

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ VE  
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
DOKTORA TEZİ



**MİTOS YANSIMALARI:**  
**CHRISTA WOLF'UN *KASSANDRA* VE**  
***MEDEA. STIMMEN* ADLI MİTOS**  
**ÇALIŞMALARINDA KADIN İMGESİ**

SEMRA ÖĞRETMEN

1148255204

DANIŞMAN

DR. ÖĞR. ÜYESİ YILDIZ AYDIN

EDİRNE 2019

T.C.  
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ VE  
TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
DOKTORA TEZİ

**MİTOS YANSIMALARI:  
CHRISTA WOLF'UN *KASSANDRA* VE  
*MEDEA. STIMMEN* ADLI MİTOS  
ÇALIŞMALARINDA KADIN İMGESİ**

SEMRA ÖĞRETMEN  
1148255204

DANIŞMAN  
DR. ÖĞR. ÜYESİ YILDIZ AYDIN

EDİRNE 2019

Jüri Üyelerinin Onay ve İmza Sayfası

T.C.

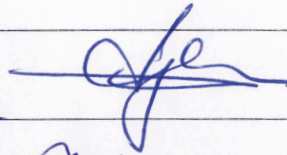
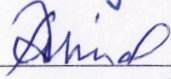
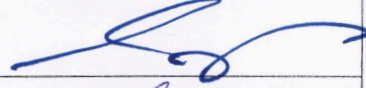
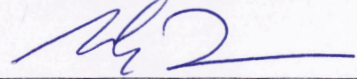
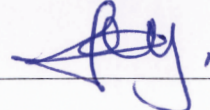
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ VE TEKİRDAĞ NAMIK KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜLERİ

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**SEMRA ÖĞRETMEN** tarafından hazırlanan **MİTOS YANSIMALARI: CHRISTA WOLF'UN KASSANDRA VE MEDEA. STIMMEN ADLI MİTOS ÇALIŞMALARINDA KADIN İMGESİ** konulu **DOKTORA** tezinin savunma sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Yönetmeliği'nin 12. – 13. Maddeleri uyarınca **25.10.2019 Cuma** günü saat **14:00**'da yapılmış olup, tezin\* Kabul edilmesine.....  
**OYBİRLİĞİ/ OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYELERİ                       | KANAAT           | İMZA  |
|------------------------------------|------------------|---|
| Dr. Öğr. Üyesi<br>Yıldız           | Kabul edilmesine |   |
| Prof. Dr. Arif Umal                | Kabul edilmesine |   |
| Dos. Dr. Sema Sandalcı             | Kabul edilmesine |   |
| Prof. Dr. Nihmet Akdoğan           | Kabul edilmesine |   |
| Dr. Öğr. Üyesi<br>Meryem Habiboğlu | Kabul edilmesine |  |

\* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

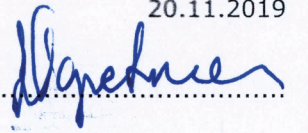
T.C  
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

|                          |   |
|--------------------------|---|
| Referans No              | 10139723  |
| Yazar Adı / Soyadı       | SEMRA ÖĞRETMEN  |
| T.C.Kimlik No            | 17315838310   |
| Telefon                  | 5066083965  |
| E-Posta                  | ogretmensemra@gmail.com   |
| Tezin Dili               | Türkçe  |
| Tezin Özgün Adı          | Mitos Yansımaları: Christa Wolf'un "Kassandra" ve "Medea. Stimmen" adlı Mitos Çalışmalarında Kadın İmgesi   |
| Tezin Tercümesi          | Mythos Reflections: The Image of Female in Christa Wolf's Mythos Studies named "Kassandra" and "Medea. Stimmen"   |
| Konu                     | Alman Dili ve Edebiyatı = German Linguistics and Literature   |
| Üniversite               | Trakya Üniversitesi   |
| Enstitü / Hastane        | Sosyal Bilimler Enstitüsü   |
| Anabilim Dalı            | Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı   |
| Bilim Dalı               | Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı  |
| Tez Türü                 | Doktora   |
| Yılı                     | 2019  |
| Sayfa                    | 295   |
| Tez Danışmanları         | DR. ÖĞR. ÜYESİ YILDIZ AYDIN   |
| Dizin Terimleri          | Alman edebiyatı=German literature   |
| Önerilen Dizin Terimleri | Kadın Yazını=Women's Literature Christa Wolf=Christa Wolf Mitos=Mythos<br>Kassandra=Cassandra Medea=Medea Kadın İmgesi=The Image of Female Feminist<br>Yaklaşım:Feminist Approach |

20.11.2019

İmza:.....

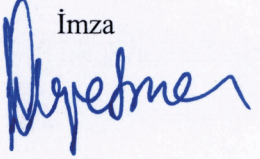


**TRAKYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**DOĞRULUK BEYANI**

Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada, tüm verilerin bilimsel ve akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini, kullanılan verilerde tahrifat yapılmadığını, tezin akademik ve etik kurallara uygun olarak yazıldığını, kullanılan tüm literatür bilgilerinin bilimsel normlara uygun bir şekilde kaynak gösterilerek ilgili tezde yer aldığını ve bu tezin tamamı ya da herhangi bir bölümünün daha önceden Trakya Üniversitesi ya da farklı bir üniversitede tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

25/10/2019

Semra ÖĞRETMEN

İmza  


**Tezin adı:** Mitos Yansımaları: Christa Wolf'un *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* adlı Mitos Çalışmalarında Kadın İmgesi

**Hazırlayan:** Semra ÖĞRETMEN

## ÖZET

Yunan mitolojisinde kimseyi kehanetlerine inandıramayan bir kâhin olarak geçen *Kassandra* ve kendi çocuklarını katleden bir büyücü olarak bilinen *Medea*, Antik Çağdan günümüze kadar tiyatro, resim, sinema ve yazın gibi çeşitli sanat dallarında sık sık ele alınıp her seferinde dönemin koşullarına göre yeniden yorumlanan mitsel kadın figürlerdir. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan feminist tartışmaların etkisiyle daha çok kadın yazarların metinlerinde görünür olan bu figürler, Doğu Alman yazınının önde gelen kadın yazarlarından biri olan Christa Wolf'un da ilgisini çekmiş ve yapıtlarına konu olmuşlardır.

Bu çalışma *Kassandra* ve *Medea* mitoslarının, Christa Wolf'un *Kassandra* (1983) ve *Medea. Stimmen* (1996) adlı yapıtlarına yansımalarını konu edinmekte ve yazarın *Kassandra* ile *Medea* figürleri üzerinden ortaya koyduğu kadın imgesini ele almaktadır. Çalışmanın amacı, yazarın araştırma, okuma ve yazma süreçlerini kapsayan ön çalışmaları sırasında zihninde tasarladığı ve bu süreçlerin birer ürünü olan her iki yapıtıyla ortaya koyduğu kadın imgesini incelemektir. Bununla birlikte yapıtların tarihsel ve siyasal bağlamlarını da göz önünde bulundurup, yazarın *Kassandra* ile *Medea*'ya dair kadın imgesini ve kadın imgesi üzerinden bir kadın okur ve yazar olarak sergilediği tutumunu feminist yaklaşımlar ışığında çözümlemektir.

Çalışmada Christa Wolf'un kadın okur ve kadın yazar olarak, *Kassandra* ve *Medea* mitoslarını konu alan antik metinlere yönelik bir karşı okuma gerçekleştirdiği, geleneksel *Kassandra* ve *Medea* imgelerini sorguladığı ve yapısöküme uğrattığı, dışil sesin arkeolojisini yaparak kök-*Kassandra* ve kök-*Medea*'yı ortaya çıkarmaya çalıştığı, geleneksel olanın dışında bir kadın imgesi yarattığı ve bu yaklaşımıyla bir dışil yazım örneği sunduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Christa Wolf, Mitos, *Kassandra*, *Medea*, Kadın İmgesi, Feminist Yaklaşım

**Title of the Thesis:** Mythos Reflections: The Image of Female in Christa Wolf's Mythos Studies named *Kassandra* and *Medea. Stimmen*

**Author:** Semra ÖĞRETMEN

## ABSTRACT

In Greek mythology, Kassandra, who was a prophet but could not convince anyone to her prophecies, and Medea, who was a sorceress known as the murderer of her own children, are mythical female figures. Since ancient times, these mythical figures have been revisited and re-interpreted frequently by various branches of art such as theatre, painting, cinema, and literature with respect to the conditions of the times. These mythical figures, which became more visible in the writings of women writers who have been influenced by feminist debates since the second half of the twentieth century, was attracted the attention of Christa Wolf, one of the leading women writers of East German literature, and were also been the subjects of her works.

This study focuses on the reflections of the myths of Kassandra and Medea on Christa Wolf's works named *Kassandra* (1983) and *Medea. Stimmen* (1996) and explores the author's thoughts on the image of female, which she developed through the figures of Kassandra and Medea. The aim of the study is to examine the female image of the author's mind with both taking into consideration the author's preliminary studies including research, reading and writing experiences, and the two works, which are the result of these processes. Additionally, regarding the historical and political contexts of the works, in the light of feminist approaches, it is aimed to analyze the author's perception of the female image of Kassandra and Medea according to her attitude as a female literate.

In this study, it is concluded that Christa Wolf, as a female literate, made a counter-reading of ancient texts about Kassandra and Medea myths, questioned and deconstructed traditional images of Kassandra and Medea, endeavored to expose root-Kassandra and root-Medea by making the archeology of female voice, created an image of female except from the tradition and manifested a female literature example.

