

Kültür ve Karşılaştırmalı Çalışmalar



Editör
FERZANE DEVLETABADI



BİDGE Yayınları

Kültür ve Karşılaştırmalı Çalışmalar

Editör: FERZANE DEVLETABADI

ISBN: 978-625-372-972-1

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 2025-12-25

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



ÖNSÖZ

İnsanoğlu, duygu, düşünce ve kimliğinin varlığını belirtmek amacıyla edebiyat bilimi ve felsefesini kullanarak bu alanda çalışmalar yürütmüştür. Edebiyat sanatının temel malzemesi olan dil, her şeyden önce toplumların iletişim aracı olsa da ferdi değil, milletlerin ortak benliğini var eden bir yapıdır. Her geçen gün gelişen teknoloji ile değişime ve gelişime uğrayan iletişim ve etkileşim biçimleri, edebiyat dünyasında kendine ayrı bir yer bulmaktadır. Günümüzde edebiyat biliminin araştırma yöntemleri ve disiplinlerini içinde barındıran karşılaştırmalı edebiyat bilimi, dünyadaki birçok edebiyat/filoloji kürsülerinde uygulanmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat, farklı kültürlerde ve coğrafyalarda yaşayan yazarlar arasında önceleri bilinçsiz olarak kullanılsa da günümüzde belli bir disiplin ve bilimsel bir çerçevede uygulanmakta ve özgün bir biçimde uygulanmaktadır. Böylece karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının kapsamı genişlediği, uluslarüstü, kültürlerarası ve disiplinlerarası bir nitelik kazandığı izlenmektedir. Günümüzde disiplinlerarası ve uluslarüstü gerçekleşen bu bakış açısı, edebiyatın sanat, sinema, kültür, dil, din, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve benzeri bilim dalları gibi farklı alanların bir biriyle ve edebiyatla olan ilişkisini ve etkileşimini inceleyip, karşılaştırmalı edebiyat bilim alanında ortaya koyarak bu alanın genişliği ve kapsamını bizlere sunmaktadır.

Karşılaştırmalı edebiyat biliminin ulusal edebiyat bilimine rakip olarak görülmesi ise yıllar yılı dünyanın çeşitli ülkelerinde bir sorun haline gelmiştir. Karşılaştırmalı edebiyatı esas alıp ulusal edebiyatları ona malzeme olarak görenler de yok değildir. Bunun karşıtı da söz konusu başka edebiyatları kendi edebiyatıyla karşılaştırmak, o ülke insanının kendi edebiyatına farklı bir bakış açısıyla bakmasına yardımcı olmuştur. Dolayısıyla başka edebiyatları tanıyıp, onlardan kendi edebiyatına hizmet beklemesi de söz konusudur. Böylece karşılaştırmalı edebiyatın asıl çıkışı

noktasının, millî edebiyatın güçlenmesi amacıyla hedeflenmektedir. Zira milletler kendi dil ve edebiyatını sistemli bir düzene koyabilmek adına, başka milletlerin edebiyatına bakmak, incelemek ve araştırmak ve onların çalışmalarını takip ederek millî edebiyatı mükemmelleştirme yoluna girebilmeyi amaçlamışlardır. Bu işlev sayesinde karşılaştırmalı edebiyat, yalnızca çalışmaların ortak özelliklerinin ortaya çıkarılmasına yardım etmekle kalmaz; aynı zamanda bir milletin edebiyat alanındaki gelişmesini ve farklılaşmasını da sağlar. Böylece karşılaştırmalı edebiyat biliminin temelinde dünya edebiyatı düşüncesi yatmaktadır dersek yanılmamış oluruz. Global bir dünyanın sonucunda var olan dünya edebiyatı bilim alanını karşılaştırmalı bakış açısına yaklaştırdığı kaçınılmazdır.

Editör

Prof. Dr. Ferzane Devletabadi

İÇİNDEKİLER

BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE TÜRK VE FARS ŞİİRİNDE KADIN	1
<i>FERZANE DEVLETABADİ</i>	
JORGE AMADO’NUN SONSUZ TOPRAKLAR ESERİNDE SOSYOLOJİK YANSIMALAR	18
<i>ENGİN BÖLÜKMEŞE, ÇİĞDEM HOCAOĞLU</i>	
“ÖLÜ OZANLAR DERNEĞİ” NE ÖĞRETTİ?	49
<i>SUDAN ALTUN</i>	
SİLİKON VADİSİ’NİN SESSİZ İMPARATORLUĞU: DAVE EGGERS’İN THE CIRCLE ADLI ROMANINDA TEKNOLOJİK İKTİDAR VE ALGORİTMİK TAHAKKÜMÜN PSİKOLOJİSİ	66
<i>MEHMET RECEP TAŞ</i>	
“SES VERİN SESİME DAĞLAR”: KENDİNİN YANKISI OLARAK YEREL ŞAİRLERDE VAN GÖLÜ	108
<i>METİN EREN</i>	

BÖLÜM 1

BAŞLANGIÇTAN GÜNÜMÜZE TÜRK VE FARS ŞİİRİNDE KADIN

Ferzane DEVLETABADI¹

Giriş

Milletlerin inşasında edebiyatın her zaman önemli bir rolü olmuştur. Edebi metinler toplumun hafızasını oluşturan bilgi depolarıdır. Sosyal hayatta kadının özel bir yeri olduğu gibi edebiyatta da kadına özel bir yer ayrılmıştır. Klasik dönem Türk ve Fars edebiyatında kadına ayrılan yer ile Meşrutiyet sonrası edebiyatta kadına ayrılan yer arasında büyük bir fark vardır. Klasik Türk ve Fars şiirinde aşk, güzellik, bazen cesaret, bazen fitne vb. olarak anlatılan kadın, 19. yüzyıldan sonrası edebiyatta, toplumun gerçekçi bir ferdi olarak tanıtılmış; İslam ülkelerinde din, dil, kültür ve toplumsal normlarla yeniden şekillenmiş ve edebiyata yansımıştır.

Destan dönemi, klasik dönem ve Meşrutiyet sonrası Türk ve Fars edebiyatını, tarih penceresinden, sosyal ve kültürel veriler ışığında değerlendirdiğimizde, her iki edebî örneklerde, kadın varlığı

¹ Prof. Dr. Ferzane Devletabadi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü ferzane.devletabadi@ogu.edu.tr ORCID no:0000-0002-2513-0704

ve kimliğinde ortaklıklar ve paralellikler görmekteyiz. Türk ve Fars edebiyatında 19. yüzyıla kadar neredeyse bütün eserler erkek yazarlar tarafından ele alınmış, eril bir dille ifade edilmiştir. Eski dönemlerde, kadın şair veya yazar olsa dahi bahsedilmemiştir. Çalışmamızda destan döneminden başlayarak, klasik ve günümüze kadar gelen dönemlerde Türk ve Fars edebî metinlerinde kadına verilen yer ve Türk ve Fars edebiyat anlayışının bu konudaki ortaklıkları incelenmektedir.

Fars dili ve edebiyatının Türk devletleri özellikle Büyük Selçuklu Devleti tarafından gelişmesi ve yükselmesi, bu iki dilin tarih sahnesinde yan yana var olmanın ispatı olduğu gibi sanat ve estetik anlayışlarının da ayrılmaz olduğunu göstermektedir. Böylece edebiyatın temel unsuru olan aşk anlayışı, ayrılmaz bir çerçevede ilerler ve gelişir. Böylece İslamiyet ile bir araya gelen Türk ve Fars edebiyatında kadın imgesi, ayrılmaz bir bütüne dönüşür. Klasik Fars edebiyatında olduğu gibi klasik Türk edebiyatında da kadın bir sevgili, bir anne, bazen kahraman bazen bir fitnekardır; bazen sevgi dolu bazen cefakar olarak karşımıza çıkar. Bütün bu özelliklerin yanında kadın sadece merak edilendir. Kadın özne olmadığı gibi söz sahibi de değildir.

Turan ve İran olarak tarihi bir geçmişe sahip olan Türk ve Fars coğrafyası, bazen komşu olarak bazen de iç içe yaşayan iki milletin ortak coğrafyası olmuş ve tarihi ve edebi boyut taşıyan bu ilişkiler, Türk ve Fars edebiyatının ortak paydalarını yaratmıştır. Bu iki edebiyatın ilişkisinin, tarihin hangi döneminde başladığı konusunda farklı görüşler öne sürüldüğü gibi kesin bir bilgi mevcut değildir. Bilinen o ki aynı topraklar üzerinde birlikte yaşayan Türkler ve Farslar, dinde müştereklik, ticaret ve komşuluk ilişkileri, diller arası etkileşim ve kelime alışverişi bir kenara dursun, kültürel ortaklıklar sebebiyle atasözü, deyimler hatta edebiyattaki mazmun kullanımında da ortak oldukları bilinmektedir (Kartal 1999: 32).

Oğuz grubu Türk kahramanlık destanlarında, kahraman kadın değildir. Türk destanlarındaki kadın tipleri, merkez kahramanın yanında yer alan, tehlikeli durumlarda onlara yardım eden, hatta zaman zaman Bamsi Beyrek ve Kanturalı Boyları ile Manas Destanı'nda olduğu gibi kahramanlarla birlikte at çapan, yay kuran, güreşen ve savaşan ama ikinci planda olan tiplerdir (Güneş 2012: 2). Oğuz Kağan'ın annesinde görüldüğü gibi Türk kadını anneliğinin, aile reisliğinin, erkeğin vefalı yarı oluşunun yanında, güzelliği ile de bilinen bir tiptir. Bu tip Fars kahramanlık destanlarında da karşımıza çıkar ve daha sonraki dönemlerde “Türk” eşittir sevgili adıyla Fars divan edebiyatının esas unsuru olur ve tüm estetik değerler bu çerçevede şekillenir ve Türk veya Fars şairleri tarafından benimsenir.

Türk destanlarında, Türk kadını hakkında yapılan araştırmalar, Türk toplumunun varlığı ve gelişim süreci hakkında katkılar sağlamakla birlikte, bu dönemin devamında Samanlılar, Gazneliler ve özellikle Selçukluların himayesiyle yeniden şekillenen ve edebî bir formla ortaya çıkan Fars edebiyatının temel oluşum sürecini de bize göstermektedir. Türklerin tarihsel süreç içerisinde gerçekleşen sosyal, kültürel ve edebi gelişmesini “kadın” etkeni üzerinden değerlendirmek istersek “kadının” rolünü destanlarda incelemek gerekecektir. Böylece, İslamiyet’le birlikte ortaya çıkan Şehname’yi ele almalıyız. Fars edebiyatının temel eseri olan “Şehname”deki kadın kahramanlarının niceliği ve özelliği, Fars kültürü ve edebiyatının kadına bakışı ve sonucunda Fars ve Türk edebiyatının paralel ve ortak gelişim sürecinin belgesidir.

Her iki dilde ‘kadın’ ve ‘zen’ sözcüğüne bakarsak:

Kadın<katun en eski metinlerde, özellikle “hükümdar eşi” anlamında kullanılmıştır. Divanü'lügâtüt-türk'te, katun/hatun, “Afrasiyab soyundan gelen bütün kadınların unvanı” olarak açıklanmıştır (Berbercan 2017: 9). “Erkek” ise yetişkin adam, bay, er kişi, yiğit, bahadır demektedir.

Eski Türklerde (Hun, Göktürk, Uygur vb.) kadın cemiyetin vazgeçilmez bir unsurudur ve herkes bunun farkındadır. Anadır, işçidir, savaşçısıdır, güzelliğin, letafetin timsalidir. Türk hakanları buyruklarına “Hakan ve Katun buyuruyor ki:” diye başlamakta, böylece kraliçenin devlet idaresindeki önemini göstermekteydiler (Cebeci 2017: 18).

Fars edebiyatının İslamiyet öncesi temel kaynaklarından olan Zerdüşt inancında bakılırsa: Farsça ”perî” kelimesinin aslı Zend-Avesta’nın çeşitli bölümlerinde geçen pairika olup “büyü yapan, büyüleyen kadın” anlamına gelmektedir. Pehlevî dilinde parik/parig ve daha sonra perî olmuştur. Zend-Avesta’da pairikadan ateşin, suyun, ineğin, ağacın, yerin üstüne gelen kovulmuş bir yaratık, İblîs ve şer olarak söz edilir (Vendidad, 11/9). Eski İran efsanesinde güzel fakat şeytanî bir kadın şeklinde tasvir edilen pairika, Hint kutsal metinleri Vedalar’da sözü edilen ve tabiatın dışıl ruhu olarak kabul edilen Apsaralar’dan gelmektedir. Onlar genellikle su perisi veya ormanın ruhu diye kabul edilir; çok hünerli ve çok güzel yaratıklar şeklinde tanımlanır. Pairikanın zamanla kötülüğü temsil eden yönü kaybolmuş ve hûri ile özdeşleşip güzelliğin simgesi haline gelmiştir (Bozkurt 2007: 232).

Modern Farsçada, Zen "زن" yaşam "زندگی" ve doğurganlık "زاینده" anlamında; Merd "مرد" ise ölüm ve ölümlü "میرا" anlamında olan bu iki sözcük İslamiyet öncesinden günümüze kadar kullanılmaktadır.(Fahrülislam 2001: 54) kadın / zen ve erkek /merd sözcüklerinin temel anlamları, her iki dilin kadın ve erkeğe bakış açısını, sonucunda da kadın / zen ve erkek / merd bireylerinin kültür ve edebiyat alanlarında kullanımlarını göstermektedir.

İslamiyet sonrası Fars ve Türk edebiyatında, kadına yönelik üç farklı yaklaşım bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar zorunlu olarak birbiriyle çelişmemekte; aksine, bunların her birine ait unsurlar, çoğu şairin eserlerinde farklı derecelerde gözlemlenebilmektedir:

1. Estetik Merkezli Yaklaşım

Edebiyat alanında, kadınsı zarafet ve güzelliklerden esinlenmemiş bir şaire rastlamak neredeyse imkânsızdır. Gerek lirik ve aşk şiirleri, gerekse şairlerin doğa tasvirleri, bu ilahî nimetin tezahürleriyle doludur. Sanatçılar, muhatap kitlenin beklentileri doğrultusunda, onların estetik haz duyma eğilimlerini tatmin etmeye çalışmış; eserlerinde güzelliğin en yüce örneklerini yaratmaya yönelmişlerdir. Böylece okurlar için sanatsal haz mümkün kılınmıştır.

Öte yandan, klasik edebiyat geleneği, tabiat âleminin kusurlarını görmezden gelmeyi ve her alanda iyiliğin ve güzelliğin en mükemmel biçimini sunmayı esas alır. Nizâmî'nin mesnevileri de bu geleneğe dayanarak, hikâyelerdeki olumlu kadın karakterleri, güzellikleri anlatının kurgu ve olay örgüsünde belirleyici bir role sahip olmasa dahi, tamamıyla güzel yüzlü olarak tasvir etmektedir.

2. Olumsuz Yaklaşım

Kadınlara atfedilen bazı ahlakî ve nefsanî olumsuz nitelikler, onlara yönelik olumsuz bir bakış açısının oluşmasına zemin hazırlamış; bu bakış, kültürel zorbalık yoluyla yaygınlaştırılarak kadının ikinci derecede bir varlık olarak algılanmasına ve hatta “kadın” olmanın, bir erkeğe hakaret edilirken kullanılabilecek bir sövgü unsuru hâline gelmesine neden olmuştur. Bu yaklaşım yerleşip güç kazandığında, artık bireysel olumsuz özelliklerle dahi ilgilenmez; kadını özünden kusurlu kabul eder ve bu tutum, örtük biçimde âlemin hanımefendisinin iffetine kadar uzanır. Nitekim Mevlânâ bu duruma şu beytiyle işaret eder:

*“Fâtıma kadınlar hakkında övgüdür;
Erkek için ise mızrak yarası gibidir.”*
(Mesnevî, II. defter, 35. bölüm)

Bu genel algının Fars edebiyatındaki izlerinin ayrıntılı biçimde incelenmesi, mevcut çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır. Ancak kısaca ifade etmek gerekirse, bu anlayıştan hiç etkilenmemiş ve ona yönelik ima ya da kinayede bulunmamış bir şair bulmanın güç olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, bu etkilenme ve inanın derecesi şairden şaire farklılık göstermektedir.

3. İdealist Yaklaşım

Kadına yönelik bu tür yaklaşım, ağırlıklı olarak Fars ve Türk edebiyatının anlatı ve hikâye temelli metinlerinde ortaya çıkmaktadır. Şair ya da hikâye anlatıcısı, bu bakış açısıyla kadını idealleştirilmiş bir biçimde yeniden kurgular; onunla ilgili örfi ve geleneksel kabulleri bir kenara bırakarak, kadını yaratılışın en yüce örneklerinden biri hâline getirir. Bu yaklaşımda kadın; sevgili, anne, eğitici, siyasetçi ve bilge kimlikleriyle temsil edilir ve kimi zaman erkeksi sayılan niteliklere de sahiptir. Bu idealist yaklaşımın somut örnekleri, *Şehnâme*'de ve genel olarak klasik Fars edebiyatında açıkça gözlemlenebilmektedir

Ayrıca Doğu edebiyatının temel üç dilini oluşturan Türkçe, Farsça ve Arapçayı karşılaştırdığımız zaman, Türkçe ve Farsçanın cinsiyetçi bir dil olmadıklarını, dişi ve eril hiçbir unsur taşımadıklarını, Arap kültürü ve dilinden aldıkları birçok sözcük ve deyme rağmen bu konuda kurallarına bağlı kalarak cinsiyetçi davranmadıklarını görmekteyiz.

Böylece Şehname'nin kadın kahramanları üzerinde bir değerlendirme yapmak ve Afrasiyab soyundan gelen Türk kadınlarının anlamına bir daha dönersek: Fars edebiyatının temel eseri olarak bilinen “Şehname”nin başkahramanı olan “Rustem”in eşi “Tahmine” Turan hükümdarı Alp Ertunga'nın kızı; Rustem'in en büyük rakibi “Sohrab”ın annesidir. Alp Ertunga'nın kızı “Firengis” “Keykavus”un oğlu “Siyaveş”in eşidir. Alp Ertunga'nın bir diğer kızı “Menije İranlı kahraman “Giv”in olğıu “Bijen”in eşidir.

Örneklerde de verildiği gibi Firdevsi'nin Şehname'sindeki birçok kadın kahramanı bulunmaktadır. Türk kadınları olan bu tipler, Turan ülkesinin kahramanlarının kızı ve Fars kahramanlarının eşleridir. Bu kadınlar her şeyden önce eş ve bir annedir. Daha sonra bir kahraman kızı oldukları belirtilmiş; ileriki aşamalarda ise güzellikleri ve akıllı oluşlarıyla sık sık taktir edilmişleridir. Firdevsi sık sık övgü ve saygıyla bahsettiği kadın tipleri hakkındaki tutumunu, İran-Turan savaşı söz konusu olduğu vakit değiştirip ve bu kadın tiplerine olumsuz sıfatlar yüklemeyi de unutmamıştır.

Örneğin Alp Ertunga'nın kızı olan “Menije” için , “Bijen ve Menije” adlı aşk destanında sık sık “şefkatli yar” ve “değerli eş”, güzel, şehla gözlü, selvi boylu, misk saçlı sıfatlarını kullanan Firdevsi, destanın sonuna doğru kötü bahtlı sıfatını kullanmayı da vurgular.

Kera ez pes-i perde duhter buved/ Eger tâc dared bed-ahter buved

Afrasyab taç giymiş olsa da kızları olduğu için bahtsızdır.

Şiirlerinde İran ve Turan savaşını ön plana çıkarmaya çalışan Firdevsi'den itibaren 19. yüzyıl ulus devletleri ortaya çıkana kadar olan süreçte, aşk konulu romantik mesneviler içerisinde gerçek tarihle örtüşen birçok mesnevi yazılmıştır. Şehname'de adı geçen birçok kahramanın gerçek olduğu gibi bu mesnevilerde de kahramanların gerçeklikleri bilinmektedir. “Bu mesnevilerden en önemlisi Nizami'nin Hüsrev ü Şirin mesnevisidir. Taberi Tarihi'nde hikayenin kahramanlarının adları geçmekte ve başlarından geçen olayların izleri sürdürülmektedir.”(Tezcan 2016: 52). Aşk konulu divan şiirlerinde idealize edilmiş birçok unsurla birlikte erkek ve kadın kahramanlarının gerçekliği, mekanın ve olayın gerçekliği kadar düşündürücüdür.

Daha önce de belirtildiği üzere, geleneksel yaklaşım, kadına yönelik olarak büyük ölçüde araçsallaştırıcı bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda, Sadakat, kadının sahip olduğu en yüce niteliklerden

biridir. Kadının sadakat duygusu, insanlığın toplumsal hayatının en güçlü itici unsurlarından biri olmuş ve olmaya devam etmektedir. Kadında sadakatin en büyük tezahürü ise eşine olan sadakatidir.

Ayrıca Horasan üslubuna mensup şiirlerde, kadınlara yönelik hiyerarşik bir bakışın açıkça hissedildiği görülmektedir. Bu yaklaşımda, saray kadınları ile halktan kadınlar arasında belirgin bir ayrım yapılmaktadır. Dönemin “emirler âlemine” yakınlıkları sebebiyle saray kadınları özel bir statüye sahipken, halktan kadınlar bunun tam tersine alt bir konumda değerlendirilmiştir.

Nizâmî’nin bakış açısından kadında ise, *Nizâmî’nin* Hüsrev ü Şîrîn mesnevisinde, anlatının asıl kahramanı ve merkezî figürü, Hüsrev (Sasanî Hükümdarı) değil Şîrîn’dir. Bu eserde Hüsrev, kendi çağının insanları gibi, kadını arzularını tatmin etmek amacıyla satın alınıp satılabilen bir oyun nesnesi olarak algılamaktadır. Buna karşılık Nizâmî’nin hikâyelerinde kadın, ülkeyi yönetme ve liderlik etme potansiyeline, ayrıca hikmet ve bilgelik kazanma yetisine sahiptir; yalnızca erkeğin cinsel isteklerinin tatminiyle sınırlı bir varlık olarak sunulmaz. Nizâmî’nin eserlerinde kadın, tıpkı erkekler gibi yönetim ve siyaset, hikmet ve ilim, yiğitlik ve savaş, iffet ve namus, akıl ve adalet alanlarında varlık göstermekte ve etkin bir rol üstlenmektedir.

Hâfız’ın Bakış Açısından Kadına gelince, Hâfız’ın şiirleri, kendi döneminin toplumuna ait kolektif bilinçdışının bir yansıması niteliğindedir. Şîrâzlı Hâce’nin şiirlerinde görülen tematik ve imgesel çeşitlilik son derece belirgindir. Bu dönemde kadınlar, güzellik, zarafet ve baştan çıkarıcılıklarına dayanarak güçlü kimselerin çevresinde bir yer edinmeye çalışmakta; ya da bakıcılık, yoldaşlık, eşlik, evlilik ve aileye destek olma gibi roller aracılığıyla kendilerine toplumsal olarak kabul gören bir konum kazandırmaya gayret etmektedirler “şahid” veya “türk” adını verdiği sevgilinin Hafız şiirlerinde rastlamaktayız:

Gulam-ı çeşm-i an türkem ki der hab-i hoş-i mestî

Negarin Gülşeneş ruy est ü mişkin sayeban

Sarhoşluk uykusunda yüzü gül bahçesi ve saçları sihay misk kokulu olan Türk/sevgilinin kölesiyim.

Hiz ta hatır bedan Türk-i Semerkandî dehîm

Kez nesimeş buy-ı cuy-ı Muliyan ayed hamî

Kalk da Semerkantli sevgili Türk’e aşık ol çünkü o Buhara’daki Muliyan ırmağının kokusunu yaymakta.

Türk dünyasında kadın umumiyetle ince, narin, selvi boylu, derin ve manalı gözleri, uzun kirpikleri, nergis bakışları ile celbeden, anlayışlı, hisli vefakar, bilgili bir varlıktır (Cebeci 2017: 19). Fuzuli, “Şehbaz bakışlı, ahu gözlü/şirin hareketli şehd sözlü/ ruh revişli, müdam gamze/ baştan ayağa tamam gamze” özellikleriyle Türk kadın tipinden bahseder. Kadına atfedilen bu özellikleri her iki edebiyatta ayırt edebilmemiz imkansızdır. Fars divan şiirinin “kadın” tipine gelince aynı özellikleri taşımakla beraber “Türk” kavramı tüm bu özellikleri taşıyan sevgili/yar için yeterli bir sözcük olarak karşımıza çıkar.

Türk ve Fars divan şairinin tamamen estetik ölçüler içinde ele aldığı, zamanla idealize ettiği ve çeşitli sembollerle ifade ettiği kadın, bazen idealize edildiği bazen de realist bir biçimde sundukları her iki edebiyat benzerlikleriyle dikkat çekicidir. Esas olarak dünyevi aşk teması üzerine kurulmuş olan divan aşk anlayışında ızdırap çeken aşğın kim olduğu malum olmasa da idealize edilmiş ve ulaşılmaz sevgilinin “Türk”= yar olduğu kesindir.

Necâtî, klasik Türk edebiyatında mazmunların kullanımı konusunda üzüm ve üzümün annesinden bahsederken kadının doğurganlık özelliğini kullanır ve üzüm suyundan bahseder “Ben üzümün suyunu severim sofî dânesin zirâ kimi kızını sever kimi annesin.” (Onay 1992: 386). Buna benzer Samanlı dönemi Fars şairi

Rudeki, “Meyin Annesi” başlıklı kasidesinde şarap ve üzüm imgelerini kullanarak Türk sevgilinin güzelliğini ve çekiciliğini hatırlatarak, kadının temel özelliği olan annelik ve doğurganlığını vurgular ve Türk hatununu hatırlatarak üzümden elde edilen şarabın daha değerli olduğunu vurgular.

Bade dehende butî bedi’zi-huban /Beççe-i hatun-i Türk ü beççe-i hakan

Ez zülf-i siyah çeşm-i peri ruy /kamet çü serv ü zülfekaneş çevgan

Güzellikte eşsiz olan ve mey sunan Türk hatununun ve hakanın evladı olan peri yüzlü, siyah gözlü, selvi boylu ve çevgan zülüflü Türk’ü görürsün.

Mevlana’nın kadına bakışını eleştiren bazı araştırmacılara karşın, Mevlana’nın Mesnevi’sindeki “*Dir kamışlıktan kopardılar beni /nalişim zar eyledi merd ü zeni*” beytindeki kadın ve erkek sözcüğünü vurgulamakla cinsiyet ayrımı olmaksızın eşit bir şekilde evrenin dengesini oluşturdukları işaretlenmiştir. Başka yerde sevgili anlamına gelen Türk’ten söz ederken:

Aceb ey türk-i hoş reng in çe rengeset

Aceb ey çeşm-i gammad in çe şivest

Sevgili türk/yar bu ne hoşrenk/güzellktir; bu ne gamzeli ve cilveli gözdür.

Sözleriyle kadın veya sevgiliye sunduğu özellikleriyle devrin Fars şairlerinin geleneklerine katılır.

Hafız, peri yüzlü Türk; Sadi dilber Türk ve Türklerin meclisi; Attar benim Türk’üm dediğinde aslında sevgili olan Türk’ü ve Şehname’den beri süregelen, Fars edebiyatının bir geleneği haline dönüşen sevgili olan ve idealize edilen kadını anlatmaktadır:

*Şinidem ki der bezm-i Türkan-ı Mest /Müridi def ü çeng ü mütrib
şekest*

Mest Türklerin meclisinde bir müridin defı ve çengi kıldığını
duydum. (Sadi)

Şifte-i halka-i guş-ı tuem / suhte-i çeşme-i nuş-ı tuem

Mahruh-i ba-hat ü hal-ı meni / Dilşude-i bi-ten ü tuş-ı tuem

*Türk-i meni guş be-men dar ez-ank / Hinduek-i halka be-guş-i
tuem*

Kulağındaki halkaya, içtiğin suya hayranım ve bağılıyım.
Hatlı ve benli olan ay yüzlüm ben senin Türkünün (aşığının) beni
dinle çünkü ben senin kölenim. (Attar)

*An Türk-i periçehre ki dûş ez-ber-i ma reft / Aya çe hata did ki ez
rah-ı Hıta reft*

Dün gece yanımdan giden o peri yüzlü Türk, benden ne hata
gördü ki Hıtay’a gitti. (Hafız)

*Ey Türk-i Mahçehre çe baş ed eger şebî / Ayî be-hücre-i men guyî:
konuk gerek*

Ey ay yüzlü Türk ne olur bir gece hücreme gel ve konuk gerek de.
(Suzeni)

Buna rağmen Lami’nin bazı eserlerinde kadın tipine olumsuz
bakış açısı, Türk divan geleneğinde bir istisna olarak karşımıza çıkar.
Lami “Vamık ü Azra”, “Salman ü Absal” adlı eserlerinin tersine
“Guy ü Çevgan”da kadın kahramana olumsuz yaklaşım sergiler
(Tezcan 2016: 216-240). Lami’nin bu konuda tutumunun Osmanlı
şairlerinin Fars şairlerinden uzaklaşma ve aşk hikayelerinde yeni bir
kurgu teması yaratma ve tarikata giriş yolunu göstermek çabası
olarak değerlendirmek gerekir.

Merd isen aldanma buy u renga sen

Zenler için reng u budur rahzen

Doğramacı'ya göre “Osmanlılarda kabul gören İslam Medeni Kanunu'yla erkeğin otoritesi artık kesinleşmiş, kadının eşini seçme hatta onu görme hakkı bile elinden alınmıştır” (2003: 17). Osmanlılarda kadını erkek himayesine ve de çok eşlilik kısıkacına sokan uygulamalar dikkat çekmektedir. İran ve Bizans uygarlıkları etkisinde kalan ve İslami şeriat kurallarını benimseyen Osmanlı'nın yavaş yavaş Türk demokratik geleneklerinden uzaklaşmasıyla kadının konumu da zayıflamaya başlamıştır. 15. yüzyılda harem kültürünün saray hayatına girmesiyle saray; haremlik ve selamlık olarak ikiye ayrılmış, kadınların yüzleri kapatılmıştır. Bunun gibi uygulamalar daha sonra halk tabakaları arasında da yayılmış ve kadını saklamak bir gelenek halini almıştır. Sarayda iç mekan ve dış mekan olarak hem Türk hem Fars kültüründe yaygın olan “Enderun” ve “birun” sözcüklerinin bu dönemde Türkçeden Farsçaya geçtiği ve edebiyat alanında da fazlasıyla kullanıldığı iki önemli örnektir. Buna benzer geleneği İslam Şii Safevi sarayında da rastlamaktayız.

İslamiyet'le birlikte gelişen Türk ve Fars edebiyatı, Maverâünnehir ve Horasan'da, Türk hükümdarlarının sarayında Fars devlet geleneğiyle yetişmesi, savaşçı ve sevgili olan Türk kadını, Fars şiirinde savaşçılığı, yağmacılığı, güzelliği ve anneliği ile ön plana çıkarken, Osmanlı Türk sarayında yazılan Türk şiirinde Acem/Fürs/İran terimlerini her iki tarafı idare eden ve “Arap olmayan” anlamında kullanımlar da dikkatimizi çekmektedir.

Örnek: Enderuni Vasıf (Yeniterzi 2010, 304)

Murassa kabzalı seyfi-i Acemle ol şeh-i gazi

Eder ferman-beri Şah-ı Dıfahan ü Buhara'yı

19. yüzyılın sonuna doğru sosyal, siyasi ve kültürel şartların değişmesiyle birlikte Türk ulus devletinin kuruluşu ve İran coğrafyasında, Fars toplumu anlayışının ortaya çıkışıyla birlikte, her

iki toplumda, insan ve insana bakış açısı değiştiği gibi kadının yeri de değişmeye başlamıştır. Kadının aile içi ve toplumsal değişimi, edebiyattaki kadın algısı ve divan edebiyatı döneminde kullanılan ve romantizmi simgeleyen semboller ve kavramlar da ortadan kalkmış ve yerini gerçekçi kavramlara bırakmıştır. Bu dönemde, her iki edebiyatta da kadın kahramanları idealize edilen kadından ziyade realist bir insan olan kadın varlığıyla karşımıza çıkar. Kadın veya kadın konusuyla ilgilenen yazarlar, kadının bireysel ve toplumsal sorununu edebiyata malzeme edip, önceki dönemlerde söz konusu olmayan veya ikinci planda olan kadının sesi olmayı başararak edebiyatı zenginleştirmişlerdir. Bu gelişme, kadını bir edebiyat konusu olmaktan çıkarıp insan ve insanla ilgili değerler biçiminde ele almayı sağlamıştır.

18.yüzyıldan itibaren Batı’da gelişen feminist hareketin etkisiyle kadınlar 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra basın yoluyla isteklerini dile getirmeye ve bu amaç doğrultusunda gruplar oluşturmaya başlamışlardır. Feminist hareketler kadınların haklarını elde etme ve isteklerini dile getirmeye yardımcı olmuşlardır. Kadınlar bu mücadeleleri, ister kamuda olsun ister özel hayatlarında dile getirmeyi başarmışlardır. Kadınlar artık haklarının bilincine varmışlardır. 1890’larda, özellikle oy hakkı, eğitim ve çalışma imkanına sahip olunması için yürütülen kampanyalardaki bireyler için de feminist terimi kullanılmıştır (Gordon 1999: 240). Feminizm algısı, ilk olarak 1792’de yayınlanan Mary Wollstonecraft’ın “A Vindication of the Rights of Women” adlı eseriyle ilk akademik alan içerisine girmiştir” (Sevim 2005: 7-8).

Osmanlı İmparatorluğu’nun ardından cumhuriyetle birlikte Türkler, toplumun tamamını muhatap alan köklü yeniliklerle karşılaşmıştır. Mustafa Kemal Atatürk’le, Türk siyasi ve toplumsal yapısı ve aynı zamanda Türk kadınının geleceği ilerici ve çarpıcı olarak değişikliğe uğramıştır.

İran’da ise Kaçar devletinin son yıllarında, dünyada ortaya çıkan kadın hakları konusu edebiyata da yansımaya başlar. Maayibü’l-ricâl adlı eser, Bibi Hanım Esterabadi tarafından cinsiyetçi ve kadın karşıtı olan Te’dibü’l-nisvan’a tepki olarak yazılmıştır (Yahaghi 1995: 279). Celil Mehmetkuluzade’nin 1906-1931 yılları arasında sırasıyla Tiflis, Tebriz ve Bakü’de yayınlanan Molla Nasreddin dergisi modernleşmeyi Azerbaycan ve İran kadını için bir kılavuz olarak yazar (Devletabadi 2018: 250-160)1906 İran Meşrutiyeti ile birlikte modernleşmeye doğru giden İran toplumu ve özellikle İran kadını, Avrupa’da gerçekleşen feminist hareketinin takipçisi olarak edebiyatta ve toplumda klasik kadın algısından uzaklaşmıştır.

Elif Şafak ve Feriba Vafi hemen hemen aynı dönemde önemli değişiklikler yaşayan, Türk ve Fars önemli kadın yazarları olarak tanınmaktadırlar. Şüphesiz kadın meselelerini bu iki kadın yazar etrafında ele almak her iki ülkenin yaşadığı gelişmeler açısından oldukça anlamlıdır. Hem kültürel hem feminen bir çerçeve içinde karşılaştırmalı bir okuma yapmak, her ne kadar kurmaca bir dünya olsa da gerçek hayatın kısmî bir izdüşümü sayılabilecek romanlar üzerinden kadın algısını ve kadının kadın algısını tespit etmeye fırsat verir niteliktedir (Ranjbar 2019: 314-315).

Sonuç

Edebiyatta—özellikle natüralist edebiyatta—kadına, insanın diğer yarısı olan erkeği inkâr etmeden, reddetmeden ya da aşağılamadan; bağımsız, dolaysız ve öznel bir karakter olarak toplumda ve şiirde görünürlük kazanma imkânı tanınmaktadır. Bu yaklaşımda kadın, önceden belirlenmiş varsayımlara, eleştirilere, yargılara ve benzeri sınırlayıcı kabullere maruz bırakılmaksızın temsil edilmektedir.

