise bir musibet getireceği yönündedir. Hz. Peygamberin ise aksi bir görüşle bu yıldız takımının yeryüzünden bela kaldıracağını belirttiğine dair rivayetler bulunmaktadır (Topal, 2025: s. 203). Klasik edebiyatta bu yıldız topluluğu iki sıra halinde dizilmesi ve parlaklığıyla kimi zaman bir sürüye, başağa, salkıma, sohbet meclisine kimi zaman da sevgilinin gerdanlığına, dişlerine teşbih edilmiştir. Aslında bir yıldız takımı olan Süreyyâ şiirlerde çoğu zaman tek bir yıldız gibi kullanılmıştır (Uzun, 2010: s. 163).

Sa’dî bu yıldızı parlaklığı yönünden gökyüzünde sönmeden durduğuna işaret ederek uyumayan bir aşığa benzetmiştir. Ziyinet eşyasına da benzetilen Süreyyâ genellikle gerdanlık ya da kolyeye teşbih edilirken Sa’dî şiirinde küpe olarak da kullanıldığı görülmüş, hem parlaklık hem de salkım şeklinden dolayı sevgilinin küpeleriyle kıyaslanmış ve onun küpelerinin yanın da değersiz bir yıldız olarak tasvir edilmiştir:

همه آرام گرفتند و شب از نیمه گذشت و آنچه در خواب نشد چشم من و پروین است
(G. 87 B. 4)

Gece yarısını geçti de, uyuyor herkes huzurla; Uyumayan iki kişi var; biri ben, biri Pervin baksana (Yıldırım, s. 118)

(G. 475 B. 3) از آن ساعت که دیدم گوشوارش ز چشمانم بیفتاده‌ست پروین

Görür görmez onun küpelerini; Düştü gözümden Ülker'in değeri (Yıldırım, s. 376)

1.4.2. Süheyl

Güney yarım kürede yer alan, Sefine-i Nûh burcunun parlak ve büyük yıldızıdır. Yıldırak, Lenger-i keştî ve Yemen diyarından görünmesinden dolayı Süheyl-i Yemenî olarak da bilinmektedir. Bu yıldızla bakıldığı zaman titrer gibi görüldüğü rivayet edilmektedir. Bir başka rivayet ise Yemen diyarından çıkarılan akik taşının rengini bu yıldızdan aldığıdır (Zavotçu, 2018: s. 626; Topal, 2025: s. 217; Onay, 2019: s. 376; Pala, 2015: s. 410).

Sa'dî, gençlik döneminin artık geride kaldığını, yaşın ilerleyip saçların ağardığını söyleyerek zamanın acımasız akışına dikkat çekmiştir. Gençlikte “Yemen Yıldızı” gibi göz kamaştıran, parlayan umutlar, güç ve heveslerin hepsi parlayıp yok olmuştur:

(G. 296 B. 9) دور جوانی گذشت، موی سیه پیسه گشت برق یمانی بجست، گرد بماند از سوار

Geçti gençlik çağı, şimdi saçlar ağardı; Çakıtı, söndü Yemen Yıldızı, bütün o koşmalardan bir toz kaldı (Yıldırım, s. 253)

1.4. Burçlar

1.4.1. İkizler

Mayıs ayının yirmi birinci günü güneş bu burca girer. Kuzey yarım kürede burçlar kuşağında yer alan bir takımyıldızı; Tevemeyn, Tevemân, Tevemîn, Sevemânî ve Düpeyker olarak da bilinmektedir. Mitolojide Kastor ve Polluks adlı gemicileri koruyan ikiz kardeşler olarak geçmektedir.

İçinde on sekiz, dışında yedi yıldızı ile kalabalık bir takımyıldızı olan bu burç başları kuzeybatı ve ayakları güneydoğuya doğru uzanan birbirine sarılmış iki çocuk gibi görünmektedirler. Burçlar yükselip alçalmaları, kuzey ve güneyde bulunmalarına, gece-gündüz doğmalarına, dört unsur, dört ahlât ve dört keyfiyete göre belirli özelliklere sahiptir. Bu bağlamda ikizler burcunun doğası havâî, kuru ve karanlıktır (Kutluer, 1992: s. 422; Topal, 2025: s. 204; And, 2008: s. 338; Pala, 2015: s. 91). Bu burç da klasik edebiyatta diğer gök cisimleri gibi yücelik ve yükseklik bildirmek için kullanılmıştır (Uzun, 1992: s. 425). Ayrıca Ay, ikizler burcuna girdiği zaman mektup yazmak, haber göndermek, kitap okumak ve hesap yapmak iyi işlerden sayılmaktadır (And, 2008: s. 338).

Sa'dî, sevgilinin güzel yüzünün alımlılığı, parlaklığı ve emsalsizliği karşısında büyüldüğünü bildiği halde “ay mı? yoksa melek mi?” diyerek tecahülûarif sanatı yapmış ve dudaklarını da tatlılık yönünden şekere benzetmiştir.