**Keywords:** Christa Wolf, Mythos, Kassandra, Medea, The Image of Female, Feminist Approaches

**Titel:** Mythosreflexionen: Das Bild der Frau in Christa Wolfs Mythosbearbeitungen *Kassandra* und *Medea. Stimmen*

**Vorbereitet von:** Semra ÖĞRETMEN

## ZUSAMMENFASSUNG

In der griechischen Mythologie gilt Cassandra als eine Seherin, die niemanden von ihren Prophezeiungen überzeugen kann, während Medea als eine Zauberin bekannt ist, die ihre eigenen Kinder tötet. Beide Frauenfiguren aus der Mythologie wurden von der Antike bis zur Gegenwart in unterschiedlichen Disziplinen der Kunst, Theater, Malerei, Film und Literatur je nach Gegebenheiten der Zeit neu interpretiert und bearbeitet. Unter dem Einfluss feministischer Debatten, die sich insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts intensivierten, erscheinen diese Figuren meist in den Texten von Schriftstellerinnen. Auch die ehemalige DDR-Schriftstellerin Christa Wolf ließ sich von Cassandra und Medea inspirieren und bearbeitete diese Figuren als Protagonistinnen in ihren Werken.

Die vorliegende Studie hat zum Ziel, das Bild der Frau in Christa Wolfs Werken *Kassandra* (1983) und *Medea. Stimmen* (1996) herauszuarbeiten. Dabei wurde der Umgang Christa Wolfs mit dem Mythos; ihre Recherchen, ihr Lese- sowie Schreibprozess bezüglich der Cassandra- und Medea-Gestalt berücksichtigt, um das Bild der Cassandra und Medea in ihrer Vorstellung offenzulegen. Diesbezüglich wurden auch biographische und kulturpolitische Quellen in Betracht gezogen. Christa Wolfs Cassandra- und Medea-Bild wurde im Lichte der feministischen Ansätze analysiert.

Es wurde festgestellt, dass Christa Wolf als Leserin und Schriftstellerin ein kritisches Gegenlesen der antiken Werke durchgeführt hat. Das durch die männliche Stimme überlieferte Bild von Cassandra und Medea wurde somit hinterfragt und dekonstruiert. Zum Schluss wurde deutlich, dass die Autorin im Gegensatz zur männlichen Überlieferung ein neues Frauenbild kreiert und durch ihre Annäherung an den Mythos ein Beispiel für das weibliche Schreiben vorgelegt hat.

**Schlüsselwörter:** Christa Wolf, Mythos, Cassandra, Medea, Frauenbild, Feministische Ansätze



## ÖNSÖZ

Doktora tez çalışmamın tasarlanması, hazırlanması ve tamamlanmasına dek tüm süreçlerinde büyük emeği olan, bilgi ve tecrübesini benden esirgemeyip beni sürekli güdüleyen, cesaretlendiren, sabır ve hoşgörüsünü hiçbir zaman eksik etmeyen, bilimsel yaklaşımı, eleştirileri ve önerileriyle yol gösterip, tez çalışmamın gelişmesine katkıda bulunan kıymetli tez danışmanım, *Doktormutter*'im Dr. Öğr. Üyesi Yıldız AYDIN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Doktora tez çalışmamın ortaya çıkmasında büyük katkıları olan, teşvik ve desteklerini benden eksik etmeyen, engin bilgilerinden ve görüşlerinden istifade edebilme şansı bulduğum Tez İzleme Komitemdeki değerli hocalarım Prof. Dr. Hikmet ASUTAY ve Doç. Dr. Sema SANDALCI'ya gönülden teşekkür ederim.

Doktora tez savunma jürimde yer alan değerli hocalarım Prof. Dr. Arif ÜNAL, Prof. Dr. Mukadder SEYHAN YÜCEL, Dr. Öğr. Üyesi Meryem NAKİBOĞLU ve Dr. Öğr. Üyesi Serap DEVRAN'a çok teşekkür ederim.

Doktora sürecimin daha keyifli ve verimli geçmesini sağlayan sevgili arkadaşlarım Dr. Meryem DEMİR, Dr. Öğr. Üyesi Harun GÖÇERLER ve Dr. Araş. Gör. Oktay ATİK'e teşekkür ederim.

Ayrıca hayatımın her aşamasında olduğu gibi eğitim sürecimde de desteklerini benden esirgemeyen, varlıklarıyla bana hep güç veren canım aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

|  |     |
|--|-----|
| ÖZET.....  | I   |
| ABSTRACT.....  | II  |
| ZUSAMMENFASSUNG.....   | III |
| ÖNSÖZ .....  | IV  |
| İÇİNDEKİLER .....  | V   |
| KISALTMALAR .....  | VII |
| GİRİŞ .....  | 1   |
| 1. YAZINDA KADIN İMGESİ: FEMİNİST YAKLAŞIMLAR.....                         | 18  |
| 1.1. Feminist Eleştiri Kuramıyla Kadın Yazınının Yeniden Keşfi.....        | 23  |
| 1.2. Okuma ve Yazma Ediminde Cinsiyet Farkının Kadın İmgesine Etkisi ..... | 33  |
| 1.3. Kadın İmgesinde Dişil Dil/Dişil Yazım Etkeni.....                     | 44  |
| 1.4. Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarında Kadın İmgesinin Sorgulanışı .....   | 61  |
| 2. YAZINSAL MİTOS ÇALIŞMALARINDA KASSANDRA VE MEDEA .....                  | 72  |
| 2.1. Mitos Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış .....                            | 78  |
| 2.2. Mitos ve Yazın İlişkisi .....   | 86  |
| 2.3. Yazınsal Mitos Çalışmalarında Cassandra.....                          | 98  |
| 2.4. Yazınsal Mitos Çalışmalarında Medea.....                              | 111 |
| 3. CHRISTA WOLF'UN KASSANDRA VE MEDEA MİTOSLARINA YAKLAŞIMI .....          | 131 |
| 3.1. Christa Wolf'un Yazın Sanatı .....                                    | 132 |
| 3.2. Christa Wolf'un Mitos Yaklaşımı .....                                 | 141 |
| 3.3. Cassandra ve Medea'nın İzinde .....                                   | 144 |
| 3.3.1. Cassandra Alımlaması .....  | 144 |

|        |  |     |
|--------|--|-----|
| 3.3.2. | Medea Alımlaması .....   | 161 |
| 3.3.3. | Kassandra'dan Medea'ya Karşılaştırmalı Kuramsal Değerlendirme.   | 176 |
| 4.     | CHRISTA WOLF'UN MİTOS ÇALIŞMALARINDA KADIN İMGESİ.....   | 184 |
| 4.1.   | <i>Kassandra</i> Adlı Yapıtında Kadın İmgesi .....   | 186 |
| 4.1.1. | Kâhin ve Rahibe Olarak <i>Kassandra</i> .....  | 186 |
| 4.1.2. | Çıldırılmış/Deli Bir Kadın Olarak <i>Kassandra</i> .....   | 193 |
| 4.1.3. | Nesneleştirilen Bir Kadın Olarak <i>Kassandra</i> .....  | 198 |
| 4.1.4. | Savaş Karşıtı Bir Kadın Olarak <i>Kassandra</i> .....  | 205 |
| 4.1.5. | Özneleşen Bir Kadın Olarak <i>Kassandra</i> .....  | 212 |
| 4.2.   | <i>Medea. Stimmen</i> Adlı Yapıtında Kadın İmgesi.....   | 219 |
| 4.2.1. | Büyücü/Şifacı Bir Kadın Olarak <i>Medea</i> .....  | 219 |
| 4.2.2. | Yabancı/Barbar Bir Kadın Olarak <i>Medea</i> .....   | 225 |
| 4.2.3. | Günah Keçisi Olarak <i>Medea</i> .....   | 231 |
| 4.2.4. | İktidar Karşıtı Bir Kadın Olarak <i>Medea</i> .....  | 237 |
| 4.2.5. | Çocuk Katili Olarak <i>Medea</i> .....   | 244 |
| 4.3.   | <i>Kassandra</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'deki Kadın İmgesinin Karşılaştırmalı Kuramsal Çözümlemesi ..... | 251 |
|        | SONUÇ .....  | 264 |
|        | KAYNAKÇA.....  | 279 |

**KISALTMALAR**

|             |              |
|-------------|--------------|
| <b>akt.</b> | aktaran      |
| <b>bkz.</b> | bakınız      |
| <b>çev.</b> | çeviren      |
| <b>dü.</b>  | düzenleyen   |
| <b>ed.</b>  | editör       |
| <b>s.</b>   | sayfa        |
| <b>vd.</b>  | ve diğerleri |

## GİRİŞ

Doğu Almanya'nın (Demokratik Almanya Cumhuriyeti) muhalif, eleştirel ve tartışmalı yazarlarından biri olan Christa Wolf (1929-2011), Doğu Alman yazınının üzerine çokça konuşulan, tartışmalar yürütülen, bilimsel çalışmalar yapılan kadın yazarlarının başında gelmektedir. Yazın geçmişine bakıldığında aslında Wolf'un başlangıçta siyasal yönetimin talepleri doğrultusunda belirlenen toplumcu gerçekçilik<sup>1</sup> sanat ve yazın anlayışına göre yazınsal çizgisini belirlediği, muhalif ve eleştirel kimliğini ise sonradan edindiği görülmektedir.<sup>2</sup> Yazın geçmişinin erken dönem yapıtları olan *Moskauer Novelle* (1961) adlı öykü ve *Der geteilte Himmel* (1963) adlı roman çalışmalarının, yayımlandıkları dönemin toplumcu gerçekçilik adı altında dayatılan yazın siyasasını ve gerekliliklerini karşılaması bu durumu açıklar niteliktedir. İlk yapıtı *Moskauer Novelle*'yi yıllar sonra "Über Sinn und Unsinn von Naivität" (1973) adlı denemesinde tekrar ele alarak yazınsal geçmişiyle yüzleşen yazar, söz konusu yapıtı kaleme aldığı sırada yazdıklarına inandığını, bunun esasen saflık ve dogma olduğunu belirterek öz eleştirisini yapar (bkz. Wolf, 1983a: 56-67). Christa Wolf'un bir yazar olarak ismini duyurmasını sağlayan ve kendisine Doğu Almanya sanat akademisinin Heinrich-Mann ödülünü getiren *Der geteilte Himmel* ise Doğu Almanya ekin siyasasının belli bir aşamasını oluşturan, sanat ve yaşam arasındaki uçurumu yazarları üretim sürecine eklemleyerek ortadan kaldırmayı

<sup>1</sup> Toplumcu gerçekçilik öğretisine göre "sanatçılar hayatı tanımalı, onu skolastik, cansız, 'nesnel gerçeklik' olarak değil, bilakis kendi devrimci gelişimi içinde bir nesnel gerçeklik olarak yansıtmalıdır. Bununla beraber gerçeğe sadık ve tarihsel somut sanatsal betim, emekçi insanları sosyalizm ruhu içinde düşünsel olarak yeniden biçimlendirme ve eğitime görevi ile birleştirilmelidir" (Emmerich, 2000: 120). Aksi belirtilmediği sürece bu çalışmada Almanca kaynaklardan yapılan alıntıların Türkçe çevirileri tarafımıza aittir.