Fars edebiyatındaki “Türk”ün cefakâr, fitnekâr veya genel olarak “sevgili” kavramı İslamiyet sonrası gelişen klasik edebiyat devrine ait olduğu muhakkaktır. Çünkü “Dedekorkut” destanlarında kadına atfedilen kötü, kırıcı sözden sakındıkları görülmektedir. Örnekte Bayundur Han’ın eşinde hitabı dikkat çekicidir: Berü gelgil, başum bahtı, evüm tahtı! evden çıkub yöriyende selvi boylum, topugında sarmaşanda kara saçlum, kurlu yaya benzer çatma kaşlum, koşa badem sığmayan tar ağızlum, güz almasına benzer al yanaklum, kadunum, ziregüm, dölegüm’

Klasik Türk ve Fars edebiyatında söz sahibi olmayan kadın, 19. yüzyıldan sonra kendi varlığını ortaya çıkararak edebiyata yeni bir pencere açmıştır. Kısaca bütün dünya edebiyatında olduğu gibi 19. yüzyıl öncesinde sayılı kadın yazarın ve şairinin eserlerine rastlasak da 19. yüzyıldan sonra toplumsal alanlarda olduğu gibi edebiyat alanında da gerçekçi bir kadın hatta ideal bir kadın varlığının yansımalarını görmekteyiz.

Klasik Fars edebiyatında “kadın” olarak ele aldığımız Türk/yâr tipi birçok edebî türde karşımıza çıksa da en çok şiir türünde ve özellikle gazelde görülmektedir. Meşrutiyet hareketlerine kadar Türk ve Fars edebiyatında sevgiliye duyulan aşk, edebî bir simge olarak nitelenmiştir. Ancak meşrutiyet sonrası kurulan ulus devletleriyle birlikte ortaya çıkan yeni Fars ve Türk devlet düzeninde kadın/sevgili, neoklasizmin etkisiyle, eski temaların etkisinden uzaklaşıp toplumsal ve kültürel değişimlerin sonucunda, idealist bir bakışla modernleşmeye geçiş sağlamıştır. 19. yüzyıldan itibaren çeşitli feminist ayaklanmalarla birlikte Türk ve Fars edebiyatında kadın hakları konulu birçok edebi eser yazılmıştır.

KAYNAKÇA

Berbercan, M. T. (2017), İslam Öncesinde Türk Metinlerinde “kız” ve “kadın”, Journal of Old Turkic Studies, 1, s. 7-19.

Bozkurt, N. (2007). “Peri”, DİA, C.34, s. 232-233.

Cebeci, D. (2017), Divan Şiirinde Kadın, Ankara: Panama Yayınları.

Devletabadi, F. (2018), Modernleşmenin Öncüsü Molla Nasreddin Dergisi (1921), Türkiye İle Türk Dünyası Arasında Bir Köprü Yavuz Akpına Armağanı, Ankara, Bengü Yayıncılık: 250-260.

Emin, S. H (2001), Zen Der Edebiyat-ı Farsi, ,Tahran: Hafız Dergisi, Sayı: 21, s. 54-58.

Fahrülislam, B. (2001) Negahi Diger-Zen Der Edebiyat-ı Kühen, Tahran: Neşriye-i Dahili, S.35, s. 54-56.

Gordon, M. Çev. Akınbay, O. Kömürcü, D. (1999), Sosyoloji Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat.

Güneş, A.(2012) Oğuz Grubu Türk Kahramanlık Destanlarında Kadın, Ankara: Kurgan Yayınları.

Kartal, A. (1999),“Farsçada Türkçe Kelimeler ve Fars Edebiyatında Türk Kavramı İle İlgili Unsurlar”, Bilig Dergisi, Güz, s.31-53.

Onay, A. T. (1992), Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar , Ankara: Akçağ.

Parastesh, Sh. (2019), Berresi-ye Sakhtari-ye Zir Meydan-ye Tolid-e Sheer Dar İran,

Ranjbar, M. (2019), Modern Türk ve İran Romanında Kadın, İstanbul: Akademik Kitaplar.

Sevim, A. (2005), Feminizm, İstanbul: İnsan Yayınları.

Tezcan, N. (2016), Divan Edebiyatına Yeniden Bakış, İstanbul: Yapı kredi Yayınları.

Türkiye İle Türk Dünyası Arasında Bir Köprü Yavuz Akpına Armağanı, Ankara, Bengü Yayıncılık: 250-260.

Yahaghi, M. J. (1995), Çün Sebu-yi Teşne-Edebiyat-ı Muasır-ı Farsi, Tahran: Jami

Yayınevi.

Yeniterzi, E. (2010), “Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, 3/15, Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı -Prof. Dr. Turgut Karabey Armağanı, s.301-334.

BÖLÜM 2

Jorge Amado’nun Sonsuz Topraklar Eserinde Sosyolojik Yansımalar

Engin BÖLÜKMEŞE¹
Çiğdem HOCAOĞLU²

Giriş

Bu çalışma Türkiye’den binlerce kilometre uzakta ancak ortaya çıkan ekonomik kriz, sosyal olaylar ve siyasi çalkantıların sonucunda günlük hayat ve kaygıların benzerliği ile bir o kadar da yakın bir ülke edebiyatının incelemesidir. Güney Amerika kıtasının bu devasa ülkesi, aynı şekilde devasa ekonomik problemleri, çalışanın emeğinin karşılığını alamaması, kaynaklarının kötü yönetimlerle savruluşu ile akla gelir. Devrimci niteliği bazen övgü bazen de eleştiri almış bu ülke çalışmamıza konu ettiğimiz yazar Jorge Amado’nun ana vatanı Brezilya’dır.

¹ Doç.Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, enginb@gmail.com Eskişehir/ Türkiye ORCID ID: 0000-0002-6482-7512

² Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, cchocaoglu@gmail.com Eskişehir/ Türkiye ORCID ID: 0009-0000-5596-1499

Türkiye’den oldukça uzak bir kültür ve coğrafyada doğup büyümüş insanların sosyal ve ekonomik durumlarının Türk toplumuna benzerlik ve farklılıklarının edebiyat aracılığıyla nasıl aktarıldığı ve işlendiği bu çalışmada ele alınacaktır. Ayrıca bu inceleme politik çevrelerin toplumsal sorumlulukları ve yönetim biçimlerinin bireyin yaşantısında yarattığı etki derecesinin, önemli bir paya sahipliğine de dikkat çeker.

Yazar kendi tecrübe ve bakış açısına bağlı kalırken aynı zamanda politik görüşünü okuyucuyu rahatsız etmeyen ve gerçeklerden uzaklaşmadan aktarabilen bir kabiliyete sahiptir. Amado’nun mizah kullanımı ve samimi duyguları romanlarındaki siyasi figürleri, dönem sosyolojik yapısına uygun olarak kabul edilebilir şekillerde işlemektedir.

Tasvirini yaptığı ana kahramanlar ve folklorik karakterler kimi zaman burjuva sınıfından kimi zaman da proleter sınıftan olmaktadır. En başat vurgu ise bu insanların çevrelerini saran başarısızlıktan çoğu zaman kendilerini kurtaramamalarıdır. Bu noktada komünizm ideolojisinin okuyucunun karşısına önemli bir politik alternatif olarak sunulduğu görülmektedir.

Üç aşamadan oluşan çalışmanın birinci bölümünde Güney Amerika tarihi, Brezilya temelinde siyaset, toplum ve ekonomi üzerinden ortaya konulmuştur. Disiplinler arası çoğulcu yaklaşımla ele alınan çalışmada yöntem başlığı altında sosyolojik inceleme konusuna değinilmiştir.

İkinci bölümde yaşadığı dönem ve Türkiye’de eserleri basılmış ancak hak ettiği derecede tanınmayan yazarın hayatı, Brezilya siyasi tarihi eşliğinde aktarılmıştır. *Sonsuz Topraklar* adını taşıyan eseri tanıtmak amacıyla özet oluşturulmuş ve yazarın içinde bulunduğu dönem, siyasi ve ekonomik unsurlar göz önünde bulundurularak irdelenmiştir.

Üçüncü bölümde çalışmaya konu olan eserin sosyolojik unsurlar rehberliğinde disiplinler arası bir analizi yer almaktadır.

Yöntem

Toplumda sabit kaidelere dayanan bir iş bölümünden bahsetmek mümkündür. Bu işler ataerkil, kast ve feodal lonca başlıkları altında gerçekleştirilir. Üretim koşullarından doğan kuralların zaman içinde yasalara dönüştüğü anlaşılmaktadır. İş birliği neticesinde emekçinin geliştirdiği üretici güç sermayenin üretici gücüdür. Sosyal değişimin aracı kuşkusuz işçi sınıfıdır. Kivisto'ya göre: *“Sınıfsız bir sosyalist toplum kapitalizmin ayrılmaz olan eşitsizliklere ve adaletsizliklere galip gelecek ve sanayileşmenin getirdiği faydaları herkese sunacaktı. Özetle, Marx, sanayi toplumunun, halkın maddi şartlarını geliştirme ve bireyler bağlamında müreffeh, anlamlı ve yaşamaya değer hayatlar yaratma potansiyeli konusunda umutluydu”* (Kivisto, 2008:34). Bu noktadan hareketle toprağı olmayan tarım işçileri ve ücretli işçilerin diğer sınıflara göre birlikte hareket etmek gerektiğini kavraması hedeflenmelidir. Çalışmaya konu edilen eserimizde de bu bağlamda aktarımlar sıkça görülmektedir.

Hem Fransız devrimi hem de sanayi devrimi toplumların düzeni ve eşit gelir dağılımı amacını taşıymıştı. Sonuçta özgürlük ve refah kavramlarını yaşamlarına alan kişiler, köyden kente bir göç akışına da sebebiyet vermişti. Diğer yandan kırsalda direnen ve hayatını idame ettirmeye çalışan toplumlar da göz ardı edilemez. Sosyoloji bilimi tümünü kapsayacak şekilde davranış gösterir. Bu noktadan hareketle sosyolojik inceleme yönteminin Marksist eleştiri yöntemi ile kesiştiğini ve büyük ölçüde tanımlamalara dayandığını Berna Moran'ın yazınlarına dayandırarak söylemek mümkündür (bkz. Moran, 1994:77). Sosyoloji geçmişten alınan tecrübenin geleceğe taşınmasında bir araçtır. Bu sayede sorunların çözümüne katkı sağlayacağı düşünülebilir.

Eserde yer alan en önemli öge bireydir. Toprağa bağlı çalışan bu insanların birlikte meydana getirdiği toplum tarım proletaryasıdır. Diğer topluluklar gibi burada da davranışlar, ilişkiler ve kurumlar söz konusudur. Toplumsal çevreyle etkileşimi sağlayan bireylerdir. Kurumlar arasında önde gelenler, aile, din, eğitim ve ekonomidir.

Disiplinler arası çoğulcu yaklaşım, tek bir disiplinin sınırlarını aşarak, farklı disiplinlerin bilgi birikimini, yöntemlerini ve bakış açılarını bir araya getirerek daha zengin ve etkili sonuçlar elde etmeyi amaçlar. Bu yöntem çalışmanın sonuçlarına olumlu bir katkı sunarak birden fazla bakış açısı sayesinde daha etkili çözüm önerileri sağlayabilir (bkz. İnci ve Kaya, 2022: 2761). Sosyolojik eleştirinin temsilcilerinden Taine edebi eserlerde üç sosyolojik kavramı ortaya atmıştır. Toplumsal gerçekleri önemseyen Taine ırk, dönem ve çevre kavramlarını tanımlamıştır. Milli özelliklerle ırk terimini, yaşanan anı temsilen dönem kavramını ve eserin üretildiği çevre terimi ile coğrafyadaki toplumsal koşulları anlatmaya çalışmıştır. Bu faktörlerin yetiştirdiği bir yazar sahip olduğu psikolojisi ile eserini de belirlemiş olmaktadır (bkz. Özsarı, 2019:89). O zaman sosyolojik inceleme süreci, toplumsal eşitsizlik, cinsiyet, aile dinamikleri, ırk, siyaset, suç, kentleşme ve göç gibi konuların nedenlerini ortaya çıkarmak için vardır. Esere bağlı araştırmalar, analizler ve eleştirel bakış açısı ile bir önceki cümlede dile getirilen konular incelenir.

Eserin Kapsadığı Dönem ve Toplum Bilgisi

Jorge Amado'nun doğduğu yıllarda ülkesinin efsanevi kişiliği Luis Carlos Prestes, 1924 yılında kahve ekim yerlerinin oligarşisini savunan hükümete silahlı bir ayaklanma ile karşı gelmişti. Kurduğu “Prestes Birliği” binlerle nicelenen isyancılardan oluşuyordu ve bir süre ülkeyi hükümet birliklerine karşı sallamıştır. Brezilya, bağımsızlığını 1822’den 1888’e uzanan bir süreçte kansız elde etmiş bir ülke olarak halkını zor koşullarda yaşamaya mahkûm etmek gibi sorunlara sahiptir (bkz.

www.brezilyaturkiye.com>zaman-çizelgesi). Birincil derecede yaşanan sıkıntı kalkınma problemidir. 1930 yılına doğru Prestes'in hareketi bölündü. Radikalleşen lider, bir burjuva politikacısı olan Getulio Vargas'a yaklaştı. Bununla yetinmeyip sol parti ile de iletişimini arttırdı. Aldığı davet neticesinde Sovyetler Birliğini ziyaret etti. Dönüşünde Vargas hükümetinin verdiği sosyalizm sözlerini tutmadığını ileri sürerek ayaklanma başlattı. Ancak başarılı olamadı. Löwy'nin bu tarihsel olay üzerindeki yorumu şöyledir: *“Bu anlamda 1935 Brezilya ayaklanması, Latin Amerika’da bir komünist partisi tarafından yürütülen devrimci kalkışmaların hem sonuncusu hem de komünist hareketi, otuzlu yıllardan itibaren tarihinin büyük bir bölümü boyunca yönlendirecek sınıf ittifakları politikası doğrultusunda ilk adımdı”* (Löwy, 1998:30). Nihayetinde Vargas ordu tarafından devlet başkanı seçildi.

Güney Amerika'nın en büyük yüzölçümüne sahip bu ülke aynı zamanda en fazla nüfusu barındırmaktadır. Büyüklüğüne rağmen topraklarının ancak %5'i ekilip sürülmektedir (bkz. Gunther, 1971:12). Coğrafi şartları incelendiğinde dağların yanı sıra yağmur ormanları, çöl, şelale ve bataklıklara sahiptir. Tropikal iklim, Amazon Ormanlarının dünya kapasitesinin yarıdan çoğunu elinde bulundurmasına sebep teşkil etmektedir. Eserin yazıldığı dönemdeki Rio de Janeiro'nun başkent unvanı daha sonra 1960 yılında baştan aşağı yeni inşa edilen Brasilia'ya verilmiştir. Ülkede yüzyıl boyunca gerçekleşen göç sayesinde üç ana etnik grup yaşamaktadır: Beyaz (%47), Melez bir diğer deyişle Pardo/Caboclo/Mestizo³ (%43) ve Siyahi (%8). Geride kalan grup içinde Asyalı ve Amerika Yerlileri mevcuttur. Beyazlar, Portekizliler dışında İspanyol, Alman, Flaman, Hollandalı ve İtalyanlardan oluşur. 1808'de Joao IV. tarafından

³ Mestizo: Melez, kırma

Pardo: Kahverengi tenli melez; Avrupalı ve Siyahinin karışımı

Caboclo: Bakır tenli melez; beyaz ve yerlinin zencilerle karışımı

ülkeye gelişlerinin önü açılarak özellikle ülkenin güney ve güneydoğusuna yerleşimleri sağlanmıştır. Bu bilgiler ışığında kuzeyde Bahia eyaletinde özellikle başkenti Salvador’da siyahi, güneyde Rio de Grande eyaletinde beyaz popülasyonu yoğundur. Siyahilerin kökeni köle olarak çalıştırılmak üzere Müslüman Sudan, Sahra altı (Bantu) ve Malta’dan getirilen insanlara dayanmaktadır. Afrika’dan ithal edilen 12,5 milyon kölenin %38’i Brezilya’ya getirildi. Güney Amerika ülkeleri arasında en son bu topraklarda tarihi bir leke olan kölelik 1888 yılında kaldırılmak üzere ele alındı. Bu tarihsel gelişimin bir sonucu olarak pek çok kaynakta da bahsi geçen bu çok kültürlü etnik yapı ve doğal kaynaklar, UNESCO Dünya Mirası listesinde 3. sırada yer almasını sağlamıştır.

Güney Amerika topraklarında 1936’dan sonra komünist partilerin stalinleşme süreci hızlandı. Bu durum Sovyet önderliğini ifade ediyordu. Açıklayacak olursak; *“Bu süreç, aşamalı devrim ve dört sınıflı (proletarya, köylüler, küçük burjuvazi ve ulusal burjuvazi) blok öğretisinin, ulusal demokratik (veya anti-emperyalist, anti-feodal) aşamayı gerçekleştirmekte genel politik pratiğin temeli olarak uygulama alanı bulması sonucuna götürdü. Stalin tarafından geliştirilip Çin’de uygulanan bu öğreti, daha sonra “sömürge” olarak bilinen tüm ülkelere (tabii Latin Amerika dahil) genelleştirildi”* (Löwy, 1998:32). Eserde de yer alan *halk cephesi*, Latin Amerika’daki marksizmi Stalin olgusu üzerinden belirleyen etkindir. Her komünist partisi ulusal bir halk cephesi için bu yeni süreci izlemeye ve Kuzey Amerika’nın emperyalist politikalarına karşı mücadele etmeye çalıştı. *Halk cephesi* sonuçta silah yerine oy sandığı kullanmanın önemini yaptığı toplantı ve konuşmalarla belirtti. 1945 yılında Vargas’ı başa getiren ordu bir darbe ile diktatörlüğe son verdi ve yeni bir anayasa ile bireylerin hakları eski haline getirildi.

1500 yılından 1822 yılına kadar Portekiz’in sömürgesi olan Brezilya’nın resmi dili diğer İberik ülkelerden farklı olarak

Portekizcedir (bkz. Özbudun, 2012:82). Portekizli kâşif Pedro Alvares Cabral'ın bulduğu bu kara parçası Portekiz sömürgesi olmuştur. Portekiz kraliyet ailesi 1808'de Brezilya'ya taşındı. 1815'te Portekiz- Brezilya ve Algarves Birleşik Krallığı olması ile koloniden krallık mertebesine yükseldi. 1822'de Brezilya Portekiz'den koptu ve bağımsızlık ilan edildi. Bu süreci gerçekleştiren, bir süre önce Portekiz'e dönmüş olan babası Joao'ya mektup yazan Pedro oldu. Ardı sıra üniter devlet bir başka deyişle monarşi ve parlamenter karma yönetime geçti. Pedro I. Anayasal imparator oldu. İki yıl sonra ilk anayasa yazıldı. İki kısımdan oluşan meclisi “Ulusal Kongre” adını aldı. Bu yapılar Temsilciler Meclisi ve Federal Senato'dan oluşturuldu. 1889 yılındaki askeri darbe sonucunda “Başkanlık Cumhuriyeti” adı verilen bir yönetim şekline evrildi. Portekiz, Brezilya'yı 29 Ağustos 1825'te resmen tanıdı. 1889 yılına gelindiğinde monarşi askeri darbe ile ortadan kaldırılarak cumhuriyet ilan edildi. Bugün de 15 Kasım Cumhuriyet Bayramı olarak kutlanmaktadır. İlk Başbakan Fonseca oldu. Bu dönemde meydana gelen bir diğer değişiklik Brezilya'nın şeker olan ana ihraç mahsulü kategorisine kahvenin yerleşmesi oldu (bkz. www.brezilyaturkiye.com/erken-cumhuriyet-tarihi).

İmparatorluk döneminden sonra Brezilya Getulio Vargas ile zamanı yakalamıştır. 1930'da başlayan yönetim askeri darbe ile ara verse de üç dönemde toplam 18 yıl iktidarı elinde tutmuştur. Vargas sırasıyla diktatör, seçilmiş başkan, diktatör, senatör ve seçilmiş başkan olarak görevini 1954 yılında intihar edinceye kadar devam ettirmiştir. 1930-1940 yılları arasında işçi ve işverenin devlete bağlı profesyonel birer şirket olarak kategorize edildiği korporatizm dönemi hasıl oldu. 1950-1960 yılları arasında kalkınmacı ve milliyetçi niteliklere sahip ABD tarafından da desteklenen ulus inşası hareketine yoğunlaştı. Daha sonra iktidarı ele geçirilenlerin sola yakın uygulama ve reformları dikkat çekicidir. Kuzeydoğu bölgesinde, yerleşim yeri olan şeker plantasyonları ve siyahi

çalışanları ile açlık ve huzursuzluğun yaygın olduğu feodal bir yapı vardır. 1958-1959 yıllarında Kubitschek İktidarında köylüler “Toprak işleyenindir” sloganı ile komiteler kurarak ayaklanmış, toprak sahiplerinin evlerini yakmışlardır. Brezilya hakkında çalışmalara sahip John Gunther şöyle bir sonuca varmaktadır: *“Brezilya her zaman çelişkiler ve ihtiyaçlar ülkesi olmuştur. En çok ihtiyaç duyduğu şeylerin başında demokratlaşma, sosyal moral, eğitim, daha iyi bir organizasyon, ekonomik olanakların daha adil bir dağılımı gibi konular; yani çağdaşlaşma gelmektedir”* (Gunther, 1971:38). Bununla birlikte ülkenin portakal, pamuk, yer fıstığı, kahve, şeker, patates gibi ürünleri ve havayollarında gelgit (shuttle) sistemi ile öne geçtiği alanlar vardır. Manyok kökü, un- tapyoka ve beiju yapımında kullanılan geleneksel bir bitkidir. 1961-1964 arasında iktidarda olan Goulart ekonomik ve sosyal reformlar yapmasına rağmen mali refahı sağlayamadı. Olaylar zincirinin son halkasında ülkedeki sosyalist düzen 1964 yılındaki askeri cunta yönetimi ile sekteye uğradı. Tarih çizelgesinde sivil yönetimin Neves başkanlığında tekrar iktidara gelişi 1985’tir. 1988 anayasası Kurucu Meclis tarafından kabul edilmiş ve devlet demokratik bir federal cumhuriyet biçiminde tanımlanmıştır.

Adını Pau brasil (kızılağaç) adlı ağaçlardan aldığı rivayet edilen ‘Geniş Yapraklı Ağaçların Ülkesi’ Brezilya Federal (Federatif) Cumhuriyeti, başkanlık sistemi ile yönetilmektedir. Siyasi ve idari olarak 27 federatif birime bölünmüştür. Bu birimler 26 eyalet ve 5570 belediyeyi kapsamaktadır. Birbirinden ayrılmaz yapıda hareket eden bu federasyon içinde belediyeler, en küçük özerk yapılardır. Ama bunlar içinde 12 milyon nüfusu olan Sao Paulo gibi belediyeler de bulunmaktadır. Ülke ihracatçı olarak kahve ihtiyacının %40’nı karşılar bu sebeple dünyanın en büyük kahve üreticisi unvanını elinde bulundurmaktadır. Dünya Bankasının yaptığı sınıflandırmada üst orta gelirli ekonomiye sahip ülkeler arasında konumlandırılmıştır. Latin Amerika’da küresel zenginlik ve

dünyanın 17. sıralamasında yer aldığı mega çeşitlilik sayesinde bölgesel bir güce sahiptir. Bazı analistler tarafından dünyadaki bilinirliğinin ülkeyi gelecekte özel bir yere taşıyacağı savunulmaktadır.

Komünist düzenlerde aile, başlangıçtaki tek toplumsal ögedir. Bu noktadan hareketle eserin geçtiği Brezilya’da da aile üyeleri yakın veya bir arada yaşar. Brezilyalıları kültürlerini temelde Portekizlilerden miras almışlardır. Nüfusun yarısından fazlası Katolik inanca sahiptir. Sıcakkanlı, neşeli ve yardım sever halk zor yaşam koşullarına rağmen müzik ve dansla hayat enerjilerini korur. Ama bu özellik bir yanda yoksulluğu öte yanda da servet yoğunluğuyla birlikte anılır olmayı engelleyememektedir (bkz. Cıngı, 2015:163). Bu tür sonuçlar sosyal demokrasinin uygulanmasında bir yenilgiyi ifade etmektedir. Yönetimler yoksulluğu azaltan dayanışmaya dayalı daha eşitlikçi toplum yaratamamışlardır. Sosyalizm kapitalist özelliği ağır basan bir düzen içinde emekçi sınıfın menfaatleri doğrultusunda var olmayı hedefleyen bir olguya evrilmiştir (bkz. Newman, 2013:72).

Yazar Hakkında

İncelemeye konu olan eser sahibi Jorge Amado, biyografik yönden hayatını iki aşamada yaşamış bir yazardır. 40’lı yaşlara kadar siyasi yönü öne çıkmaktadır. Komünist Parti ile ilişkisini 1954 yılında kesene kadar eserlerinde ve söylemlerinde gelir dağılımındaki eşitsizliği, düşük gelirli insanları, borç batağını, evsiz ve topraksız kesimleri, işsizliği ana tema yapmıştır. Nitekim Güney Amerika’nın bütününde sosyalizm anlayışının ırk, azgelişmişlik ve sömürgecilğe maruz kalmış olmak şeklinde üç ana faktörün etkisi altında geliştiği de unutulmamalıdır. Bunun sonucunda yazarın ilk dönem yapıtları doğal olarak radikal ve gerçekçi bir yapıya sahiptir.

Gençlik yıllarında Brezilyalı çiftçilerin içinde bulunduğu sefalet ve sömürü koşullarını yakından görme imkânı bulan yazarın,

yapılan araştırmalar neticesinde Afro-Brezilya kültürünü yapıtlarında ön plana çıkardığı anlaşılmaktadır. Bu kavram fakir siyah adamı iyi, zengin beyaz adamı kötü betimlemektedir.

Jorge, hukuk eğitimi almasına rağmen 1930 yılında gazeteciliğe başladı. Kariyerini 1935'te *A manha* gazetesinde ilerletti. Böylece siyasi çevrelerle gelişen ilişkileri, anlatılarının güçlenmesine ve yayılmasına sebep oldu. 1937 yılında ilk eşi Matilda Garcia Rosa (evlilik süresi 1933-1941) ile Güney Amerika'da seyahate  ıktı. Böylece Estado Novo'nun⁴ kurulmasından önce ortaya çıkan baskılardan ka tı. Sağladığı fayda henüz 24 yaşında toplumsal içerikli yazılarına *solcu yoldaşlığını* da ekleyerek diğer ülkelere ulaşan bir  ne sahip olması idi. 1942'ye kadar Arjantin ve Uruguay'da sürgün hayatı yaşadı. 1945'te geri döndü. Ajitatif erken dönem eserleri alenen yakılarak Brezilya ve Portekiz sınırları içinde yasaklandı (bkz. www.selyayincilik.com/yazar/jorge-amado). Yaşama dair düşüncelerini 1946 yılında Brezilya Ulusal Meclis'ine federal temsilci seçildiğinde siyasileştirmiştir. Nitekim Brezilya Komünist Partisi tarafından da aday gösterilmiştir.

Böylece 34 yaşına geldiğinde kazandığı zafer, siyasi gündemi edebiyatın içine karmak ve yazarlık unvanını da pekiştirmek oldu. Melodramı çağrıştıran anlatıları okuyucu kitlesinin etkileneceği biçimde şekilleniyordu ve bu ifadeler çevrildiği ülkelerde de önemli bir karşılık buluyordu. Öyle ki Fransız editörler Amado'nun bıkıp usanmadan tekrarladığı "Ben sadece bir hikâye anlatıcısıyım" cümlesini kısa sürede benimsedi (bkz. Duarte, 2012:383). Amado Brezilya'yı yazdıklarından daha çok siyasi kimliği nedeniyle terk etmek zorunda bırakıldı. Ama sürgün

⁴ Estado Novo: 1937-1945 Vargas'ın kendi egemenliğini sürdürmek için bir darbe ile yeni, yarı totaliter bir anayasa dayatıp, Yasama Meclisini kapatarak Brezilya'yı bir diktatör olarak yönettiği dönem.

yıllarında da politik bir militan olarak hareket etti. 1941’de yazar, Vargas’ın polis devleti yüzünden bir kez daha Brezilya’nın güney sınırından çıkış yaparak Arjantin’e sığındı. Dönemin siyasi lideri Vargas hakkında dikkat çekici bir yorum yer almaktadır, şöyle ki: *“Bir taraftan Mussoli’nin yöntemlerini uygularken, diğer taraftan da kabinesinde solcu bakanlar bulundurmıştır”* (Gunther, 1971:28). Bir diğer kaynakta ise: *“Vargas’ın zayıf koalisyonu tutarlı bir programdan yoksundu, geniş bir "modernleşme" vizyonuna bağlıydı, ancak daha kesin olan çok az şey vardı. Böylesine geniş, çeşitli ve sosyo-ekonomik açıdan çeşitlilik gösteren bir ulusta bu tür çatışan ideolojik seçmenleri, bölgeselciliği ve ekonomik çıkarları dengelemek zorunda olmak, yalnızca Vargas’ın uzun kariyerine damgasını vuran tek sabitliği -ittifaklar ve ideolojilerdeki ani değişimleri- açıklamakla kalmayacak, ama aynı zamanda, rejiminin liberal kökleri göz önüne alındığında, şaşırtıcı bir şekilde Avrupa faşizminin çizgileri boyunca modellenen nihai diktatörlüğü. Cumhuriyet, imparatorluğun bölgesel ve oligarşik siyasetinin bir devamıydı. Siyasi gücü eyaletlere ve belediyelere dağıtırken, oy hakkını genişletmedi ya da derinlerde yatan yoksulluk ve eşitsizlik sorunlarına yeterince değinmedi. Eski köle nüfusu terk edildi. Yabancı göç, çok ihtiyaç duyulan yeni bir iş gücü sağlarken, üyeleri "Brezilyalı" olarak görülmedi”* (tr.wikipedia.org/wiki/Vargas_Dönemi#Komünist_hareketin_bastırılması). Ancak Amado sürgün yıllarında da politik bir militan olarak hareket etti. Bu gelişmelerin bir adım ötesinde *Luiz Carlos Prestes’in Hayatı* adlı biyografik eseri, Arjantin polisi tarafından ele geçirilmesi ve yakılmasına rağmen tekrar basıldı ve militanlar tarafından Brezilya ve diğer ülkelere kaçırıldı. Yazarın bu yıllarda kaleme aldığı proleter romanlarında ateşli ve polemikçi ton dikkat çekmektedir.

1947’de partinin (PCB) yasa dışı ilan edilmesi sonrasında 3 yıl Fransa’da yaşadı. Yanında ikinci eşi Zelia Gattai varken Doğu

Avrupa ülkeleri dâhil ziyaretlerine devam etti. 1949’da Dünya Barış Konseyi’ne üye oldu ve Paris’teki ilk kongreye katılım sağladı.

1951’de Stalin Barış Ödülü’nü kazandığı Sovyetler Birliğine gitti ve yaşamını CIA takibinde sürdürdü. 1954’te Brezilya’ya geri döndü. Partiden ayrıldı ve aktif siyasi yaşamı terk etti (bkz. www.selyayincilik.com/yazar/jorge-amado). Soğuk savaş döneminde yaptığı seyahatler onu okurun gözünde kalemını sosyal adaletsizliklere, zorbalığa ve sömürüye karşı kullanan militan yazar fikriyle özdeşleştiriyordu.

Bu çalışmaya konu olan eserin yazarı, “1922 Modernistleri” tarafından ortaya konan edebiyatı demokratikleştirmek adına yazının konuşmaya yaklaştırılması şeklindeki üslubu, bir 1930 kuşağı üyesi olarak bir adım öteye taşıyarak tarafsızlık ve şeffaflığı da vurgulayacak şekilde gündelik olanı yazıda doğallaştırmış böylece sıradan insanları ötekileştirmeyi reddedişini üslup olarak ortaya koymuştur. Takip edilen alıntıda da görüleceği üzere bu durum şu şekilde örneklenmiştir: “*Önemli özellikler arasında zamirlerin sözlü yerleştirilmesi (yazılı Portekizcenin standart sözdiziminin aksine gayri resmiliğe işaret eder), bölgeselleştirilmiş kelime dağarcığı, düzenli cümle ritmi ve uzunluk hissi sayılabilir*” (Durao ve Peruchi, 2022:364). Karakterlerini konuştururken gerçekliği tarafsız bir anlatıcının eleştirel yorumlarıyla birlikte sunmuştur. Yazar görmezden gelinen toplumsal gerçeklik örneklerini yoksunluk ve yoksulluk gibi görünür kılmış böylece Brezilya edebiyatında temsil ufkunun oluşmasına önemli bir katkı sağlamıştır. 30’lar Brezilya’sında etnik köken, cinsiyet ve cinsel seçim tercihleri gibi sebeplerle ötekileştirilenlerin durumu oldukça ön plandaydı. Bu noktada Amado geçmişe ışık tutan eserler bırakmıştır diyebiliriz (bkz. Correa, 2012:370). Amado iç düşüncelerinde varsaydığı komünizm ve Brezilya arasındaki yapısal uyuma dayanarak eserlerinde, ideal bir komünist yaşamın yaratılabileceğini teşvik ediyordu. Bu durumda hayatının bir döneminde gezme fırsatı

bulduğu Sovyetler Birliğindeki gibi *Sosyalist Gerçekçilik* şeklinde adlandırılabilir. Özel odaklı bir yazma pratiğine yönelik sürekli bir çabanın varlığından söz etmek mümkündür. Brezilya Sosyalist Gerçekçiliği projesini kapsamlı ve sonuç alıcı şekilde ele almıştır. Brezilya yaşantısındaki vatanseverlik, siyaset, aşk ve bölge gibi kavramları romanlarının içine alarak bireyden ziyade ülke için bir anlam arayışına girişmiştir. Başkanlık Cumhuriyeti ve askeri yönetim zamanında gençliğinin bir kısmını geçirdiği ülkesinin sosyolojik ve siyasi resmini eserlerine yansıtmıştır. Daha da ileri giderek romanları proleter tanımını getirmek mümkündür (bkz. Durao ve Peruchi, 2022:361). Yazar maddi hayata karşı Marksizmi bir savunma aracı olarak kullanmıştır. İlk dönem eserlerinde bireyin kendini koruma esasını insan yaşantısındaki tüm zorluklara ve maddi isteklere rağmen devam ettirdiği anlaşılmaktadır. Ayrıca metalaşmanın getirdiği etkiler de onun tarafından vurgulanmıştır.

Daha sonra ise Brezilya haricinde bağ kurduğu çok sayıda ünlü kişi ve yazarlar sayesinde oluşturduğu çevre onu etkileyerek hayat görüşlerinin yeni bir döneme girmesine sebep olmuştur. Her ne kadar 1951’de Barışçıl Dünya adlı eserini yayınlaması ona *parti yazarı* unvanı eklese de çalışmaları uluslararası alana yayıldı. Paris’ten geldiği Çekoslovakya’yı 1952 yılında eşi ve oğlu ile terk ettikten sonra eve dönüşü aynı zamanda devrimcilik treninden inişini de temsil ediyordu. Yeni eserleri artık onun insanları ve toplumu farklı şekilde anlamaya başladığını gösteriyordu. Yazın hayatının ikinci evresinde ajitatif kurguların yerini Brezilya’daki zengin yerel yaşam, incelikli karakter tasvirleri ve toplumsal kırılmaların bireyler özelindeki tezahürleri aldı (bkz. www.selyayincilik.com/yazar/jorge-amado). Bu noktada Amado, düşüncelerindeki değişimin diğer ünlü yoldaşları gibi muhalif ya da anti-komünist olmadığını da vurgulamaktaydı.