Şair beyitte “mıhr” kelimesini “1. güneş, 2. sevgi” anlamlarında tevriye-li kullanmıştır. Bu bağlamda beyit şu manalara gelmektedir: 1. Sevgili güzel yüzünü göster de felek, (kusursuz güzelliğini görünce, hayranlıktan) güneşi, ikizler burcundan kovsun; 2. Sevgili güzel yüzünü göster de felek, ikizler burcundan sevgisini çeksin şeklinde düşünülebilir.

ماه است رویت یا ملک قند است لعلت یا نمک بنمای پیکر تا فلک مهر از دویکر برکند
(G. 238 B. 6)

Ay mı yüzün? Melek misin sen? Şeker mi dudağın yoksa Çıkar ışıltılı tenini ortaya; felek, güneşi ikizler burcundan kazsın (Yıldırım, s. 214)

1.4.2 Akrep-Terazi

Güneş ekim ayının yirmi ikisinde akrep burcuna girer (Kutluer, 1992: s. 422). Güney yarım kürede yer alan bu takımyıldızının bilinen diğer isimleri Kejdüm, Çadan, Çıyan, Kuyruklu ve Uzun Kuyrukludur. Üç yıldızı dışında yirmi biri içinde bulunmaktadır. Bu yıldızların duruşu tam bir akrep portresi çizmektedir. Eski Yunan mitolojisine göre tanrıça Gaia tarafından tüm hayvanları avlayabileceği iddiasında olan avcı Orion’u cezalandırmak için bu akrep gönderilmiş, Orion onun tarafından öldürülmüştür. Daha

sonra Ofiukus ise avcıya bir iksir yaparak onu cezalandırmıştır. Ay akrep burcuna girdiğinde bilimle uğraşmak, büyük kişileri görmek, cinsel münasebette bulunmak iyi, hamama gitmek ve sefere çıkmak kötü sayılmıştır (Topal; 2025: s. 209-210; And, 2008: s. 343). Bir diğer burç terazi de güney yarım kürede yer almakta ve içinde sekiz dışında dokuz yıldızdan oluşan bir teraziye benzemektedir. Güneş bu burca eylülün yirmi üçünde girer. Ülgü, Karku, Kuyruklu Yıldız burcun diğer isimleridir. Altay efsanesinde avcıdan kaçan üç geyik ondan kurtularak gökyüzüne yükselmiş ve terazi burcunu meydana getirmiştir. Yunan mitolojisinde ise adalet tanrıçası Astraea'nın iyi ya da kötüyü belirlemek için ölülerin ruhlarını tarttığı terazidir (Kutluer, 1992: s. 422; Topal, 2025: s. 209). Ay terazi burcuna girdiğinde yeni şeyler giyinmek, sefere çıkmak, düğün yapmak olumlu, savaşmak ve bir şeyler satın almak ise olumsuz karşılanmıştır (And, 2008: s. 342).

Sa'dî aşağıdaki beyitte akrebi ve teraziye hem gerçek anlamlarında hem de burç manasında kullanmış, sevgilinin düşmanlarını akrebe aşığı da teraziye benzetmiştir. Sevgilinin etrafında sinsî ve zehirli akreplerin olduğunu ve onların acımasız fitratı karşısında aşığın ona adaleti ve huzuru verebileceğini dile getirmiştir. Ayrıca akrepten teraziye doğru gel diyerek sevgiliyi kötü duygular, düşmanlık ve tehlikeden, teraziye benzettiği aşığa doğru huzura, adalete ve dengeye yönlendiren bir çağrı yapmıştır:

چو عقرب دشمنان داری و من با تو چو میزانم برای مصلحت ماها ز عقرب سوی میزان
آی (G. 493 B. 5)

Düşmanların var akrep gibi, ben senin için bir teraziyim; Kendi yararın için Ay'ım benim, Akrep'ten Terazi'ye doğru gel (Yıldırım, s. 388)

Sonuç

Sa'dî, klasik Fars edebiyatının en güçlü ve etkili şairlerinden biri olarak hem yaşadığı dönemde hem de sonrasında geniş bir coğrafyada iz bırakmıştır. *Gülistan* ve *Bostan* başta olmak üzere eserleri, yalnızca Doğu edebiyatlarında değil Batı edebiyatında da büyük yankı uyandırmış; üslubundaki akıcılık, sehl-i mümteni söyleyişi ve derin anlam dünyası onu dünya edebiyatının seçkin isimleri arasına taşımıştır. Şiirlerinde teşbih, istiare ve

sembolik anlatımı ustalıklı kullanan Sa'dî, özellikle kozmik unsurları anlamı derinleştiren güçlü birer imge olarak değerlendirmiştir.