<sup>2</sup> Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin (1949-1990) kurulmasıyla beraber "antifaşist-demokratik yenilenme" söylemi yerini toplumculuğun inşasına bırakmıştır (Egyptien, 2006: 60). Bu durum Doğu Alman yazınının temel yönelimi için çeşitli sonuçlar doğurmuştur. Marksist temellere dayanan ve sanatta Marksist estetiği esas alan toplumcu gerçekçilik, 1952 yılında Doğu Almanya III. Yazarlar Kongresinde açıklanmış ve devletin resmi sanat anlayışı olarak kabul edilmiştir (Jäger, 1995: 37). Bu çerçevede Marksist estetik kuramcılarının biri olan ve toplumcu gerçekçilik kuramını düzenleyip geliştiren Georg Lukács, Doğu Almanya'nın ilk dönemlerinde felsefi ve yazın bilimsel görüşlerinden faydalanılan en etkili isim olarak öne çıkmaktadır (Nusche, 2015: 17). Christa Wolf bir röportajında üniversite yıllarındaki Lukács alımlamasının gücünü vurgulayarak, o dönemde Lukács'ın onlar için "Nonplusultra" (eşsiz, emsalsiz) olduğunu, yapıtlarını en ince ayrıntısına kadar incelediklerini ve değerlendirmelerini kanıksadıklarını dile getirir (Hörnigk, 1989: 17).

hedefleyen “Bitterfelder Weg” (Opitz, Hofmann, 2009: 41) adlı ekinel ve ekonomik bir kalkınma programının ürünüdür. Ekin-sanat siyasaları kapsamında gerçekleşen ve toplumcu bir ekin devrimini erek edinen bu program, “Kalemi eline al ahbab, toplumcu Alman ulusal ekininin sana ihtiyacı var!” sloganıyla sanatçı ve yazarlardan fabrikalara gelmelerini, toplumculuğun inşa alanlarına gitmelerini ve yapıtlarında işçileri övmelerini buyurmaktadır (Jäger, 1995: 87). Toplumcu ekin devriminin yazın alanında başlaması iki taraflı ele alınmaktadır: İlk olarak yazarlar fabrikalara gidecek, küçük gruplarla beraber çalışacak ve çalışma koşullarını yerinde inceleyeceklerdir. İkinci olarak ise günlük mücadeleleri ve üretim alanındaki ilerlemeleri belgelemek, kendi yazma faaliyetleri aracılığıyla yazınsal üretimi ekinin en üst seviyelerine taşımak için işçiler kalemi eline alacaklardır (Emmerich, 2000: 129). Christa Wolf *Der geteilte Himmel* adlı ikinci yapıtının oluşum sürecinde Bitterfelder Weg programı kapsamında bir süre vagon yapımı fabrikasında bir işçi ekibiyle çalışmış, bu işçi ekibini eşi Gerhard Wolf ile birlikte yazınsal açıdan eğitmiş ve çeşitli gözlemler yaparak kendi yapıtı için her türlü malzemeyi buradan toplamıştır. Bu deneyiminin sonunda elde ettiği işçi öykülerini bir aşk hikâyesi ile birleştirip, olay örgüsünü Almanya’nın somut bir şekilde bölünmesini temsil eden Berlin Duvarı’nın inşa edildiği zaman dilimine yerleştirerek *Der geteilte Himmel*’i oluşturmuştur (bkz. Hilzinger, 2007: 78). Bitterfelder Weg programı ekonomi siyasasında yapılan değişiklikler ve bilimsel-teknik devrimi temel alan “Yeni Ekonomik Sistem” uygulaması nedeniyle birkaç yıl sonra iptal edilmiştir. Christa Wolf yıllar sonra kaleme aldığı bir yazısında bu programın iptal edilmesini yeni ekonomik dizgeye geçişten ziyade yazarların fabrikalarda olup bitenleri gerçekçi bir şekilde yerinde görmelerine, oradaki işçiler ve yöneticilerle arkadaşlık kurmalarına ve ülkedeki ekonomik gerçek hakkında bilgilenmeye başlamalarına bağlamakta ve daha o dönemlerde Doğu Almanya yönetim siyasasına her ne kadar bağlı olsa da eksikliklerini gördüğünün sinyallerini vermektedir (bkz. Wolf, 1994: 66).

Bununla birlikte 1968’de yayımlanan *Nachdenken über Christa T.* adlı yapıtı, Wolf’un yazarlık gelişiminin dönüm noktalarından birini oluşturmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi ilk yapıtları devletin resmi düşüncü dizgesiyle bağdaşan bir toplumcu gerçekçi sanat anlayışının izlerini taşıırken bu durum *Nachdenken über*

*Christa T.* ile beraber sonraki yapıtlarında gözlenmemektedir: “*Bu iki kitap arasında [Der geteilte Himmel-Christa T.] düşüncelerim ve duygularımda keskin bir kırılma yaşadım. Nachdenken über Christa T. 'yi çok daha büyük bir belirsizlik, gerçek bir bilinç krizinde yazdım*” (Wolf, 2000a: 303). Söz konusu kırılma ve değişimde şüphesiz 1965 yılında Almanya Toplumcu Birlik Partisinin (SED) Merkez Komitesi tarafından düzenlenen 11. Genel Kurul Toplantısının etkisi vardır. Bu genel kurul toplantısı Doğu Almanya yazın tarihinin en önemli ekin-siyasal olaylarından biridir. Parti yönetimi ekin siyasasında radikal değişikliklere gitmiş ve zararlı gördüğü tüm eğilimleri yok etmek istemiştir. Bu bağlamda birçok yazar, eleştirmen, tiyatrocü ve yönetmen sert eleştirilere ve saldırılara maruz kalmıştır. İş dünyasını, iş koşullarını güzel ve süslü bir şekilde yansıtmayanlar işçi sınıfını aşağılamakla suçlanmışlardır (bkz. Jäger, 1995: 119). Aynı zamanda büyük bir sansür anlamına gelen ve Doğu Almanya ekin siyasa tarihinde kökten kıyım (Kahlschlag) olarak bilinen 11. Genel Kurulda yabancılaşma, şüphecilik, çelişki, hiççilik, intihar ve ekin çöküşü gibi sakıncalı bulunan tüm konular, sanatın tüm alanlarında ele alınmaması gereken izlekler olarak belirlenmiştir (Jäger, 1995: 120). Bu tür izleklerin toplumculuğun inşasına katkı sağlamayacağı, bilakis bunu sekteye uğratacağı düşünülmüştür. Tercih edilen konular toplumcu üretimi desteklemeli, yazınsal yapıtın merkezinde okurun özdeşleşebileceği olumlu, örnek alınacak bir kahraman olmalı ve iyimserliği yaymalıdır (Emmerich, 2000: 120). Wolf yirmi beş yıl aradan sonra genel kurul toplantısına yönelik kaleme aldığı “Rummelplatz 11. Plenum 1965 – Erinnerungsbericht” başlıklı yazısında 11. Genel Kurulun bir ekin sahnesine dönüşmesinin asıl anlamını, gerçek sorunları tartışmaktan kaçınmak, bu bağlamda sanatçıları “günah keçisi” olarak seçmek ve onları halkın gözünde devirmek olarak özetlemektedir (Wolf, 1994: 65). Böyle bir arka plana sahip olan ve VI. Yazarlar Kongresinde (1969) toplumcu gerçekçilik yazın öğretisinin ilkelerini karşılamadığı için sert eleştirilere maruz kalan *Nachdenken über Christa T.*, yazarın iktidar çıkarlarına göre şekillendirilen bir toplumcu gerçekçilikten uzaklaşmasının ve bizzat kendisinin geliştirdiği, çalışmamızın ileriki bölümlerinde detaylı olarak ele alacağımız “özel özgünlük” yazın anlayışının bir neticesidir.

1974 yılında cinsiyet rollerini konu alıp sorunsallaştırdığı *Selbstversuch* adlı öykü çalışmasının da bulunduğu *Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche*

*Geschichten* adlı kitabını, 1976'da ise yoğun öz yaşam öyküsel özellikler taşıyan *Kindheitsmuster* adlı romanını yayımlayan Christa Wolf'un, Doğu Almanya toplumsal rejimiyle bir kırılma ve yabancılaşma yaşamısındaki bir diğer etken şair, besteci ve ses sanatçısı Wolf Biermann'ın eleştirel söylemlerinden dolayı 1976 yılında Doğu Almanya vatandaşlığından çıkarılmasıdır. Ayrıca bu olayın, sanat ve yazın çevresini bir kutuplaşmaya sürüklemesi ve Batıya doğru bir göç dalgasını başlatmasıdır (bkz. Aydın, 2010: 30). Biermann olayı yazın dünyasında meydana gelen oldukça önemli kırılmalardan biridir. Yazarların Doğu Almanya ekin siyasasına yönelik tutumlarını büyük ölçüde etkilemiştir. Eleştirel yazarlar ile egemen siyasa arasında bir gerginlik oluşmasına yol açmış ve yazarlar arasında bir dayanışma dalgasına vesile olmuştur (Egyptien, 2006: 34). Biermann'ın vatandaşlıktan çıkarılmasını protesto etmek için kamuoyuna sunulan ve birçok yazarın imzasını taşıyan açık mektupta Christa Wolf da yer almış ve bu yüzden Doğu Almanya yazarlar derneğinin Berlin şubesinin yönetim kurulundan çıkarılmıştır (bkz. Krischel, 2003: 10-11).