1961’de Brezilya Edebiyat Akademisi’ne kaydolması savaşçı yönüne kesin vedası anlamına geliyordu. Bu kurumda kırk

yılı aşkın onur üyesi görevini sürdürdü. Albert Camus'un onun hakkında yazdıkları, Pierre Verger, Jean Paul Sartre, Pablo Picasso ve Ferriera de Castro ile ilişkileri, Pablo Neruda ile yürüttüğü siyasi faaliyetler, Carlo Ponti'nin, *Mar Morto (Ölüdeniz)* adlı eserinin film haklarını satın alması ve Brezilya Yazarlar birliği tarafından 1967 ve 1968 de Nobel Ödülü'ne aday gösterilmesi, 1970 yılına gelindiğinde uluslararası kabulünün birer kanıtı olarak sunulabilir. Amado hakkında yazılan bir kaynakta şu yorum yapılmaktadır: *“Kitaplarının sayısız farklı kültürden okura ulaşmasındaki olağanüstü başarı sadece hikayeleri dokuyuşunda görülen iyi işçiliğe, diyalogların renkli ve eğlenceli olmasına, kişileri tasvir edişindeki zarafete, argümanların düğümlenip çözülmesine bağlanmasa da romanlarının bu kadar geniş bir okur kitlesine hitap etmesinde elbette bunların da etkisi olmuştur”* (oggito.com/icerikler/jorge-amado-cennette/68539). Bu açılım Amado'nun Brezilyalı olmayı nasıl tanımladığının yorumlanmasına sebep olmuştur. Eserlerinde yazarın Brezilya insanını alışagelmış pirinç-siyah fasulye yemekleri, bossa nova müziği gibi gelenekselliklerden ayrı olarak tamamen kuzey doğudaki Brezilyalı olmayı ele aldığı vurgulanmıştır. Bu bağlamda ulusal kültürden önce yerel kültürün tanınması gerekliliğidir. Bu araştırmalara yer verdiği çalışmasında Alamir Aquino Correa şöyle demektedir: *“Tesser'in Amado'nun eserinin yeniden değerlendirme çağrısı gerçekten cesurca, çünkü sadece eseriyle yüzleşilmesini talep etmekle kalmıyor, aynı zamanda eserde Brezilyalı entelektüellerin önemli bir kısmı tarafından görmezden gelinen bir şey olduğunu yani Afro-Brezilyalının mirasını ve varlığını ifade ediyor”* (Correa, 2012:368). Bu bağlamda Amado, eserlerinde feodal yapıya hâkim Kuzeydoğu insanının açlık ve huzursuzluk içindeki durumunu anlatmıştır. Bu insanların yoksul hayatları genellikle kırk yaşlarına kadar sürmektedir. Bölgede su, kanalizasyon, yol ve ulaşım olanakları çok kısıtlıdır. Yarıdan çoğunun okuma yazma bilmediği halk genelde toprak ağalarının güdümündeki tarlalarda ya da eyaletin sahip

olduğu fabrikalarda çok düşük ücretlerle çalışırlar. Portekiz sömürgesi altındaki ülkelerden gelenler dâhil olmak üzere Brezilya'ya ulaşan yabancılara her zaman için sunulan tropik bölgelere has egzotizm ve özgürlüktür. Brezilya'nın kültürel kodları arasında barış ve yaşam sevinci bulunmaktadır. Antik tarihteki Dionysos ruhu burada tekrardan farklı bir coğrafyada ortaya çıkmaktadır. Bu noktadan hareket edildiğinde Brezilya edebiyatının ülke sınırları dışından ihraç edildiği tezi karşımıza çıkar. “*Brezilya edebiyatı periferik bir kültürün parçasıdır; Portekiz’de konuşulandan çok farklı bir Portekizceye sahip olan ve diğer Batı dilleriyle ancak 1930’larda etkileşime girmeye başlayan eski bir Portekiz kolonisidir*” (Correa, 2012:362). İlk çeviriler İspanyolcaya yapıp Buenos Aires’te yayınlandı. Komşu Amerika Birleşik Devletleri’nde yazarın eserlerine üniversitelerde ilgi oluşmuşken gerektiği kadar okuyucu kitlesi yaratamamıştır. Amado önemli bir figür olmasına rağmen kanonik bağlamında ikincil kalmıştır.

Gabriela, Tarçın Kokulu Kız adlı romanı Amado’nun yukarıda bahsi geçen iki dönem arasındaki geçişi sağlayan eseridir. Daha önce sadece toplumsal sorunlara eğilen Amado, devamında demokrasiyi toplumsal yaşama uyarlamaya çalışmıştır. Her iki kategoride de egzotizme yer vermiştir. Onun eserleri taşralı Brezilya ile modernleşen ve bütünleşen Brezilya arasında bir köprü oluşturmaktadır (bkz. Scott, 2023:129). Bu bilgiler ışığında Jorge Amado’nun yaklaşık üç yüz uluslararası yayını sayesinde 21. Yüzyıl başına kadar o tarihe kadar görülmemiş bir başarı kabul edilen en tanınmış ve eserleri çevrilmiş bir yazar kimliği taşıdığını vurgulamakta da fayda vardır.

“Sonsuz Topraklar” Eserinin Özeti

Eser bir prologla başlar. Jorge Amado kendi çocukluğunun geçtiği Brezilya’nın iklimini, tabiatını ülkeye özgü ifadelerle tasvir eder. Ekim yapılan topraklara istinaden *Fazenda* ’ları dile getirir. Bu

plantasyonlarda çalışan çiftçileri, *kolonel* diye çağrılan toprak sahiplerini ve onların yaşadığı Brezilya'nın kuzeydoğusundaki yarı çöl yarı kıraç zaman zaman kuraklık yaşanan bölge *Sertao*'yu anlatır. En çok ekilen bitki *manyoka*, mısır ve tatlı patatestir. Eser, açlık yolları ve umut yolları isimli iki ana bölümden oluşmaktadır:

Açlık Yolları

Kuraklık neticesinde evlerinden, işlerinden kovulan insanlar taşı toprağı altın denen Sao Paulo'ya ulaşmak için *Caatinga* çölünü baştan başa yürümek zorunda kalırlar. Yolu, patikası, deresi olmayan bu çöl, yolculuğu tehlikeli kılar öyle ki aileler pek çok kayıp verirler. Geride kalanlar, yılanlar, kertenkeleler, dikenler ve susuzlukla baş etmek durumundadır. Bu çölde bırakılan cesetler Güney Amerika'ya özgün bir tür kaktüs olan *mandacaru*'ların daha sivri ve gür çıkmasına yardımcı olacak şekilde toprağı karışırlar. Yolculuğun kahramanları soluk ve yorgun yüzleri, delik sandalları ve seyrek saçları ile hep aynı kadın ve erkeklerdir. Bu işsiz gündelikçiler ve çiftçiler kollarını, yüzlerini çizen dikenler içinde saklanarak kin duygusu ile yaşayan eşkıyalar (*cangaceiros*) tarafından da bazen öldürülürler. Eşkıyaların başında Lucas Arvoredo vardır. *Sertao*'nun bir diğer önemli şahsiyetleri de kıyamet gününün yaklaştığını bildiren köylülere ıstıraplarının sona ereceğini müjdeleyen *beato*⁵'lardır. *Caatinga*'da türeyen sonuncu *beato*, Estevao'dur. Ancak gidenler kadar Sao Paulo'dan dönenler de vardır.

Plantasyon sahibinin gözden çıkardığı topraklar el değiştirince işledikleri tarlalar elinden alınan Jeronimo ve kardeşi aileleri ile göç edenlerin arasına katılır. Jeronimo karısı Jucundina, kızkardeşi Zefa, oğlu, kızı ve üç torunu ile evden ayrılır. Erkek kardeşi Joao Pedro ise karısı ve kızı ile onlara eşlik eder. Yüklerini Jeramias adını verdikleri eşek taşıyordu. Kız torun kediye de yanına almıştı. Herkes güneye doğru kahve ekiminin yapıldığı Sao Paulo'ya

⁵ Beato: Kutsal kişilik

doğru ilerliyordu. Gündelikçi ve işçileri başkası adına ayarlayan araçlar göz boyayan anlatımlarda bulunuyorlardı. Yolda kız torunu ve kardeşinin eşini yitirirler. Noca'nın ölümünden sonra ise kedi Marisca'yı yemek mecburiyetinde kalırlar. Ailenin en küçük oğlu Agostinio ve amcasının kızı Getrude yoldaki plantasyonların birinde kalmaya karar verirler. Eşekleri Jeremias açlık ve susuzluğun ağır basması ile yediği zehirli ot sonrasında gözlerinin önünde can verir.

Karşı kıyıya geçecekleri şehre geldiklerinde Jeronimo verem olduğunu öğrenir. Kan tükürüyor ve sırtı ağrıyordu. Hastanede biraz iyi olduktan sonra taburcu edilir. Önlerinde tek engel nehirdi. Sao Francisco adlı nehir onları Sao Paulo'ya taşıyacaktı. Gemide dağıtılan pilav, balık ve az tuzlu *piracuru* (kırmızı balık) onların dizanteriye yakalanmasına sebep olur. Bebek torun Ernesto da aynı akıbete uğrar. Onu nehre bırakmak zorunda kalırlar. Üçüncü mevkii ağlayıp inleyenlerle doluyken birinci mevkide piyano sesleri ve gülüşmeler duyuluyordu. Onlar et, sütlü kahve ve ekmek de yiyebiliyorlar bu yüzden de hastalanmıyorlardı. Varacakları yer Pirapora'ydı. Yolculuklarının devam etmesi için devlet doktorundan temiz raporu almaları gerekiyordu. Jeronimo'nun hastalığını bahane eden doktor iyi raporu karşılığında Marta'ya sahip olur. Dedikodular babanın kulağına gelince Marta'yı evden kovar. Böylece kaldırımlara düşen Marta tren kalkış tarihine kadar ailesine maddi destek sağlar. Trende kendileri gibi serbest seyahat belgesini alan Gregorio ile karşılaşır.

Umut Yolları

Eserin ikinci kısmı ailenin oğulları ile hayatta kalan tek torun hakkındadır. Yıldırım Ze lakabını taşıyan Jose (Yıldırım Ze), Lucas Arvoredonun yönettiği çetenin üyesidir. Çetenin peşine düşen jandarmaların başındaki teğmeni öldürmüşler, şehri adeta istila etmişlerdir. Lucas azılı bir eşkıya oluşunun altında yatan sebep günahsız bir çiftçi olan babasının kıraç toprağının elinden alınıp öldürülmesidir. Buna karşılık bir diğer erkek çocuk Joao ki Jao

derlerdi kendisine; yıllar önce bir jandarma olmuştu. Bir yaş küçük kardeşinin evden ayrıldığını çok zaman sonra öğrenir. Ancak onun karşısında savaşılan kardeşinin bir çete mensubu olduğundan habersiz onun bir çiftlikte ya da demiryolu inşaatında çalıştığına kendini inandırmıştır. Jao'nun karşısında bir de teyzesi Zefa vardır. Tekrar görünen Zefa *beato* Estevao'nun yanına katılmıştır. Estevao'yu takip eden kadın, erkek, çocuk, melez ve zencilerden meydana gelen yoksul, hastalıklı bir kalabalıktı. Çatışmada Jao, Jose tarafından sıkılan kurşunlarla ölürken kardeşini tanır.

Yakın dostlarının Nenen diye çağırdığı Juvencio, ailesinin göç etmesine sebep olan olaylar öncesinde *Sertao*'dan ayrılarak şehre geldiğinde okuma yazmasını ilerletir; karıştığı bir kavga sonrasında jandarma olmayı planlar. Hayatı boyunca haklarının elinden alındığını ve sömürüldüğünü biliyordu. Plantasyondan tanıdığı ve beklenmedik şekilde karşısına çıkan Ze Tavares'in yardımı ile orduya katılır. İlerleyen zaman diliminde çevresindeki devrimcilerle yakınlaşır. Önce Halk Cephesi daha sonra da Cumhuriyetçi Diktatörlük yapılarının içinde yer alır. Bu mücadele dolu yaşamının bir kesitinde Laurdes ile tanışır. Sevgilisi hamile kaldığında Vargas döneminde Brezilya'lı faşistler olarak bilinen Entegralistlere karşı isyanın içinde yer alır. Eşkıya ve *beatoların* önemi sona ermiş ve partiler devri başlamıştır. Köylüyü bilinçlendirmek istemektedirler. Başlayan isyanda gönderildiği sınır bölgesini korumaya çalışır. Birliği ile zorlukları aştıktan sonra kışlasına geri döner. Yarası ağır olmasına rağmen kontrolü elden bırakmaz. Sabık bir onbaşı olarak hapis cezası alır.

Torun Tonio, küçük bir çocuk olarak çıktığı yolculuğu ailesinden kalanlarla birlikte bir kahve plantasyonunda tamamlar. Sao Paulo kırılarında yetişkin bir delikanlı olmuştur. Yine açlığın sebep olduğu yolculukla ailenin dördüncü oğlu Agostinio, karısı Getrude ve iki çocuğu onlara katılır. Jao'nun öldüğünü ve Nenen'in hapse girdiğini ondan öğrenirler. Marta hakkında bildiği tek şey artık

Pirapora’da yaşamıyor oluşudur. Hasta Jeronimo ölürken kızı Marta’yı bağışladığını mırıldanır. Ülkedeki milli olaylar neticesinde çıkarılan af Juvencio’nun serbest kalmasını sağlar. Sao Paulo’daki ailesini görmeye gider. Onu örnek alan Tonio devrimci olmaya karar verir. Juvencio onu Ze Tavares’e emanet eder. Juvencio sabırsızlıkla görev emrini bekler. İlk görevi kendi topraklarına olur. Karşılaştığı Militio’nun yardımcı olması sayesinde ilk toplantısını yaptıktan sonra sabahın seher vakti dönerken kanla sulanmış bu topraklarda içi umut doludur.

Jorge Amado’nun Sonsuz Topraklar Eserinde Sosyolojik Yansımalar

Sihirli kelime *demokrasi*, dünya üzerinde en fazla gelişmişliğe sahip olduğu genel kabul gören İsveç’te beş izlek taşımaktadır. Karar verme sürecinin toplumun tüm katmanlarının yer aldığı bir bütünleşik demokrasi diye adlandırılan durum birinci standarttır. Dayanışma ve eşit muameleyi temsil eden halkın evi kavramı ikinci izlek şeklinde karımıza çıkar. Üçüncüsü, verimli bir ekonominin eşit dağılımıdır. Kâr elde eden pazarın denetlenmesinin öne çıkarıldığı uygulama dördüncü izlektir. Sosyal kurgunun son ve beşinci ayağı, herkes adına toplum yararı sağlamak için kamusal sektörün uygun biçimde genişlemesi inancıydı (bkz. Newman, (2013:80). Demokrasi kavramının bu önermeleri gibi sosyalizmin kendi önermeleri bulunmaktadır. Bu eserde de bu kavrama sıklıkla değinilmesi bu sebeplerdendir.

Ancak sosyalizm kavramı eserde aktarıldığı üzere, Güney Amerika ülkelerinde yönetim ve ekonomik stratejiler nedeniyle düşük okur yazar oranı, elektrik ve suya ulaşımın zorluğu ve yetersiz beslenmenin getirdiği sağlık sorunlarının yaygın oluşu gibi sonuçlar yaratmıştır. Yine de İberik ülkeleri tarihi ve coğrafyası sebebi ile bir Sovyet uydusu haline gelmedi. Toplam servetin kamu yararına

harcanması faktörü ne derece uygulanabilmiştir? Bunun cevabı için esere bakmak önemlidir.

Bir prologla başlayan eserde sıradan bir plantasyonda çocukları ve kocası ile yaşayan Jucundina'nın kanlı düğün sonrası içinden geçenler şöyle aktarılır: *“Uzun yıllardan beri bu böyleydi ama, ihtiyar bunu bir türlü kabul edemiyordu: Hep bir şey, olağanüstü bir olay, bir çeşit mucize bekliyordu. Burada doğup büyümüş, bu memlekette gelin olmuş, çocukları, torunları burada dünyaya gelmişti. Her karış toprağını bildiği bir yerdi burası; ekip biçmekten elleri nasır bağlamıştı. Kuraklıkları, eşkıyaları (cangacerios), hatta beyler evindeki katliamı görmüştü”* (Amado, 1972: 13). Latin Amerika’da kadınların kaderinde yoksul, yerli ve kadın olmak vardır. Genelde kırsal alanda yaşayan kadın, küçük yaşta evlendirilerek aldığı aile sorumluluğu, okula gidememek, açlık sınırının altında bir yaşam mücadelesi ile yeryüzündeki sınavını verirdi. Zaman içinde çeşitli bölgelerde gösterdikleri direniş neticesinde şu çağrıyı yaparlar: *“Hem yoksulluğa hem ırkçılığa hem de ataerkine meydan okuyan küçük gövdeleri, kadınların üç cephede birden savaşabileceğini gösterdi dünyaya. Kadınların kültürel kimliklerini reddetmeksizin, bu kimliğin yeniden biçimlenişine katkıda bulunabileceklerine, köylüler, yerliler ve kadınlar olarak insanca bir yaşama layık olduklarına dair bir çağrıyı seslendirdiler, Lacandon ormanlıklarının derinliklerinden”* (Özbudun, 2012: 198). Ülkemiz dahil sosyal âdet ve geleneklerin kadın lehine değişime uğraması sosyal adaletin gereğidir. Çünkü Türkiye’de de milli değerler ve gelenek-görenek açısıyla incelendiğinde kadınların kırsalda bütün ev işlerini yaptıkları, gübre, çapa, bağ bahçe sulama, ekinler ve hayvanlarla ilgilenme, kışlık yakacak temin etme, bağ bozumu vb. işlerle şehre gitmeden, istekleri dinlenmeden, her daim güçlü ve metanetli kabul edildikleri bir hayat sürerler (bkz.Erdentuğ, 1977:54).

Brezilya coğrafi zorluklarının Amado tarafından esere yansıtıldığı görülmektedir. Ansızın işledikleri topraklardan çıkarılan aile yeni bir hayat umuduyla Sao Paulo şehrine doğru yola çıktığında kurak bir bölgeyi kendi imkânlarıyla geçmek zorundadır. Caatinga, *“Geçilmez dikenlerle kaplı Caatinga çölü bütün kuzeydoğuda kilometrelerce uzanır; yolları yoktur, patikaları, dereleri yoktur. Caatinga susuz; Caatinga geçit vermez”* (Amado, 1972: 58). Benzer betimlemeler Ramos tarafından da yapılıyor ve Brezilya’nın kurak iç kesimlerinin bir toplumu insanlıktan çıkarıcı mekânı olarak sunuluyor. (bkz. Durao ve Peruchi, 2022:370). Gurbetçiler açlığa susuzluğa sıcağa direnmişler adeta insanlıktan çıkmışlardı. Zorlu koşullarda en yakınlarını kaybetmişlerdi. Sao Paulo’ya ulaşabilmek için nehri aşmaları gerekiyordu. Juazeiro’da binecekleri gemiyi beklerken tanıştıkları insanların hikayeleri de aynı idi. Onlar için gemi koşulları çölü aratmayacak mertebede idi. Varlıklı olmak ve olmamak arasındaki fark göze çarpıyordu: *“Üçüncü mevki ağlayıp inleyenlerle dolu. Birinci mevkide piyano sesleri ve gülüşmeler. Orada sadece balık yenmiyor. Et, sütli kahve, ekmek de veriliyor. Kimse hastalanmıyor orda. Yoksulluk böyledir işte”* (Amado, 1977:165). Dünya tarihinde sınıfsal farklılıklar özgür-köle, soylu-halktan, lord-serf, usta-kalfa kısacası ezen ve ezilen şeklinde ortaya çıkmıştır. Ozankaya, Karl Marx’a ait seçme yazılar içinde şundan da bahsetmektedir: *“Her birinin gelir kaynağı sırasıyla ücret, kar ve toprak kirası olan işçiler, sermaye sahipleri ve toprak sahipleri, ya da başka bir deyişle ücretli işçiler, sermayedarlar ve toprak sahipleri, kapitalist üretim biçimi üzerine kurulu olan çağdaş toplumdaki üç büyük sınıfı meydana getirirler”* (Ozankaya, 2018: 173). Çağımızda bu katmanlar giderek daralarak burjuvazi ve proletarya’ya indirgenmiştir. Yine de sanayi aşamasında iş birliği üretici gücü temsil etmektedir. İnsanların birbiri ile ilişkisi ve etkileşimi maddi üretime damga vurur. Toplumsal yapı ile egemenliği ve bağımlılığı temsil eden siyasal biçimin temelinde

üretimi sağlayanların üretimi gerçekleştirenlerle ilişkisi vardır. Eserde de bu ayrım açıkça görülmektedir.

Pirapora’da aile yolculuk sırasında yeni kayıplar vermiş olarak gemiden indiğinde biri yolcuları işaret ederek “hastalıklar müzesi” demişti. “*Bunlar; gurbetçilerden arta kalanlardı, Sao Paulo’ya gidemeyenler, Sertao’ya dönemeyenlerdi. Şehirde sürünüyorlardı. Daha az hasta olanlar, en sonunda çiftliklerde ve plantasyonlarda boğaz tokluğuna çalışıp ölümü bekliyorlardı. Diğerleri dilenciler ağına katılıyor ve Sao Paulo’ya gitmelerini sağlayacak kadar para biriktirmeye bakıyorlardı[...] Diğerleri Juazerio’ya dönüyorlar ve dikenler, çalılıklar arasından kendilerine yol açmaya çalışarak Sertao’da can veriyorlardı*” (Amado, 1977:206). Yazar yoksulluğa ve çaresizliğe bu anlatılarla ayna tutuyordu. Brezilya toplumunun bu kesimi proletaryanın da en alt katmanını temsil ediyordu. Çünkü “*Proletarya, var olan toplumsal düzenin çözülüşünü ilan ettiğinde, yalnızca kendi varlığının gizini açıklamış olur...*” (Ozankaya, 2018:178). Şanslı ya da güçlü olan Jeronimo, karısı, torunu Tonio ve kardeşi Jaoa Pedro umut taşıyan şehre götürecek trene binmeyi başardılar. Kızları babasının verem olmasına rağmen sağlıklı raporu almak adına doktorun metresi olmayı kabul eden Marta istasyona gelmiş ancak onlara görünmeden uğurlamıştı. Koşullar yoksul insanları acı ve çaresizliğe sürüklüyordu. Ve yazar tarafından çarpıcı bir şekilde bu durum okura aktarılmıştır.

Jucundina ve Jeronimo’nun oğullarından biri olan Jose, bir çetede hayatını sürdürüyordu. Kendini Sertao’nun valisi ilan eden uzun zamandır ortalığı kasıp kavuran Lucas Arverado’nun yanında yer almıştı. “*Şehre yaptıkları saldırının vahim sonuçlar vereceğini çok iyi biliyorlardı. Gazeteler bu olaydan bahsedecek, muhalefet cephesinin milletvekilleri hükümeti yeren konuşmalar yapacak, takviyeli jandarma birlikleri Lucas Arverado’nun peşine düşecek ve eşkiyalarla mücadele şiddetlenecekti. Ama bundan en fazla zarar*

görecek olanlar, jandarmanın saygı duyduğu, kendisini korudukları ya da para vermeyi kabul ettikleri sürece Lucas Arverado'nun da saygılı davrandığı zengin plantörler değil, Serato'nun köylüleriydi (Amado, 1977:255). Kıtanın bu yarısı keşfedildikten sonra başlayan sömürge dönemi 1800li yıllarda sona erdikten sonra yeni rejimler örneğin Simon Bolivar önderliğinde Venezüella'da yerlileri küçük birer üreticiye dönüştürmeyi ve bu şekilde ekonomik refah ve istikrarlı siyasi bir yapı oluşturmayı hedeflemişlerdi. Bu durumu açıklayan bir ifade şöyledir: “Yeni “ulusal” elitlerin yetkilerini ezilenlerle paylaşmaya yanaşmaması ve özellikle de geleneksel toprak haklarına yönelik tehditler, çoğu Latin Amerika ülkesinde yerlileri köylü çiftçiler olarak uzun süreli bir mücadeleye yöneltcekti” (Özbudun, 2012:84-85). Eşkıya Lukas, ellerinden topraklarının alınması sonrasında ve karşı çıkan babasının öldürülmesinin ardından çete kurulmuş ve bir nevi mücadele için zemin oluşmuştur.

Ezilenlerin davasını savunma ve kurtuluşu hedefleme öncelikle kapitalist adaletsizliğe ahlaken karşı çıkılması ile başlayacaktır. Güney Amerika kıtasına bakıldığında hristiyan marksistler elbette vardır ve eserde dikkat çeken bir diğer kahraman olan Beato'nun ortaya çıkışı da bu bağlamda önemli görülmektedir: “İnsanların açlıktan öldüğü, kızgın güneşin ırmakları kuruttuğu, kolonellerin, köylülerin ellerinden topraklarını zorla aldıkları ve karşı koyanları öldürdükleri Sertao'nun bağrında; gurbetçilerin, yolları cesetleriyle doldurarak akın akın güneye doğru gittikleri Seratao'da; yüzlerce çocuğun can verdiği, sağ kalanların hastalıktan kurtulamadıkları, sıtmanın bir afet haline geldiği, çiçeğin binlerce yüze öldürücü damgasını vurduğu, tifonun zararlı bir ot gibi bittiği ve köylülerin yorgun yüreklerinde artık hiçbir umudun kalmadığı Sertao'da günlerden bir gün beato ortaya çıktı” (Amado, 1977:279). Toplumun içinde kendiliğinden doğan bu hareket sosyalizm ve hristiyanlık kavramlarını bir araya getirdi.

Nitekim Fidel Castro'nun görüşleri arasında yer alan stratejik bir ittifakın da Löwy'nin kitabında aktardığı görülmektedir: *“Fakat bugün Orta Amerika ve Brezilya'daki deneylerden sonra, artık bir ittifaktan değil, tersine organik bir birliktelikten söz etmek yerinde olurdu. Çünkü hristiyanlar, Latin Amerika'nın birçok ülkesinde devrimci hareketin ve hatta onun Marksist öncüsünün zaten çoktan ayrılmaz bir parçasıdır”* (Löwy, 1998:79). İronik bir şekilde yazar eserinde kilisenin din adamlarını Beato'lardan farklı görerek eleştiriyor: *“Papazlar plantasyonlarda yaşıyorlardı, Casa Grande'lerde kolonellerin sofralarında ağırlandıyorlardı ve vaazlarında ne toprakların yağma edilmesini ne de bakkal borcunu bile ödemeye yetmeyen düşük ücretleri yeriyorlardı [...] Oysa Esteavo, bir başka dili konuşuyordu. [...] Zenginlerin işledikleri günahları yeriyor, yoksulları aç bırakarak öldürdüklerini söylüyor, onların cimriliğinden, tamahkârlığından gazaba gelen tanrının dünyayı batırmaya karar verdiğini anlatıyordu”* (Amado, 1977:281-282). Beato'yu takip edenler, müminlerin yanı sıra eşkıyalar, katiller, köylüler, kadınlar, veremliler, sıtmalılardı. Sayısız zenginliklere sahipken korkunç bir sefalet içinde yüzen bu uçsuz bucaksız ülkede Beato Esteavo'nun adı her yerde anılıyordu. Yine Löwy'nin yorumu ile bu duruma açıklık getirilebilir: *“Hristiyan marksistler vardır. Sadece var olmakla kalmıyorlar, tersine devrimci harekete çok yönlü bir ahlaki duyarlılık sağlıyor, halk arasında edindikleri kendi “taban çalışması” deneyimlerini ve sadece zenginleştirici etki yapabilecek bir ütöpik özlem getiriyorlar”* (Löwy, 1998:79). Görüleceği üzere bağımsız sivil toplum kuruluşlarının direnci de ön plana çıkmaktadır. Toplumun örgütlenme yeteneği sayesinde sosyalistler sıradan insanları da mücadeleye dâhil etmelidir, eserimizde de bu fazlaca görülmekte ve mücadelenin alt tabakalar nasıl aktarıldığı işlenmektedir.

Ailenin en büyük oğlu Jao, göçten çok önce çiftlikten haksızlıklara karşı durmak ve intikam almak duygusu ile kaçmıştır.

Geldiği büyük şehirde jandarma olmayı başarmıştır. Çeteye katılan Jose'den sonra Juvencio'nun da duyguları farklı değildi: *“Sabahları orağını omuzlayıp tarlaya gittiğinde ayaklarına zincir takılı bir köle gibi yürüyordu. Onların değildi bu toprak, hatta mısırlar, manyokalar üzerinde hakları bile her an ellerinden alınabilirdi. Haftanın belirli bir gününde fazenda hesabına çalışmak zorunda kalmaları ona bir sömürüymüş gibi geliyordu”* (Amado, 1977:342). Ve diğer bir alıntıda da görüleceği üzere *“Lucas Arvoredo ve çetesini, Sertao köylülerinin intikamını alan bir kahraman olarak görüyordu. Haklıydı. Bir plantasyonda sabahdan akşama dek çapa sallamaktan ve günün birinde ölüp gitmektense, herşeyi bırakıp karabinayı omuzladığı gibi çiftlikleri ve şehirleri basıp-Nenenin deyimiyle- hakkını geri almak daha iyiydi. Çalıklardaki umutsuz yolculuğu sırasında Lucas'ı bulsaydı şimdiye kadar bir eşkıya olacaktı. Sertao'nun diğer çocuklarında olduğu gibi, onda da yaşadıkları çetin hayata karşı bir isyan duygusu yer etmişti.”* (Amado, 1977:343). Bu durumda işçilerin nasıl bir konumu olacaktır? Onlar her kuşakta toplum için gerekli olan ve hatta topluma can verenlerdir. Endüstride, tarımda, hizmette bir makinanın çarkları gibidirler. Elllerinde kendi emekleri dışında hiçbir şey olmayan bu bireyler kazanç uğruna birbirlerinden daha düşük ücretlere razı olur ve sermayedarların istediği tarzda at koşturmasını mümkün hale getirirler. Bir başka deyişle bir sınıf diğer sınıfa karşı dolaylı bir savaş halindedir. Yazarımız bu sorunsalı eser boyunca yarattığı karakterler aracılığıyla işlemektedir. Ve bu mücadele toplumun her katmanında gerçekleşerek eserde okura aktarılmaktadır.

Juvencio ilerleyen yıllarda bölgenin kurtuluşunun eşkıyalardan daha çok devrimci bir hükümetle olacağını bilincine ermişti. *“Halk Cephesi <<toprak işleyenindir>> diyordu. Juvencio, Halk Cephesinin şartlarını kışlanın duvarlarına çiziktirmeyi seviyordu: <<Ekmek, Toprak, Hürriyet>>”* (Amado, 1977:351). Bu

kavramlardan da en çok *toprak* kavramı, işledikleri toprakların noterden tasdikli bir belgeyle kendilerine verildiğinde rençberlerin, yarıcıların, gündelikçilerin sevinci hayalini süslüyordu. Ancak devrim hareketi başarısızlıkla sonuçlanıp yaralanınca mâhkumiyeti kaçınılmaz oldu. Dünya üzerinde sosyal demokrasi metinlerini derleyen Cıngı şu yorumu yapmaktadır: “*İşçi hareketinin gücü, tarihsel olarak, onun kitleleri seferber etme yetisine dayanır. [...] Ne var ki bugün, işçi hareketinin iki kolu olan partiler ve sendikalar, eşit yaşam şansı politikasını kabul ettirmede güç kaynaklarını seferber etmede günden güne kötüye gidiyor. Her iki strateji de ancak sınırlı olarak işlev görüyor*” (Cıngı, 2015:24). Göç yolundaki aileden geriye kalan anne, baba, amca ve torun Sao Paulo’ya ulaşmış ve kahve toplayarak ayakta kalmaya çalışıyorlardı. En küçük oğulları Agostinio karısı ve çocukları ile yanlarına geldiğinde en büyük oğulları jandarma Jao’nun öldüğünü ve Juvencio’nun da hapse girdiğini öğrenirler. Gerçek dünyada benzer mücadelelerin de eserde işlendiği üzere büyük bir hayal kırıklığı ile sonuçlandığı bilinmektedir. Ve Amado tarafından da bu gerçeklik karakterler üzerinden ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir.

Ailenin hayatta kalan en büyük torunu Tonio büyük annesi ile dayısını hapiste ziyarete gittiklerinde parti kavramı ile tanıştı. Kendi toprakları uğruna hapse girmenin değerini idrak ediyordu. Tıpkı Ernesto Che Guevara’nın ifade ettiği gibi: “*Her dava inatçılıkla ve mertçe savunulduğundan biz yoksullar, anlaşmazlıklarda şu ya da bu biçimde yan tutamayız, hatta şu ya da bu yanın planlamalarında ya da büyük ölçüde şu yandan çok bu yanın görüşleriyle uyum içinde olsak bile*” (Guevara, 2011:66).

Ücretlinin başı dik yaşamasının ve çaresiz yoksul kesimin refahının sağlanması ülkedeki yöneticilerin birincil hedefi olması beklenirdi. Ancak Güney Amerika’da siyasal bağımsızlık ekonomik bağımsızlığı beraberinde getiremediği için Latin ülkeleri, Atlantik’in öteki tarafında üretilen Avrupa menşeli ürünlere bağımlı kalmıştır.

Bunun sonucunda da feodal sisteminin etkisi altında kalan İberyalı kolonyal topluluğun bir parçası olan ve halkı temsil eden yerli ve siyahi köleler, iktidardaki sınıftan hem etnik hem de zenginlik açısından sosyo-ekonomik bir ayrışım yaşamışlardır. Hükümetler tarafından oluşturulmaya çalışılan ve siyasi hareketlerin çıktısı olan sosyal yapı, Latin Amerika cumhuriyetlerinin global düzeyde sadece kakao, şeker, kahve ve muz gibi hammadde ihracatını öne çıkarması neticesinde ayakta kalabilmiştir.

Juvenio, hapisten bir af neticesinde serbest bırakıldıktan sonra parti tarafından Sertao'ya gönderildi. *“Ve tanyeri ağardığında, çiğle kaplı nemli topraklardan karanlıklar henüz çekilmemişken buram buram toprak kokusu yükseliyordu havaya. Nene vaktiyle Jerenimo ile ailesinin gittiği aynı yollardan Caatinga'ya doğru gitti. Kanla sulanmış bu toprakta, aç insanlarla dolu bu toprakta acının ve isyanın tohumları yeşermişti. Hasat vaktiydi”* (Amado, 1977: 397). Eserin sonunda yazar vatan sınırları içinde yöneticilerin öncülük görevini bir kez daha dile getirirken gerçek bir devrimde maddi beklenti olmaksızın akılcı kararlarla yol almanın umuda yolculuğu güçlendirdiğini anlatmak istemektedir.

Sonuç

Çalışmada incelenen Jorge Amado'nun Sonsuz Topraklar eserinin dönem sosyo-politik unsurlarını bütün çıplaklığı ile okura sunduğu görülmüştür. Çalışan sınıfa hizmet sağlamak için ortaya konan siyasi iradeler eser bazında incelendiğinde ılımlılık, toplum olma ruhu, bireysel hayata saygı ve çalışma etiği kavramları ortaya çıkmaktadır. Jorge Amado'nun, ideolojik görüşüne paralel bir şekilde kurguladığı karakterler aracılığıyla dönem Brezilya'sında eşitsizlik, yokluk, rüşvet, fakirlik, göç vb. toplumda kangrene dönüşen öğeleri eserinde işlediği görülmüştür. Güney Amerika ülkeleri arasında Brezilya dışında öne çıkanlardan Küba'nın ABD baskısı neticesinde yalnızlaşmasına rağmen toplumsal başarı ile

yoksulluğu kontrol altına aldığını ve eşitliği sağladığını söylemek mümkündür. Dünyada ise Çin ve Vietnam tek parti ile yönetilirken Kuzey Kore dış dünyaya kapalı askeri bir diktatörlük olarak kaldı. Batıda İsveç rejiminin bu toplumsal başarıyı ekonomik başarıyla mümkün kıldığı ama eşitlikçi yönetimin yoksul halkı sevindirirse de tüm kesimler tarafından memnuniyetle karşılanmadığı görülmektedir. Bu bağlamda yazarın ideolojik dünya görüşü ile eş eksende kapitalizm gibi insan sömürsüne dayalı politikaları yerdığı, ancak ekonomik bir başarıya ulaşamayan sosyalist politikaları da eser aracılığı ile eleştirdiği araştırmamız sonucunda tespit edilmiştir.