Bu çalışmada Sa'dî'nin *Divân*'ındaki gazellerde yer alan kozmik unsurlar tespit edilmiş ve şairin bu unsurları nasıl işlediği örnek beyitler üzerinden ortaya konmuştur. Felek, âlem, güneş, ay, gezegenler ve yıldızlar gibi unsurlar; bazen âşığın kaderini belirleyen zalim bir güç, bazen sevgilinin benzersiz güzelliğini yüceltmek için başvurulmuş bir teşbih, bazen de insanın faniliği ve dünyanın geçiciliğine dair bir hatırlatma işlevi görmüştür. Sa'dî'nin kozmik âlemi hem somut hem de mecazî boyutlarıyla kullanması, onun şiir dilinin zenginliğini, estetik ve felsefî yönünü açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak, Sa'dî'nin kozmik unsurları kullanımı; onun hayal gücünün genişliğini, sembolik anlatımının derinliğini ve klasik edebiyat içindeki özgün konumunu belirgin kılmaktadır. Bu öğeler, Sa'dî'nin şiirlerini yalnızca birer edebî metin olmaktan çıkarak evrensel bir düşünce ve duygu dünyasının temsilcisi hâline getirmiştir. Bu bakımdan Sa'dî'nin *Divân*'ı, hem klasik edebiyat araştırmaları hem de kozmik sembolizm açısından önemli bir inceleme alanı sunmaya devam etmektedir.

Kaynaklar

- Akalın, Ş. H. (vd.). (2011). *Türkçe Sözlük*. 11. Basım. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Akpınar, Ş. (2002). "Lâmi'î'nin Vâmık u Azrâ Mesnevîsinde Astrolojik Unsurlar". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (12). 169-202.
- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebioğlu, Â. (1991). "Ay". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 4. ss. 186-191. İstanbul: TDV Yayınları.
- Çelebioğlu, Â. (1992). "Bedir". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 5. ss. 324-325. İstanbul: TDV Yayınları.
- Çiçekler, M. (2008). "Sa'dî-i Şîrâzî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 35. ss. 405-407. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kam, F. Ö. (2008). *Divan Şiirinin Dünyasına Giriş Âsâr-ı Edebiye Tedkîkâtı*. (haz. Halil Çeltik). Ankara: Birleşik Yayınevi.

- Kurnaz, C. (1995). “Felek”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 12. ss. 306-307. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kurnaz, C. (1996). “Güneş”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 14. ss. 294-296. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kurnaz, C. (1998). “Hilâl”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 18. ss. 11-13. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kutluer, İ. (1992). “Burç”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 6. ss. 422-424. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kutluer, İlhan. (1995). “Felek”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt. 12. ss. 303-306. İstanbul: TDV Yayınları.
- Levend, A, S. (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Mutlak, T, Z.- Fellâhî, M. - Fehîmî, R. (1400 hş.). “Berresî-yi Sebksînâhtî-yi Gazelîyyât-i Sa’dî-yi Şîrâzî Zindeengârî-yi Anâsır-ı Tabîat”, *Faslnâme-i Zibâyî Şenâsî-yi Edebî* 12/49. 9-30.
- Onay, A, T. (2019). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı* (haz. Cemal Kurnaz). Ankara: Berikan Yayıncılık.
- Pala, İ. (2015). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. Kapı Yayınları. İstanbul.
- Sa’dî-yi Şîrâzî. (1379 hş.). *Külliyât-ı Sa’dî* (tsh. Muhammed Alî-yi Furûğî). Tahran: Neşr-i Muhammed.
- Safâ, Z. (1368 hş.). *Târîh-i Edebiyyât der Îrân*. Çâp-ı Şeşom. III/1. Tahran: İntişârât-i Firdovs.
- Şentürk, A, A. (1994). “Osmanlı Edebiyatında Felekler, Seyyare ve Sabiteler (Burçlar)”. *Türk Dünyası Araştırmaları*. (90). 131-179.
- Topal, A. (2025). “Karamanlı Aynî’nin “Nazmü’l-Eflâk” Kasidesinde Sabit Yıldızlar, Burçlar ve Ay’ın Menzilleri”. *Osmanlı Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*. (24). 184-221.
- Uludağ, S. (1989). “Âlem”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 2. ss. 360-361. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1994). “Dünya”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 10. ss. 22-25. İstanbul: TDV Yayınları.
- Unat, Y. (2013). “Yıldız”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 43. ss. 534-538. İstanbul: TDV Yayınları.
- Uzun, M, İ. (1992). “Burç”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 6. ss. 424-426. İstanbul: TDV Yayınları.

- Uzun, M, İ. (2010). “Süreyyâ”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 38. ss. 162-164. İstanbul: TDV Yayınları.
- Yaylalı, Y. (2022). “Sa’dî-yi Şîrâzî’nin Gazellerinde Sabâ Rûzgârına Genel Bir Bakış”. *İslâm Sonrası Türk Dünyasında Doğu-Batı Eksenli Edebiyat Çalışmaları*. (Editör: Ceylan Mollamehmetoğlu Çekici). içinde. (s. 155-189) İstanbul: Demavend Yayınları.
- Yıldırım, N. (2017). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Yıldırım, N. (2022). *Sa’dî-yi Şîrâzî Divanı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Zavotçu, G. (2009). “Sa’dî, Düşüncesi ve Etkileri”. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. (40). 52- 57.
- Zavotçu, G. (2018). *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.