Christa Wolf ile Doğu Almanya siyasi yönetimi ve bu yönetimin destekçileri arasındaki çatlak, Biermann olayından yaklaşık üç yıl sonra 1979'da dokuz muhalif yazarın<sup>3</sup> Berlin Yazarlar Derneğinden atılmasıyla daha da derinleşmiştir (Aydın, 2010: 35). Yazarların dernekten atılmaları, 1971'den 1989'a kadar Almanya Sosyalist Birlik Partisi merkez komitesi genel sekreteri Erich Honecker'e yönelik kamuoyuna sunulan açık bir mektuba dayanmaktadır. Bu mektupta ülkenin ekin siyasasına dair duyulan endişe, eleştirel yazarların karalanması, susturulması, sansür ve ceza yasalarının birleştirilerek eleştirel yapıtların yayımlanmasının engellenmesi ve meslektaşları Stefan Heym'in egemen siyasi partiden izin almaksızın kitabını Batıda yayımladığı için para cezasına çarptırılması eleştirel bir şekilde dile getirilmiştir (bkz. Walther, 1991: 11). Christa Wolf yazarların ihraçlarına yönelik kararı onaylamamakla beraber yazarlar derneğine yazdığı bir mektupla alınan bu kararı sert bir şekilde eleştirmiş ve ihraçların geri çekilmesi için çağrıda bulunmuştur (bkz. Walther, 1991: 116-117). 1989 yılında kaleme aldığı bir yazısında ihraçların gerçekleştiği toplantıyı hayatının en kötü anlarından biri olarak değerlendirir (Wolf, 2001: 185). Birçok arkadaşı ve

---

<sup>3</sup> Karl-Heinz Jakobs, Kurt Bartsch, Adolf Endler, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Rolf Schneider, Dieter Schubert, Joachim Seyppel, Stefan Heym.



meslektaşı, yaşanan bu ihraç olayı üzerine ülkeyi terk edip Batı'ya gittiğinden, yalnızlaşan ve ülkesine yabancılaşan Wolf, ihraç olayından yaklaşık iki hafta sonra yine Doğu Almanya'nın ekin siyasalarına yönelik eleştiriler barındıran *Was bleibt* adlı öykü çalışmasını yazmaya başlamıştır (Aydın, 2010: 36). Ancak yayımlamak yerine çekmecede beklettiği bu öykü çalışması, Doğu ve Batı Almanya birleşiminin ardından 1990 yılında basılmış ve uzun bir süre devam eden Doğu-Batı Almanya yazın tartışmalarının tetikleyicisi olmuştur (Emmerich, 2000: 464-465).<sup>4</sup> Öte yandan ihraçların gerçekleştiği aynı yıl, yazarın *Kein Ort. Nirgends* (1979) adlı öykü kitabı yayımlanmıştır. Eleştirel yazarların baskılanması, kısıtlanması ve dışlanması etkisiyle varoluşsal bir kriz anında ortaya çıkan bu kitap, yazın tarihinin Heinrich von Kleist (1777-1811) ve Karoline von Günderrode (1780-1806) olmak üzere iki Romantik dönem şairine yönelmesi açısından dikkat çekicidir. Her ne kadar egemen ekin siyasası intihar örgesini ele almayı bir tabu haline getirmiş olsa da yazın dünyasının genç yaşta intihar eden ve ötekileri olan bu iki ismi, Christa Wolf “entelektüellerin öteki rolüne dair tarihsel bir kalıp” (Magenau, 2002: 291-292) sundukları için söz konusu yapıtında bir araya getirmiş ve onların deneyimlerinden hareketle kendi dönemine ilişkin çıkarımlarda bulunmaya çalışmıştır: “Yetmişli yıllarda, burada siyasetle uğraşabilmeme artık hiçbir olanak göremediğimde, Alman entelektüellerin böyle çaresiz zamanlarda nasıl davrandıklarını tarihte bulmayı denedim. *Kein Ort. Nirgends* ve kimi yazılarım bu şekilde oluştu” (Wolf, 2001: 209). Yapıtında toplum içerisindeki bölünmenin, dışlanmanın, ötekileştirilmenin ne zaman ve nasıl başladığını görünür kılmaya çalışan yazar, aynı zamanda kaleme aldığı Günderrode figürüyle yazın tarihinde hak ettiği değeri görmeyen, unutulmaya yüz tutan kadın bir şairi tekrar gün yüzüne çıkarmakta ve kadınların görünmez kılınan tarihine yeniden ışık tutmaktadır. Benzer bir durum yine 1979 yılında Alman yazar Bettina von Arnim (1785-1859) üzerine yazdığı denemesi için de geçerlidir.

Christa Wolf özellikle 1970'li yılların ortalarından itibaren metinlerinde ağırlıklı olarak kadın konusuna yönelmiştir (Baumer, 1996: 60). Yazarın bu yönelimi kuşkusuz 1960'lı yılların sonlarına doğru Batı'da anti-otoriter öğrenci hareketleriyle

<sup>4</sup> Söz konusu tartışmalarla ilgili detaylı bilgi için ayrıca bkz. Thomas Anz (1991). „*Es geht nicht um Christa Wolf*“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: edition spangenberg.

başlayan ve 1970’li yıllarda etkin bir şekilde devam eden yeni özgürlükçü kadın hareketinden bağımsız değildir. Her ne kadar bu süreçte Batı’ya kıyasla Doğu Almanya’da gerçekleşen feminist bir hareket söz konusu olmasa da<sup>5</sup> ve bu hareketin beraberinde getirdiği “kadın yazını”, “kadına özgü estetik”, “feminist” gibi kavramlara -sınırlayıcı ve indirgeyici bulunduğu- ilk etapta mesafeli yaklaşılsa da (bkz. Opitz, Hofmann, 2009: 98) Christa Wolf’un bu noktada Batı’da meydana gelen gelişmelerden, kuramsal tartışmalardan etkilendiği ve feminist bilince sahip olduğu söylenebilir. Doğu Almanya siyasi yönetimine ve bu yönetim tarafından belirlenen etkin siyasalarına eleştirel yaklaşmasının yanı sıra metinlerinin merkezine her zaman bir kadını yerleştiren, başkahramanlarını hep kadınlardan seçen ve genellikle kadın deneyimlerini dikkate alan Christa Wolf’un, yazın dünyasına yansıyan kuramsal kadın tartışmalarının etkisiyle özellikle ve belirgin bir şekilde “kadın imgesi” konusuna yoğunlaşması ise 1980’li yılların başlarına tekabül etmektedir. 1980 yılında çalışmalarına başladığı ve 1983 yılında yayımladığı *Kassandra* adlı öyküsünün arka planında örtük ve dolaylı olarak Doğu Almanya’ya yönelik siyasi bir eleştiri söz konusu olsa da ve dönemin güncel sorunları yansıtılsa da ön planında kadın ve kadın imgesi konusu vardır. Bu durum yazarın Doğu ve Batı Almanya’nın birleşiminden sonra 1991 yılında çalışmalarına başladığı ve 1996 yılında yayımladığı *Medea. Stimmen* adlı romanı için de geçerlidir. *Medea. Stimmen* her ne kadar artık işleyen bir sansür düzeneği söz konusu olmasa da gerek Doğu gerekse Batı Almanya iktidarlarına yönelik yine mitoloji aracılığıyla örtük ve dolaylı bir siyasi iktidar eleştirisi içermekte ve dönemin güncel sorunlarına ışık tutmaktadır. Ancak içerdiği iktidar eleştirisinin yanı sıra metinde asıl ön plana çıkan ve yazarın üzerinde özellikle durduğu nokta yine kadın imgesi konusudur. *Kassandra*’da olduğu gibi *Medea. Stimmen*’de de Antik Çağdan günümüz dünyasına kadar eril bakış açısıyla olumsuz bir şekilde inşa edilen ve aktarılagelen geleneksel kadın imgeleri sorunsallaştırılmış ve kadın bakış açısıyla bu imgeler yeniden tasarlanmıştır. Nitekim yazarın, “*Kassandra ve Medea aslında Antik Çağdan değil, bilakis tarih öncesinden, mitolojiden figürlerdir. Bazen böyle*

---

<sup>5</sup> Doğu Almanya’nın bu süreçteki toplumsal durumunun belirleyicisi, Magdalene Heuser’in deyiimiyle “kadının eşitlik uğruna gösterdiği çabanın, toplumculuk içerisinde toplumculuk aracılığıyla insanın kurtuluşunun temel parçası ve ifadesi” olarak görülmesidir. Yani merkezi direnişin içerisinde salt bir yan direniş şeklinde algılanmasıdır (bkz. Heuser, 1983: 129).