Edebi eserler her ne kadar kurgu oldukları bilinmelerine karşın, Jorge Amado'nun dönemin toplumsal verilerini ve sosyalizm kavramını bu eserinde sıklıkla işlediği görülmüştür. Brezilya günümüz dünyasında, altıncı büyük ekonomi, dengeli ve liberal demokrasi, temiz enerji öncüsü olmasına karşın hala yoksulluğu ve servet yoğunluğu ile anılmaktadır. Son on yıla bakıldığında yönetsel hoşnutsuzluk, yüksek enflasyon, kötü ekonomik durum, sosyal sorunlar ve yolsuzluk gibi unsurlarla baş etmek zorundadır. Kentliler ve eğitimliler tarafından başlatılan protestolar dikkat çekicidir. Bunlar da *demokrasinin demokratikleşmesi* isteminin uyarıcı sinyalleridir.

Sonuç olarak, Amado ideolojik görüşüne uygun bir şekilde çözümün yine sosyalist politikalar aracılığı ile gerçekleşebileceğini okura sezdirmiş ve sayısız denemelere ve örneklere karşın bu yola devam edilmesi gerektiğini okurlarına bu eser aracılığı ile kurgu karakterlere yüklediği idealist bir uğraşı ve mücadelenin her daim var olması gerektiğini her devirde bu amaç için çabalamanın zorunluluğunu aktarmıştır.

Kaynakça

Amado, J. (1972). *Sonsuz Topraklar*. (Çev. Orhan Suda). İstanbul: Yar Yayınları.

Brezilya Erken Cumhuriyet Tarihi

www.brezilyaturkiye.com/erken-cumhuriyet-tarihi Erişim Tarihi: 21.03.2025

Brezilya Tarihinin Zaman Çizelgesi

<http://www.brezilyaturkiye.com/zaman-çizelgesi> Erişim Tarihi: 08.03.2025

Cıngı, A. (Der.). (2015). *Dünyada Sosyal Demokrasi*. (Çev. A. Cıngı – M. Açıkgöz). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Correa, A. A. (2012). Is Jorge Amado the Gateway to Brazil, or Not? (Translated by Dawn Taylor). Penn State University Press, *Comparative Literature Studies*, Vol.49, No.3, s. 361-371.

Duarte, E. de A. (2012). *Jorge Amado: Exile and Literature*. (Translated by Dawn Taylor). Penn State University Press, *Comparative Literature Studies*, Vol.49, No.3, s. 382-394.

Durao, F. A. – Peruchi, C. (2022). Journal of Narrative ve Theory, s.358-378.

Erdentuğ, N. (1977). *Sosyal Adalet ve Gelenekler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Guevara, E.C. (2011). *Küresel Adalet Kurtuluş ve Sosyalizm*. (Çev. Yıldız Ersoy Canpolat). İstanbul: Everest Yayınları.

Gunther, J. (1971). *Güney Amerika Gerçeği*. (Çev. A. Saydar). İstanbul: Geçiş Yayınları.

İnci,S. ve Kaya, V. H. (2022). *Eğitimde Multidisipliner, Disiplinlerarası ve Transdisipliner Kavramları*. Milli Eğitim, Cilt 51, Sayı 235, s. 2757-2772.

Jorge Amado selyayincilik.com/yazar/jorge-amado- Erişim Tarihi: 09.06.2025

Jorge Amado Cennette (Çev. Işık Ergüden). oggito.com/icerikler/jorge-amado-cennette/68539 Erişim Tarihi: 09.06.2025

Kivisto, P. (2008). *Sosyolojinin Temel Kavramları*. (Çev. İ. Çapçioğlu-S. Yavuz). Ankara: Birleşik Yayınevi.

Löwy, M. (1998). *Latin Amerika Marksizmi*. (Çev. İ. Yüce). İstanbul: Belge Yayınları.

Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Newman, M. (2013). *Sosyalizm*. (Çev. H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ozankaya, Ö. (2018). *Seçme Sosyoloji Yazıları*. İzmir: Cem Yayınevi.

Özbudun, S. (2012). *Latin Amerika'da Yerli Hareketleri*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Özsarı, M. (2019). *Sosyolojik Eleştiri*. İçinde R. Filizok & E. Saltık (Ed.), *Eleştiri Kuramları*. s.86-101. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. E-ISBN: 978-975-06-2934-1.

Scott, B. (2023). *The Literature of Cacao: Jorge Amado's Gabriele, Clove and Cinnamon*. John Hopkins University Press and the University of Calgary, *A Review of International English Literature*, Vol.54, No.3-4, s.127-155.

Vargas Dönemi

tr.wikipedia.org/wiki/Vargas_Dönemi#Komünist_hareketin_bastırılması Erişim Tarihi: 22.06.2025

BÖLÜM 3

“ÖLÜ OZANLAR DERNEĞİ” NE ÖĞRETTİ?

1. SUDAN ALTUN¹

Giriş

Nancy H. Kleinbaum'un *Ölü Ozanlar Derneği* adlı eseri, postmodern anlatım tekniklerini benimseyen bir metin olup 1989 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Roman ve film arasında anlatı bakımından belirgin bir farklılık bulunmamakla birlikte her iki eser de bireyin özgürlüğü, eğitim sisteminin katılığı ve sanatsal ifade biçimleri arasındaki çatışmaları ele almaktadır. *Ölü Ozanlar Derneği*, okur merkezli kuramlar çerçevesinde değerlendirildiğinde bireyin anlam inşasındaki rolünü vurgulayan bir yapıya sahiptir. Özellikle alımlama estetiği bağlamında ele alındığında, okurun metinle kurduğu aktif ilişki sayesinde eserin dinamik bir yapıya büründüğü görülmektedir. Bu çalışmada, *Ölü Ozanlar Derneği* adlı eserin okur merkezli bir perspektiften değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Okurun anlam inşa sürecindeki rolü incelenerek edebî eserlerin sabit bir anlam taşımadığı; aksine okur tarafından sürekli yeniden inşa edilen metinler olduğu gösterilecektir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Kafkas Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Gürcü Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, sudancetinkaya2010@hotmail.com
Kars, Türkiye Orcid: 0000-0003-0227-4219

Kitapla film arasında belirgin farklar bulunmamaktadır. “Ormanda yol ikiye ayrıldı ve ben hep daha az kullanılanı seçtim. İşte bu, hayatımdaki tüm farkı yarattı” (Kleinbaum, 2003, 92). 1959 yılında kurucusunun 100. yılını kutlayan Welton Akademisi’nde geçen film, okul yönetimi, öğretmenler, öğrenciler ve velilerin katıldığı, son derece disiplinli ve tekdüze bir açılış töreniyle başlar. Ancak benzer bir başlangıç romana şu şekilde yansımıştır: “Vermont’un uzak tepeleri üzerine kurulmuş bir özel okul olan Welton Akademisi’nin taş kilisesinde, üzerlerinde akademi ceketleriyle üç yüzden fazla genç, çevreleri kendilerine gururla bakan anne babalarıyla kuşatılmış bir hâlde, uzun koridorun iki yanına dizilmiş, bekleyiyordu. Kısa boylu, yaşlıca bir adam uçuşan giysisiyle bir mum yakıp, sancak taşıyan öğrencilerden, cübbeli öğretmenlerden ve mezunlardan oluşan alayın önünde, uzun koridorun taş zemini boyunca yürüyerek kutsal kiliseye girerken, gaydadan yükselen melodinin yankısı duyuldu” (Kleinbaum, 2003, 7). Bu girişle, okulda okuyan gençlerin; kendileri gibi daha önce aynı okulda okumuş ve aynı sıraları paylaşmış kişilerin yolundan gitmek yerine, kendi yüreklerinin götürdüğü yönü izlemeleri ve hayatlarını bu doğrultuda kurmaları, kendi mutluluklarını ve benliklerini oluşturmalarında büyük etken olarak görülmektedir.

Ölü Ozanlar Derneği genel okur kitlesi gençler olduğu için bir başkaldırı niteliğinde görülür. Kitapta toplum baskısının gençler üzerindeki etkisi ve ailenin bu süreçte çocuklarını koşullandırması söz konusudur. Aile, toplumun en küçük yapı taşıdır. Yaşadığı toplumdan etkilenmesi kaçınılmazdır. Kitap tam da bu noktada okuru yakalamakta ve onu eserin merkezinde konumlamaktadır. Bu sayede okur bir taraftan toplumu sosyolojik bakımdan yargılarken diğer taraftan gençlerin gözüyle de dönemin toplum baskısıyla oluşmuş sosyo-politik durumunu ve ailelerin rollerini değerlendirebilmektedir.

Çalışmanın amacı okura ders gibi boyun eğmenin doğru olmadığını, gerçeklerle ve doğru bilinenlerle yüzleşmenin bireye kendi olması çabası içerisinde destek vermenin ne denli önemli olduğunu açıklamaktır. Bunu yaparken alımlama kuramının tanımıyla yola çıkılarak, okurun eserdeki konumlanması ve okura düşen görevler göz önünde bulundurulacaktır.

Metin ve Okur Arasındaki Etkileşim: Alımlama Estetiği

1960'lerden itibaren sanat eserlerinin anlamlandırılması ve yorumlanmasında okurun rolüne odaklanan kuramlar öne planda olmuştur. Alımlama estetiği, sanatın tanımından ziyade anlama sürecine yönelmiş ve hermeneutik (yorum bilimi) çerçevesinde gelişmiştir. Almanya'daki Konstanz Üniversitesi'nde ortaya çıkan bu kuram, zamanla diğer ülkelere de yayılmıştır. Aytaç'ın (2003, 148) belirttiği gibi, edebiyat incelemeleri başlangıçta metne bağlı yaklaşımlar benimsemiş, ancak zamanla okurun eserin anlamlandırılmasındaki etkisi fark edilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda, yorum sürecinde okurun izlenimlerinin ve açıklamasının önemini vurgulayan bir kuram ortaya çıkmıştır. Ekiz'e (2007) göre, "alımlama" kavramı kökenini Latince "recipiere" sözcüğünden almakta olup, karşılama, alma ya da bir eserin etkilenme biçimi gibi anlamlar taşımaktadır. Edebiyat bilimi bağlamında ise bu kavram, edebi eserlerin okuyucu ya da dinleyici tarafından iletişimsel bir edinim süreci olarak algılanmasını ifade eder. Ekiz, ayrıca yazarın metninde bilinçli olarak bıraktığı anlam boşluklarının, okuyucunun kendi yaşam deneyimi ve metinden edindiği izlenimlerle doldurulmasının da alımlama sürecinin bir parçası olduğunu belirtmektedir.

Sanat eserinin anlamı, Wolfgang Iser'e göre², metnin içinde doğrudan var olan bir unsur değildir; aksine, eserdeki ipuçlarından

² <https://aylardanisan.blogspot.com/2017/01/berna-morann-edebiyat-kuramlar-ve.html> (21.01.2024)

hareketle okur tarafından inşa edilir. Bu yaklaşım, metni yalnızca bir nesne olarak değil, okurun aktif katılımıyla gerçekleşen bir süreç olarak ele alır. Benzer şekilde, Moran (2014, 230), bir kavramı tanımlarken onun ayırt edici özelliklerinin belirlenmesi gerektiğini vurgular. Genellikle bu özellikler, nesnenin doğasında var olan içsel niteliklerdir. Örneğin, “İnsan akıl sahibi bir hayvandır.” tanımında, insanın temel niteliği olarak akıl vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, bir sanat eserinin özgün bir işlevi varsa, onun tanımı da bu işleve dayanmalıdır.

Sanat eseri, iki temel boyutta incelenebilir: Yazarın oluşturduğu eser ve okurun yorum sürecinde gerçekleştirdiği somutlama. Bu noktada, eseri durağan bir nesne olarak değil, dinamik bir olay olarak ele almak gerekmektedir. Okurun eserin anlamını keşfetme ve inşa etme süreci, ona estetik bir haz kazandırır. Hans Robert Jauss da benzer bir yaklaşımla, okurun eseri tarihsel, sosyolojik ve ekonomik bağlamlar içinde değerlendirdiğini öne sürer. Bu nedenle, eleştirmen öncelikle eserin üretildiği toplumsal koşulları incelemelidir (Aytaç, 2003, 148). Okur merkezli eleştiri kuramlarının önemli temsilcilerinden biri olan Stanley Fish, anlam ve değerin bir nesneye değil, bir olaya işaret ettiğini savunur (Moran, 2014, 248).

Bu bağlamda, *Ölü Ozanlar Derneği* adlı eser, Welton Akademisi’nde uygulanan katı disiplin anlayışını ve bu yapının öğrencilere etkisini ele almaktadır. Okulun katı kuralları hem öğrenciler hem de öğretmenler tarafından titizlikle uygulanmaktadır. Ancak, okula yeni atanan edebiyat öğretmeni Bay Keating, eski bir mezun olmasına rağmen, geleneksel anlayıştan tamamen farklı bir eğitim yaklaşımını benimsemektedir. Öğrencilerine bireysel düşünme becerilerini kazandırmaya çalışırken, onların okul kurallarından giderek uzaklaşmasına neden olur. Öğrencilerin özgürleşme süreci, disiplinli okul yönetimi tarafından tepkiyle karşılanırken, “Bu değişimin sonucu ne olacak? Sistem mi

kazanacak, yoksa öğrenciler mi?” sorusu okurun zihninde belirsizliğini korur.

Ölü Ozanlar Derneği’nde Eğitim ve Disiplin Eleştirisi

Eser, toplumsal baskının birey üzerindeki etkilerini ele alırken okuru edebiyat sosyolojisi çerçevesinde yazar, metin ve toplum arasındaki ilişkiyi sorgulamaya yöneltir. Kısa bölümler hâlinde sunulan olay örgüsü, dönemin baskıcı sistemine bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Aileler, çocukları için en iyi geleceği düşündüklerini iddia ederken, aslında onların kendi yaşamlarına dair karar alma yetisini ellerinden almaktadırlar. Eserde geçen “Ama babam hayatımın geri kalanını benim yerime planlamış durumda ve benim ne istediğimi hiç sormadı bile!” (Kleinbaum, 2003, 125) ifadesi, bu durumun en belirgin örneklerinden biridir. Bu bağlamda, sosyolojik okumalar genel olarak edebiyatın toplumsal bağlamını ortaya koyarken, edebiyat sosyolojisi özelinde metnin iç dinamiklerini göz ardı etmeden incelenmesi gerektiğini hatırlatır. Edebiyatın sanat olma niteliği göz önünde bulundurulduğunda, ona özgü yapısal unsurların ne kadar önemli olduğu açıktır. Alver’in (2011, 63-72) belirttiği üzere: “Bir yazıyı edebiyat yapan unsurlar ne kadar önemli ve gerekli ise, bu durum diğer sanat dalları için de geçerlidir. Edebiyat, edebiyattır; tıpkı sosyolojinin sosyoloji ya da felsefenin felsefe olması gibi”.

Karşılıklı diyaloglara da yer veren yazar, okuru kitabın merkezine yerleştirir:

- “Welton Derneği adayı Richard Cameron” diye seslendi Nolan; sancak taşımış olan öğrencilerden biri ayağa fırladı.
- “Buyurun efendim?” diye bağırdı Cameron. Yanında oturan babasının yüzü gurla parladı.
- “Cameron, gelenek nedir?”
- “Gelenek, Bay Nolan; okul, ülke ve aile sevgisidir. Bizim Welton’daki geleneğimiz ise hep en iyi olmaktır!”

- “Güzel, Bay Cameron.” (Kleinbaum, 2003, 10).

Sosyolojik eleştiri, 18. yüzyılda, pozitif bilimlerin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmış ve tarih ile edebiyat gibi sosyal bilimlere bakış açısını etkilemiştir. Bu alandaki öncülerden biri olan Giambattista Vico, *La Scienza Nuova* (Yeni Bilim, 1725) adlı eserinde, insanın dış dünyayla ve toplumla ilişkisini ele almış, ayrıca Homeros’un eserlerini inceleyerek edebiyata sosyolojik bir perspektifle yaklaşmanın ilk örneklerinden birini sunmuştur (Şan, 2004, 94). Vico’nun ardından, sosyolojik eleştirinin gelişimine katkı sağlayan önemli isimlerden biri de Fransız yazar Madame de Staël olmuştur. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Toplumsal Kurumlarla Bağlılıları Açısından Edebiyata Dair) adlı çalışmasında, edebi eserler ile toplumsal dinamikler arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Ona göre, edebiyat toplumsal yapıdan bağımsız düşünülemez ve bu bağlamda incelenmelidir. Staël’in ortaya koyduğu bu yaklaşım, 19. yüzyılda pozitivizmin etkisiyle daha sistematik hâle gelmiş ve edebî eserlerin bilimsel yöntemlerle incelenmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönemde, tarihsel, psikolojik ve toplumsal çerçevede ele alınan edebî metinler, birer olgu olarak değerlendirilmiş ve eleştirel analiz gerekliliği ortaya çıkmıştır (Alver, 2004, 215-226).

Bireysel Özgürlük ve *Carpe Diem* Teması

Bu çerçevede, *Ölü Ozanlar Derneği* adlı eser, eğitim sistemine yönelik eleştirel bir bakış açısını yansıtmaktadır. Kitabın ana karakteri olan Bay Keating, cesaretlendirici ve ilham verici sözleriyle öğrencileri üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Onlar tarafından bir lider, bir rehber olarak görülen Keating, bu nedenle “Kaptan” olarak adlandırılmaktadır. Eserde aktarılan olaylar, kısa bir zaman dilimi içinde geçmesine rağmen, bu süre zarfında karakterlerin düşünsel dönüşümü vurgulanmaktadır. Keating, eleştirel düşünmeyi teşvik eden bir eğitim anlayışını benimseyerek öğrencilerine bireysel farkındalık kazandırmaya çalışmaktadır. En

önemli noktalardan biri, sistemin kendi kendini yenilemesine izin vermemesidir. Geleneksel yapının dayattığı düşünme biçimlerini sorgulamış ve kendi felsefesini oluşturmuştur: “Carpe diem!” – “Anı yaşa!” “Bu ilke, bireyin içinde bulunduğu anın değerini bilmesini ve hayatını kendi doğruları doğrultusunda şekillendirmesini savunmaktadır” (Kleinbaum, 2003, 32).

Her ne kadar Bay Keating’in karakteri, idealist bir öğretmen figürü olarak algılsa da eserin temel mesajı, bireyin kendini gerçekleştirme ve varoluşunu kanıtlama çabasıdır. Eser, bireyin özgürleşme sürecini, toplumsal yapı içindeki sınırlamaları ve eğitim sisteminin bireyin düşünce dünyasını nasıl etkilediğini ele alarak, edebiyat sosyolojisinin temel ilkeleriyle örtüşen bir anlatı sunmaktadır. Nitekim edebiyatın sosyolojik bir bağlam içinde değerlendirilmesi, onun yalnızca estetik bir ürün olmaktan öte, toplumsal gerçeklikleri yansıtan ve eleştiren bir alan olarak da ele alınmasını gerektirmektedir.

“Topla gül goncalarını toplayabilirken,

Zaman uçup gidiyor.

Bugün sana gülümseyen çiçekler,

Yarın soluveriyor” (Kleinbaum, 2003, 31).

Eserde eğitim sistemine yönelik derin bir eleştiri yapıldığı söylenebilir. Okul, her yıl birçok başarılı mezun vermekte ve yönetim bu durumdan büyük bir gurur duymaktadır. Ancak, anlatının derinliklerine inildiğinde, öğrencilerin mutsuz olduğu ve bireysel isteklerini dile getiremedikleri görülmektedir. Öğrenciler, eleştirel düşünmeden uzak, mekanikleşmiş bireyler hâline gelmişlerdir; öyle ki öğretmenlerin sordukları sorulara bile kendi düşünceleri doğrultusunda değil, sistemin beklediği şekilde cevap vermek zorunda kalmaktadırlar. Bu durum, sorgulama yetisini kaybetmiş bireyler yetiştirilmesine yol açarken, öğrencilerin itirazsız bir biçimde sisteme boyun eğmesi, yönetim tarafından başarı olarak

değerlendirilmekte ve böylece baskıcı yapı daha da pekiştirilmektedir. Okul yönetiminin bu tutumu, aileler tarafından da desteklenmekte ve böylece bireylerin özgürleşme süreci engellenmektedir.

Sosyolojik eleştiri perspektifinden bakıldığında, bir edebî eseri analiz etmek yalnızca onun içeriğini değerlendirmek değil, aynı zamanda eserin yazılma nedenlerini ve toplumsal etkilerini ortaya koymak anlamına gelir. “Toplum, bizim tarafımızdan tanımlanır; fakat sonrasında dönüp bizi tanımlar hâle gelir” (Bölükmeşe & Erçin, 2022, 928). Bu bağlamda, *Ölü Ozanlar Derneği* gibi eserler, toplumun birey üzerindeki baskısını ele alarak, eğitim sisteminin insan yetiştirme biçimini sorgulamaktadır. Ancak, bu eleştirel yaklaşımın yanında, alımlama estetiği kuramı, edebî metnin anlamını belirlemede okurun rolüne de vurgu yapar. Iser’in belirttiği gibi, okur metinle boşlukta karşılaşmaz; her okurun belirli bir tarihsel ve toplumsal konumu vardır ve bu konum, eseri nasıl yorumlayacağını büyük ölçüde belirler. Alımlama kuramına yöneltilecek temel eleştirilerden biri, okuyucunun metindeki anlam boşluklarını kendi kişisel deneyim ve öznel yargıları doğrultusunda doldurma eğilimidir. Bu durum, beraberinde şu soruyu gündeme getirir: “Metnin doğru ya da yanlış yorumlanmasının ölçütü ne olacaktır?” (Aytaç, 2003). Söz konusu soru, edebiyat eleştirisinde öznel yorumların sınırlarını ve nesnel bir değerlendirme yapmanın olanaklarını tartışmaya açar. Bu bağlamda Özbek, sonu açık yapıtlarda son sözü değil, üretici söyleyecektir. Bu demek değil ki tüketici tamamen özgürdür. Yapıtın bütünlüğünü, oluşum sürecini ve koşullarını göz ardı ederek sergilenecek yaklaşımlar da başıboşluğa götürür. Yorumların yapıttan yola çıkılarak temellendirilmesi yorumlayıcıyı ancak tutarlı yapabilir (2005, 29) ifadeleriyle, yorumun belli sınırlar içinde şekillenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla, yazar, metin ve metnin üretildiği tarihsel bağlama birlikte hâkim olduğunda, metindeki anlam

boşluklarının daha tutarlı ve doğru şekilde yorumlanması mümkün hale gelmektedir.

Kolcu (2008, 40), okurun metni anlamlandırma sürecindeki rolünü değerlendirirken, okurun tamamen sınırsız bir özgürlüğe sahip olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre, okur, yazarın eserinde oluşturduğu temel anlam çerçevesinden kopamaz ve metne keyfi anlamlar yükleyemez. Örneğin, kan davasını konu alan bir romanda, taraflar arasında uzun süredir süregelen çatışmaların, yalnızca bir kaymakamın davetiyle bir anda unutulup karşıt grupların dostça kucaklaşmasını beklemek, anlatının gerçeklik ilkesiyle bağdaşmaz. Bu nedenle, okurun esere katkıda bulunurken, metnin ana teması ve hayata egemen olan gerçeklerden uzaklaşmaması gerekmektedir. Bu yaklaşım, alımlama estetiği çerçevesinde okurun yorumlama sürecine katılımının belirli sınırlar dâhilinde gerçekleşmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bireylerin geleceklerine dair çeşitli hayalleri olsa da, içinde bulundukları toplumun beklentileri ve aile baskısı bu hayallerin önünde engel oluşturabilmektedir. Kleinbaum'un eserinde, kendi hayallerinin peşinden gitmek isteyen bir karakter tiyatroya ilgi duyduğunu dile getirir; ancak bu yönelimi okul yönetimi tarafından kabul görmez. Gerekçe olarak da karakterin “önemli” olarak nitelendirilen diğer derslerini ikinci plana atması gösterilir. Bu noktada babasının çocuğuna yönelik sözleri oldukça nettir: “Tıp fakültesini bitirip kendi ayakların üzerinde durduğun zaman istediğini yaparsın. O zamana kadar benim dediğim olacak” (Kleinbaum, 2003, 22). Bu yaklaşım, gencin önüne âdeta bir duvar örmektedir. Her ne kadar Bay Keating, öğrencilerine kendi hayallerinin peşinden gitmeleri gerektiğini telkin etse de, genç karakter şu sözlerle içinde bulunduğu durumu ifade eder: “Ama babam hayatımın geri kalanını benim yerime planlamış durumda ve benim ne istediğimi hiç sormadı bile.”

Karakter, düşünmesini engelleyen her şeyi bilinçli olarak geride bırakır ve kendine yeni bir yaşam felsefesi edinir: “Carpe diem! Anı yaşa! Carpe diem! Anını yaşa. O anın değerini bil ve ne olursa olsun yapmak isteyeceğin şeyden asla vazgeçme” (Kleinbaum, 2003, 33). Bu sözler, karakterlerin zihinlerine derinlemesine kazınır. John Keating, sözcükler aracılığıyla büyülmüş bir evren kurarak öğrencilerine, tıpkı kendi gençliğinde yaptığı gibi, bu evrene cesaretle adım atmaları gerektiğini telkin eder. Ölü Ozanlar Derneği’ni oluşturan öğrenciler, okulun yakınındaki ormanda gizlenmiş bir Kızılderili mağarasını keşfederler. Bu mekânda şiirler okuyarak içsel dünyalarını canlandırır, özgürleşir ve benliklerini yeniden tanımlarlar. Sürecin devamında, grup üyeleri toplumun sıradan kalıplarına meydan okuyan şu sözleri dile getirir: “Biz çıldırdık; siz uyuşuk, umutsuz, aşksız ve inançsız yaşamaya devam edin!” (Kleinbaum, 2003, 48).

Okur Merkezli Eleştiri ve Edebiyatın Dönüştürücü Gücü

Şakar’ın (2008) “*tüm eserler ideolojiktir*” ifadesi referans alınarak söylenecek olursa, metin analizlerinde ideolojinin atlanması, sakıncalı ve gerçekçi olmayan yorumların ortaya çıkmasına yol açmaktadır. “Edebiyat ideolojiyi sorgular, okurun ona belli bir uzaklıktan bakmasını sağlar. Edebiyatın sağladığı bilgi böyle, sorgulayıcı bir bilgidir” (Bölükmeşe & Erçin, 2022, 929). Okur, eseri okurken kendisine atfedilen bu sorumlulukla okuduğunun bilincinde olmalıdır. Zira yazarın dünya görüşü yahut ideolojisi yazdığı metnin anlam dünyasına ve söylem düzenine sinmektedir. Sosyolojik eleştiri, edebî eserleri sadece anlamak, çözümlemek ve eleştirmek amacı gütmeyip, daha çok edebiyat üzerinden toplumu anlamayı ve çözümlemeyi hedefleyen bir sosyolojik araştırma yöntemidir. Bu alanda çalışan birçok bilim insanı, edebiyatı sosyal tarih çalışmalarında bir kaynak olarak kullanmış; sanatın toplumu yansıttığı düşüncesiyle, edebiyat

eserlerini toplumun yaşam biçimini ve geleneklerini aydınlatan belgeler olarak incelemişlerdir.

Katı disiplinin aslında her şeyi yok ettiğini, kişiyi makineleştirdiğini, birey olmasını engellediğini belirtir. Ele alınan eser sosyolojik eleştiri bağlamında yaşamış olduğu toplumu bu noktada yermektedir. Öğrencileriyle şiir okuyan, tiyatro yapan, şarkı söyleyen bir edebiyat öğretmeni ilk etapta hayali gibi görünür. Öğrenciler tarafından genel kabul görmüş öğretmen profilinden çok farklıdır. Zamanla diğer öğretmenlerden farklı bir yere sahip olur. “Hepimizin içinde kabul görme ihtiyacı vardır. Ama kendinize özgü olan şeylere, sizi farklı kılan özelliklere de inanmalısınız. Bu aptalca ya da pek popüler olmayan bir şey olsa da” (Kleinbaum, 2003, 92).

Eserde, romantizmin ve varoluşçuluğun izlerinin belirgin şekilde bulunduğu gözlemlenmektedir. Romantizm, dünyayı algılayış biçimi olarak etkisini sürdürürken, yaşam, ölüm ve ötesi gibi temel sorulara verilen yanıtlarda varoluşçuluğun etkisi öne çıkmaktadır. Eserde, insan ruhunun derinliklerindeki özgürlüğün hem nedenleri hem de nasılları tartışılmakta, ancak bu özgürlüğün bedeli de gözler önüne serilmektedir. Özgürlük, bir savaş ve muharebe olarak tanımlanmakta; kalp ve ruhun yaralanabileceği vurgulanmaktadır. Keating, karanlık ormanda bir fener yakmış ve duvarların yıkılması gerektiğini söylemiştir; öğrenciler bu çağrıya kulak vermiştir. Ancak bu devrimsel çabaya karşı çıkanlar, okul yönetimi, aileler ve toplumun geleneksel yapıları gibi engellerle karşılaşacaklardır.

Sıra dışı edebiyat öğretmeni John Keating, okul yönetimini ve diğer öğretmenleri, alışılmadık ders işleme yöntemleri ve tavırlarıyla rahatsız etmektedir. Keating’in öğretmenlik yaklaşımının çarpıcı sonuçlarından biri, Neil’in intiharıdır. Neil, babasının tıp okumasını istemesi ve sanata karşı duyduğu ilgiyi bastırma çabası arasında sıkışıp kalır. Neil, tiyatro seçmelerine katılmasına rağmen, babasının izlediği oyun sonunda onu evine geri

götürürken, Keating'in müdahalesiyle bir çatışma yaşanır. Neil, babasının baskısına karşı durmaya çalışsa da sonunda sessiz bir şekilde teslim olur. Neil'in intiharı, onun bireysel varoluşunu ifade etme yolundaki son çare olarak anlaşılabilir. İlginç bir şekilde, Neil'in ölüm sahnesi, romantik bir figür olan Lord Byron'ın intiharına benzeyen bir biçimde, zeytin dallarından yapılmış bir taç takarak gerçekleşir. Bu, bireysel özgürlüğün, Welton Akademisi gibi baskıcı bir sistemdeki sonunun simgesel bir ifadesidir.

Okul müdürü, öğrencilerin ailelerinin de desteğini alarak Keating'i okuldan atmak için harekete geçer. Öğrencilere, ailelerinin zorlamasıyla kendi hazırladıkları ifadeleri imzalatır. Görünürde okul müdürü ve aileler galip gelmiş gibi görünse de, öğrencilerin baskıyla imzaladığı ifadeler, Keating'in yenilgisi olarak algılanmamalıdır. Keating, eşyalarını almak üzere sınıfa geldiğinde, bir rastlantı sonucu okul müdürü tarafından okuma yapmaları istenen edebiyat kitabının başındaki makale, Keating tarafından yırtılmıştır. Bu, öğrencilerin ve Keating'in karşı koyma biçimlerinden biri olarak görülür. Müdürün bu haksız gidişe karşı takındığı tavır, öğrencilerin Keating'e olan bağlılıklarını gösterir; Todd, sıranın üstüne çıkarak protestosunu yapar, ardından diğer öğrenciler de aynı şekilde hareket eder. Müdür, öğrencilerin direnişi karşısında çaresiz kalır. Sonunda öğrenciler, "Kaptanım, oh kaptanım!" diyerek Keating'e olan saygılarını gösterirler. Bu sahne, Keating'in yenilmediğini, öğrencilerinin kalplerinde bir umut ışığının yandığını sembolize eder.

Edebiyat öğretmeni Keating'in, öğrencilerine söylediği gibi, "Kendi sesinizi bulmaya uğraşmalısınız" (Kleinbaum, 2003, 66). Bu ifade, bireysel özgürlüğün ve gerçekliğin önemi üzerine derin bir çağrıdır. Thoreau'nun da belirttiği gibi, "Çoğu insan hayatını sessiz bir çaresizlik içinde yaşar. Bunu kabullenmek niye?" (Kleinbaum, 2003, 63). Zamanın hızla geçmesi karşısında insan, yaşamını ne kadar beklerse, ne kadar zamana sahip olursa olsun, o anı kendi

istediği şekilde yaşamalıdır. Keating'in öğüdü, öğrencilerinin sadece fiziksel olarak değil, ruhsal olarak da özgürleşmeleri için bir davettir. Sonuç olarak, bireysel özgürlüğü savunan bu eser, baskılarla karşılaşılacak bir dünyada, insanın kendi sesini bulma çabasını ve bu yolda karşılaşılacak engelleri derinlemesine işler.

Sonuç

Bu çalışma, edebî eserlerin okur üzerindeki etkisini ve okurun metinle etkileşim sürecindeki rolünü derinlemesine ele almıştır. Okurun metinle kurduğu ilişki, sadece anlam arayışından ibaret olmayıp, aynı zamanda estetik, psikolojik ve sosyal katmanların bir araya geldiği dinamik bir süreçtir. Okur, metindeki örtülü ya da açık boşlukları doldurdukça, hem çözümleyici bir düşünsel zevke ulaşır hem de kişisel anlam dünyasını genişletir. Bu süreç, kişinin soyut anlatımları somutlaştırarak sanattan aldığı zevkin artmasını ve estetik algısının gelişmesini sağlar. Okurun metne kattığı bu aktif katkı, arama, sorgulama ve yaratma süreçlerinin bir beceriye dönüşmesine olanak tanır. Aksi takdirde, okuma deneyimi sıradanlaşabilir ve okur, metnin derinliklerinden kopabilir.

Alımlama estetiği, okuru metnin anlam üretme sürecine dâhil eden bir yaklaşım olarak, geleneksel yazın anlayışını genişletmiştir. Eser, okurun dil ve yaşam deneyimlerini zenginleştiren bir kaynak olarak görülür ve edebiyat metinleri aracılığıyla okurun dünyaya bakış açısını farklı açılardan şekillendirme amacını taşır. Bu çerçevede, okur sadece pasif bir alıcı değil, aynı zamanda metni kendi yaşam bağlamında yorumlayarak anlamını inşa eden aktif bir katılımcıdır. Ancak, bu belirsizliklerin okuru kaosla baş başa bırakmaması gerektiği unutulmamalıdır.

Okurun metni anlamlandırma sürecinde belirsizliğin bir sınırı vardır. Postmodern edebiyatın “öznenin ölümü” gibi kavramlarıyla şekillenen metinlerarasılık, okuru daha da etkin bir

konumda tutar. Bu bağlamda, okurun edebî metinleri sadece yüzeysel bir biçimde değil, aynı zamanda daha derin ideolojik, toplumsal ve kültürel bir perspektiften incelemesi gerekmektedir. Biçim arayışları ve metinlerarasılık, okurun entelektüel kapasitesini geliştiren, farklı metinleri birbirine bağlama ve karşılaştırma becerisini güçlendiren unsurlardır.

Sosyolojik eleştiri, edebiyatın yalnızca bireysel bir sanat yapısı olmadığını, aynı zamanda toplumun bir yansıması ve ifadesi olduğunu savunur. Bu perspektiften bakıldığında, edebiyat olayları, toplumsal ve tarihsel koşullardan doğar; bireylerin, toplumlarının kültürel, politik ve sosyal yapılarından derin şekilde etkilenir. Sosyolojik eleştiri, bu etkileşimi anlamaya yönelik bir çaba olarak, eserleri sadece estetik açıdan değil, toplumsal ve tarihsel bağlamda da analiz eder. Bu anlamda, her sanat yapısı, yaratıldığı dönemin koşullarıyla şekillenir ve bu koşulların yazara ve esere etkisi, eserin eleştirel bir bakış açısıyla okunmasını gerektirir.

Çalışmada, boyun eğmenin değil, toplumsal gerçeklerle yüzleşmenin ve bireyin kendi kimliğini bulma çabasının önemine vurgu yapılmıştır. Alımlama estetiği ve sosyolojik eleştiri ekseninde, okurun metinle kurduğu bağın derinliği sorgulanmış ve okur merkezli bir bakış açısı geliştirilmiştir. Sosyolojik eleştiri, özellikle metnin yazıldığı dönemin toplumsal koşullarıyla ilişkilendirilmiş ve bu koşulların yazarın dünya görüşüne nasıl etki ettiği, eserde nasıl bir biçim aldığı incelenmiştir. Ayrıca, bireylerin varoluş çabalarını anlamak için, hayatlarına yön veren figürlerin, yani öğretmenlerin ve toplumsal otoritelerin, nasıl kilit figürler oldukları ortaya konulmuştur. Ayrıca bu çalışma, okur merkezli bir yaklaşımla, sosyolojik ve estetik eleştirinin birleştiği bir çerçevede, bireysel ve toplumsal bağlamda metinlerin yorumlanmasına dair önemli çıkarımlar sunmuştur. Edebiyatın ve sanatın, toplumsal yapıyı yansıtan ve aynı zamanda dönüştüren bir rolü olduğu vurgulanmış, okurun bu sürece katılımı ile anlam üretme sürecinin bir parçası

olduğu gösterilmiştir. Bu sayede, okur sadece pasif bir alıcı değil, metni yeniden üreten ve ona anlam katan aktif bir katılımcı olmuştur.

Kaynakça

Alver, K. (2004). Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş. *Edebiyat Sosyolojisi* içinde (215–226). Ankara: Hece Yayınları.

Alver, K. (2011). Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (25), 63–72.

Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.

Bölükmeşe, E. & Erçin, M. (2022). Haldun Taner’in *Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım* Eserinde “Vicdani” Karakteri Üzerinden Yabancılaşma Kavramına Bir Bakış. *International Social Mentality And Researcher Thinkers Journal*, 8(59), 927–937.

Candido, A. (2015). Eleştiri ve Sosyoloji (B. B. Yüce, Çev.). *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, (4), 131–142.

Ekiz, T. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47(2), 119–127.

Kleinbaum, N. H. (2003). *Ölü Ozanlar Derneği* (G. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Nokta Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları*. Rize: Salkım Söğüt Yayınevi.

Moran, B. (2014). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, Y. (2005). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Yayınları.

Sakallı, C. (2016). *Günümüz Edebiyat ve Eleştiri Kuramları*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Solak, Ö. (2016). *Edebiyat Biliminin Disiplinlerarası İmkânları*. Ankara: Pegem Akademi.

Şakar, C. (2008). İdeoloji ve Sanat. K. Çağan (Ed.), *İdeoloji Ve Sanat İçinde*. Ankara: Hece Yayınları.

Şan, M. K. (2004). Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar. *Edebiyat Sosyolojisi İçinde*. Ankara: Hece Yayınları.

Şevki, A. (2009). *Edebiyat ve Yorum*. İstanbul: Havuz Yayınları.

Türkyılmaz, M., Can, R. & Karadeniz, A. (2010). Alımlama Estetiği ve Okur Merkezli Yaklaşımın Eski Edebiyat Eğitime Uygulanması. *Selçuk Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, (29), 153–172.

İstanbul Dergisi. (2015). *İstanbul Dergisi*, (11). (10 Aralık 2015).

Aylardanisan. (2017, Ocak 21). *Berna Moran'ın edebiyat kuramları ve eleştiri anlayışı*. (21/01/2024 tarihinde <https://aylardanisan.blogspot.com/2017/01/berna-morann-edebiyat-kuramlar-ve.html> adresinden ulaşılmıştır).

BÖLÜM 4

SİLİKON VADİSİ'NİN SESSİZ İMPARATORLUĞU: DAVE EGGERS'İN *THE CIRCLE* ADLI ROMANINDA TEKNOLOJİK İKTİDAR VE ALGORİTMİK TAHAKKÜMÜN PSİKOLOJİSİ

MEHMET RECEP TAŞ¹

Giriş

Dijitalleşme uzun süre belirli alanlara dokunan bir eğilim olarak algılanıyordu. Bugün ise insan davranışının en ince kıvrımlarına kadar sızarak gündelik yaşamın temel dokusunu değiştiren bir gerçekliğe dönüştü. Ekranların parlak yüzeyleri artık yalnızca görüntüleri ya da haberleri taşımıyor; insanın neye yöneldiğini, hangi merakı taşıdığını, hangi şeyi saklayıp hangisini göstermek istediğini sessizce kaydediyor. Modern birey bu dönüşümün içinde çoğu zaman bir kayba uğradığını hissetmiyor; aksine, dijital dünyanın sunduğu hız ve görünürlüğün ona bir düzen, hatta güven verdiğini düşünüyor. Fakat bu düzenin yüzeyi ile derinliği arasında belirgin bir fark var. Yüzey konfor sunarken, derinde bireyin özgürlüğünü ve kendilik algısını sessizce dönüştüren

¹ Doçent Dr, Van YYÜ Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Orcid: 0000-0002-5838-1948

bir iktidar biçimi işliyor. Bu iktidar, açık baskının değil, görünmeyen yönlendirmelerin dünyasında kök salıyor.

Geçmiş distopyaların karanlık evrenleri, tahakkümün nereden geldiğini açıkça gösterirdi. Zamyatin'in mekanikleşmiş kentlerinde de, Burdekin'in ataerkil-totaliter düzeninde de, Capek'in teknokratik dünyasında da, Orwell'in her gölgenin ardına sinmiş baskı yapısında da iktidar somut bir merkezden yükselirdi. Devlet (iktidar) kapınıza dayanır, duvarlar yükselir, emirler yukarıdan inerdi; bu nedenle kime direneceğinizi, nasıl bir tepki vereceğinizi az çok bilirdiniz. Denetimin biçimi kaba kuvvete ya da açık gözetlemeye dayanırdı. Tahakküm kuran belliydi. Bugünün dijital çağında ise aynı sonuçlar bambaşka yollarla üretiliyor. Korkunun yerini beğenilme arzusu alıyor. Zorunlu itaati çağrıştıran sesler susuyor, onun yerine görünürlükten elde edilen küçük hazlar konuşmaya başlıyor. İnsan kendisini daha özgür sandığı bir akışın içine doğru çekiliyor. Tahakküm artık yüksek tonda değil; insanın kendi ihtiyaçlarının içinden, sessizce kuruluyor.

Dave Eggers'in *The Circle* romanı işte bu sessiz tahakküm biçiminin alegorik bir laboratuvarı gibi açılıyor okuyucunun önüne. *Circle* kampüsünün parlak yüzeyi, Silikon Vadisi'nin yıllardır kültürleştirdiği iyimserlik estetiğinin kusursuz bir yansıması gibi kurgulanmış. Açık ofislerin düzeni, içeri giren herkesi saran canlılık, bitmeyen etkinlikler ve çalışanların doğal görünen sıcaklığı yalnızca bir kurumsal atmosfer yaratmıyor; aynı zamanda her şeyin sürekli iyileştirilebileceğine dair güçlü bir inancı da yeniden üretiyor. Bu dünyada teknoloji nötr bir araç değildir artık. Daha iyi, daha güvenli, daha şeffaf bir topluma götüren kaçınılmaz bir kapı gibi sunuluyor. Veri paylaşımı bir yük değil, topluluk ruhunu pekiştiren bir katkı olarak çerçeveleniyor. Romanın ilk sayfalarında mekansal estetiğin bu kadar özenli kurgulanması boşuna değildir. Çünkü bu yüzeysel iyimserlik, ilerleyen bölümlerde ortaya çıkacak daha derin bir iktidar mantığının duygusal mimarisini kurmaktadır.

Circle'ın kurduğu ideolojik çerçevenin merkezinde şeffaflık bulunmaktadır. Şirket yöneticileri görünürlüğü yalnızca teknik bir tercih olarak değil, toplumsal iyiliğin temel koşulu olarak sunuyor. Gizliliğin zarar ürettiğini ve görünürlüğün ise erdem olduğunu ima eden “*Secrets are lies*” (“Sırlar yalandır”), “*Sharing is caring*” (“Paylaşmak önemsemektir”) ve “*Privacy is theft*” (“Gizlilik hırsızlıktır”) mottoları, *Circle*'ın kurduğu değerler dizgesini romanın evrenine neredeyse tartışılmaz bir doğruluk olarak yayıyor (Eggers, 2013, s. 233). Tabi bu söylem hiç tepki çekmiyor; aksine çalışanların ve kullanıcıların sorgulamaksızın coşku, kabul ve benimsemeleriyle besleniyor. Çünkü vaat edilen şey sözde daha güvenli, daha dürüst, daha temiz bir dünyadır. Ancak bu iyilik imgesi, bireylerin davranışlarını fark edilmeden düzenleyen güçlü bir normatif baskının da başlangıcıdır. Çünkü gizlilik ve kapalılık suç, kusur ve sorumsuzlukla ilişkilendirilmeye başladığında, şeffaf ve görünür olmak hem etik bir gereklilik hem de topluluğun onayını kazanmanın yolu haline gelir. Bu düzlemde hareket eden bir sosyolojide tahakküm ve sömürünün sesi dışarıdan bir zorlama ile yükselmez, insanların kabul görme ve dahil olma arzusu üzerinden içerden kurulur.

Romanın baş karakteri Mae'nin hikayesi bu ideolojik yapının bireyin iç dünyasında nasıl kök salduğunu gösteren en güçlü örneklerden birini sunmaktadır. Romanın başında hem ekonomik hem duygusal anlamda kırılğan bir yerde duran Mae, *Circle*'ın sunduğu sıcak atmosferle karşılaştığında uzun süredir hissetmediğı bir değer duygusuna kavuşuyor. Çalışanların içten tavırları, kampüsün neredeyse kusursuz düzeni ve herkesin birbirine sürekli iyiymiş gibi davranması, onda ait olabileceğı bir topluluk bulduğu izlenimini yaratıyor. Ancak bu duygusal yakınlık zamanla yerini çok daha sistematik bir dönüşüme bırakacak. Şirketin sosyal ölçütleri (PartiRank puanları, etkileşim grafikleri, mesaj yanıt hızları) Mae'nin benlik algısını görünmez biçimde yeniden şekillendirmeye

başlıyor. Bir etkinliği kaçırdığında aldığı yorumlar, ya da bir paylaşımı geciktirdiğinde karşılaştığı sorgulamalar, onda dışarıdan gelen bir baskı hissi yaratmıyor; tersine, topluluğun ritmine ayak uyduramadığını düşündüğü için bir suçluluk duygusu uyandırıyor. Bu da sisteme uyumunun dışsal bir zorunluluktan değil, içeride büyüyen bir arzu ve kabul edilme isteğinden beslendiğini gösteriyor. Aldığı her beğeni, yükselen her skor, gönderdiği her ileti, *Circle*'ın değerler dizgesinin onun benliğine daha sıkı bir şekilde bağlanmasını sağlıyor. Mae'nin dönüşümü, modern iktidarın artık tehditvari emirlerle değil, insanın temel ihtiyaçlarına dokunan duygusal bir mimariyle işlediğini açık biçimde ortaya koyuyor.

Mae'nin deneyim ve davranışlarında görünür hale gelen bu mikro dinamikler, aslında daha geniş bir yapısal dönüşümün ipuçlarını da taşımaktadır. Bu çalışma, söz konusu dönüşümlerin hangi sosyo-psikolojik koşullar altında mümkün hale geldiğini ve bu koşulların bireyi nasıl biçimlendirdiğini tartışmayı amaçlamaktadır. Zira dijital çağın görünmez tahakkümü artık dışarıdan dayatılan bir baskıya değil, gönüllü uyumun psikolojik dinamiklerine yaslanmaktadır. Aidiyet arzusu, onay görme isteği, dışlanma korkusu ve sürekli karşılaştırılma halinin yarattığı gerilim modern iktidarın en etkili araçlarına dönüşmüş durumda; bu nedenle birey, sisteme uyduğu için değil, uydukça kendisini daha değerli, daha görünür ve daha bütün hissettiği için teslim oluyor. Gönüllü teslimiyet çağımızın en maliyetsiz sömürü biçimine dönüşürken bireyin kendisini özgür sandığı anlar aslında en yoğun yönlendirilmenin yaşandığı anlara dönüşüyor. *The Circle*'ın metrikleri de bireyin bir süre sonra topluluğun geri bildirimleriyle kendi değerini ölçmeye başlaması nedeniyle bu düzenin küçük ama işlevsel parçaları olarak karşımıza çıkıyor. Bu ölçüm yalnızca bir uygulamanın sunduğu geçici bir veri değil, kişinin davranışlarını, karar alma süreçlerini ve nihayetinde benliğini şekillendiren içsel bir

ölçüte dönüşüyor. Bu noktada bireysel düzeyde gözlenen bu süreçler, daha geniş bir yapısal mantığın kapısını aralıyor.

Bu çerçeveyi temel alan çalışma, rızaya dayalı dijital sömürü düzeninin yapısal mantığını görünür kılmayı; teknolojik iktidarın gücünün artık yasaklayıcı mekanizmalardan değil, aidiyeti ödülleri ile ilmi ilmi örerek sürdüren duygusal bir ekonomiden beslendiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Onay kültürü ve norm baskısı insanların davranışlarını yalnızca şekillendirmez, aynı zamanda görünürlüğün ahlaki bir gereklilik olarak algılanmasına da yol açar. Birey, topluluğun verdiği geri bildirimlerle benlik değerini ölçmeye başlarken bu ölçüm bir noktadan sonra yalnızca bir uygulamanın işlevi olmaktan çıkıp kişinin kendi davranışlarını değerlendirme biçimine dönüşür. Böylece mikro düzeydeki özne davranışları, makro düzeydeki görünürlük rejimlerinin nasıl işlediğini somut biçimde gösterir. Bu nedenlerle romanı sosyal psikoloji kuramları çerçevesinde çözümlemek gerekir; çünkü uyum davranışını açıklayan çalışmalar bireylerin çoğunluğun davranışına neden bu kadar kolay adapte olduklarını anlamaya yardımcı olur. *Ait olma ihtiyacının* insan benliğini şekillendiren en temel gereksinimlerden biri olduğu yönündeki araştırmalar Mae'nin sisteme neden bu kadar hızlı bağlandığını açıklar; *sosyal karşılaştırma kuramı* yükselen puanların etkisini görünür kılar; *değerlendirilme kaygısı* ise şeffaflık kültürünün birey üzerinde kurduğu baskının psikolojik temelini oluşturur. Böylece bireyin davranışlarından hareketle başlayan gözlem, dijital çağın iktidar mantığını bütünlüklü bir biçimde kavramaya olanak sağlar.

Bu çalışma, *The Circle*'ı yalnızca geleceğe ilişkin karanlık bir ihtimal olarak değil, modern toplumun psikolojik ve kültürel işleyişini yoğunlaştırarak önümüze koyan bir model olarak ele alıyor. Romanda karşımıza çıkan veri egemenliği, şeffaflık ideolojisi, oyunlaştırma mekanizmaları ve algoritmik yönlendirme, günümüz dijital düzeninin nasıl işlediğine dair keskin bir mercektir.

sunuyor. Bu dinamikler anlatının içinde birbirine dolanıyor; okur da ister istemez bu ağı insanı nasıl sardığını, hangi duygusal gereksinimlere temas ettiğini sezerek ilerliyor. Böylece dijital çağın sessiz imparatorluğu, salt teknik bir gözetim mimarisi olmaktan çıkıyor; insanın en temel psikolojik eğilimlerini yoklayan, farkındalıkla direnme kapasitesini usulca aşındıran bir duygu-politik örüntüye dönüşüyor. Mesele elbette tek bir şirketin ya da ayırt edilebilir bir teknolojinin tehdidi değil. Asıl çarpıcı olan, görünür olma arzusunun nasıl olup da özgürlük beklentisinin yerine geçebildiği ve bireyin kendi davranışlarını, çoğu kez iyi niyetle, gönüllü bir uyum içinde sömürü düzeninin sürekliliğine eklemleyebildiği. Bu bölüm, tüm bu dönüşümün izini sürerken modern iktidarın hangi psikolojik yapı taşları üzerinde yükseldiğini, bireyin bu düzen içinde nasıl konumlandırıldığını ve dijital çağın özneyi hangi yollarla yeniden biçimlendirdiğini kuramsal bir derinlikle tartışmayı amaçlıyor.

Dijital Totalitarizmin Modern Alegorisi *The Circle*'ın Edebi Konumu

İnsanın tarihsel serüvenini belirleyen en derin güdü, kendi varlığını genişletme, etki alanını çoğaltma ve başkaları üzerinde egemenlik kurma arzusudur. Başka çalışmalarda *emperyal güdü* olarak kavramsallaştırdığım bu eğilim, yalnızca siyasal ya da ekonomik bir sonuç değildir; daha çok biyolojik bir eğilim gibi işler. Bu güdünün dinamosu ise güçtür. Güç olmadan bu güdü doyurulamaz, tatmin edilemez. Bu sebeple insan doğduğu andan itibaren hem fiziksel hem de zihinsel tüm enerjisini bu güdünün dinamosu olan gücü elde etmek için kullanır. Fakat bu gücü elde etmenin ve korumanın her zaman belirli bir maliyeti olmuştur. Bu nedenle tarihin her döneminde tahakküm kuranlar, bu gücü elde edip tahakküm kurmanın maliyetini minimize etme yolları aramıştır. Onun için sömürü teknikleri de tam bu ekonomik mantığa göre evrilmiştir. İlk çağların kaba kuvveti (fiziksel güç) doğrudan ve

yüksek maliyetliydi; bu yüzden maliyeti daha az olan ekonomik güç, ideolojik güç, bilimsel güç, bilişsel güç, teknolojik güç, ve nihayet bilişsel ve teknolojik gücün birleşmesiyle ortaya çıkan yapay zeka ve algoritmik güç vasıtasıyla yaratılan rızaya dayalı itaat. Bu kronoloji ilerledikçe tahakküm kurmanın maliyetinin de azalmaya başladığı açıktır.

Distopik edebi eserlere baktığımızda, bu eserlerin de bu evrime paralel biçimde ilerlediği görülmektedir. Geçmişte iktidarlar ya da tahakküm kurmak isteyen güçler, egemenliklerini korku üzerinden sürdürebileceklerine inandıkları için baskıyı gizleme gereği duymazdı; tersine, korkunun kaynağı açıkça gösterilirdi ki, kimden korkulması gerektiği herkes tarafından bilinsin. Böylece insanlar sınırlarını bilir, iktidarın gölgesinin nerede başlayıp nerede bittiğini fark ederek davranırdı. Bu anlayış doğal olarak distopik edebiyata da bu şekilde yansdı. Türün ilk örnekleri, baskının nereden yükseldiğini perdelemeyi seçmez; tam aksine, tehdidin kaynağını doğrudan görünür kılarak okuru o karanlık yapıyla yüz yüze bırakırdı. Örneğin Çapek'in *R.U.R.*'unda (1920), hizmet ve emek süreçlerini ele geçiren robot işçilerin arkasındaki otorite bellidir; otoritenin yüzü, sesi, buyrukları açık bir şekilde görülmektedir. Zamyatin'in *Biz*'i (1921) de aynı açıklıkla ilerler. Tek Devlet'in cam duvarlarla kurduğu kentte kimin gözetlediği belli olduğu için, korkunun işlevi ancak bu görünürlikle tamamlanır. Aynı şekilde Burdekin'in *Swastika Geceleri* (1937), erkek egemenliğini kutsal bir dogma halinde sunarken, burada da tehdit belirsiz değildir, ideolojinin kendisi otoritenin vücut bulmuş halidir. Orwell'in *1984*'ü (1949) bu çizginin en keskin kurgularından biridir. Büyük Birader'in yüzü sürekli karşımızdadır, baskı hem duyulur hem görülür. Bu erken distopyalarda iktidar görünürdür çünkü görünürlük tahakkümün en temel koşulu; korku üretmenin tek güvencesidir. İtaat açık tehditle sağlanır ve tehdit ancak kendini gösterdiğinde etkilidir. Bu anlatıların ortak yanı, otoritenin yüksek

bir merkezde konumlanmasıdır; iktidar sesini saklamaz, emirlerini geri çekmez, düzeni ancak korkuyla ve görünür baskıyla sürdürebilir. Bu yüzden klasik distopyalarda tehdit hem tanımlanabilir hem tartışılabilir bir güç olarak ortaya çıkar. Okur nereden darbe alındığını hissederek, direnişin yönünü de buradan çıkarırdı.

Yüzyılın ortalarına gelindiğinde baskının doğası değişmeye başlar. Emperyal güdü aynı kalmasına rağmen, bu güdüyü sürdüren araçlar incelmeye ve gittikçe flulaşmaya başlar. Çünkü baskı ve tahakkümü sağlayacak daha az maliyetli mekanizmalar bulunmuştur. Doğal olarak bu durum bu dönemlerde üretilen distopya edebiyatına da yansır tabi. Örneğin, Evgenia Ginzburg'un *Kasırgaya Doğru* (1967) adlı eseri, görünürde tek bir aktörün yönettiği Stalinist rejimde bile iktidarın aslında dağınık, prosedürel ve görünmez bir ağ biçimini aldığını tasvir eder; birey cezayı kimin verdiğini tam olarak bilmez, ama cezanın kendisi bir gölge gibi üzerine çökmüştür. Brunner'ın *Stand on Zanzibar*'ı (1968), şirketlerle devletin eklemlendiği, nüfus politikalarının ve veri akışlarının toplumu yönlendirdiği bir geleceği tasvir eder; burada tahakküm tek bir merkezden değil, istatistik modellerden, bilgi dolaşımlarından ve görünmez optimizasyon süreçlerinden yükselir. Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'i (1953) de benzer bir kurgu sunar; görünürde devlet vardır, fakat baskıyı asıl sürdüren şey halkın rızası, alışkanlığı ve ilgisizliğidir. Yani, 1900'lü yılların ikinci yarısından sonra distopyalar, iktidarın yüzünü silmeye, onu atmosferik bir güç haline getirmeye başlar. Tahakküm daha az görünür oldukça, daha etkili hale gelir, çünkü görünmez güç daha az dirençle karşılaşır.

Yirmi birinci yüzyıla yaklaşıldığında tahakkümün arkasındaki güç/güçler iyice kaybolmaya başlar. Çünkü durmaksızın tahakkümün maliyetini minimize eğiliminde olan emperyal güdü zamanın ruhuna uygun yeni başka mekanizmalar icat etmiştir. Bu dönemde yazılan distopyalardaki kurgu da bu yeni mekanizmalara

paralel bir tonda yazılmaya başlar. Gibson'ın *Neuromancer*'ı (1984) ve Stephenson'ın *Snow Crash*'i (1992), iktidarın artık tek bir özneye değil ağlara, platformlara, veri akışlarına dağıldığı bir düzeni anlatır; baskı merkezsizleşmiş, neredeyse anonimleşmiştir. Ishiguro'nun *Never Let Me Go*'su (2005), iktidarın o kadar içselleştirildiği bir dünyayı kurar ki, yönetici figür görünmez, hatta gereksiz hale gelir; birey özgürlüğün ne olduğunu bilmediği için direnme kapasitesine dahi sahip değildir. Totalitarizmin artık yalnızca kaba kuvvetle ya da merkezi kurumların buyruğuyla işlemediği; baskının dili, yöntemleri ve psikolojik temellerinin değişmeye başladığı bir dönem başlıyor. Modern okur, tahakkümün-zorbalığın her zaman gürültü çıkarmadığını, kimi zaman sessizlikle, kimi zaman da nezaketle ilerlediğini gösteren anlatılarla karşılaşmaya başlar. Gözetimin, kontrol ve tahakkümün yalnızca bir devlet aygıtının değil, gündelik alışkanlıkların, toplumsal normların ve bilgi dolaşımlarının içine yerleştiği yeni bir dünyaya doğru yol alıyoruz artık. Böyle bir dönemde distopyanın odak noktası baskının nereden geldiğinden çok nasıl işlediğine kaymaya başladı. Tehdit artık dışarıdan değil, içeriden filizlenebiliyor; bireyin kendi arzuları, onay arayışı, görünür olma isteği ya da dışarıda kalma korkusu bu yeni iktidar biçimlerinin en etkili dayanaklarına dönüşmüş durumda. Bu bağlamda distopya, gürültülü tiranlıkların değil, psikolojinin ince katmanlarında serpilen sessiz mekanizmaların anlatısına evrilmiş gibi görünüyor.

Bu kronoloji yalnızca edebiyatın değişimi değildir; iktidarın işleyiş mantığını da açığa çıkarıyor. Emperyal güdü, yani tahakküm kurma güdüsü hep aynı kalırken, bu güdüyü tatmin etmenin dinamosu olan güç araçları değişmiş ve değişmeye devam etmektedir. Çünkü görünen tahakküm ve sömürü maliyetlidir, pahalıdır. İdeoloji daha ucuzdur; fakat en ucuz olan rızadır. Bu nedenle distopya kahramanlarının karşısındaki güç zamanla yüzünü kaybetmiş; görünürlüğü azaltmış, merkezsizleşmiş, dağılmış, sistemleşmiş ve sonunda atmosfer gibi her yerde bulunur ama hiçbir

yerde seçilemez hale gelmiştir. Çünkü tahakküm görünmezleştikçe maliyeti düşer; maliyet düştükçe sömürü daha verimli hale gelir; verim arttıkça bireyin direnci zayıflar. Direnç zayıfladığında ise emperyal güdü, bugünün algoritmik, duygusal ve ekonomik mekanizmaları aracılığıyla yeni bir sömürü düzenine geçmiştir. Distopyaların tarihsel seyri de tam olarak bunu göstermektedir. İktidar görünürken korku üretir; görünmezken rıza yaratır. Ve rıza, baskının en güçlü, en sessiz ve en maliyetsiz biçimidir.

Eggers'in *The Circle*'ı da tam bu eksende konumlanıyor; yani baskı, tahakküm ve sömürünün tonunu yükseltmeden nasıl derinleştiğini, gönüllülükle nasıl güç kazandığını ve kendisi görünmezken, ötekilere benimsetmeye çalıştığı görünürlük ideolojisinin nasıl bir toplumsal düzen yarattığını tartışmaya açıyor. Roman, totaliterliğin görünür yüzünü kullanmadan aynı denetim düzeyine ulaşabilen yeni bir iktidar türünü sahneye çıkarıyor. Eggers, baskıyı devlet aygıtlarının karanlık koridorlarına değil, dijital kültürün pırıl pırıl ara yüzlerine yerleştiriyor. Bu nedenle *The Circle*, klasik distopyanın panoptik gözetleme kuleleriyle değil, günlük yaşamın sıradanlaşmış alışkanlıklarıyla konuşur; tehdit gökten inmez, kullanıcı sözleşmelerinin arasına, bildirimlerin ritmine, görünür olma arzusunun sessiz baskısına siner. Romanın edebi gücü de burada beliriyor. Distopyayı uzak bir geleceğin felaket senaryosu olmaktan çıkarıp, halihazırda içinde yaşadığımız teknolojik ekosistemin neredeyse fark edilmeyen mantığını açığa çıkarıyor. Bu açıdan *The Circle*, modern distopyanın psikolojik boyutunu kristalize eden örneklerden biri olarak öne çıkıyor; bireyin sisteme gönüllü uyumunu, teknolojik iktidarın hem aracı hem sonucu olarak gösteriyor.

The Circle'ı çağdaş distopya içinde benzersiz kılan bir diğer unsur, romanın Silikon Vadisi estetiğini yalnızca bir fon olarak değil, modern totalitenin yeni yüzü olarak işlemesidir. Eggers'in yarattığı kampüs, teknolojiyi ilerleme düşüncesiyle özdeşleştiren kültürel

söylemin neredeyse kusursuz bir minyatürüdür. Açık ofislerin yalın ışığı, sürekli yenilenen etkinlikler, genç ve enerjik çalışanların iyimser dili, her sorunun kodla çözülebileceğine duyulan inanç ve benzeri öğeler, görünürde özgürlük ve yaratıcılık vaat ederken, derinde tek bir dünya görüşünün kabulünü pekiştirmektedir. Böyle bir atmosferde teknoloji eleştiriden muaf bir iyilik olarak parlıyor; verinin toplanması toplumsal sorumluluğa, şeffaflık ise etik bir yükümlülüğe dönüşüyor. Eggers bu parlak yüzeyin ardında yeni bir kontrol ve tahakküm mekanizmasının şekillendiğini sezdiriyor. Bu totalite, zorlamıyor; ikna ediyor. Emir vermiyor; teşvik ediyor. Yasak koymuyor; görünürlüğü ödüllendiriyor. Sonuçta okur, baskının kaba kuvvetle değil, arzuların yönlendirilmesiyle işlediği bir kültürle karşı karşıya kalıyor. *The Circle*, Silikon Vadisi'nin iyimser algısını ters yüz ederek dijital çağda iktidarın nasıl zarifleştiğini ve aynı anda nasıl derinleştiğini gösteren güçlü bir edebi aynaya dönüşüyor. Eggers'ın dünyasında birey kendisini bir gözetim ağının kurbanı olarak değil, topluluğa katkı sunan bir üye, ahlaki bir aktör, daha iyi bir dünyanın parçası olarak görür. Böylece denetim, itaat ya da teslimiyet adını hiç anmadan işler; görünürlük bir değer, veri üretimi bir sorumluluk, sürekli bağlılık ise iyi yurttaşlığın doğal uzantısı haline gelir. Bu itibarla roman alegorik bir işlev kazanıyor. Geleneksel distopyalardaki gibi karanlık sokaklarda ya da devlet dairelerinde değil, günlük hayatın rahat ritminde şekillenen bir tahakkümün temsiline dönüşüyor. Eggers, modern bireyin direncini zayıflatan etmenleri, yani onay ihtimali, kabul edilme arzusu, dışarıda kalma korkusu ve benzeri duyguları hikayenin örgüsüne ince bir doku halinde yerleştirerek, dijital çağın iktidar mantığını açıklıkla görünür kılıyor.

Tabi Eggers'ın anlatı tercihi de bu dönüşümü güçlendiren bir etki yaratıyor. *The Circle*, okuru bir felaket sahnesinin dışından baktırmıyor; aksine, yavaş yavaş genişleyen bir katılım alanının içine çekiyor. Tahakkümün yükselişi sesini bir anda duyurmadan,

ritmini Mae'nin gündelik deneyiminin temposuna uyduruyor. Roman boyunca okur, olup biteni yalnızca izlemekle kalmıyor; sistemin sunduğu mantığın ne kadar kolay içselleştirilebildiğini de fark ediyor. Her yeni uygulama, her genişleyen proje, her parlak sunum, romanın yüzeyinde ilerlerken aynı zamanda karakterlerin hangi psikolojik çatlaklarından içeri sızdığını da gösterir. Bu biçimsel tercih, romanı yalnızca bir uyarı metnine değil, çağın düşünme biçimini teşhir eden alegorik bir yapıya dönüştürüyor. *The Circle* böylece okura tek bir soru soruyor aslında: Tahakküm ve sömürü dışarıdan mı geliyor, yoksa biz mi kendi gönüllülüğümüzle onu büyütüyoruz?

The Circle, önceki distopyaların mirasını taşıyor, ama esas değeri dijital çağın tahakküm biçimini (gönüllü, görünmez, duygusal ve algoritmik tahakkümü) edebiyatta ilk kez bu kadar bütünlüklü bir biçimde temsil etmesindedir. Eggers, gözetim toplumunu anlatırken devletin karanlık koridorlarına yönelmiyor; bunun yerine, teknoloji şirketlerinin iyimser dilini, yenilik söylemini ve görünürde apolitik olan ilerleme mitini sorunsallaştırıyor. Böylece roman, Foucault'nun disiplinci toplum eleştirisinin ötesine geçen; Deleuze'un denetim toplumu tasvirine, Debord'un gösteri toplumunun mantığına ve Bauman'ın akışkan modernite analizine temas eden bir düşünsel hat kuruyor. Dijital çağın iktidarı, Eggers'in anlatısında yalnızca bireyin davranışlarını yöneten bir mekanizma değildir; aynı zamanda dünyayı anlamlandırma biçimimizi dönüştüren bir söylemler ağı olarak ortaya çıkıyor. Bu nedenle *The Circle*, yalnızca teknopolitik bir distopya olarak değil, bireyin hangi dillerle ikna edildiğini, hangi kavramlarla kuşatıldığını ve hangi duygular üzerinden şekillendirildiğini sorgulayan eleştirel bir edebi metne dönüşüyor. Dolayısıyla roman, okurun zihninde dijital kültüre dair yeni bir farkındalık eşiği kurarak, çağın en sakın görünen teknolojik pratiklerinin ardındaki ideolojik çekirdeği görünür hale getirmektedir.

Sonuçta *The Circle*, distopya geleneğinin yalnızca bir sonraki durağı değildir; o geleneğin içindeki kırılmayı görünür kılan, çağın iktidar mantığını edebi bir yoğunlukla kavrayan özgün bir eşiktir. Eggers, modern totalitenin artık gürültüyle değil, sessizlikle; yasaklarla değil, ödülllerle; korkuyla değil, arzu üzerinden işlediğini gösterirken, dijital çağın tahakküm biçimlerini edebiyatın imkanlarıyla berraklaştırıyor. Bu romanın önemi, geleceğe dair karanlık bir uyarı sunmasından çok, halihazırda içinde yaşadığımız kültürel iklimin nasıl şekillendiğini aydınlatmasında yatmaktadır. *The Circle* böylece yalnızca kurgusal bir evren kurmaz; görünürlük, aidiyet ve veri üzerinden örülen yeni iktidar düzenini anlamamız için bir düşünsel model de sunar. Bu model, teknolojik iktidarın duygusal ve psikolojik dayanaklarını kavramadan dijital çağın baskı mekanizmalarını çözümleyemeyeceğimizin altını çiziyor. Bu nedenle diyebiliriz ki, *The Circle*’ın alegorik gücü, dijital çağın sessiz imparatorluğunu hem görünür hem tartışılabilir kılmasında saklıdır.

Teknolojik İktidarın Anatomisi ve *The Circle*’ın İmparatorluk Mantığı

Circle’ın kurduğu dijital düzenin merkezinde *TruYou* sistemi bulunmaktadır. Yönetici söyleminde bu sistem, dağınık çevrim içi kimlikleri toparlayan masum bir yenilik gibi sunulsa da, romanın erken sayfalarında geçen; “*Her birey için tek hesap, tek kimlik, tek parola, tek ödeme sistemi*”² (Eggers, 2013, s. 20) ifadesi, bu yapının düşünüldüğünden çok daha kapsamlı bir müdahale biçimi olduğunu ima ediyor. Cümle kısa, hatta sade görünüyor; ama tam da bu sadelik, bireyin konumunun fark edilmeden yeniden tanımlandığı bir durumu çıkarıyor ortaya. Bu noktada Baumeister ve Leary’nin (1995) temel bir tespitini anımsamak önemlidir. Onlara göre, insanın en güçlü psikolojik motivasyonlarından biri “*ait olma ihtiyacıdır.*”

² “one account, one identity, one password, one payment system, per person.”

Tam da bu ihtiyaç, tekilleştirilmiş bir kimlik vaadini bu kadar cazip hale getirebilir. Birey, kendisine güven veren, bütünleştirici yapılara doğal olarak yakınlama eğilimindedir. *TruYou*’nun başarısı da burada yatıyor. Çünkü sistem, zor kullanmadan, ait olma arzusunun kendi lehine çalışmasına izin vermektedir. Sistem; güvenlik, düzen ve bütünlük vaat ederek ait olma ihtiyacını dijital bir altyapıya yönlendirmektedir. Dolayısıyla *TruYou*, kişinin dijital davranışlarını bir araya getiren bir araç olmaktan uzaklaşıyor ve onu veri merkezli bir kimlik düzenine doğru çekiyor. Bu düzende ekonomik işlemler, sosyal ilişkiler, kişisel tercihlerin izini taşıyan anlık hareketler aynı tekilleştirilmiş merkeze akmaktadır. Böylece tekilleştirilmiş kimlik ile denetlenebilir özne giderek örtüşen iki yüz haline gelmekte. Bu akışın zamanla bireyin benlik deneyimini değiştirmemesi mümkün değildir. Sessiz bir kayma bu; fark edildiğinde çoktan yerleşmiş olur. Baumeister ve Leary’nin ait olma ihtiyacını temel bir insani güdü olarak tanımlayan çalışmalarını değerlendirdiğimizde, *TruYou*’nun neden bu kadar ikna edici bir yapı kurduğu daha açık hale gelmektedir. Gönüllü uyum, tam da bu noktada, bir tercih gibi görünen içsel bir zorunluluk duygusuna dönüşür. İnsan böyle bir sistemde yalnızca güvenlik hissi yaşamaz; aynı zamanda kendisini düzenin içinde tamamlanmış görür. Bu psikolojik eğilim, modern dijital platformların tekil giriş sistemlerinin neden böylesine güçlü olduğunu açıklayan önemli bir ereve sunar. Kullanıcı, parçalı kimliklerinden kurtulduğunu düşündükçe sistemin bütünleştirici mantığıyla daha fazla uyum sağlar. Günümüz platformlarının ‘kolaylık’ söylemiyle sunduğu bu pratik, romanda kurumsal bir tahakküm biçimine dönüşmüş bir halde işlemektedir. Pozitif, neşeli ve kullanışlı bir yüzle işler bu tahakküm; bu nedenle direnç üretmesi zorlaşır. Bu işleyiş sürecinde, bir noktadan sonra kişinin kendi kimliğini kendisinin değil, sistemin bütünleştirici mantığı üzerinden deneyimlemeye başlaması kaçınılmaz olur.