*görünürde çok uzakta duran figürlerden çağdaş sorunlar oldukça açık bir şekilde ayıklanıp ortaya çıkartılabilir [...]”* (Wolf, 2000b: 75) şeklindeki ifadeleri, bir yandan geçmişte ve mitsel-tarihsel figürlerde güncel siyasi sorunlara dair izler bulunduğunu bir yandan da bu kadın figürleri Antik Çağ imgeleriyle kabul etmediğini göstermektedir. Mitsel kadınların eril kalemler tarafından tarihin derinliklerinde olumsuz bir imge ile gömülü kalmaları yazar açısından bir sorun teşkil ediyor olmalıdır ki, onları gün yüzüne çıkarmayı, öykülerini bir de kendilerinden dinlemeyi ve dinlettirmeyi seçmiştir. Dolayısıyla yazarın kadın bakış açısını ön plana çıkartan bu tutumunun sonucunda meydana gelen söz konusu yapıtlarını, “kadın” odaklı bir okumadan yola çıkarak derinlemesine inceleyecek ve ortaya koyduğu kadın imgesini tespit edip çözümleyecek bir çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır.

Buradan hareketle Christa Wolf’un *Kassandra ve Medea. Stimmen* adlı yapıtları üzerine Türkiye üniversitelerinde hazırlanıp, Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezine kayıtlı bulunan lisansüstü tez çalışmalarına baktığımızda ilk olarak, İlnur Saliji’nin *Das Auftauchen des Körpers in Zwischenraumen Christa Wolfs Erzählung ‘Kassandra’ (Bedenin ara mekânlarda ortaya çıkışı ve Christa Wolf’un ‘Kassandra’ adlı hikâyesi)* başlıklı yüksek lisans tezi göze çarpmaktadır. Saliji bu çalışmasında Wolf’un *Kassandra* adlı yapıtını Fransız feminist kuramcı Hélène Cixous’un görüşlerinden yola çıkarak incelemiş, kadın bedeninin çevreyi ve gerçeği algılama şeklini tespit etmeye çalışmıştır. Bedeni baskı altında tutulan kadının Batı uygarlaşma sürecinde öz değerlerini yitirdiğini, toplumda var olan kadın imgesinin gerçek dışı ve eril düşünce dizgesinin bir ürünü olduğunu saptamıştır. Kadının dışa itilmişliğini, gerçeğin dışında tutuluşunu biyolojik ve tarihsel nedenlere bağlayan bu çalışmada, kadın değerlerinin hiçe sayıldığı uygarlaşma süreci, Wolf’un *Kassandra*’sında dilsel ve içeriksel olarak tespit edilmiş ve yazarın bu süreci nasıl yorumladığı ortaya konmuştur (bkz. Saliji, 2002). Ardından Ali Cem Elmalı tarafından kaleme alınan *Transgression und Mythenkorrekturen (Transgresyon ve Mit düzeltisi)* adlı yüksek lisans tez çalışmasını görmekteyiz. Elmalı, Christa Wolf’un *Medea. Stimmen*, Karen Duve’nin *Regenroman* adlı romanlarını ve Wolfgang Becker’in yönetmenliğini üstlendiği “Good bye, Lenin!” adlı filmini “transgresif mit-düzeltilisi” kuramından hareketle karşılaştırmalı olarak çözümlemiş ve söz konusu yapıtlarda

Doğu Almanya'nın, mitik anlamda Federal Almanya'nın zıttı olarak yansıtıldığını tespit etmiştir. Doğu Almanya-Federal Almanya karşıtlığının, *Medea. Stimmen*'deki Kolkhis ve Korinthos kalıbıyla örtüştüğünü, *Regenroman* ve *Good bye Lenin!*'de ise bunun tamamen kurgulandığını saptamıştır. Bu yapıtlardaki mitolojik izleri takip ederek mitosların uğradıkları değişimleri ve örge düzeltmelerini incelemiş, antik örgelerin farklı anlam ve işlevlere büründürülseler de günümüzde hâlâ kullanıldıklarını ortaya çıkarmıştır (bkz. Elmalı, 2010). *Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart (Mitosun edebi görünümüleri. Modern ve çağdaş romanlarda mit alımlanmasının açılımları ve yönelimleri)* adlı doktora tez çalışmasında Saniye Uysal Ünal, Alman yazınının modern ve çağdaş romanlarındaki mitos alımlamalarını, ekin bilimlerini içerisinde yer alan toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından incelemiştir. Mitosları, eril iktidarın kurgulanmasında ve dışı olanın ötekileştirilmesinde etkin rol oynayan anlatılar olarak ele alan Ünal, mitos kuramlarından yola çıkarak mitosların, erkek-kadın gibi “ikili karşıtlıkların” oluşturulmasında önemli bir paya sahip olduğunu ileri sürmüştür. Mitosları alımlayan yazınsal metinlerin de bahsi geçen mitos özelliklerini taşıdığını savunmuştur. Gerhart Hauptmann'ın *Die Insel der großen Mutter*, Hermann Broch'un *Die Verzauberung*, Alfred Döblin'in *Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, Hans Erich Nossack'ın *Nekyia. Bericht eines Überlebenden*, Christoph Ransmayr'ın *Die letzte Welt*, Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı yapıtlarından yola çıkarak mitos ile toplumsal cinsiyet söylemleri arasındaki ilişkinin yazınsal metinlerde hangi ölçüde ve ne şekilde ortaya çıktığını gözler önüne sermiştir (bkz. Uysal Ünal, 2010). Neriman Nacak tarafından yazılan *Eine textlinguistische Analyse der Erzählung Cassandra von Christa Wolf (Christa Wolf'un Cassandra adlı hikâyesinin metin dilbilimsel açıdan incelenmesi)* adlı yüksek lisans tezi ise dilbilimsel bir çalışmadır. Bahsi geçen tez çalışmalardan farklı olarak Nacak, Robert-Alain De Beaugrande, Wolfgang Dressler ve Klaus Brinker'in kuramlarından faydalanıp, *Kassandra*'yı metin dilbilimsel açıdan incelemiş ve yapıtın dilsel özelliklerini metinselliğin bağlaşıklık öğelerini dikkate alarak ortaya çıkarmıştır (bkz. Nacak, 2014). Yağmur Tatar, “*The story of the wreck*”: *Hauntologic, parodic and chronotopic perspectives in contemporary women's revisionist mythmaking* (“*The story of the wreck*”: *Çağdaş kadın yazarların revizyonist mitlerine hauntolojik,*

*parodik ve kronotopik bakış*) başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında öncelikle revizyonist mit yapımı geleneğini ve bu geleneğin, özgün mitosları canlandırmak, her türlü düşünsel dayanaklardan ayıklamak ve tüm gizillerini keşfetmek için yeniden değerlendirme, şifre çözümlene ve yapı sökümü uğratma yöntemlerini ele almıştır. Ardından bu veriler ışığında Christa Wolf'un *Medea. Stimmen*, Margaret Atwood'un *The Penelopiad* ve Ursula K. Le Guin'in *Lavinia* adlı yapıtlarını sırasıyla hauntoloji, parodi, kronotop kavramları üzerinden incelemiştir (bkz. Tatar, 2018). Arzu Yetim ise *Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım* isimli doktora tez çalışmasında Medea mitosunun çağdaş yazındaki dönüşümünü ele almıştır. Bu kapsamda Toni Morrison'un *Beloved* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanlarına yansıyan Medea mitosunun görünümünü incelemiştir. Medea arketipinin söz konusu romanlara yansıyan görünümünü, Apollon-Dionysos ikileşimi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemiyle karşılaştırmalı olarak çözümlenmiştir. Bunun sonucunda her iki romanın da arketipik Medea'yı dönüştürerek eril yapılanmış Medea imgesine karşıt bir Medea imgesi oluşturduklarını tespit etmiştir. Yine her iki romanın Doğu-Batı, kadın-erkek, kurban eden-kurban edilen gibi karşıtlıkları ve bu karşıtlıkların şiddet ile olan ilişkisini görünür kıldıklarını saptamıştır. Morrison ve Wolf'un, ataerkil aydınlanmacı düşünceye göre yapılanmış mitosları özüne döndürmeye çalıştıklarını ileri sürmüştür (bkz. Yetim, 2019).

Lisansüstü tez çalışmalarının yanı sıra Christa Wolf'un söz konusu yapıtlarının Türkiye'deki alımlanması dikkate alındığında bu tez çalışmasının ilgi alanına giren çeşitli bilimsel çalışmaların mevcut olduğu görülmektedir. Yıldız Aydın'ın "Medea'nın Büyü'sü: Çocuk Katili?" (2005), "Eleştirilerin Odağında Bir Yazar: Christa Wolf" (2006), "Medea ve Başkalaşimleri" (2008), "Christa Wolfs Medea-Bearbeitung unter besonderer Berücksichtigung von Umbruchserfahrungen" (2010), "Güngör Dilmen'in *Kurban* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* Yapıtlarında Çocukların Kurban Edilmesi Sorunsalı Üzerine" (2016) ve Özlem Agvan ile hazırladıkları "Ebedi Göçer: Medea" (2017) başlıklı çalışmaları, bu tez çalışması açısından önem arz etmektedir. Bunun yanı sıra Cemile Akyıldız Ercan ile Dursun Balkaya'nın ortak hazırladıkları "Euripides, Seneca ve Christa Wolf'un Eserlerinde Medea İmgesi" (2018) ve Gülperi Sert'in "Truva'dan Yükselen Çılgılık ve Christa

Wolf'un *Kassandra* Adlı Öyküsü" (2008) isimli çalışmaları da yine bu tez çalışması açısından dikkat çekicidir.