Bu mimarının ikinci katmanı *SeeChange* ile kuruluyor. *SeeChange*, görünüşte taşınabilir ve ucuz kameralar aracılığıyla şeffaf bir dünya vadeder; oysa bu vaadin ardında, her eylemin kaydedilebilir ve izlenebilir olduğu yeni bir yönetim mantığı bulunmaktadır. Sistem tanıtılırken dile getirilen “*Her ne oluyorsa bilinmelidir*”³ (Eggers, 2013, s. 55) ilkesi, yalnızca bir slogan değildir; epistemik mutlakiyet iddiasıdır. Bu iddia, bilginin yalnızca toplanabilir değil, aynı zamanda toplanması gerektiğini söyleyen bir norm üretiyor ve böylece gözetim, etik bir gereklilik gibi görünmeye başlıyor. Burada Foucault’nun (1975) *panoptik* gözetim analizi kritik bir bakış açısı sunuyor. Foucault’ya göre iktidar, sürekli gözetimin yarattığı “*içselleştirilmiş disiplin*” üzerinden işler; birey, izleyen öznenin gerçekten var olup olmamasından bağımsız biçimde, davranışlarını görünürlük olasılığına göre düzenler. *SeeChange* tam da bu mantığın dijital çağdaki karşılığı olarak düşünülebilir. Kameraların ucuzluğu, taşınabilirliği ve her yere yerleştirilebilir olması, bireyin kendi davranışını başkalarının bakışının ihtimali üzerinden tasarlamasına yol açabilir. Dünya her an görünür hale geldikçe, birey davranışlarını dışsal baskı yüzünden değil, izlenmediği anda güvende olmayacağını hissettiği için düzenler. Böylece gözetim, cezalandırıcı bir mekanizmanın ötesine geçer; güvenlik vaadiyle içselleştirilen bir norm haline dönüşür. Bu nedenle *SeeChange*, teknolojinin masum bir yenilik olmaktan çıkıp davranışı şekillendiren bir yönetsel ilkeye dönüştüğü bir pratiktir diyebiliriz. Çünkü görünürlük hem güvenliğin hem toplumsal kabulün koşulu olursa, izlenmek karakterler için bir tehditten çok normun kendisine dönüşmeye baslar ve gönüllü bir gözetim döngüsü sessizce, masumane bir algıyla kurulmuş hale gelir.

Mimarının üçüncü katmanı *PastPerfect* ise *Circle*’ın yalnızca bugünü değil, geçmişi de yönetme arzusunu göstermektedir. Sistem, bireylerin aile geçmişlerini, arşivlenmiş belgelerini ve kişisel

³ “All that happens must be known”

tarihlerinin tüm ayrıntılarını tek bir dijital bütünlük içinde toplamak üzere tasarlanmıştır. Romanın ilgili pasajında bu hedef şu sözlerle dile getirilir: “Biz kendi milyonlarca fotoğraf ve videomuzu topluyoruz, ancak dünyanın geri kalanı milyarlarcasını sağlayacak. Yalnızca kısmi bir katılımla bile tarihsel boşlukların çoğunu kolayca doldurabileceğimizi düşünüyoruz”⁴ (Eggers, 2013, s. 265). Bu sözlerle ortaya çıkan şey, tarihin kesintisiz ve eksiksiz bir veri kümesine dönüştüğü bir düzendir; boşluk bırakmayan bir bütünlük iddiası. Aynı sunumda yer alan “Herkes aile soyuna dair mevcut tüm bilgilere hızla erişebilir”⁵ (Eggers, 2013, s. 265) ifadesi ise belleğin artık yalnızca kişisel bir alan olarak görülmediğini, kurumsal bir erişim rejimine doğru kaydığını açığa çıkarmaktadır. Bu noktada Zuboff’un “davranışsal fazlalık” kavramı belirleyici bir çerçeve sunuyor. Zuboff’un ifadesiyle, “İnsan deneyimi, verileştirilmek ve tahmin modellerine dönüştürülmek için ham madde gibi kazınarak elde edilmektedir” (2019, s. 10); bu nedenle dijital kapitalizm yalnızca bugüne ait verileri değil, geçmişten geleceğe uzanan tüm bilgi kırıntılarını işlenebilir bir kaynak olarak yeniden işler. *PastPerfect* tam olarak bu mantığın kurmaca bir modelinin örneği olarak çıkıyor karşımıza. Hafıza artık kişisel bir hak olmaktan çıkıyor, otoritenin kontrolünde kurumsal bir arşiv verisine dönüşüyor. Böylece *Circle*, yalnızca bugünü değil, geçmişin anlamını da şekillendirme kudretine sahip oluyor. Burada geçmiş artık hatırlanan bir şey değil, işletilen ve yeniden yazılabilen bir veri alanıdır.

TruYou, *SeeChange* ve *PastPerfect* bir araya geldiğinde şeffaflık yalnızca teknik bir özellik olmaktan çıkıp toplumsal bir yönetim biçimi haline geliyor. *Circle*’ın yöneticileri bu üçlü

⁴ “We’re gathering our own millions of photos and videos, but the rest of the world will provide billions more. We expect that with even partial participation, we’ll be able to fill in most historical holes easily.”

⁵ “Anyone can quickly access every available piece of information about their family lineage”

mimariyi, daha iyi bir toplum ideali adına sunuyor. Sesleniş tonları baskıcı değildir, tehdit yok, emir ve direktme yok, hatta çoğu zaman neşeli bir iyimserlik içinde konuşuyorlar. Böylesi bir iktidar biçimi, Cialdini ve Goldstein'in normatif uyum üzerine yaptıkları çalışmayla daha da iyi anlaşılmaktadır. Araştırmacıların belirttiği gibi, “*İnsanlar, başkaları tarafından beğenilmek ya da kabul edilmek için uyum sağlamaya yönelirler*”⁶ (2004, s. 606); yani birey, başkaları tarafından beğenilmek ya da kabul görmek için davranışlarını uyarlamaya yönelir. Bu eğilim devreye girdiğinde kişi, grubun beklentisinden uzaklaşmamak için kendi sınırlarını çizer ve böylece görünürlük, yazılı olmayan fakat güçlü bir yükümlülüğe dönüşür. Şeffaflık artık teknik bir politika gibi değil, davranışları yönlendiren ahlaki bir çerçevenin doğal parçası olarak işler. Bu çerçevenin içinde mahremiyet bir hak olarak değil, topluluğun ortak iyiliğini geri çeviren bireysel bir bencillik gibi algılanmaya başlar. Sonuçta teknoloji, yalnızca veri üreten bir araç olmaktan uzaklaşır ve bireyin davranışlarını düzenleyen normatif bir düzenek halini alır.

Bu düzeneğin en görünür yüzü *Circle*'in mottolarında ortaya çıkmaktadır zaten. Romanın çeşitli bölümlerinde yinelenen “Sırlar yalancılıktır”, “*Paylaşmak önemsemektir*” ve “*Mahremiyet hırsızlıktır*”⁷ (Eggers, 2013, s. 234) ifadeleri, şirketin ideolojik evrenini tam anlamıyla açığa çıkarmaktadır. Bu ifadeler tekrarlandıkça, görünürlük doğrulukla, açıklık erdemle, gizlilik ise neredeyse suçla özdeşleşmektedir. Böyle bir atmosferde Leary'nin değerlendirilme kaygısına ilişkin bulguları yol göstericidir. Onun ifadesiyle “*Sosyal kaygı, başkalarının değerlendirmelerine ilişkin duyulan endişelerden kaynaklanır*”⁸ (1992, s. 17). Yani insan, başkalarının gözünde nasıl algılandığını düşündüğü anda davranışlarını yeniden ayarlar; kimlik yalnızca bireysel tercihlerle

⁶ “people are motivated to conform in order to be liked or accepted by others”

⁷ “Secrets are lies,” “Sharing is caring,” ve “Privacy is theft”

⁸ , “social anxiety stems from concerns about others' evaluations”

değil, sosyal beklentilerle de şekillenir. Bu nedenle *Circle*'ın mottoları bu hassasiyeti tetikleyerek bireyin içinde yeni bir gözetim mekanizması üretmektedir. Kişi mahremiyetini koruduğu için değil, paylaşmadığı için eksik hissetmeye başlıyor. Tahakküm kurucunun istediği şey de budur. Birey görünürlüğe zorlandığını düşünmez; görünürlüğün toplumsal yaşamın doğal gereği olduğuna kendiliğinden ikna olur.

Sonuçta *Circle*'ın üçlü veri mimarisi teknik bir yenilik değil, kontrol, tahakküm ve sömürünün kendine özgü bir düzeninin örnek modeli olarak çıkıyor okuyucunun karşısına. *TruYou* kimliği merkezileştiriyor, *SeeChange* herşeyi görünür yapıyor, *PastPerfect* de zamanı arşivliyor. Bu üç sistem birlikte çalıştığında birey yalnızca izlenen biri olmaz; aynı zamanda kendi kendisini izlemeyi, değerlendirmeyi ve şeffaflaştırmayı doğal bir sorumluluk gibi üstlenmeye başlar. Böyle bir düzen, Foucault'nun *disiplin toplumundan* daha sessiz, Zuboff'un *gözetim kapitalizminden* daha derin, Cialdini'nin *uyum araştırmalarından* daha içsel bir mekanizmayla işlemeye başlar. Baskı doğrudan emirlerle değil, yerleşmiş alışkanlıklarla; tehditlerle değil, görünürlüğün getirdiği ödüllerle şekillenir. İktidarın sessizliği onu zayıflatmaz, aksine tahakkümün en derin biçimini olanaklı hale getirir.

Dijital Şeffaflık ve Görünürlük

Circle'in kurduğu veri rejimi, seffaflığı teknik bir özellik olarak değil, ahlaki bir iyilik olarak sunuyor. Roman boyunca bu söylemin ne kadar ustalıkla islendiği görülebilir. Eamon Bailey sahneye her çıktığında seffaflığı hem etik hem insancıl bir toplumsal ilerleme gibi konumlandırır. Sistem, gizli saklı davrananları değil, dürüst ve açık olanları ödüllendirir; böylece seffaflık, teknolojinin değil, erdemin doğal bir uzantısı gibi görünür hale gelir. *Circle*'da seffaflığa uymak yalnızca sosyal bir beklenti değildir, aynı zamanda topluluğun iyiliğini destekleyen bir davranış modeli gibi

benimsetilir. *Circle*, seffaflığı etik bir ideal haline getirerek bireyin tam da bu duyarlılığı üzerine oynar. Böylece iktidar, zorlayıcı bir elden çok, toplumsal kabulün sıcak yüzüyle işler. Bu etik ambalaj, iktidarın görünmezleşmesini sağlar. Kimi zaman Bailey’nin konuşmalarında yinelenen “*Daha iyi olabiliriz...*”⁹ tonu, seffaflığı bir görev gibi değil, ortak bir ideal olarak aktarır. Doğrulanabilirlik erdemle, açıklık güvenle, katılım ise toplumsal sorumluluk duygusuyla eşlenir. Bu sessiz ton sayesinde, bireyin itiraz edebileceği sert bir emir üretilmiyor; tam tersine, gönüllü uyumu destekleyen yumuşak bir toplumsal baskı oluşturuluyor.

SeeChange sisteminin piyasaya sürüldüğü sahne romanın kırılma anlarından biridir. Bailey kamerayı tanıtırken söylediği “*Her ne oluyorsa bilinmelidir*”¹⁰ sözleri (Eggers, 2013, s. 55) artık seffaflığın bir tercih olmadığını, bir norm olduğunu ilan eder. Foucault’nun (1975) panoptikon analizinde iktidar, sürekli gözetimin olasılığıyla işlerken, *Circle*’da görünürlük bir olasılık olmaktan çıkar ve doğrudan bir beklentiye dönüşür. Panoptikonun merkezi kulesine gerek kalmaz artık; kameraların ucuzluğu ve her yere kurulabilirliği, bireyin davranışlarını kesintisiz bir görünürlük mantığına göre yeniden düzenler. Bu durumda kişi, izlenip izlenmediğini bilmediği için değil, izlenmemeyi toplumsal düzenin dışında kalmak gibi algıladığı için kendisini kontrol eder. Festinger’in (1954) sosyal karşılaştırma kuramı bu işleyişi aydınlatır; çünkü onun ifadesiyle, “*İnsanlar kendi görüşlerini ve yeteneklerini başkalarıyla karşılaştırarak değerlendirir*” (1954, s. 118). İnsan, kendi konumunu başkalarının davranışı üzerinden değerlendirirken normdan ayrılmanın yaratacağı sosyal riskten

⁹ “I think we can be better. I think we can be perfect or near to it. And when we become our best selves, the possibilities are endless. We can solve any problem. We can cure any disease, end hunger, everything, because we won’t be dragged down by all our weaknesses, our petty secrets, our hoarding of information and knowledge.”

¹⁰ “What happens must be known.”

kaçınmak ister ve görünürlüğe uyum gösterir. *Circle*'ın kurduğu rejimde görünürlük normu öyle pekişir ki, gizlilik yalnızca bir farklılık değil, topluluğun ritmine aykırı bir sapma gibi hissedilir. Böylece bireyler panoptik gözetimin pasif nesneleri olmaktan çıkar; normatif görünürlüğü gönüllü ajanlarına dönüşür. Görünür olmayı reddetmek teknik bir tercih değil, sosyal bir dışavurum olarak algılanır.

Mahremiyetin Ahlaksızlık Olarak Kodlanması

Circle'ın şeffaflık ideolojisinin en etkili yüzü, mahremiyeti yeniden anlamlandırmasıdır. Romanın orta bölümlerinde sıkça vurgulanan “*Mahremiyet hırsızlıktır*” mottosu (Eggers, 2013, s. 234), mahremiyeti suç ile eşleyen bir dil kurar. Bir şeyi kendine saklıyorsan topluluktan çalıyorsun mantığı, ahlaki yargının yönünü değiştirir. Mahremiyet artık bireyin kendisine ait bir hak değil, topluluğa karşı bir yükümlülüğü ihlal eden bencilce bir davranış gibi görünmeye baslar. İnsan topluluğun bir parçası olmak ister ve reddedilme ihtimali davranışlarını güçlü bir şekilde şekillendirir. Eğer topluluk “*paylaşmak erdemdir*” diyorsa, mahremiyet utanca dönüşür. Bu nedenle roman boyunca *Circle* çalışanlarının özel alanlarını gönüllü olarak daraltması şaşırtıcı değildir. Sistem, mahremiyeti yalnızca teknik olarak imkansızlaştırmıyor; onu toplumsal olarak ayıplanan bir davranışa dönüştürüyor aynı zamanda. Bu dönüşüm aynı zamanda Zuboff’un (2019) “*davranışsal fazlalık*” kavramıyla da uyumludur. Mahremiyet azaldıkça veri artar; veri arttıkça sistemin öngörü kapasitesi genişler. Böylece mahremiyetin sosyal olarak değersizleşmesi, ekonomik ve yönetsel bir mantığın parçası haline gelir.

Romanın en bilinen motto üçlemesi, “*Sırlar yalandır,*” “*Paylaşmak değer vermektir,*” “*Mahremiyet hırsızlıktır.*”¹¹ (Eggers, 2013, s. 234) aynı bakış açısının üç farklı yüzüdür. “*Sırlar yalandır,*”

¹¹ “Secrets are lies,” “Sharing is caring,” ve “Privacy is theft.”

bireyin gerçeği açıklamadığı her anı potansiyel bir ihanet gibi çerçeveler. Sessiz kalan, gizleyen, vakit geçiren herkes bir tür şüpheliye dönüşür. Bu söylem, Foucault’nun doğruluk rejimi üzerine analizleriyle birlikte okunabilir. Foucault’ya göre modern iktidar somut baskıdan çok, öznenin kendisini hakikati söylemeye zorlayan normlar üretir. *Circle* da bu normu açık değilsen dürüst değilsin, yalancısın önermesini şefkatli bir tonla yeniden inşa ediyor. Leary ve Kowalski’nin kendini sunma üzerine yaptıkları çalışmalar, *Circle*’ın mottolarının neden bu kadar etkili olduğunu açık bir biçimde göstermektedir. Araştırmacıların belirttiği gibi, “*insanlar, baskalarının kendileri hakkında oluşturduğu izlenimleri kontrol etmeye çalışır*”¹² (1990, s. 34) Açıklık iyi, gizlilik kötü olarak kodlandığında birey, kendi imgesini korumak ve topluluğun onayını kaybetmemek için giderek daha fazla bilgi paylaşmaya yönelir. Böylece gözetim, dışarıdan dayatılan bir baskı olmaktan çıkar; bireyin benlik sunumu stratejisinin doğal bir parçasına dönüşür. Mahremiyetin korunmaması, kişinin içsel olarak benimsediği bir davranış haline gelir ve gözetim, bireyin kendi eliyle yeniden ürettiği bir norm gibi işler.

Circle’ın görünürlük rejimi yalnızca kameralarla isleyen bir dışsal gözetim mekanizması üretmiyor. En derin etkisini bireyin kendi üzerindeki gözetiminde hissettiriyor. Mae’nin “*transparent*” olduktan sonra davranışlarını sürekli yeniden düzenlemesi bu dönüşümü açık biçimde gösteriyor. Artık izlenme ihtimali değil, izlenmeme ihtimali onu rahatsız eder. “*Görölmek istiyorum*”¹³ (Eggers, 2013, s. 361) diyebilecek kadar ileri gitmesinin nedeni tam olarak burada yatıyor. Bu süreç Festinger’in sosyal karşılaştırma kuramıyla birlikte okunduğunda daha net hale gelir. Birey, kendisini başkalarının sunduğu davranış standartlarına göre sürekli değerlendirir. *Circle* platformunun puan sistemleri, katılım

¹² “people attempt to control the impressions others form of them.”

¹³ “I want to be seen.”

ölçümleri, anlık geri bildirim mekanizmaları bu karşılaştırmayı hızlandırmaktadır; çünkü görünürlük bireyin benlik değerini belirleyen bir ölçüte dönüşmüştür. Sonuçta birey hem başkalarının bakışını hem kendi içsel bakışını bir disiplin aracına dönüştürür. Gözetim, dışarıdan uygulanan bir kontrol olmaktan çıkar; bireyin bilincine yerleşir. Kendi davranışını sürekli düzenleyen, görünürlüğü koruyan, normdan sapmamak için kendini izleyen bir özne ortaya çıkarır.

Ait Olma İhtiyacı

Baumeister ve Leary, insan davranışının temelinde yer alan bağlanma arzusunu *“insanlar; en azından belirli bir düzeyde kalıcı, olumlu ve anlamlı kişilerarası ilişkiler kurmak ve onları sürdürmek için sürekli bir güdüye sahiptir”*¹⁴ (1995, s. 497) sözleriyle tanımlarlar. Bu tanımlama, ilişkilerin geçici bir eğilim değil, benliğin duygusal ve sosyal bütünlüğünü ayakta tutan asli bir gereksinim olduğunu göstermektedir. İnsan, kabul gördüğü yerlere doğal bir yönelim taşır; bu yönelim bir tercih gibi görünse de psikolojik düzeyde bir ihtiyaç olarak işlemektedir. Bu nedenle bağlanmak, bilinçli seçimin ötesine geçen bir özellik taşır; kendini koruma ve sürdürme isteğinin içgüdüsel haline gelir. Mae’nin *Circle*’daki ilk günlerinde yaşadığı olaylar, bu devinimin nasıl harekete geçirildiğini açığa çıkarmaktadır. Denise’in Mae’yi sorgulayan ses tonu, uyumun sosyal bir beklenti olarak değil, kabulün ön koşulu olarak düşünüldüğünü gösteriyor. Denis şu soruyu soruyor: *“Kendini ifade etmekte isteksiz olman, görüşlerinin geçerli olmadığından korktuğun için mi?”*¹⁵ (Eggers, 2013, s. 148). Burada, bir topluluğa dahil olmanın ön koşulları sorunun soruluş tonunda belirlemektedir. Tereddüt veya kararsızlık yalnızca iletişimsel

¹⁴ “people have a pervasive drive to form and maintain at least a minimum quantity of lasting, positive, and significant interpersonal relationships.”

¹⁵ “Are you reluctant to express yourself because you fear your opinions aren’t valid?”

bir eksiklik olarak algılanmıyor, kurulmak istenen düzene bir tehlike olarak algılanıyor. Devamında Josiah'ın sözleri, bu dokunun *Circle*'in değer evreninde ne kadar merkezi olduğunu daha belirgin hale getiriyor: “*Burada görünürde bir topluluğun parçası olduğunu bilip de ilgi alanlarını paylaşmak istemediğini öğrendiklerinde diğer Circler’lar kendilerini nasıl hisseder sence?*”¹⁶ (Eggers, 2013, s. 148). Bu ifadeler, bağlanma ihtiyacının karşı tarafın duyguları üzerinden kurulması gerektiğini vurguluyor. Paylaşmamak, yalnızca bir bilgi eksikliği değil, bir duygusal mesafe olarak kodlanıyor. Bu mesafe büyüdükçe, bireyin kendine dönük algısı da bulanık bir hale gelir; sosyal bütünlüğün dışında kalma ihtimali içsel bir sıkıntıya dönüşür. Mae'nin iç sesi bu dönüşümün en somut yansımasıdır. Kendini yetersiz bulduğu sahnede düşündükleri, bağlanma arzusunun nasıl bir öz-değer mekanizması haline geldiğini açıkça göstermektedir: “*Her şeyden çok utanç içindeydi... Elinden gelenin en azını yapmıştı... Kahretsin Mae, biraz önem ver!*”¹⁷ (Eggers, 2013, s. 149). Utanç burada bireysel bir duygu değil; sosyal bütünlükten uzaklaşma ihtimalinin içte oluşan duygusudur. Ait olmadığını hissetmek, bağ kuramamak, gerekli özeni göstermediğine inanmak gibi gerekçeler bağlanma ihtiyacının görünmeyen düzenini oluşturmaktadır. Bu düzenin içinde, kişinin kendine dönük eleştiri biçimi bile topluluğun ritmine göre şekillenmeye baslar.

Circle'da iletişim, görünürlük ve paylaşım işleyiş kazandıkça Mae'nin davranışları da fark edilmeyen bir akışa kapılır. Mae paylaştıkça kabul görür; kabul gördükçe daha fazla görünür olmak ister. Bu süreç herhangi bir zorlamayla değil, ilişkisel bağlanmanın dönüştürücü gücüyle hareket eder. Birey kendini, topluluğun

¹⁶ “How do you think other *Circlers* feel, knowing that you’re ostensibly part of a community here, but you don’t want them to know your hobbies and interests?”

¹⁷ “More than anything, she was ashamed... She’d been doing the bare minimum... Goddamnit, Mae, give a shit!”

dağılmaz bir parçası olmanın sunduğu güven duygusu içinde yeniden kurar. Aksi yönde her davranış, içi çizilmemiş bir boşluk gibi hissedilir. Ait olma ihtiyacının bu içsel devinimi, *Circle*'daki sosyal beklentilerin doğal bir parçasına dönüşür. Kimliğin parçaları, paylaşımın ritmine bağlanarak yeniden örülür; davranış, duygu ve benlik algısı görünmez bir şekilde birbirine tutunur. Birey bağ kurduğunu sandığı yerde, aslında bağlanma arzusunun onu taşıdığını fark etmeden ilerler.

Festinger'ın sosyal karşılaştırma kuramına göre birey, kendi değerini ve yetkinliğini anlamak için başkalarının davranışlarını zorunlu bir referans çerçevesi olarak kullanır; çünkü "*insan organizmasında, bireyin kendi görüşlerini ve yeteneklerini değerlendirme yönünde bir itki vardır*"¹⁸ (1954, s. 117). Bu itki, kişinin benlik algısını toplumsal normlara göre hizalama eğilimini doğurur. *Circle*'ın kapalı ekosisteminde bu mekanizma neredeyse otomatik bir doğrulukla işler; Mae'nin yaşadığı her küçük sarsıntı, sosyal karşılaştırmanın nasıl sistemli bir davranış düzenleyicisine dönüştüğünü açığa çıkarmaktadır. Mae'nin Denise ve Josiah tarafından sorgulandığı sahne, bu içsel değerlendirme döngüsünün roman bağlamındaki en belirgin örneklerindendir. Mae'nin sosyal akışa düşük katılımı sorgulandığında Josiah, onun çevredeki *Circler*'lardan ne kadar geride kaldığını görünür kılarak normatif baskıyı kurar: "*Çevrende senin gibi paylaşım yapmayı seven 2.331 kişi var. Ben de dahil*"¹⁹ (Eggers, 2013, s. 148). Bu sayı yalnızca teknik bir veri değildir; Mae'ye topluluğa ait olma düzeyini ima eden bir kıyaslama ölçeği tonundadır. Ardından gelen eleştiri, sosyal karşılaştırmanın psikolojik ağırlığını daha da belirginleştiriyor: "*Diğer Circler'ların kendilerini nasıl hissettiklerini düşünüyorsun... hobilerini ve ilgi alanlarını bilmemelerini istemen*

¹⁸ "there exists, in the human organism, a drive to evaluate his opinions and abilities",

¹⁹ "There are 2,331 people near you who also like to kayak. Including me."

*onları nasıl etkiler?”*²⁰ (Eggers, 2013, s. 148). Bu soru, bireyin sosyal görünürlüğünü ahlaki bir yükümlülük haline getirmektedir. Denise’in psikolojik baskıyı daha da keskinleştiren sözleri bu dinamiği tamamlamaktadır: *“Bu davranışının bazen düşük bir özsaygıdan, yani ‘Söyleyeceklerim o kadar da önemli değil’ diye düşünmenden kaynaklandığını görüyoruz”*²¹ (Eggers, 2013, s. 149). Bu ifade, Festinger’in kuramındaki yetersizlik hissinin somut bir karşılığıdır. Topluluk içi performansın düşük olması artık yalnızca teknik bir eksiklik değil, benlik değerine yöneltilmiş bir tehdit gibi işler. Mae’nin zihinsel dengesinin nasıl bozulduğunu gösteren bir diğer cümlede de bu içselleştirme açıkça görülmektedir: *“Mae kendini net göremeyecek kadar dengesizleşmişti”*²² (Eggers, 2013, s. 149). Bu an, sosyal karşılaştırmanın bireyin öz algısını nasıl bulanıklaştırdığını gösterir. Karşılaştırma yalnızca dışsal bir ölçüm değildir; kişinin kendi değerini, görünürlüğünü ve topluluk içindeki yerini yeniden tanımlayan bir aynaya dönüşmüştür.

Özetle *Circle*’ın kültürü, Festinger’in kurduğu psikolojik mekanizmayı dijital bir altyapıyla sürekli harekete geçirmektedir. Mae, diğer *Circler*’ların etkinlik sayılarını gördüğünde, veriler yalnızca veri değildir; kendi eksikliğinin yankısıdır. Bu sayede sosyal karşılaştırma, romanın dünyasında yalnızca bir psikolojik eğilim olmaktan çıkıp; tahakkümün işleyişini mümkün kılan temel davranışsal motor haline geliyor. İstatiksel artış, yalnızca bir sayı olmuyor; Mae’nin değer algısının artışı haline geliyor. İstatiksel verileri artıkça, kendini daha görünür, daha kabul edilmiş, daha etkili hissetmeye başlıyor. Böylesi bir durumda sosyal karşılaştırma böylece bir davranış düzenine dönüşüyor. Görünürlüğün yükseldiği her an benlik sermayesi artar; düştüğü her an içsel bir eksiklik hissi

²⁰ “How do you think other *Circlers* feel... you don’t want them to know your hobbies and interests?”

²¹ “We see that this behavior sometimes stems from a low sense of self-worth—a point of view that says, ‘Oh, what I have to say isn’t so important.’”

²² “Mae was too off-balance to see herself clearly.”

doğar. *Circle*'ın mekanizması bu döngüyü durmaksızın besleyecek şekilde tasarlanmıştır. Akış, bildirimler, beğeniler, takipçi artışları ve yorumlar, bireyin kendi benliğine diağarlerinin gözünden bakmasını sağlıyor. Festinger'ın tespit ettiği temel dürtü bu yüzden *Circle* ortamında hızlanır; birey kendi değerini ölçerken artık objektif ölçütlere değil, sayısal görünürlüğe yaslanır. Bu yaslanma da davranışı yönlendirir, duyguyu düzenler, benliği sessizce dönüştürür.

Normatif Uyum ve Pozitiflik Baskısı

Circle ekosistemi, bireyin davranışlarını yalnızca teknik izleme araçlarıyla değil, aynı zamanda sosyal baskı, değerlendirilme kaygısı ve normatif uyum mekanizmalarıyla da yeniden biçimlendiren bir düzenek de kurmaktadır. Bu düzenekte görünürlük, yalnızca şeffaflık ideolojisinin bir sonucu değildir. Cialdini'nin belirttiği biçimiyle, bireyi çoğunluğun davranış normlarına hizalamaya zorlayan normatif uyum baskısının temel aracına dönüşmektedir. Cialdini ve Goldstein'in (2004) ortaya koyduğu gibi, insanlar sosyal kabul görmek ve dışlanmamak için grubun davranışlarına uyum sağlar. Bu uyum, birey yanlış olduğunu bilse bile bireyin çoğunluğun yönüne meyletmesine yol açabilir. Leary'nin (1990) sosyal değerlendirilme kaygısı üzerine çalışmaları da aynı sürecin altını çizerek. Birey, başkalarının gözünde nasıl görüldüğünü sürekli hesaba katar; değerlendiriliyor olma ihtimali davranışın biçimini önceden belirler.

Romanın 120 - 200. sayfaları arasında geçen sahneler, bu iki sosyal psikolojik mekanizmanın *Circle* düzeninde nasıl işlediğini çok açık bir şekilde gösteriyor. Mae'nin Denise ve Josiah tarafından sorgulanışı, görünürde geri bildirim gibi sunulsa da özünde normatif uyum baskısıdır. Josiah'nın, Mae'nin basit bir broşür kullanmasını "bilginin ölmesi" olarak yorumlaması ve bunu "topluluğa zarar veren" bir davranış gibi çerçevelemesi, bireysel tercihleri topluluğun ortak iyiliği söylemi üzerinden belirlemektedir: "*Kağıtla ilgili*

sorunum, tüm iletişimin onunla yok olması... Seninle bitiyor. Sanki önemli olan tek kişi sensin gibi”²³ (Eggers, 2013, s. 147). Josiah’nın suçlayıcı tonu, Cialdini’nin normatif baskının en temel göstergelerinden biri olarak çıkıyor karşımıza. Bireyin davranışı, yalnızca kendisine ait bir tercih olmaktan çıkmış; grubun çıkarını tehdit eden bir sapma olarak etiketlenmiştir. Böylece Mae, yanlış bir seçim yapmış olmanın ötesinde, topluluk karşısında “uyumsuz” konuma düşer.

Ardından gelen değerlendirme oturumu, Leary’nin sosyal değerlendirilme kaygısını harekete geçiren ikinci aşamayı oluşturmaktadır. Denise’in Mae’e yönelttiği “*Bu bir özsaygı meselesi olabilir mi?*”²⁴ (Eggers, 2013, s. 148) sorusundaki ima, bireyin kendini ifade etmeme davranışını psikolojik bir yetersizlikle ilişkilendirmektedir. Bu söylem, *Circle*’da paylaşım yapmamanın yalnızca teknik bir eksiklik değil, kişilik bozukluğuna işaret eden bir sapma gibi görülmesine neden oluyor. Nitekim Denise’nin şu cümlesi, uyumsuzluğun psikolojik bir kusura dönüştürülüşünü apaçık gösteriyor: “*Bu davranış bazen düşük özdeğer hissinden kaynaklanır.*”²⁵ (Eggers, 2013, s. 148). Bu noktada Leary’nin (1990) temel tezi devreye girer: bireyler başkaları tarafından olumsuz değerlendirilmekten kaçınmak için davranışlarını sürekli düzeltir ve sosyal olarak ödüllendirilen pratiklere yönelir. Mae’nin tepkisi de bunu gösterir. Uyarı sonrası hissettiği yoğun utanç ve “kendini değersiz görme” duygusu, normdan sapmanın içselleştirilmiş bir suçluluk mekanizmasına dönüştüğünü göstermektedir: “*Mülakattan sonra masasına döndüğünde Mae kendini azarlardı. Ne biçim bir insandı o? En çok da utanıyordu. Uzun zamandır yalnızca asgarisini*

²³ “My problem with paper is that all communication dies with it... It ends with you. Like you’re the only one who matters.

²⁴ “Do you think this might be an issue of self-esteem?”

²⁵ “This behavior sometimes stems from a low sense of self-worth.”

yapıyordu. Kendinden iğrenmişti”²⁶ (Eggers, 2013, s. 149). Bu iç ses, sosyal değerlendirilme kaygısının bireyin benlik algısını ne ölçüde yeniden biçimlendirdiğini yansıtmaktadır. Uyarı sonrası başlayan aşırı-uyum hali, bireyin davranışını grubun kabul ettiği modele yaklaştırmak için sistematik bir çaba sergilediğini göstermektedir. Mae’nin saatler boyunca platforma akış sağlama çabası ve PartiRank’ını yükseltmek için gösterdiği çılgın performans, bu içselleştirilmiş norm baskısının bir sonucudur: “*Hemen bir faaliyet telaşına girdi; dört zing gönderdi, otuz iki yorum yaptı ve seksen sekiz gülümseme yolladı. Bir saat içinde PartiRank’i 7.288’e yükseldi.*”²⁷ (Eggers, 2013, s. 150).

Buradaki motivasyon yalnızca teknik bir başarı değildir; Mae kendini topluluğa layık kılmaya çalışmaktadır. Cialdini’nin belirttiği gibi, normatif uyum çoğu zaman ait olma arzusu tarafından yönetilir; romanda Mae’nin Annie’i gururlandırmak için kendini zorlaması bunun açık örneğidir. Normatif baskının tamamlayıcısı ise Leary’nin sosyal değerlendirilme kaygısının en keskin tezahürlerinden biri olan kendilik sunumu gerilimidir. Mae ve Francis arasındaki etkileşim sırasında bile görünürlüğün ölçülmesi (özellikle bilek bantlarındaki nabız verisi aracılığıyla) değerlendiriliyor olma halinin beden üzerinden bile hissedilmesine yol açar. Mae’nin Francis’in nabzını yükselttiğini gördüğünde güç hissetmesi, değerlendirilmenin duygusal bir ödüle dönüşmesidir. Bu sahne, *Circle*’ın sosyal değerlendirmeyi yalnızca iş akışında değil, duygusal ilişkilerde bile bir yönlendirme aracına dönüştürdüğünü göstermektedir. Bu veri merkezli düzenekte, hem Cialdini’nin uyum baskısı hem de Leary’nin değerlendirilme kaygısı bir arada işliyor. Birey, hem normlara aykırı düşmek istemez hem de başkalarının gözünden

²⁶ “After the interview, at her desk, Mae scolded herself. What kind of person was she? More than anything, she was ashamed. She’d been doing the bare minimum. She disgusted herself.”