Christa Wolf'un *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* adlı yapıtları üzerine yurt dışında kaleme alınan birçok lisansüstü tez çalışmasına ve birçok bilimsel yayına rastlamak mümkündür. Bunların hepsini burada ele almak mümkün olmayacağından yalnızca bu tezin ilgi alanına giren çalışmalara değinilecektir: Alena Janke, *Antiker Mythos und moderne Literatur: Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“)* adlı doktora tez çalışmasında antik mitosun modern yazındaki görünümünü Wolf'un *Kassandra* ile *Medea. Stimmen* adlı yapıtları örneklerinde ele almış ve yazarın mitos alımlamasını gelenek ve yenilik bağlamında incelemiştir. Mitos ve yazın ilişkisi üzerinde önemle duran bu çalışmanın mitos odaklı kavramsal ve kuramsal dayanağını ise temelde Hans Blumenberg'in yazınbilim, estetik ve yazın kuramları ile bağlantı noktaları bulunan *Arbeit am Mythos* adlı kitabı oluşturmaktadır. Janke, Christa Wolf'un öznellik ve çok anlamlılığa dayalı yazın sanatı tasarısının, gerçeğe sadık anlatma yoluyla salt meşru mitos yorumlamalarını yeniden yazmayı hedeflemediğini; yazarın salt köktenci bir hakikat uğruna tarihsel bir *Kassandra* ve *Medea* imgesini yeniden inşa etme amacı gütmeyeceğini; bilakis mitosla uğraşmasının "arkeolojik bir bellek çalışması" olarak anlaşıldığını ileri sürmektedir (bkz. Janke, 2010). Christine Lili Voss, *Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf - Von der Kassandra zur Medea: Eine literarische Analyse der Feministisch-Mythographischen Konzepte in diesen Werken* adlı doktora çalışmasıyla *Kassandra* ve *Medea. Stimmen*'in feminist-mitografik bir yazınsal çözümlemesini yapmıştır. Voss bu çalışmasında her iki yapıtı karşılaştırmalı bir şekilde ele alarak, *Medea. Stimmen*'in feminist-mitografik kavram çerçevesinde *Kassandra*'nın basit bir devamı mı yoksa onun bu bağlamda ilerletilmiş ve geliştirilmiş hâli mi olduğunu tartışmış ve bu doğrultuda bir değerlendirmeye gitmiştir (bkz. Voss, 1998). *Die Darstellung von dem Frauenbild Medeas - Eine Untersuchung von dem Medeabild in drei verschiedenen Fassungen* başlıklı yüksek lisans çalışmasıyla Camilla Dahlberg, *Medea*'ya dair kadın imgesinin yazınsal yapıtlara yansıyan görünümünü incelemiştir. Euripides, Franz Grillparzer ve Christa Wolf olmak üzere üç ayrı yazardaki *Medea* imgesini karşılaştırmalı olarak ele almış ve bu

yazarların farklı dönemlere ait olduklarını vurgulayarak, Medea imgesinin her dönemin kadın algısına göre süreç içerisinde değiştiğini saptamıştır (bkz. Dahlberg, 2009). Yıldız Aydın ise *Reflexionen über Entfremdungerscheinungen in Christa Wolfs Medea. Stimmen* başlıklı doktora tez çalışmasıyla Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanını yabancılaşma olgusu bağlamında ele almış ve Melvin Seeman'ın öznel deneyimlere yönelik beş ulamlı (*powerlessness, meaninglessness, normlessness, isolation, self-estrangement*) yabancılaşma kuramından yola çıkarak incelemiştir. Çalışmasında hem yazarın yabancılaşma anlayışını, yabancılaşmayla yüzleşmesini ve yabancılaşma deneyimlerini görünür kılmış hem de Seeman'ın kuramına dayanarak *Medea. Stimmen*'de yer alan yazınsal figürler aracılığıyla yabancılaşmanın öznel deneyimlerini çözümlenmiştir. Yabancılaşmayı siyasal ve ekinel olmak üzere iki ayrı çerçevede ele alan Aydın, Medea figürünün siyasal yabancılaşma altında yabancılaşmanın öznel deneyimlerinden *powerlessness, normlessness, isolation* ulamlarını karşıladığını; ekinel yabancılaşma altında ise yine yabancılaşmanın öznel deneyimlerinden *powerlessness, normlessness, isolation, self-estrangement* ulamlarını karşıladığını tespit etmiştir (bkz. Aydın, 2010).

Christa Wolf'un söz konusu yapıtlarıyla ilgili Almanya'da yapılan ve bu tez çalışması açısından, her iki yapıtı karşılaştırmalı olarak ele aldıkları ve kadın odaklı bir çözümleme içerdikleri için dikkat çekici olan bilimsel yayınlar ise şöyledir: Karin Birge Büsch, *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. Kassandra und Medea. Stimmen* başlıklı kitap çalışmasında Wolf'un mitos alımlamasıyla ilişkili olarak *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* arasında koşutluk görmüştür. Bununla beraber yazarın mitos kullanma şeklinin iki yönlü olduğunu savunmuştur: Yazınsallaştırılmış mitos eleştirisi ve figürlerin bireysel olarak konuşması. İlkinin mitsizleştirme anlamına geldiğini, ikincisinin ise yeniden mitleştirme anlamı taşıdığını, dolayısıyla yazarın birbirine karşıt iki ayrı tutum sergilediğini ileri sürmektedir (bkz. Büsch, 2002). "Mythologie Transformationen. Zur Rolle des Mythos in Christa Wolfs 'Kassandra' und 'Medea. Stimmen'" başlıklı makalesinde Ulrich Krellner, Wolf'un bahsi geçen yapıtlarında mitosun nasıl bir rol oynadığını mercek altına almıştır. Yazarın, güncel olanı anlatmak için mitosun genel anlamda bir aracı olarak kullandığını kastederek, her iki mitos projesinin de aslında kadının özgürleşme mücadelesini konu alan birer örtük

anlatı olduklarını belirtir. Bununla beraber *Kassandra*'nın Doğu Almanya'daki eleştirel entelektüellerin bütünlük mücadelesini, *Medea. Stimmen*'in ise yazarın kişisel bütünlük mücadelesini örtük bir şekilde gözler önüne serdiğini ileri sürmüştür (bkz. Krellner, 2007: 123-137). Corinna Viergutz ile Heiko Holweg „*Kassandra*“ und „*Medea*“ von Christa Wolf. *Utopische Mythen im Vergleich* adlı kitaplarında *Kassandra* ve *Medea. Stimmen*'deki ütopyik öğeleri karşılaştırmalı olarak incelemiş ve yapıtların ütopya tasarımlarının birbirleriyle uyuştuklarını saptamışlardır. Her iki yapıtın da ataerkilden anaerkil yönetim biçimine geri dönüş ütopyasını yansıttıklarını tespit etmişlerdir. Bu geri dönüş ütopyasının, her ne kadar savaşın kaybedilmesiyle yok olsa da *Kassandra*'da Skamander topluluğu örneğinde kısmen hayat bulduğunu; ancak *Medea. Stimmen*'de çeşitli girişimlerde bulunulsa da bunun iktidar tarafından engellendiğini ortaya çıkarmışlardır (bkz. Viergutz, Holweg, 2007).

Öte yandan Mechthild Quernheim, *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs* başlıklı kitabında Wolf'un *Nachdenken über Christa T., Kindkeitsmuster, Kein Ort. Nirgends* ve *Kassandra* adlı yapıtlarını ele almış ve ilkin Wolf'un anlatı düzyazısının ana kavramlarını “kendini gerçekleştirme”, “kendi kararlarını verebilme”, “kendini tanıma-bilme” ve “özne olma” olarak belirlemiştir. Ardından söz konusu yapıtlarda gelecek, bireysel ve kolektif tarihi belirleyici öznenin nasıl tasarlandığı, özerk özneye yönelik görünen umudun ne üzerine kurulduğu, başarısız olan insancıllaşmanın toplumsal ve tarihsel nedenlerinin nerede görülebileceği, “kendine gelme” sürecinde anlatı düzyazısının ne türden bir işlevinin olduğu gibi temelinde kadının öznellik problemi bulunan sorular üzerinde durmuştur. Bunlara ek olarak yazarın mitos alımlamasını özgürleştirici-feminist bir görüş açısından aydınlatmaya çalışmıştır (bkz. Quernheim, 1990). Michael Scheffel, “Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen 'Sexus' und 'Gender' bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf” adlı makalesinde bahsi geçen her üç yazardaki Medea imgesini cinsiyet ve toplumsal cinsiyet bağlamında incelemiştir. Medea'nın, Euripides'te cinsiyetlerin toplumsal-ekinsel kodlanmış düzeninden kaynaklı intikam hırsına büründürülen, Grillparzer'de biyolojik cinsiyetinden dolayı zayıf, eril güç gösterisinde amaca ulaştıracak bir araç olarak kullanılan, Wolf'ta ise tehlikeli bulunmasından dolayı entrikalara kurban giden bir kadın olarak ortaya



çıktığını tespit etmiştir (bkz. Scheffel, 2003: 295-307). Gudrun Loster-Schneider ise “"Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer": Christa Wolfs Erzählung 'Kassandra' im Spannungsverhältnis von Feminismus und Mythenkritik” başlıklı makalesinde Wolf’un *Kassandra*’sını feminizm ve mit eleştirisi bağlamında ele almıştır. Metni bir kadın kahramanın feminist karşı-mitosu olarak okumuştur. Metnin bilimsel feminist tartışmaların ana örgelerini estetik açıdan görünür kıldığını ve de “ikili ve sıradüzensel yapılandırılmış söz-merkezli bir dizgenin yıkıcı dinamiklerine” yönelik bir eleştiri sunduğunu ileri sürmüştür (bkz. Loster-Schneider, 1993: 385-404).