²⁷ “she embarked on a flurry of activity, sending four zings and thirty-two comments and eighty-eight smiles. In an hour, her PartiRank rose to 7,288”

olumlu değerlendirme alma ihtiyacını karşılamaya çalışır. Sonuçta ortaya çıkan şey, gönüllülük görünümü altında işleyen sistematik bir davranış biçimlenmesidir. Mae'nin deneyimi, baskının açık bir zorlamadan değil, psikolojik mekanizmaların incelikli işleyişinden beslendiğini ortaya koyuyor. *Circle* böylece totaliter görünmeyen, ama bireyin iç dünyasını kolonileştiren bir iktidar modelini kurmayı başarıyor. Görünürlüğü normlaştırıyor, paylaşımı erdem haline getiriyor, sessizliği suçla ilişkilendiriyor ve her davranışı ölçülebilir, karşılaştırılabilir ve değerlendirilebilir hale getiriyor. Bu düzenekte birey yalnızca gözetlenen biri değildir; aynı zamanda kendi kendini denetleyen, görünür kalmak için çabalayan ve sosyal onay döngüsüne bağımlı hale gelen bir özneye dönüşüyor.

Gönüllülüğün Psikolojik Dinamikleri

Gönüllü teslimiyet, tek bir güdünün ya da tek bir baskının doğrudan sonucu değildir; insan davranışının katmanlarında birbirine temas eden ince psikolojik hatların kesiştiği eşikte belirir. Mae'nin *Circle* içindeki deneyimi, bu hatların nasıl iç içe geçtiğini açıkça gösteriyor. Bağlanma arzusu, sosyal değerlendirilme kaygısı, normatif beklentilerin sıcak tonu ve görünürlüğün sayısal olarak ölçülebilir hale gelmesi ve benzeri dinamikler, davranışı aynı akış yönünde toplayan bir tek kulvar açar bireyin önüne. Bu kulvar, bireyin karar alan özerk bir birey olduğu yanılsamasını belli bir süre korusa da, gerçekte davranışı yöneten görünmez bir zemin sessizce zaten oluşmuştur. Nitekim bir etkinlik ya da gönderi sonrasında gelen ilk tepkiler, bu sürecin nasıl başladığını açıkça göstermektedir: *“Haber InnerCircle’da hızla yayıldı ve öğleye kadar Mae’e 7.716 gülümseme gönderildi. Herkes onun bunu yapabileceğini biliyordu”*²⁸ (Eggers, 2013, s. 151). Bu ifade yalnızca bir başarı anını kaydetmiyor; kolektif onayın Mae'nin benlik algısını nasıl

²⁸ “Word spread through the Inner Circle, and Mae was sent 7,716 smiles by noon. Everyone had known she could do it.”

yükselttiğini de gözler önüne seriyor. Böylece gönüllü teslimiyetin ilk aşaması oluşur: Davranış bir zorunluluk sonucu değil, incelikle örülmüş bir ödül deneyimi üzerinden doğduğu için, birey kendisini iyi hissettiren bu etkiye doğal olarak yönelir.

Bu duygusal etkinin kısa süre içinde nasıl bir gerekliliğe dönüştüğünü ise Mae'nin iç konuşmalarında izlemek mümkündür. PartiRank'te yukarı doğru tırmanırken “*meydan okuma çok hoşuna gidiyordu*”²⁹ (Eggers, 2013, s. 151) diye düşünmesi, rekabetin dışsal bir beklentiden daha çok içsel bir haz kaynağına dönüştüğünü gösteriyor. Kendi bedeni üzerindeki ölçümü bile bir tatmin mekanizmasına çeviriyor. Bileğindeki cihazdan nabzını izlerken “*Vücudunun nasıl tepki verdiğini görmek için sol bileğine baktı, nabzının yükselişini görmek onu heyecanlandırdı*”³⁰ (Eggers, 2013, s.151) cümlesi, metriklerle ölçülen görünürlüğün duygusal bir ödülle nasıl birleştiğini açıklamaktadır. Geri bildirimler arttıkça haz duygusu da şiddetlenir ve bir noktadan sonra Mae, sistemi yönlendiren değil, sistemin sunduğu haz ritmine kendini uyduran bir özneye dönüşür. Cialdini'nin belirttiği gibi; birey, açık bir cezadan kaçınmak için değil, ait olduğu topluluğun sıcak onayını kaybetmemek için davranışını düzenlediğinde, itaat zorunluluk değil, gönüllü bir uyum şeklinde tecrübe edilir.

Algoritmalar, yalnızca veriyi işleyen nötr araçlar olarak çalışmaz; zaman içinde duyguyu da işleyen incelikli bir mekanizmaya dönüşerek bireyin iç ritmini yönlendiren bir psikoteknoloji niteliği kazanır. Beğeni sayılarındaki küçük kıpırdanmalar, grafiklerdeki dalgalanmalar, akışın hızla yükselmesi ya da anlık durması, görünürde teknik veriler gibi dursa da, bireyin iç dünyasında ölçülemeyen fakat kesin biçimde hissedilen bir titreşim yaratır. Bu titreşim, davranışın hangi yönde ilerleyeceğine

²⁹ “the challenge was delicious.”

³⁰ “She looked at her left wrist to see how her body was responding, and thrilled at the sight of her pulse-rate increasing”.

dair sessiz ama etkili bir duygudur. Mae'nin platform üzerindeki ilk yoğun etkileşimlerinden biri, bu duygulanımsal işleyişin nasıl çalıştığını somut biçimde gösteriyor. Romanda, sıradan bir paylaşımın kısa sürede büyümesi beğeninin yalnızca görsel bir simge olmadığını gösteriyor. Hissedilen haz, sayısal geribildirim duyguyu örgütleyen bir aracıya dönüştüğü noktadır. Mae'nin beğeniler sayesinde kendini iyi hissetmesi, sosyal onayın bedenleşmiş bir duyguya dönüştüğünü gösterir; bu şekilde algoritma, duyguyu ödülle eşleyerek davranışın tekrarını doğal hale getirir.

Bu sıcaklık duygusu kısa süre içinde bir gerekliliğe dönüşür. Mae, etkileşim yükseldiğinde haz, yavaşladığında huzursuzluk yaşar. Buradaki küçük tedirginlik, görünürlüğün azalmasıyla birlikte beliren duygulanımsal bir sızı gibi işlev görür. Algoritmik devre, artışı hazla, durgunluğu ise huzursuzluk ile eşleyerek, bireyin duygulanımını sistemin ritmine göre yeniden düzenler. Böylece birey yalnızca davranışını değil, duygusunu da sistemin ölçülebilir akışına göre ayarlamaya başlar. *Circle*'ın sosyal yapısı, geribildirimlerin ritmik ve süreklilik arz eden bir döngü oluşturması üzerine kuruludur. Bu döngüde sosyal onayın ritmi bir süre sonra içsel bir ölçüte dönüşür. Mae'nin takipçi sayısının hızla yükselmesi, sayısal artış ile duygulanımsal yükseliş arasındaki bağın en açık örneğidir. Sistem, beğeni ile duyguyu yan yana getirerek, görünmez ama etkili bir davranış mimarisi kurmaktadır.

Dolayısıyla algoritmik ödüller, davranışın yalnızca dış yüzünü şekillendirmez; daha derine iner, bedeni, duyguyu ve algıyı düzenleyen bir iç ritim üretir. Beğeni arttığında Mae'nin gülümsemesi genişler; azaldığında içsel bir titreme belirir. Bu titreme, dışsal bir baskının değil, sistemin kurduğu beklentinin duygulanımsal karşılığıdır. Böylece, *Circle*'ın mekanizması, bireyin duygusunu kendi akışına bağlayan bir düzen kurar. Beğeni, puan ya da yorumların hepsi davranışın temposunu belirleyen küçük

duygusal dürtüler haline gelir. Bu dürtüler biriktikçe belirli bir yön ortaya çıkar. Mae, kendini özgürce adım atan bir özne gibi hissetse de adımlarını yönlendiren görünmez bir ritim, yani algoritmik-duygulanımsal bir akış artık içselleşmiştir. Sonuç olarak *Circle*’ın kurduğu ağ, algoritmaların adım adım, sessiz ama kararlı dokunuşlarla bireyin iç ritmini dönüştüren ve davranışı sistemle uyumlu bir akışa taşıyan duygulanımsal gücünü göstermektedir.

Gönüllü teslimiyetin dijital yapılarda nasıl kurulduğunu anlamak için *Circle* ekosistemine bakmak yeterlidir: Algoritmik geribildirim, sosyal onay, görünürlük baskısı ve metrik temelli benlik inşası iç içe geçerek Mae’nin davranışlarını sürekli yeniden şekillendiriyor. Mae’nin ilk haftalarında deneyimlediği *Circle*Surveys sistemi bu sürecin başlangıç aşaması gibidir. Sesli komut mekanizmasının her uyarısı, Mae’nin bedeninde anında bir tepki yaratıyor: “*Mae, dedi ses tekrar. Ses, Mae’i oturduğu yerden kaldırıp döndürüyormuş gibi geliyordu. Her duyduğunda kalbi hızlanıyordu*”³¹ (Eggers, 2013, s. 183). Bu fizyolojik tepki, dijital tetikleyicilerin davranış üzerinde nasıl hızlandırıcı bir etki yarattığını göstermektedir. Fogg’un belirttiği gibi, tetikleyiciler yalnızca bir uyarı değil, eyleme geçişi ateşleyen mikro itkilerdir. Mae’nin hızla sisteme uyum sağlaması da bu tetikleyici düzenin doğrudan sonucudur. İlk gün 652 soruyu yanıtlaması, ardından sayıların giderek artması ve bunu takiben gelen övgüler, davranışın ödülle pekiştirilmesinin klasik Skinnerci işleyişini çağrıştırmaktadır: “*Kendini güçlü hissediyor ve onları daha çok etkilemek istiyordu; ertesi gün 820, ondan sonraki gün 991 soru yanıtladı. Zor değildi ve doğrulanmak iyi hissettiriyordu*”³² (Eggers, 2013, s. 183).

³¹ “Mae,” the voice said again. The voice seemed to lift Mae off her seat and spin her around. Every time she heard it, her heart sped up.”

³² “Feeling strong and wanting to impress them even more, she answered 820 the next day, and 991 the day after that. It was not difficult, and the validation felt good.”

Bu doğrulama hissi, sistemin davranış ekonomisindeki temel hızlandırıcı unsurdur. Mae yalnızca görevleri tamamlamıyor; bir süre sonra, odadaki herkesle birlikte ritmik bir hareketin parçası haline geliyor. Roman, bu kolektif ritmi “*adeta uyum içinde hareket eden bir kafa sürüsü*”³³ (Eggers, 2013, s. 183) ifadesiyle tasvir etmektedir. Böylece davranış yalnızca bireysel bir karar olmaktan çıkmış; yapısal bir ritme dönüşmüştür.

Sistemin ödül mekanizmaları yalnızca kamusal görünlülükle sınırlı değildir. Mae’nin Mercer’in avize tasarımını sosyal medyada paylaşması sırasında hissettikleri, dijital ekonominin Zuboff’un “*davranış artıklarının ekonomik değeri*” olarak tanımladığı mekanizmayı doğrulamaktadır. Mae için bu paylaşım basit bir jest gibi görünür; oysa gerçekte, davranış artıklarını sisteme besleyen verimli bir veri döngüsünün parçasıdır: “*Üç dakika içinde avize fotoğrafını tasarım ve ev dekorasyonu üzerine olan yirmi kadar paylaşıma yüklemiş, Mercer’in web sitesine de bağlantı vermişti*” (Eggers, 2013, s. 198). Böylece Mae, yalnızca kendi dijital görünlülüğüne katkı sağlamaz; kişisel ilişkilerini, estetik tercihlerini ve gündelik eylemlerini de sisteme entegre edilen sürekli veri akışlarına dönüştürür. Bu nedenle sistem, yalnızca davranışı kaydetmekle kalmaz; davranışı ekonomik değere dönüştüren bütüncül bir işleyiş kurar.

Romanın az sonlarına doğru gamifikasyonun izleyici sayısı üzerinden nasıl bir psikolojik bağımlılık biçimi yarattığı görülmektedir. “*İzleyicilerinin sıradaki hamlesini merak edebileceğini biliyordu... Bileğini kontrol etti... 432.028 izleyici ortalamadaydı*”³⁴ (s. 246) cümlesinde, Mae izlenme sayısını kontrol ederken hem bir performans kaygısı hem de görünlülük baskısının duygusal yükünü hissetmektedir. Burada metrikler yalnızca bir

³³“ a herd of heads nodding in what appeared to be unison.”

³⁴ “She knew her watchers might wonder what was happening next... She checked her wrist... Her watchers, 432,028, were within the average”

ölçüm aracı değildir; Mae'nin benliğini düzenleyen bir içsel mekanizma işlevi görüyor. İzleyici sayısı arttığında değer artar; azaldığında kaygı yükselir. Sistem davranışı görünürlük ödülleriyle pekiştirirken, görünürlüğü de benlik performansının asli ölçütüne dönüştürmektedir. Çünkü sayısal veri, duygusal bir yüke dönüşüyor ve bireyin öz-değerini yeniden tanımlanıyor.

Başka bir yerde gamifikasyonun yalnızca bireyleri değil, toplumu da kapsayan uzun erimli bir yapıya dönüşeceği tartışılır. Ty'ın sözleri, sistemin *davranış artıklarını* tüm yaşam döngüsü boyunca topladığını ve bunu geri döndürülemez bir yapıya dönüştürdüğünü söylüyor. Şöyle diyor Ty: “*Yaptıkları her şey kaydedilecek, izlenecek, günlüğe işlenecek, analiz edilecek -- bu kalıcı.*” (s. 359). Ty aslında *Circle*'da bir yönetici olmasına rağmen sistemin nasıl bir tahakküm kurma amacıyla olduğunu anlatıyor. Yani tabir yerindeyse hem sistemin gelişip ilerlemesi için gerekenleri yapıyor, hem de sistemin yarattığı veya yaratacağı tehlikelere dikkat çekiyor. Söylediği şu cümle ise bir itiraf gibi çıkıyor okuyucunun karşısına: “some of the things we did... I did just to see if anyone would actually use them, would acquiesce” (p. 359). “*Ama yaptığımız bazı şeyler vardı ki, ben.. ben onları yalnızca birilerinin gerçekten kullanıp kullanmayacağını, razı olup olmayacağını görmek için yaptım... Sonra artık çok geçti. Bailey, Stenton ve halka arz... ve yeterince para olunca en aptalca fikri bile gerçeğe dönüştürmek mümkündür*”³⁵ Bu cümle, gönüllü teslimiyetin sistemsel değil, deneysel bir iktidar oyunu içinde kurulduğunu göstermektedir. Özetle, ödüller davranışı pekiştirir (Skinner), tetikleyiciler davranışı hızlandırır (Fogg), metrikler benliği sayısallaştırır (Deterding), Davranış artıklarının hepsi sisteme ekonomik güç sağlar (Zuboff).

³⁵ “But some of the things we did, I just—I did just to see if anyone would actually use them, would acquiesce. ...And then it was too late. There was Bailey and Stenton and the IPO. And then it was just too fast, and there was enough money to make any dumb idea real. Mae, I want you to imagine where all this is going.”

Mae'nin adım adım sisteme bağlanması, bu mekanizmaların kurduğu duygusal, davranışsal ve ekonomik ağına doğal sonucudur.

Direnişin imkansız kılınması

Romanda *Circle* yöneticilerinin kurmaya çalıştığı ve büyük ölçüde kurmayı başardığı dünyaya direnen karakterler de vardır. Kişisel bilgi ve verilerini paylaşmak istemeyenler bazen itirazlarını dile getirmek isteseler de genellikle sistemi kontrol edenler ve sisteme ayak uyduranlar tarafından ya görmezden geliniyor ya da etkisizleştirilerek, ötekileştirilerek toplum dışına itiliyorlar. Direnmeye çalışanlar için önce bir mesafe gerekir. Sesin kendine ait olduğunu hatırlamak gerekir. Fakat *Circle*'ın kurduğu düzen, hem duygulanımsal hem davranışsal hem de sosyal boyutta bu mesafeyi ortadan kaldırmıştır. Mercer ve Mae'nin ailesi tam bu mekanizmanın nasıl işlediğini gösteren karakterler olarak çıkıyorlar karşımıza. Stanley Milgram, *Obedience to Authority* adlı eserinde otoritenin etkisini açıklarken şunu söyler: “*İtaatın özü, bireyin kendini bir başkasının isteğini yerine getiren bir araç olarak görmeye başlamasında yatar*”³⁶ (1974, p. xii). *Circle*'ın otoritesi sert degildir; ama doğaldır. Bu doğallık, bireyi kendi iç sesinden uzaklaştırıyor. Mercer ise kendi iç sesini korumaya çalışan nadir figürlerden biridir romanda. Mercer'in mahremiyet konusundaki rahatsızlığı, ilk kez şöyle görünür: “*Yani, uğraştığın bütün bu şeyler... hepsi dedikodu. İnsanların birbirleri hakkında arkalarından konuşması. Sosyal medyanın çok büyük bir kısmı bu: tüm bu değerlendirmeler, tüm bu yorumlar—hepsi bundan ibaret*”³⁷ (Eggers, 2013, s. 104). Mercer, Mae'nin eski erkek arkadaşıdır.

³⁶ “The essence of obedience consists in the fact that a person comes to see himself as the instrument for carrying out another person's wishes.”

³⁷ “I mean, all this stuff you're involved in, it's all gossip. It's people talking about each other behind their backs. That's the vast majority of this social media, all these reviews, all these comments.”

Sosyal medya ile ilgilenmediği için Mae ile sürekli tartışmakta ve onun görünür olmak için harcadığı enerjinin gerçekte ona ait olmayan bir yaşam tarzı olduğunu, başkalarının like veya dislike eylemlerine göre şekillendiğini söylemektedir. Milgram'ın bulgusuna göre, birey kendini bir amacın aracı gibi hissettiğinde itaat eder. Mae bu anda kendini “daha iyi bir dünya” adına izleyenleri memnun etmekle görevli görmektedir. Mercer ise araç olmayacaktır. Bu nedenle çatısma derinleşir.

Solomon Asch'ın uyum deneyleri, bir kişinin dogruyu söylüyor olsa bile grubun yönünün bireyin algısını sesizce dönüştürdüğünü gösterir. Şöyle bir saptamada bulunur Asch: “*Grup oybirliği içindeyken, birey uyum sağlamak için yoğun bir baskı hisseder*”³⁸ (1955, p. 34). Mercer işte böyle bir ortamda sesini duyurmaya çalışmaktadır. Fakat *Circle*'ın unanimosu³⁹ çoktan kurulmuştur. Herkes paylaşır. Herkes şeffaftır. Herkes görünürdür. Mercer'ın görünmez kalma talebi bu nedenle yalnız kalır. Romanda Mercer'ın bu yalnızlığı şöyle betimlenir: “*Sorun sosyal olmamam değil. Yeterince sosyalim. Ama sizin yarattığınız araçlar, yapay biçimde aşırı düzeyde sosyal ihtiyaçlar üretiyor. Kimsenin sizin sunduğunuz bu yoğunlukta bir temas düzeyine ihtiyacı yok*”⁴⁰ (Eggers, 2013, s. 105)

Bu sözler, yalnızca gözetilme hissi degildir; grubun normuna karşı tek başına durmanın ağırlığıdır. Asch'ın deneylerinde tek bir muhalif ses bile uyumu azaltır; fakat Mercer'ın sesini Mae dahil kimse sahiplenmez. Direnebileceği bir “biz” yoktur. Byung-Chul Han, *Psychopolitics* adlı eserinde modern iktidarın sert yasaklarla

³⁸ “When the group is unanimous, the individual feels great pressure to conform.”

³⁹ “Unanimous: Kelime olarak “ortak,” “oybirliği” anlamına gelir. Ama *Circle*'da kurulan ortaklık herkesin gerçekten aynı fikirde olması değil, herkesin aynı fikirdeymiş gibi davranmak zorunda kalmasıdır.”

⁴⁰ “It’s not that I’m not social. I’m social enough. But the tools you guys create actually manufacture unnaturally extreme social needs. No one needs the level of contact you’re purveying.”

değil, pozitiflik ve performans beklentisiyle işlediğini açıklar. Han'ın belirttiği gibi, neoliberal pozitiflik rejiminde negatiflik (itiraz, kesinti ve eleştiri) giderek ortadan kaldırılır; bu nedenle eleştiri, üretkenliği ve akışı bozan bir rahatsızlık olarak kodlanır (2014). Neoliberal performans rejiminde katılmamak bir seçenek değil, bir sapma olarak görülür; performans dahil olmayanlar akışı bozan, düzeni kesintiye uğratan unsurlar haline gelir. *Circle*'ın mottoları (sharing is caring, secrets are lies, privacy is theft) böylesi bir bakış açısına gönderme yapar. Bu nedenle Mercer'ın eleştirisi yalnızca duyulmayan bir ses değil; düzeni bozan bir müdahale olarak konumlanır. *Circle* tam bir sahnedir. Herkes rolünü oynar. Herkes görünür olmak zorundadır. Mercer ise rolü reddeder. Bu reddediş, sahnenin bütünlüğünü tehdit eder ve seyircilerin yani *Circle* topluluğunun gözünde onu rahatsız edici bir figüre dönüştürür.

Sonuç

The Circle, ilk bakışta dijital çağın gözetim, şeffaflık ve veri temelli iktidar ilişkilerinin yarattığı tahakküm ve sömürü biçimlerine odaklanan çağdaş bir anlatı gibi görünür. Oysa romanın asıl gücü, bu güncel çerçevenin ötesine geçerek, insanlık tarihinin en eski ve en dirençli itkilerinden biri olan emperyal güdüyü (genişleme, kontrol etme ve tahakküm kurma arzusunu) çağın ruhuna uygun araçlarla yeniden biçimlendirmesinde yatar. Bu anlamda *The Circle*, yeni bir iktidar biçimini icat etmekten çok, eski bir dürtünün nasıl güncellendiğini gösteren bir metindir. Romanın kronolojik ilerleyişi bu dönüşümü adım adım okuyucunun önüne koymaktadır. Her şey, parlak vaatlerle donatılmış bir çalışma ortamında, yenilik ve verimlilik söylemi eşliğinde başlıyor. Ancak anlatı ilerledikçe, bu parıltının ardında işleyen daha derin bir mantık belirginleşiyor. O derin mantık da şudur ki, emperyal güdü, artık açık zor ve şiddetle değil; görünürlük rejimleri, veri akışları ve bilişsel yönlendirme teknikleri aracılığıyla yeniden örgütlenmektedir. Önceki imparatorluklar toprakla, ticaretle ve askeri güçle genişlemişti;

çağdaş imparatorluk ise sessizce, bireyin algısını, dikkatini ve davranışlarını kuşatarak yayılmaktadır.

Teknoloji kendi başına ne kurtarıcıdır ne de yıkıcı; onu belirleyen, her zaman onu tasarlayan ve yöneten öznenin tarihsel eğilimleridir. Algoritmalar bu nedenle nötr değildir. Onlar, tarih boyunca gücü elde etme ve sürdürme arzusuyla hareket eden insan iradesinin dijital uzantılarıdır. Emperyal güdünün temel ilkesi (en geniş alanı, en düşük maliyetle kontrol edebilmek) burada değişmeden kalır. Dijital sistemlerin bu denli hızlı ve derin bir şekilde toplumsal dokunun içine sızmasının nedeni de tam olarak budur. Artık gözetim kulelerine ya da ordulara gerek yoktur; veri akışının kontrolü yeterlidir.

Bu makro yapının mikro düzeyde nasıl işlediği ise Mae'nin dönüşümünde somutlaşmaktadır. Başlangıçta çekingen, mesafeli ve sorgulayıcı olan Mae, zamanla sistemin sunduğu kolaylıkların, ödüllerin ve uyum çağrılarının ritmine kapılır. Çünkü sistem yalnızca işlevsel avantajlar sunmaz; aynı zamanda güçlü bir psikolojik konfor alanı inşa eder. İnsanın en temel sosyo-psikolojik ihtiyaçları arasında yer alan beğenilmek, onaylanmak, görünür olmak alanlarına doğrudan temas ederek manipüle eder. Böylece yönlendirme, dışsal bir baskı gibi değil, bireyin kendi arzularıyla uyumlu bir ilerleme gibi deneyimlenir. Zorlamaya gerek kalmaz; hizalanma yeterlidir. Bu noktada tahakküm, en etkili biçimine ulaşarak doğal ve gönüllü görünmeye başlar.

Roman boyunca beliren direniş figürleri (Mercer, Ty ve Annie) bu akışı kesmeye çalışsa da farklı biçimlerde başarısızlığa uğrarlar. Bu başarısızlık, bireysel zayıflıklarından değil, sistemin yapısal mantığından kaynaklanır. Mercer'ın uyarıları negatiflik olarak damgalanır; Ty'nin eleştirileri görünmez kılınır; Annie'nin içsel çöküşü ise sistem tarafından hem üretilir hem de tüketilir. Böylece roman, dijital totalitenin eleştiriye nasıl bastırdığını değil, neden bastırmaya ihtiyaç duymadığını gösterir. Çünkü bu düzen,

klasik iktidar biçimlerinden farklı olarak eleştiriyi açık zorla susturmaz; onu veri akışı içinde etkisizleştirir. Direniş, daha anlamlı bir söyleme dönüşmeden gürültüye karışır. Şeffaflık ideolojisi bu bağlamda kilit bir rol oynamaktadır. Eşitlik ve güvenlik vaatleriyle aşağıdan yukarıya doğru dayatılan şeffaflık, yukarıdan aşağıya doğru işlemez. Sistemin yöneticileri Bailey, Stenton ve hatta kısmen Ty, kendi verilerini aynı açıklıkla paylaşmazlar. Görünür olmak bir erdem, görünmez kalmak ise şüpheli bir davranış gibi kodlanmasına rağmen, güç sahipleri, yönetenler görünmezdirler, çünkü görünürlük güçsüzlerin ahlaki yükümlülüğü haline getirilmiştir.

Bununla birlikte *The Circle* yalnızca karanlık bir tablo çizmekle yetinmez; okuru bir eşikle baş başa da bırakır. Bu eşik, teknolojiyi tümüyle reddetmek değildir. Teknoloji insanlık tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar merkezi bir konumdayken, onu bütünüyle dışlamak ne mümkün ne de akıllıca bir davranış değildir. Asıl mesele, teknolojinin hangi güç ilişkileri içinde üretildiğini, şeffaflık söyleminin neyi gizlediğini ve veri akışının nasıl bir iktidar mekaniği kurduğunu kavramaktır. Bu farkındalık, modern tahakkümün en kırılgan noktasına dokunur; çünkü bu tahakküm, ancak fark edilmediği sürece kendisini doğal bir yaşam biçimi gibi sunabilir.

Romanın sonunda Eggers, görünürlüğün özgürlükle özdeşleştirildiği bu dijital düzeni sorgulamayı okura bırakmaktadır; böylece görünür olmanın gerçekten özgürlük mü, yoksa özgürlüğün yerini almış incelikli bir yönetim tekniği mi olduğu sorusu kaçınılmaz biçimde gündeme gelmektedir. Bu soruyu ciddiyle kendine yönelten her okur, sessiz imparatorluğun en zayıf noktasına temas eder. Çünkü farkındalık, bu imparatorluğun hiçbir zaman tam olarak ölçemeyeceği tek veridir. Tahakküm ve sömürüye direniş her zaman mümkündür; ancak yalnızca bireyin kendi bilincini yeniden sahiplendiği, görünürlük baskısına otomatik olarak boyun eğmediği ve teknolojiyle kurduğu mesafeyi kendisinin belirlediği o kırılgan

ama dönüştürücü alanda. Bu alanı korumayan herkes yönetilir; koruyanlar ise nihayet görmeye başlayıp alternatif arayışına girer.

Kaynakça

Baumeister, R. F., & Leary, M. R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117(3), 497–529.

Bradbury, R. (1953). *Fahrenheit 451*. New York, NY: Ballantine Books.

Brunner, J. (1968). *Stand on Zanzibar*. New York, NY: Doubleday.

Burdekin, K. (1937). *Swastika Night*. London: Victor Gollancz.

Cialdini, R. B., & Goldstein, N. J. (2004). Social influence: Compliance and conformity. *Annual Review of Psychology*, 55, 591–621.

Deleuze, G. (1992). Postscript on the societies of control. *October*, 59, 3–7.

Eggers, D. (2013). *The Circle*. New York, NY: Alfred A. Knopf.

Festinger, L. (1954). A theory of social comparison processes. *Human Relations*, 7(2), 117–140.

Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York, NY: Pantheon Books.

Ginzburg, E. (1967). *Journey into the Whirlwind*. New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich.

Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. New York, NY: Ace Books.

Ishiguro, K. (2005). *Never Let Me Go*. London: Faber & Faber.

Leary, M. R. (1990). *Self-presentation: Impression management and interpersonal behavior*. Madison, WI: Brown & Benchmark.

Leary, M. R. (1992). Social anxiety, shyness, and related constructs. In L. VandeCreek et al. (Eds.), *Social Anxiety* (pp. 1–20). New York, NY: Springer.

Leary, M. R., & Kowalski, R. M. (1990). Impression management: A literature review and two-component model. *Psychological Bulletin*, 107(1), 34–47.

Orwell, G. (1949). *Nineteen Eighty-Four*. London: Secker & Warburg.

Stephenson, N. (1992). *Snow Crash*. New York, NY: Bantam Books.

Zamyatin, Y. (1921). *We*. New York, NY: E. P. Dutton (English trans. later editions).

Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism*. New York, NY: PublicAffairs.

BÖLÜM 5

“SES VERİN SESİME DAĞLAR”: KENDİNİN YANKISI OLARAK YEREL ŞAİRLERDE VAN GÖLÜ

METİN EREN¹

Giriş

Şiir, temel sanat formlarından biridir. Bu nedenle de şiir türünün temel hüviyet unsurlarından biri de estetik haz vermektir. Geleneksel şiir, estetik ve hikmeti esas alır. Modern şiirde ise estetik ve bireysel hisler öne çıkar. Modern şiirin birey merkezli yapısı şairin kendi düşünce ve duygularını öne çıkarmasını sağlar. Bu bireysel boyut aynı zamanda şairin kendi çevresini de sanatının konusu hâline getirmesini olanaklı kılar. Şair için daha yaygın ve ortak referansların yanında kendisi için anlamlı olan kişi, olay ve mekânlar önemli olur.

Mekân/doğa-sanat ilişkisinin yansıdığı alanlardan biri de edebiyattır. Mekân-sanat ilişkisinin Türk şiirindeki en belirgin yansımalarından biri İstanbul üzerine yazılan şiirlerdir. İstanbul, geçmişten günümüze Türk şiirinde mekân anlamında en sık işlenen yerlerden biri olarak bu yansımaya güçlü bir örnektir. Modern Türk şiiri, birkaç güçlü etkiyle yereli şiire taşımıştır. Bu etkilerden biri şiirin taşraya açılmasıdır. Modernlik; yerele ait sesin, taşranın edebi metin üretme yetenek ve yeterliğinin oluşmasına da katkı sağlamıştır. Cumhuriyet’in erken dönemlerinden itibaren Van ve

¹ Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Orcid: 0000-0003-3576-6076

çevresi yazılı kültürü içinde yetişmiş, evrensel, ulusal veya yerel temalar etrafında şiirler yazmış çok sayıda isim ortaya çıkmıştır.

Bu makalede Van Gölü ve gölle ilgili unsurlar yerel şairlerin şiirleri örneklem alınarak incelenmiştir. Yerel şair tanımlaması ile Van ve çevresinde yaşayan ve yerel düzeyde tanınan isimler kastedilmektedir. Yerel şair tanımlamasının diğer bir boyutu ise Van'dan ayrılmakla birlikte şiirlerine Van Gölü ve Van'ı konu edinen ve ulusal düzeyde tanınmayan isimler oluşturmaktadır. Sözlü kültür geleneğinin temsilcisi âşıklardan şiirleri basılmış olanlar da bu kapsamda değerlendirilmiş olup bu şairlerin sayısı oldukça sınırlıdır.

Bu çalışmanın ciddi bazı sınırlılıkları vardır. Bu sınırlılıkların ilki incelemeye esas teşkil edecek kaynakların dağınıklığıdır. Van ile ilgili yayınların derli toplu bir şekilde bir araya getirilmemiş olması, Van'da yaşamış veya yaşamaya devam eden şair ve yazarların eserlerinin çok farklı yayınevlerinde yayınlanması ve Van ile ilgili kitapların dağınıklığı konu ile ilgili güçlüklerin başında gelmekteydi. Bu güçlüğü ortadan kaldıracak en önemli katkı Vanlı şairler ve şiirleri ile ilgili bu çalışmada da kullanılan bazı antolojilerin yayınlanmış olmasıdır. Bu seçkilere girmemiş şairlere ve şiirlerine ulaşmak için de geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Bununla birlikte incelemelerde konu ile ilgili tüm metinler değerlendirilmemiştir. Konu başlıklarına göre örnek metinler seçilmiştir. Konu başlığı ile ilgili tüm şiir metinlerinin çalışmaya eklenmesi incelemeyi karmaşık kılacaktı. Buna karşın, devam eden bir sürece bağlı olarak incelemeye esas tema ile ilgili şiirler yazılmaya devam edilmektedir. Bu dinamik sürecin verimlerinin bir kısmı doğal olarak bu değerlendirmenin dışında kalmıştır.

Van Gölü ve şiir ilişkisini incelemeye dönük bir diğer güçlük, şiir dilinin mecaz ve sembollerle örülü yapısından kaynaklanmaktadır. Şair, olguların ve nesnelerin yalın tasvircisi değildir. Olgu, nesne, olay ve kişilerin kendine özgü

yorumlayıcıdır. Bu nedenle de Van Gölü ve ilintili unsurlar kimi örneklerde çok örtülü bir şekilde şiirlere yansımıştır. Şair ve şiirler, birbirinden ayrı, geniş incelemelere konu edilmeden bu kullanımların tespit edilebilmesi de ayrıca zordur.

Van ve çevresinde yetişmiş, yaşamış, bulunmuş isimlerin şiirlerinde geçen göl, deniz ve bunlarla ilintili her unsuru Van Gölü üzerinden okumak ve değerlendirmek de ayrıca bir güçlük oluşturmaktadır. Van ve çevresinde Van Gölü'nün gündelik dilde ve kimi edebi metinlerde “deniz” olarak adlandırılması bu güçlüğü'nin nedenlerinden biridir. Van doğumlu veya uzun yıllar Van'da yaşamış birçok şairin şiirlerinde göl, deniz, denizle ilintili varlık ve nesneler sıklıkla kullanılmıştır. Su, deniz, gemi, martı, liman sözcükleri bazı şairlerin şiirlerinde sıklıkla yer alır. Bu kullanımların hangilerinin Van Gölü ile etkileşimin yansıması olduğunu belirlemek tam olarak mümkün değildir. Van doğumlu ve uzun yıllarını Van'da geçirmiş şairlerden Melih Erzen'in şiirlerinde deniz ve denizle ilgili varlık, nesne ve imgeler sıklıkla yer almaktadır. Bu kullanımların hangilerinin, ne derece Van Gölü ile ilgili olduğu veya şairin Van çevresinde geçen yıllarından esinlendiğini tespit etmek mümkün değilse de Van Gölü'nün şairin imgelemine beslediği, bilinç dışından da kaynaklansa su ile ilgili unsurları şiirinde kullanmaya daha açık kıldığını varsayabiliriz. Şairin *greziella* şiirinde deniz bir yasın parçasıdır, *pol ve virjini* şiiri, şairin esinlendiği aynı adlı eserin hüznü'lü doğasına uygun imgeleri denizden alır (2018). Vanlı şairlerden A. Yavuz Yavrutürk'ün *Yeşilsarı ve Külzar* (2012) Ramazan Yıldırımçakar'ın *sakalının incinen yanı* (2019) kitaplarında deniz ve denizle ilgili unsurlar barındıran çok sayıda şiir bulunmasına karşın bu kullanımları Van Gölü ile ilintilendiremeyiz. Bu isimler yalnızca örnek vermek için seçilmişlerdir. Birçok yerel şair ve yazarın eserinde bir tem, motif veya imge olarak Van Gölü yer almaz bile.

Van Gölü havzasında yetişmiş, yaşamış veya bulunmuş şairlerden önemli bir kısmında ise açık ve örtük olarak göl, deniz bir tema veya imge olarak yer almamaktadır. Bu incelemede Van Gölü ile ilgili şiirler ortak temalar, ortak özellikler çerçevesinde değerlendirilecektir.

1. Van Gölü’nün Renkleri ve Gün Batımı

Van Gölü ile ilgili şiirlerin hem ulusal bağlamında hem de yerel bağlamında en belirgin özelliklerinden biri Van Gölü’nde gün batımının renkleri, hissettirdikleri ile ilgili betimlemelerdir. Van Gölü’nde gün batımının şairlerin şiirlerine yansıma şekilleri geniş bir başlık oluşturur. Van Gölü, hem gün içinde hem de gün batımlarında rengârenktir. Çeşitli benzetme ve duygularla bu durum şairlerin mısralarına yansır. 1958 yılında yayınlanmış A. Rıdvan Bülbül’ün “Van Gölü’nde Gün Batımı” şiiri bu manzara etrafında örülmüş bir şiirdir. Şair, Van Gölü’nde günbatımını canlı imajlarla betimler. Bu manzaranın ilahi olanın müdahalesi olduğunu belirtir:

*Van Gölü en güzel anını yaşıyordu, günbatımı /.../ Renklerin
çarşısı allı, pullu, süslü göl.*

*.../ Büyülü bir fırçanın, büyümlü bir tablosuydu, / Tanrım en güçlü
sanatçı... (Laleci, 2018: 48).*

Sabri Atik, “Bin bir renge makestir gurupta mavi suyun” (Laleci, 2018: 31) dizesiyle betimler tabloyu. Türkan Camuşçu’da gün batımının renkli tablosunu şiirinde işlemiştir:

*Gün batır yedi renkle, / Bin bir ahenkle,/
İzler insan bin zevkle, / Van’a benzer yer var mı? (Laleci, 2018:
52).*

Ömer Çakmakçı; “Van Gölü’nde Akşam” şiirinde yas, hasret, hüznün, yalnızlık duygularıyla iç içe renkli bir gün batımı resmeder:

*Van Gölü’nde güneşin batışı, / O pembelikler ki mavilerden önce
(Laleci, 2018: 55).*

Dizelerde vurgulanan husus gün batımının renkli manzarasıdır.

Melih Erzen'in birçok şiiri su imgesi etrafında biçimlenmiştir. Şairin, Van Gölü'nün tek tema olduğu şiirleri ise sınırlıdır. “Van Gölü'nde Bir Nim Senfoni Yahut Edremit Resitali” su, güneş ve zaman etrafında örülmüş bir şiirdir. Şiirin ilk bölümü güneşin dalgalarda oluşturduğu görüntülere ilişkin izlenimlere dayanır. Hareket ve ışığa dayanan bir oyun hüküm sürmektedir suların üstünde.

Köpüklerinde halay çekince güneş / Balıklara özenen ışıklar lerze lerze / Oynaşır sularında /

Islak gölgeleriyle saklambaç oynar / Yarışan dalgalarda bulut gözlü martılar (Erzen, 2018: 311).

Şiirin ikinci bölümü renk ve sesin, zaman ve sular boyunca oluşturduğu izleri tema olarak alır. Van Gölü'nün gün içinde değişen renkleri açık, benzetmelerle örtük olarak dizelere yansımıştır.

Solgun iniltilerle sarıp zamanı / Sabah akşam / Gül yarası tenine mavi eylüller arar /

Mevsimin pençesinde / Gökkuşağı türkülerle ufuklar / Dalgalara sır verip mâhur sesiyle /

Güneşlenen kumlara / İtri'den bir tebessüm taşırken kuşlar (2018: 311).

Mustafa Işık, “Urartu Hatırası” şiirindeki *Van Gölü'nü öperken akşamın kızılığı / bütün fotoğraflarını usulca yaktım* (Özkan, 2018: 158) dizelerinde göldeki gün batımını bir sevgilinin usulca yapılmış vedası olarak kurgular. *Bütün fotoğraflarını usulca yaktım*, dizesi de doğanın sessiz vedası ile şairin ruh hâlini birleştirir. Alevin kızılığı, akşamın kızılığı ile örtüşür. Van Gölü'ne öperken veda eden gün imgesine karşın şair, yakılan fotoğraflar sert bir ayrılığı imler. Şair, yıkıcı eylemi “usulca” sözcüğü ile yumuşatmaya ve önceki dize uyumlu kılmaya çalışır.

Mehmet Feyyat'ın “Vangölü’nde Akşam” şiiri hüznün, hayal kırıklığı, keder, umutsuzluk duygularıyla örülmüş bir şiirdir. Günbatımı şairin duygularına bir çeşit hazırlık olmak üzere ifade edilmiştir:

Güneşin solan rengi vururken Van Gölüyle / Benziyordu adeta, can çekişen ölüye (Laleci, 2018: 82)

Kaya Kayaçelebi, gün batımını içsel bir duygunun yansıması olmadan doğrudan Van Gölü’nün güzellikleri arasında anar.

Ufkunda batarken akşam güneşi, / Cenneti andıran gurubların var (Laleci, 2018: 145).

Kemal Özer, “Gölde Akşam” şiirinde gün batımı tasvirini benzetmelerle dile getirir. Şaire göre bu günbatımı hayatın geride kalmış canlı tablolarını sembolize eder.

*Kıyıda güneş alev alev tutuştu, / Kızıl saçlı kadın misali
Havada son kuş uçu, / Gönülde şevkin misali* (Laleci, 2018: 192).

Nurullah Ulutaş, “yeni şarkı” şiirinde Van Gölü’nü kişileştirir. *van gölü / o dem esmer bir geceyi bürümüştü / ve yüreğinde mehtabı taşıyordu* (Ulutaş 2009: 20) dizeleriyle işveyle salınan *van gölü’ne vururken / ayın şavkı* (2009: 21) dizeleri gece ve Van Gölü etrafında biçimlenmiş bir tablodur.

Hasan Cemil Şensever *gün batarken eser gölde meltemin* (Özkan, 2018: 105) dizesinde ışık dışındaki bir öğeye, rüzgâra değinmiştir.

Âşık Çağlari, “Van Gölü” şiirinde iki farklı dizede Van Gölü’nde gün batımına yer verir:

“Akşam olur ala döner Van Gölü” ve *“Akşamdan akşama değişir hali”* (Laleci, 2018: 138).

Gürsoy Solmaz, “Van Gölü’ne” şiirinde renkli bir gün batımı manzarası resmeder:

Dalgalar titrek titrek, kıyılara varınca / Batan güneşle gölde, maviler döner tunca. (Laleci, 2018: 211).

Aydın Talay, “Ses Ver” şiirinde sessizleşmiş bir tarihin içinden seslenir. Şair, doğa ve tarihi insanlara ilişkin bir saflığa şahit olmak üzere şiirine dâhil eder:

Gönüller gibi kapılar da açık // Mavilerin beyaz sime dönüştüğü / Çarşaf çarşafa açılan deryanın / Kıyılara tatlı vuruşunu görürsün buralarda (Özkan, 2018: 49).

Bişar Ulutaş’ın “Van Denizi” şiirinde renk belirgin unsurlardandır:

Mavinin her tonu senin bağrında // Gökyüzü sürekli rengin boyuyor // Yeşil renk yanından uzaklaşsa da (Özkan, 2018: 53).

Mehmet Yazar’ın “Seyrettim Van Gölünü” şiirindeki betimlemesi düz bir anlatım içerir:

Seyrettim uzaktan batarken güneş, / uzanmış sahraya yatar Van Gölü!

Ne müthiş manzara, dünyalara eş,/ Doğaya renk katar Van Gölü! (Özkan, 2018: 148).

Şahin Davran, “Büyük Şehir Van” şiirinde gün batımıyla ortaya çıkan görüntüyü kişileştirir ve “güneşin öfkesine” bağlar.

Güneş kusuvermiş öfkesini gün batımında / Boyamış maviyi kızıl karanlıklara (Özkan, 2018: 243).

Hikmet Kandemir “Van’ım” şiirinde güneşin batışı ve göl akşamları tasvir edilir:

Maraş Caddesi’ndeki toz pembe gurubun / Göl kıyısındaki ılımlı mehtabınla (Akşener, 2015: 73)

Gün batımı kadar gölün gün içindeki renkleri ile ilgili, özellikle hayranlık içeren ifadelere yer verilmiştir. Ali İhsan Gülcü'nün “Güzellikler Beldesi” şiirinde buna dair bir kullanım vardır:

Masmavi bir huzurgâhtır, / Benim sahil şehrim Van'ım. (Laleci, 2018: 93).

Kâzım Karabekir Paşa'ya atfedilen “Van Gölü” şiirinde gölün rengine *Güzeldir güzel bu sevimli göl, / Fakat hala bir mavi ıssız çöl*, (Laleci, 2018: 142) dizeleriyle yer verir.

Kaya Kayaçelebi, “Van Gölü” şiirinde gölün rengine detay vermeden güzellik bağlamında atıfta bulunur:

Masmavi suyunla sen ne güzelsin (Laleci, 2018: 145).

Gürsoy Solmaz, “Erek Dağı” şiirinde *Bir mavi göz göl ise, / Sen o göze kaç Erek* (Laleci, 2018: 203).

İshak Refet İşıtman, “Van Gölü” şiirinde *Sahiller; dantelalı; / Hayır, bir oyalı / Mavi tül gibidir...* (Akşener, 2015: 67) dizelerinde gölü mavi renkle anmaktan kaçınmaz.

Bu örnekler dışında Van Gölü'nün “mavi”liğini vurgulayan çok sayıda mısra vardır.

Mavi renk dışında da renklere değinilmiştir: Hayâli Hasan Yavaş şiirlerinde renkler daha zengin bir ifadeye kavuşur.

Van Gölü mavi yeşil / Dalgalar hışıl hışıl (Laleci, 2018: 252).

Avcılar düzündə taşırılar çanta, / Van Gölü zümrüttür göğü pırlanta (Laleci, 2018: 257).

Abdurrahman Adıyan, “Van Gölü'nde Güneşin Valsi” şiirinin bir bölümünde gölün renklerine yer verse de şiirde daha çok bilgi verici bir eda vardır:

Ben Van denizinin / Yeşil, mavi ve bakır rengini / Üç dağ, dört adasıyla martılarını / Can havliyle ağlayan Van Gölü'nü / Kör kuyulara

döner otuz üç kerhizini / Bir efsane mi, muamma mı, canavarını / Göçmen turnalarla seyrediyorum (Özkan, 2018: 22).

Bariş Kul'un, "Bir Sevdadır Erciş" şiirinde Van Gölü'nün maviliği mavi renginin kıstası olarak belirlenir:

bir sevdadır erciş / van gölü'nden yükselirsin / mavinin seyrine (2017: 22).

Kul'un *Mavi İnci* şiirinde şair gölün rengi, Van Gölü ile özdeşleşmiş inci kefallerinin yaşam döngüsü ile kendi yaşamı arasında bağ kurar ve hayata bakışını bu unsurlarla temsil eder (2017: 24).

Rauf Yücel, *Van Gölü* şiirinde gölün gün batımında aldığı renkler dillendirilir:

Güneşin gökte gülüşü / Grup vakti süzülüştü / Tanrım bu ne renk cümbüşü / Meftun oldum Van gölüne (Yücel, 1999: 22).

2. Van'ın Güzelliklerinin Bir Parçası Olarak Van Gölü

Van Gölü; şiirlerde Van'ın güzelliklerinin bir parçası, Van silüetinin önemli bir unsuru olarak yer alır. Van Gölü, bu şiirlerde hem şiirin temel teması olmadığı gibi şairin özel dikkatine konu edilerek estetize edilmemiştir. Van Gölü, bu şiirlerde daha çok bir değini olarak yer alır. Van Gölü, kentin güzelliklerini aktarmak isteyen şairlerin şiirlerinde, çoğunlukla didaktik anlatımın bir parçasıdır. Van Gölü'nün şiirlerde bu şekildeki görünümüne birkaç örnek verelim:

1957 tarihli *Güzel Van'a* şiirinde Sabahattin Alkoç *Bir yanı Van Gölü, Erek bir yanı* dizesiyle değinir (Laleci, 2018: 25). Gazi Molla Bozo 1994 tarihli şiirinde *Bir yanı denize bakar* (Laleci, 2018: 44) dizesinde Van Gölü'ne yerel adlandırılışa uygun "deniz" der.

Bu şiirlerde, betimleyici, bilgi verici bir üslup seçen şairler ve şiirler de vardır:

Abdullah Akar’a ait “Gönlümdeki Van” şiirinde *Gölün vardır deniz derler / Balığını çok severler* (Özkan, 2018: 15). Abdullah Faruk Taşdemir “Umman Benim, Ben Zap Suyu” şiirinde Akdamar ve çevresi ile ilgili bilgi verilir: *Van Ahtamar Kilisesi! / Surp Haç! diyerek anılır. / İşgirt’tedir isgelesi / Hatıralarda canlanır.* (Özkan, 2018: 19). Abdurrahman Adıyan’ın “Van Gölü’nde Güneşin Valsi” şiirinin bir bölümünde bilgi verme öne çıkar:

Ben Van denizinin / Yeşil, mavi ve bakır rengini / Üç dağ, dört adasıyla martılarını / Can havliyle ağlayan Van Gölü’nü / Kör kuyulara dönen otuz üç kerhizini / Bir efsane mi, muamma mı, canavarını / Göçmen turnalarla seyrediyorum (2018: 22).

Benzetmeler dışında bu kısım bilgi verici ifadelerin art arda dizilmesinden oluşmuştur.

Ebubekir Demir’in “Gelip Van’ı Görmelisin” şiirinde aynı üslubun örneklerini verir: *Balık bendi iskelesi / Bir gölü var dile destan / Ne hoş görünür Gevaş’tan//Edremit tam göl kenarı / Bağlara çıkar yolları* (2018: 65). Âşık Cihanî (Emin Telli), “Erciş Güzellemesi” şiirinde benzer dizeleri vardır:

Güneyi Van Gölü, kuzeyi dağlar / Akar pak suları durmadan çağlar Emrah’la Selvi’nin kurduğu bağlar / Geçti gül mevsimi yâri görmedim (2018: 74).

Âşık Celali, “Van Gölü” başlıklı şiirinde benzer bir kullanım göstermiştir:

Vanlılar göl demez, derler denizdir, / Denize benziyor böyle göl azdır

Masmavi ren, sodalı su temizdir / Gâhi uslu, gâhi coşar Van Gölü (2015: 375).

Mustafa Işık'ın *Yağmur Vakti Sevmeleri* kitabında yer alan “âleme ilan van sevdasını” şiiri şairin şiir çizgisi dışında yazılmış bir şiirdir ve bu şiirde Van Gölü *en büyüktür göller içinde* dizesiyle didaktik, kuru bir ifadeyle yer alır. Akdamar efsanesine atıf yaptığı dizelerde de benzer bir eğilim vardır: *tamara öyküsü vardır bilsinler / selvi boylu yârdır diye sevsinler* (2018: 11).

Gökmen Sakin, “Van Gölü” şiirinde göl, çevresiyle, üzerindeki mekânlarla, çevresinde yaşayan âşıklarıyla şiire konu edilir (Özkan, 2018: 83).

Ercan Ulutaş, “Memleketim Van” şiirinde gölü Van'ın güzellikleri bağlamında işler: Şan, şeref doludur tarihin zengin / şu şark diyarında bulunmaz dengi / gök mavi, göl mavi, yemyeşil rengin / cennetten bir parçasın memleketim Van! (Ulutaş E., 2023: 17).

Celal Türkoğlu “Van’a” (1958), M. U. Turan “Güzel Van” (1960), İhsan Gürbüz “Van” (1962), Hasan Oktar “Van'ındır” (1962), Hayâli Hasan Yavaş “Van’a Deyişler” (1971), “Van'da Güzeldir” (1980), Ali Soydaş “Yeşil Van'ımız” (1972), Kaya Kayaçelebi “Van'a gel Van'a” (1973), Salih Gümüşhan “Van Destanı” (1974), Emin Telli (Âşık Cihanî) “Erciş Güzellemesi” (1979), Abbas Güven “Gördün mü Van'ı” (1994), “Koşma” (1996), N. İbrahim Kalkan “Van'a Geldim” (1971), Mehmet Feyyat “Van” (1984), “Bir Başkadır Van” (1998), Muhittin Keskin “Van Vilayeti” (1986), Türkan Camuşçu “Van'a Benzer Yer Var mı?” (1991), Ali İhsan Gülcü “Güzellikler Beldesi” (1986) şiirlerinde benzer şekillerde Van Gölü'ne atıf yapılır.

3.İnsan, Göl ve Deniz

Şairin doğaya söyledikleri ile doğanın şaire söyledikleri arasındaki geçiş Van Gölü şiirlerinin önemli temaları arasındadır. Doğanın içimizde uyandırdığı duygu ve düşünceler kadar duygu ve

düşüncelerimizi doğaya yansıtırız. Bilinç sahibi bir varlık olarak tahayyül edilen Van Gölü de bu yansıtma ve etkileşimlerin taraflarındandır. Her an değişen, binbir şekil, renk, durum içinde beliren Van Gölü'nün şairin dikkatini çekmemesi, bireysel, toplumsal olgularla birleştirilip şiire konu olmaması tuhaf kaçırdı. Gölü, hisseden bir varlık olarak betimleyen, gölü kişiselleştiren çok sayıda mısra vardır. Bununla birlikte Van Gölü, şiire yeterli ve derinlikli bir biçimde, güçlü imgelerle çok az yansımıştır.

Rıdvan Hilali Şensever “Van Gölü’ne” şiirinde Van Gölü; Van ve çevresi tarihi, doğası ve anlatılarının yansıdığı bir varlıktır ve bağrında birçok duygu ve düşünceyi barındırır:

Sendedir esrarengiz şafaklar, / Bir o kadar gurup akşamları, / A...dile gelse de anlatsa / Köpük rengi martı kuşları (Özkan, 2018: 207).

Melih Erzen’in “Van Gölü’nde Bir Nim Senfoni Yahut Edremit Resitali” şiirinin üçüncü bölümü bu su, ses, ışık tablosunun şairin ruh hâliyle bulunduğu bölümdür. Bütün bu manzara hüznün, umut yüklü bir bestenin unsurları olarak belirir:

Gün hüznün taşır ışıklarında / Ufuklara pür-sükût / Sulardan yine yosun kokulu umutlar çalar / Buhûrdan bûselerle bulutlar / Sitemin gölgesinde şarkılar yakılır güne / Ufka serzeniş akar / Ağlamaklı çocuk nefesiyle geceye / Bir nim senfoni sunar / Çığlık çığlığa sular (2018: 312).

Fuat Arpa *Sözün Yazgısı* kitabında yaşadığı şehir Van’ı ve Van Gölü’nü açık ve örtük olarak şiirine almıştır. “Fırat’ın Türküsü” şiirinde geniş Ortadoğu coğrafyasının bir parçası olarak Van Gölü yer alır: *Beriden Bahr-ı Van koynuna alıp Zap’ı* (2014: 43) dizesi bir havza olarak Van Gölü’nün genişliğini de vurgular. Şairin daha bireysel ruh değişimlerini coşkulu bir dille işlediği “Eylüldü” şiirinde değişen ruh halleri ile uyumlu bir Van Gölü yer alır. Van Gölü, şairin ruh hâlinin temsili olarak kullanılır şiirde:

Eylüldü / Serindi hava / Van Gölü azgın dalgalarıyla / Sahili

dövüyor kabardıkça (2014: 51).

Arpa'nın "Kıyısında Van Gölü'nün" şiiri Van Gölü şiirleri arasındadır:

Uçuşur üzerinde özgürce Van Gölü'nün / Uçuşur beyaza gömülü martılar / Türküler söyler / Sahilin şarkısı ise başkadır / Martılar kadar, gökyüzü kadar / Sahildeki de bir şarkıdır o da / Bir yudum sevgi kadar (2014: 88).

Şiir, doğada kayıtsız bir özgürlük içinde var olan martılar üzerinden bir arayışı yansıtır. Martı, beyaz, özgürlük, uç(mak), türkü, sahil, sevgi sözcükleri birbirini tamamlayan, şairin de özlemlerini yansıtan sözcüklerdir.

Şehir, karmaşık ve gridir. Şair, ekmek-şiir karşılaştırması yaptığı dizelerinde şiirin anlamına dair güvensizdir. Ekmek-dostluk-kardeşlik olgularının yanında, onlarla birlikte şiirin bir anlamı olabilir:

Belki kardeşlik, fikir/Kim bilir belki şiir (2014: 89)

Van Gölü, mülkiyetin kirlettiği bir dünyada herkese aittir. Herkesi, kendi saflığı etrafında toplar. Şiir, şaire bu ortaklığa davet içerdiği için de şiire karşı şairin şüphesini giderir. Su ve şiir doğaya, kirlenmeyen öze davettir. Bu daveti ihsas eden bir gün batımıdır Van Gölü.

Yayılır enginlere dalgaları bu gölün / Engince yayılır / Ekmek herkesin olmasa da / Evler, eşyalar olmasa da herkesin / Bu su hepinizin / Hepinizi çağırıyorum, der dalgalar / Su gibi olmaya bir çağrıdır / Dalgaların sahillere vuran sesleri / ve su bir şiirdir / kirlenmeyesine / hüznüne ilham olur / bir kızıl vakitte / bir şairin / kıyısında Van gölü'nün / su... (2014: 89).

Seyyid Mehmet Şen'in "Edremitte Ölüm" şiiri, modern bir ağıttır. Doğa bu ağıdın parçası ve yankısıdır. Ölümün tesiri, Süphan Dağı ve Van Gölü temsil edilir:

*Eteklerinde derya misali Vangölüm / ... /Omuzlarında Süphan
dağından ağır bir yük /.../ Ve yüreği Vangölü'nden daha yangın* (Özkan,
2018: 235).

Âşık Celali, “Van Gölü” şiirinde gölü çeşitli yönleriyle mısralarına yansıtır. Bu özellikler arasında gölün coşkunluğuna da yer verir. Göl, yaratıcının kudretinin tezahürüdür:

*Yine celallenmiş dalgalar atar / Dalgası boylardan aşar Vangölü
Nice bin yıldır ki yerinde yatar / Hakkın kudretile yaşar Vangölü*
(Yenitürk, 2015:375).

Mehmet Feyyat, “Van Gölü’nde Akşam” şiirinde şair öznenin duygularıyla göl arasındaki etkileşimi açıklar:

Son salvetiyle bir an, dalgalar vurdu yana,/
Gölün o çirpınışı duygular verdi bana (Laleci, 2018: 82).

Timurlenk Bozkurt, “Van Gölü’ne” şiirinde gölü kendi gölge varlığı olarak kurgular. İç dünyasının dışsallaştığı mekândır göl:

*Yine neden köpürdün, neden delirdin öyle, / Sana neler oldu ey Van
Gölü haydi söyle./Yoksa sen de benim gibi, yar aşkıyla yanarsın,*

...

*Vurursun sularını, kayalara şiddetle, / Nice ayrı kalpleri erdirdin
saadete./*

*Sen bir göl değilsin ki, sanki senin bu halin, / Canandan ayrı
kalmış bir aşığın misali* (Laleci, 2018: 42).

Bekir Akdemir’in “Van Gölü” şiiri şairin duygularını yansıttığı, bir mekândır:

*Dur Van Gölü neden coşmuşsun öyle, / Var mı bir derdin, dur bana
söyle./*

*Bu dünyanın hali ezelden böyle, / Ben dedikçe durmaz coşar Van
Gölü* (Laleci, 2018: 28).

Abbas Güven’in “Van Gölü” şiiri insan-göl özdeşliği ile kurulmuş dizeler barındırır:

Van Gölü derya mısın sen, nesen? / Sen benim içimden coşan gölümsün. /

Varlığımın, her şeyimsin şanımsın. / Coş be gölüm, senin önün tutan yok, / Sen şanlısın, şerefini atan yok (Laleci, 2018: 126)

Sabri Atik'in "Van Gölü" şiirinde göl insanlara ait özellikleri yüklenmiş olarak betimlenir:

Nazlı bir gelin gibi süzülür de durursun, / Tabiatın koynunda ninnilerle uyursun. /

Bazen coşarsın birden boraya eş olursun / Bir kartal yapılısın mavi gözlü Van Gölü (Laleci, 2018: 31)

Salih Türkoğlu "Dönüyor Van Gölü" şiirinde Van Gölü'nün coşkunluğunu duygularına atfediyor:

Dalga dalga coşuyor Van Gölü, / .../ Bir şeyler arıyor, gidiyor, ilerliyor (Laleci, 2018: 239).

Şahin Davran, "Büyük Şehir Van" şiirinde gölün doğası ile göl çevresi aşkları iç içe geçer:

Martılar şahit olmuş sevimlere / Güneş kusuvermiş öfkesini gün batımında / Boyamış maviyi kızıl karanlıklara / İsyan etmiş sabaha dek dövülen kıyılar / Sabaha yorgun uyanmış mavi bedeni / Almış yanına el ele tutuşan aşıkları (Özkan, 2018: 243).

Fesih Vural, "Kar Tanesi Dilinde Bu Şehir" şiirinde gölü farklı imgelerle şiirine alır. *Göl yuttuğu mazinin / cesedini kıyıya atar* (Özkan, 2018: 90) dizesinde göl, Yunan mitolojisindeki Kronos'un işlevini yüklenmiştir.

Ömer Civano Çakmakçı'nın "İçime Karanlıkları Dolar" şiirindeki "Akşam olur özlemim yakar suları / Van Gölü mahzun şimdi" (Çakmakçı, 2007: 10) dizelerinde şair gün batımı manzarası ile kendi duygularını birleştirir ve alıntıdaki ikinci dizede de kendi duygularını Van Gölü'ne yükleyerek yansıtır.

Van Gölü'nü tarihle işleyen şiirlerden biri Ahmet Cezar Arvası'nın “Van'da Akşam” şiiridir.

*Toplandığı meydandı bu sahne yiğitlerin, / Yarası tazelendi
gurupta şehitlerin./ Şahlandığı anlardı tarihi ümitlerin; / Şehitlerin
gömleği bu denizde yıkandı, / Bu denizde yıkandı...(Laleci, 2018: 32).*

Barış Kul'un, “Van Gölü” şiiri de gölün özellikleri ile şair arasında geçişliliklerin, özdeşliklerin, benzerliklerin kurgulandığı dizeler barındırır:

*van gölü'ne benzetirim kendimi / hiç akıntılarımla olmaz benim / ...
/ Seyrim güzel olur sabah serinliğinde / akşamları yakamozlar iner bana /
çoğalırız birden van gölü'ne / bu yüzden hiç vurgun yemem ben (2017:
106).*

Kul'un “Gazino” şiirindeki *van gölü'ne yakamoz / dalgalara yazım düştü* (2017, s.93) dizeleri de doğa ile şair arasında kurulan özdeşlik Van Gölü üzerinden gerçekleştirilir. Zela Kıran, “Uzak Yolların Hasreti” başlıklı şiir kitabında yer alan “ay ışığı şiiri” gece, ay ve deniz etrafında örülen bir gizem ve huzur tablosu çizer: *ayın güümüşi ışığı / deniz kenarında / dalgaların sessizliğinde / sadece / ruhların görebildiği / güzelliklere yansımakta* (2021:11).

Örnek şiirlerde, şairler, tabiatı kendi duygu ve düşüncelerine bir ayna kılmışlardır. Sevinç, hüzn, özlem, hayal kırıklıkları, umut gibi tüm duygular Van Gölü ve gölün özellikleri üzerinden dile getirilmiştir.

4. Van İskeleyi

Van'ın geçmişten bu yana önemli bir merkezi olan ve İskeley olarak adlandırılan mekân, Cumhuriyet'in ilk yıllarında köy statüsündeyken daha sonra mahalle olmuş. Kendine has özellikleri ile Van kültürünün ayrılmaz bir parçası olmuştur. Van, yerel

yaşamının, gölle temasın önemli mekânlarından biridir İskele. Bitlis'in Tatvan ilçesi ile Van arasında yük treni taşımacılığının da önemli bir merkezi olan Van Gölü Feribot İşletmelerinin Van durağı da bu mekândır ve birçok şairin şiirine çeşitli özellikleriyle yansımıştır.

Nurettin Açık 1957 yılında yayınlanan “Güzel İskelem” şiirinde bu mekân ve çevresini dillendirmiştir. Dörtlüklerinin sonunu aşağıdaki dizelerle bitiren şairin duygusal tonu belirgindir.

Hayranım ben sana güzel iskelem // Derdime dert verir güzel iskelem // Hep sende kalmaktır arzum iskelem // Hep sende kalmaktır arzum iskelem (Laleci, 2018: 21).

İskele'yi tamamlayan çevre de şiire yansımıştır.

Bir yanda şose yol, bir yanda yonca, //Doğun uygulama, batın mavi göl // gün gelir gemiler sefere gider, / Gün gelir gemiler seferden döner (Laleci, 2018: 21).

İskele üzerinden yazılan bir başka şiir M. Latif Bakış'ın “İskele'den Kalkan Gemi” şiiridir. Bu şiirde şair geçen hayatı, duyguları, özlemleri Van Gölü çevresi mekânları ve unsurları üzerinden anlatır. İskele, bir metafor olarak kullanılmıştır.

İskele'den kalkan bir gemiyim ben / bütün bir ömür dalgalarla boğuşan /

hasret kalıp sevdiklerine birden / bir çapa hoyratıyla hayattan atılan!...(Bakış, 2017: 73-74).

Nazmi Saçoğlu'nun “Başkadır Vanlı” şiiri İskele'yi gündelik hayattaki özellikleri ile ve yer yer de mizahi olarak işler:

İskelede ofis önünde yüzer; / Gumluktan özüne yapar bir mezar; İskele mevzuli bi destan yazar, / Halbuki orada dayag yer Vanlı (Özkan, 2018: 180).

Mehmet Feyyat “Güzel Van” şiirindeki ifadeler esas olarak betimleyicidir: *Güzeldir iskele yolu /Yeşilliktir sağı solu* (Laleci, 2018: 76). Gazi Molla Bozo 1994 tarihli şiirinde *Van’ın bir yanı iskele / Bekledim belki yar gele* (Laleci, 2018: 44) dizesinde İskele’ye beklentilerinin merkezi mekânı olarak değinir. Rıdvan Bülbül “Van Gölü’nde Gün Batımı” şiirinde sosyal bağlama da yer verir: *Sobe oynuyordu İskele Köyü’nde çocuklar* (Laleci, 2018: 48). Ali İhsan Gülcü “Güzellikler Beldesi” (1986), şiirinde *Merkezi ve iskelesi / Değişiyor tüm çehresi* (Laleci, 2018: 93). *Mevcuttur yedi ilçesi / Hava, deniz iskelesi* (Laleci, 2018: 93). Mehmet Güvener’in “Doğunun İncisi Van” şiirin de de İskele geniş bir mekân olarak betimlenir: *Güzel cadde iskeleye uzanır, / O güzel yol ağaç ile bezenir* (Laleci, 2018: 129)

Van Gölü yukarıda belirtilen özellikler çerçevesinde şiirlere yansımıştır. Vanlı şairler ve şiirleri üzerine bir incelemesi olan Seyit Battal Uğurlu, yerel şairlerin şiirlerini şehre ilişkin deneyimin ve kenti övme çabasının biçimlendirdiğini, bu metinlerin çok katmanlı bir anlam yapısından uzak, şekilsel olarak da kusurlu inşa edildiğini belirtir. Uğurlu, şiirlerin genel karakterini “övgü, güzelleme ve hamaset”in belirlediğini doğanın basit bir izlenimcilikle olduğu gibi yansıtılmaya çalışıldığını belirtir (2007: 368). Van Gölü, yerel şiire yoğun olarak yansımakla birlikte bu yansıma oldukça sınırlı kalmıştır.

Sonuç

Geleneksel şiirin temel yaklaşımı ile modern şiirin temel yaklaşımları farklıdır. Bu olgunun temel yansımalarından biri geleneksel şiirin bireysel his ve gözlemlere oldukça sınırlı yer vermesidir. Modern şiirle birlikte kişisel duygu ve düşüncelerin yanında yerele ait gözlem ve bu gözlemlerden kaynaklanan algılar öne çıkmıştır. Böylece tarihte neredeyse şiirde yer bulamayan Van

Gölü, şiirde yokluktan şiirde ve şiirsel varlığa doğru bir geçiş sürecinin içine girmiştir. Van Gölü'nün, Osmanlı edebi geleneğinin varlığı görme biçiminden kaynaklanan edebiyattaki yokluğu modernliğin insan, mekân ve zamana bakışındaki değişimin en açık yansıdığı modern edebiyatla birlikte değişmeye başlamıştır.

Van Gölü, çok yönlü değişimlerin sonucu olarak yerel şairlerin yeni bir bakışa sahip mukimlerin keşfedilme aşamasındadır. Bu yeni tip sanat erbabı kendilerini merkezde görmedikleri, bir merkezin takipçileri oldukları için Van Gölü, bir kendilik olarak görülen değil de gösterilmeye çalışılan bir yer olarak belirir şiirlerde. Van'da doğup yetişmiş ya da Van'a yerleşmiş şairlerin şiirlerinde göl, çoğunlukla somut özellikleriyle yer almıştır. Van Gölü, rengi, gölde günbatımının görünümüleri ve Van'a dönük övgü şiirlerinde şehrin belirgin, tanınan bir unsuru oluşu ile yer alır. Şairlerin duygu ve düşüncelerinin somut yansımalarını barındırır. Oluş hâlinde bir şiir olduğu için biçim, yapı, içerik, söyleyiş bakımlarından bir bütünlüğe sahip olmadığı gibi, aksayan yönleri vardır.

Van Gölü, gün içindeki renkleri, gün batımının etkileyici renkliliği ve çevresindeki yerleşim yerleri ile şiirlere yansır. Şairin doğaya söyledikleri ile doğanın şaire yansımaları arasındaki geçiş Van Gölü şiirlerinin önemli temaları arasındadır. Van Gölü etrafı ciddi bir değişim ve dönüşüm sürecinden geçtiği için Van Gölü ile ilgili edebi metinlerin üretilmesi sürecektir.

Kaynakça

Akşener, H. S. (2015). *Van Şiirleri ve Vanlı Şairler Antolojisi Van'dan Vaniköy'e-3*. İleri Yayınları.

Arpa, F. (2018). *sözü'n yazgısı*. Bengisu Yayınları.

Bakış, M. L. (2017). *Tamara*. Artos Kitap.

- Çakmakçı, Ö. C. (2007). *Şiirimin Yarısı*. Ürün yayınları.
- Erzen, M. (2018). *Yarısı Bulut*. Palet Yayınları.
- Işık, M. (2018). *Yağmur vakti sevmeleri*. Serencam Yayınları.
- Kıran, Z. (2021). *Uzak Yolların Hasreti*. Artos kitap.
- Kul, B. (2017). *Ay Fazındayım*. Artos Kitap.
- Laleci, A. (2018). *Şiirlerde Van*. Van Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Özkan, A. (2018). *Van Şiirleri Antolojisi*. Van Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Uğurlu, S. B. (2006). “Van’ı ve Van Çevresini Konu Alan Şiirler Üzerine Bir İnceleme”. II. VAN GÖLÜ HAVZASI SEMPOZYUMU (04-07 Eylül 2006-Bitlis Kültür Merkezi). T. C. Bitlis Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Kültür Yayınları.
- Ulutaş, E. (2023). *Gönül Nağmesi*. Morena.
- Ulutaş, N. (2009). *Adımlarım Eylül Yüklü*. Van.
- Yavrutürk, A. Y (2012). *Yeşilsarı ve Külzar*. İkinci Adam Yayınları.
- Yenitürk, C. (2015). *Gönül Gözü Sözün Özü*. Berikan Yayınevi.
- Yıldırımçakar, R. (2019). *sakalımın incinen yanı*. Artos Kitap.
- Yücel, R. (1999). *Sevdiğimi Demez İsem(Şiirler)*. İstanbul.