Yukarıda bahsi geçen çalışmalar dikkate alındığında *Kassandra ve Medea. Stimmen*’in farklı bağlamlarda karşılaştırmalı olarak ele alındıkları; feminist kuram çerçevesinde incelendikleri; mitolojik dönüşüm, mitos alımlaması, mit düzeltisi, yabancılaşma, gelenek ve yenilik gibi kavramlar üzerinden çözümlendikleri; aynı zamanda yer yer kadın imgesi açısından yorumlandıkları görülmektedir. Ancak söz konusu her iki yapıtı, kadın imgesi bağlamında birlikte ele alan ve karşılaştırmalı olarak çözümleyen kapsamlı ve derinlikli bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Buradan hareketle bu çalışma, mitsel-yazınsal figürler olan *Kassandra ve Medea* örneklerinde Christa Wolf’un kadın imgesini konu almaktadır. Çalışmanın amacı yazarın henüz yapıtları yayımlanmadan önce okuma, araştırma ve yazma edimlerine dayanan ön çalışmalarını da dikkate alarak zihninde tasarladığı ve her iki yapıtıyla ortaya koyduğu kadın imgesini incelemektir. Tespit edilen kadın imgeleri üzerinden yazarın tutumunu, okuma ve yazma edimlerinin cinsiyeti olduğunu, dişil okuma, yazma ve imgeleme süreçlerinin eril olana kıyasla farklılık gösterdiğini savunan feminist yaklaşımlar ışığında çözümlenmek ve yorumlamaktır. Çalışmanın inceleme nesnesi yazarın *Kassandra ve Medea. Stimmen* adlı yapıtlarıyla sınırlandırılmıştır; çünkü her ne kadar tüm yapıtlarının başkarakterleri kadınlardan oluşsa da kadın imgesi üzerine yoğunlaştığı, geleneksel kadın imgelerini sorunsallaştırdığı yapıtları bu ikisidir. Çalışmanın yöntemi, literatür taramasıyla belirlenen birincil ve ikincil kaynakların incelenmesi sonucu elde edilen bulgu ve çıkarımların betimsel yorumlanmasına dayanmaktadır. Kuramsal yaklaşım olarak feminist çalışmalar dikkate alınmıştır; çünkü yazında kadın imgesine yönelik en çarpıcı ve ufuk açıcı tartışmalar feminist yaklaşımdan gelmiştir. Çalışmanın araştırma soruları birbirleriyle ilişkili olarak

oluşturulmuş ve genel anlamda kadın okur ve kadın yazar olmanın geleneksel kadın imgelerinin alımlanmasında ve yeni kadın imgelerinin kurulmasında bir farklılık oluşturup oluşturmadığı; mitolojik birer figür olan Cassandra ve Medea'nın, antik dönemden günümüze kadar yazınsal mitos çalışmalarına nasıl yansydıkları, bu süreç zarfında imgesel açıdan bir değişikliğe uğrayıp uğramadıkları, eğer uğradysalar bunun ne gibi etkenlere dayandığı; Christa Wolf'un bir kadın okur olarak Cassandra ve Medea mitoslarına, geleneksel imgelerine nasıl yaklaştığı; bir kadın yazar olarak, Cassandra ve Medea üzerinden yapıtlarında ortaya koyduğu kadın imgesinin nasıl bir imge olduğu, geleneksel olandan ayrışıp ayrışmadığı şeklinde belirlenmiştir.

Çalışmanın amacı doğrultusunda birinci bölüm kuramsal çerçeveye ayrılmıştır. Bölümde ilkin imge ve kadın imgesine dair kavramsal bir açıklamaya gidilecektir. Ardından yazın odaklı feminist eleştiri kuramının nasıl ortaya çıkıp geliştiği, yazın eleştirisine nasıl bir boyut kazandırdığı, diğer yazın eleştirilerinden farklı olarak yazınsal metinlere nasıl yaklaştığı, hangi sorun odaklarına eğildiği gibi sorulara cevaplar aranıp, kadın yazını ve kadın imgesi kavramları üzerindeki etkisine yer verilecektir. Akabinde cinsiyet faktörü göz önünde bulundurularak “kadın okur” ve “kadın yazar” olmanın kadın imgelerinde ne gibi farklılıklara yol açtığı, imge yaratımında kadın olmanın nasıl bir etken oluşturduğu, dişil deneyimlerin okuma, alımlama, yazma ve imgeleme süreçlerinde nasıl bir rol oynadığı gibi sorular yanıtlanmaya çalışılacaktır. Daha sonra dil ile cinsiyet arasındaki ilişkiden yola çıkılarak dişil dil, dişil yazım, dişil bakış açısı gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşılacak ve bu kavramların özellikle de kadın imgesi tasarlarırken nasıl bir işlevlerinin olduğuna değinilecektir. Son aşamada ise yazın bağlamında yürütülen cinsiyet/toplumsal cinsiyet tartışmaları ele alınarak, bu tartışmaların kadın imgesi çözümlemelerinde nasıl bir rol oynadığı üzerinde durulacaktır. Feminist eleştiri kuramına dayanan bu bölüm, Christa Wolf'un okur ve yazar tutumunu, yazın anlayışını, yazım şeklini ve bunlarla ilişkili olarak tasarlayıp ortaya koyduğu kadın imgesini ele alırken, belli bir bakış açısı ve izlenilecek bir yöntem sunması bakımından çalışmaya katkı sağlayacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde yazınsal mitos çalışmalarındaki Cassandra ve Medea görünümlerine geçmeden önce ilkin mitos ve mitoloji kavramları

tanımlanacaktır. Daha sonra çeşitli bilim alanlarından kuramsal olarak öne çıkan mitos yaklaşımlarına yer verilecektir. Ardından mitos ile yazın ilişkisi mercek altına alınacak ve mitosun yazın açısından ne gibi bir önem arz ettiği, yazının mitosun aktarılagelmesinde, gelişmesinde, çeşitlenmesinde nasıl bir rol oynadığı, her ikisinin de birbirlerini karşılıklı olarak hangi bağlamlarda besledikleri üzerinde durulacaktır. Bir sonraki aşamada mitsel bir figür olarak Cassandra'nın Antik Çağdan günümüz dünyasına kadar geçirdiği evreler, antik ve Alman yazın tarihi bağlamında ele alınacak; Cassandra mitosunun ve imgesinin bu süreç zarfında bir değişikliğe uğrayıp uğramadığı görünür kılınacaktır. Son aşamada ise yine benzer şekilde mitsel figür Medea'nın Antik Çağdan günümüze kadar yazınsal metinlere yansıyan görünümüleri, antik ve Alman yazın tarihi bağlamında ele alınacak; Medea mitosunun ve imgesinin bu zaman diliminde yazın aracılığıyla nesilden nesile aktarılırken bir değişim geçirip geçirmediği gözler önüne serilecektir. Wilhelm Heinrich Roscher, Robert Ranke Graves, Pierre Grimal, Karl Kerényi gibi isimlerin mitoloji kitaplarından, çeşitli modern mitos yaklaşımlarından, geleneksel Cassandra ve Medea imgeleriyle ilişkili olarak Homeros, Aiskhylos, Euripides gibi antik yazarların yapıtlarından ve çağdaş yazın metinlerinden faydalanılan bu bölüm, çalışmaya, Christa Wolf'un mitos yaklaşımını, mitos-yazın ilişkisini, Cassandra ve Medea alımlamasını ele alacağımız bir sonraki bölüme zemin hazırlayarak katkıda bulunacaktır. Böylece yazarın mitos yaklaşımının, mevcut mitos yaklaşımlarından etkilenip etkilenmediğini; Cassandra ve Medea alımlamasının, geleneksel olan ve günümüze kadar çeşitli dönemlerde çeşitli şekillerde karşımıza çıkan Cassandra ve Medea alımlamalarından ayrışıp ayrışmadığını görmemize imkân sunacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Christa Wolf'un yazın anlayışı, mitos yaklaşımı, Cassandra ve Medea alımlaması ele alınacaktır. İlk yazının yazın anlayışında zamanla herhangi bir kırılmanın gerçekleşip gerçekleşmediği, gerçekleşiyse bunun yazınsal kimliği üzerinde nasıl bir etki yarattığı, ele aldığı konularda ve bu konuları işleyiş şeklinde bir değişikliğin söz konusu olup olmadığı gibi sorular yanıtlanacaktır. Akabinde mitosun yazar için nasıl bir anlam ifade ettiği, yazarın mitosa nasıl yaklaştığı gibi sorulara cevaplar aranacaktır. Ardından yazarın Cassandra mitosuna yönelik yaklaşımı ve Cassandra alımlaması incelenecektir. Bu

bağlamda kendisine konu olarak Cassandra mitosunu seçmesindeki temel güdünün ne olduğu, geleneksel Cassandra imgesine nasıl yaklaştığı, bir kadın olarak nasıl bir okuma, araştırma ve yazma sürecinden geçtiği, hangi noktaları sorunsallaştırdığı gibi sorular yanıtlanacaktır. Daha sonra benzer şekilde yazarın Medea mitosuna ve imgesine yönelik yaklaşımı mercek altına alınacaktır. İlk mitos çalışmasının üzerinden uzun bir süre geçmiş olmasına rağmen neden yeniden mitolojiye yönelip kendisine tekrardan mitsel bir figür seçtiği, Medea'ya yaklaşırken nasıl bir yol izlediği, bir kadın okur ve yazar olarak nasıl bir okuma, araştırma ve yazma sürecinden geçtiği üzerinde durulacaktır. Son olarak yazarın her iki mitsel figüre yönelik yaklaşımı ve okuma, yazma, imge oluşturma süreçleri karşılaştırmalı bir şekilde ele alınacak; tezin birinci bölümünde yer alan kuramsal veriler ışığında değerlendirilecektir. Tezin bu bölümü temelde yazarın öz geçmişini aktaran metinlere, kendi öz yaşam öyküsüne dair yazılarına, çalışma günlüklerine, denemelerine, mektuplarına, röportaj ve söyleşilerine, özellikle de *Kassandra ve Medea. Stimmen* adlı yapıtlarının tüm ön çalışmalarını yansıtan *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* (1983) ve *Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text* (1998) adlı kitaplarına dayanmaktadır. Çalışmayı, hem Christa Wolf'un bir kadın okur ve yazar olarak izlediği yolu gözler önüne sermesi ve bunun feminist yaklaşımlar bağlamında bir değerlendirmesini sunması açısından hem de yazarın geleneksel Cassandra ve Medea imgelerinde sorunsallaştırdığı noktaları ve henüz zihninde tasarladığı taslak halinde olan kadın imgesine yönelik çalışmalarını görünür kılmaya açısından aydınlatacaktır. Bu yönüyle de çalışmanın bütününe ve yazarın yapıtlarında ortaya koyduğu kadın imgesinin (Kassandra-Medea) çözümleneceği bir sonraki bölüme katkı sunacaktır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde metin çözümlemesi yapılacaktır. Öncelikle Christa Wolf'un *Kassandra* adlı yapıtında Cassandra'ya yönelik nasıl bir kadın imgesi ortaya koyduğu tespit edilecek ve öne çıkan imgeler alt başlıklar halinde ele alınıp çözümlenecektir. Ardından *Medea. Stimmen* adlı yapıtında Medea'ya dair nasıl bir kadın imgesi yarattığı saptanacak ve öne çıkan imgeler yine alt başlıklar halinde ele alınıp bir çözümlemeye gidilecektir. Daha sonra ise Cassandra ve Medea'ya yönelik tespit edilen kadın imgeleri, sırasıyla karşılaştırmalı olarak ele alınacak, geleneksel imgelerinden ayrışıp ayrışmadıklarına değinilecek, yazarın okuma ve yazma

süreçlerinde zihninde tasarladığı kadın imgesi ile yapıtlarında ortaya koyduğu kadın imgesinin birbirleriyle koşutluk gösterip göstermediği belirlenecektir. Bununla beraber Christa Wolf'un bir kadın yazar olarak ortaya koyduğu kadın imgesi üzerinden sergilediği tutumu, feminist yaklaşımlar bağlamında değerlendirilecektir. Temelde yazarın *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* adlı yapıtlarına dayanan, ayrıca konuyla ilgili ikincil kaynaklardan ve kuramsal verilerden faydalanılan bu bölüm, yazarın kadın imgesine yönelik çözümlenmeler, tespitler ve değerlendirmeler içerdiğinden çalışmanın amacına doğrudan katkı sağlayacaktır.

Sonuç bölümünde ise çalışmanın bütünü göz önünde bulundurularak genel bir değerlendirme yapılacak; kadın imgesi bağlamında elde edilen bulgular yorumlanacak; konuyla ilgili yapılabilecek çalışmalara öneriler sunulacaktır.

## 1. YAZINDA KADIN İMGESİ: FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

İmge sözcüğü *Wahrig Deutsches Wörterbuch*'ta bir yüzey üzerinde bir şeyin ya da bir kişinin gösterilişi (resim); bir şeyin öteki aracılığıyla ifadesi (işaret, sembol, metafor); görüngenü biçimi; bir şeyin temsili, kopyası, benzeri; görünüm gibi anlamları karşılamaktadır (bkz. Wahrig, 2011: 273). *Mackensen Deutsches Wörterbuch*'ta ise tasarım, bir şeyin (sanatsal) taklidi veya kopyası (kalem, fırça veya sözcük ile), görü, timsal şekilde yansıtılmıştır (bkz. Mackensen, 1991: 164). Bununla beraber *Türkçe Sözlük*'te “*zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya, genel görünüş, izlenim, imaj, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, duyuyla alınan bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar*” (TDK, 2011: 1182) şeklinde tanımlanmaktadır. Öte yandan felsefe sözlüğünde “*bir duyumdan kalan iz. Bir duyumun sağladığı ve o duyum ortadan kalktığında da varlığını sürdüren biçimsel öge. Bir duyulur nesnenin zihindeki biçimsel karşılığı*” (Timuçin, 2004: 278) olarak ele alınmaktadır. Yazın açısından bakacak olursak *Sachwörterbuch der Literatur*'da imge sözcüğü “*gündelik dilin soluk, resimsel ifadelerini güncelleyen ve çoğaltan yazında, görsel çağrışımın aracısı olarak tüm dilsel ve resimsel ifade biçimlerinin ortak bir terimi*” (Wilpert, 1989: 100) şeklinde yer alır. *Yazın Terimleri Sözlüğü*'nde ise “*sanatçıların düş güçleriyle yarattıkları, duyu ve düşüncelerle ilgili kavramları da içeren, aynı zamanda simgesel nitelik gösteren zihinsel görüntü*” (Göğüş, Oğuzkan, 1998: 65) olarak ifade edilir. Görüldüğü üzere imge, çeşitli disiplinlere göre farklı anlamlar üstlenebildiğinden üzerinde genel geçer bir tanıma varmak oldukça güçtür. Nitekim salt sanat ve yazın bağlamında ele alındığında bile “*imge, sanatın-edebiyatın en işlevsel öğelerinden biri olmakla birlikte, tanımlanması, üzerine konuşulması, 'ele geçirilmesi' belki de en güç olanıdır*” (Atakay, 2004: 67).

Önceleri kopya, taklit, öykünme gibi anlamlara sahip olan imge “*zaman içinde anlam genişlemesiyle, bireyin zihninde beliren bir resim, bir kavram, bir fikir, bir izlenim gibi anlamlar kazanmış[tır]*” (Salman, 2004: 65). Bu bağlamda genel olarak dış dünyada duyuyla edinilen deneyimlerin zihinsel görüntüsü, düşsel resmi

şeklinde ifade bulan imge, Norman Friedman'ın deyimiyle “*fiziksel bir algılamanın ürettiği bir duyumun zihinde yeniden üretilmesidir*” (Friedman, 2004: 80). Dolayısıyla da “*bir insanın gözü belli bir rengi algıladığında, zihnine o rengin bir imgesini kaydedecektir – ‘imge’sini, çünkü bu kişinin yaşadığı öznel duyum, nesnel rengin görünürde bir kopyası ya da sureti olacaktır*” (Friedman, 2004: 80). Ancak Friedman zihnin, doğrudan fiziksel algılamaları yansıtmadığında bile imgeler üretebileceğinin de altını çizer. Bu duruma örnek olarak bir zamanlar algılanan ama artık var olmayan bir şeyi anımsamayı, zihnin deneyim üzerinde amaçsızca gezinmesini, imgelemin algılama durumundan yola çıkarak kurduğu birleşimleri ve rüyaya özgü sınırları gösterir (bkz. Friedman, 2004: 80). Dolayısıyla “*zihinde bir imgenin oluşması, algı sonucunda olabileceği gibi, daha sonra bir algıyı düşünmek, çağrıştırmak, bir şeyi imgelemde kurmak yoluyla da olabilir*” (Cevizci, 1999: 462).<sup>6</sup>

Aynı zamanda çeşitli imge türlerinden de bahsetmek mümkündür. Bu konuda Friedman imgeyi, zihinsel, mecazi ve simgesel olmak üzere üç şekilde ele almaktadır. Zihinsel imgenin görsel, işitsel, kokusal, tatsal, dokunsal, organik ve devinimsel gibi farklı türlerinin olması yazın eleştirisinin amaçları açısından her ne kadar fazla ayrıntılı görünse de bu çeşitlilik imgeye yönelen birçok yaklaşımın temelini oluşturur. Bu farklı duyumsal nitelikleri ön plana çıkartan çeşitlilik imgenin salt görme duyusuyla anılma geleneğini yıkarak imgeye çeşitli açılardan yaklaşma imkânı sunar ve insanların imge oluşturma alışkanlıklarının farklılık arz ettiğini ileri sürerek yazın dünyası açısından yazar veya şairlerin aynı türden duyumsal yetilere sahip olmadıklarını gösterir. Buna karşılık mecazi imge herhangi bir konu ile onun benzeri üzerine yoğunlaşır, aynı zamanda eğretilmeye niçin gerek duyulduğunu sorgular. Mecazi imgenin türlerini benzetme, eğretilme, kişileştirme, alegori ve buna bağlı olarak simge şeklinde çeşitli ulamlara indirgemek mümkündür. Söz konusu mecazların her biri aracılığıyla bir şey söylenmekte; ancak buna karşın başka bir şey kastedilmektedir. Simgesel imge ise

<sup>6</sup> Bu bağlamda Yunan felsefe tarihçisi Diogenes Laertios (İS 180-240), Stoacılara göre (İÖ 3. yüzyıl) imgelemin, ruh üzerindeki bir izlenim olduğunu; adını ise “*yerinde bir mecazla mühürlü yüziğün balmumu üzerinde bıraktığı izden*” aldığını söyler. İmge, düşte olduğu gibi, sahte zihin görüntüsü; imgelem ise gerçek olguların ölçütü, var olandan çıkan, var olana uygun olan, ruhta mühür gibi iz bırakan bir şey olarak düşünülür (bkz. Laertios, *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*, VII, Zenon, 45, 50). Bu durum imgelem ve imge üzerine düşüncelerin yüzyıllar öncesine dayandığını açık bir şekilde göstermektedir.

imge örüntülerinin ruhsal çağrışımla birer simge işlevi görmesiyle ilgilendirir. Burada önemli olan bir yapıdaki imge örüntülerinin, yazar ya da yapıta ilişkin şeyleri yeniden şekillendirerek nasıl açığa çıkardığıdır (bkz. Friedman, 2004: 81-85).

“İmgelemeden Eğretilmeye” adlı makalesinde “*mutlak, doğru imge diye bir şey yoktur*” diyerek sözcüklerin imlediği imgelerin kişiden kişiye algılamada farklılık gösterdiğini vurgulayan Reuben Arthur Brower ise imgeyi ruhbilimsel ve retorik olmak üzere iki ana anlamla sınırlı tutar. Brower’e göre bunlardan ilki “*geçmişte kalmış bir duyumun sinir sistemindeki kopyasıdır, aslında zil çalmıyorken zil sesi duymak gibi*”, ikincisi ise “*sözel imgenin anlamındaki imgedir*” yani “*birçok okurda az ya da çok canlı bir ruhbilimsel imge meydana getiren sözcük[tür]*” (Brower, 2004: 98). Öte yandan imge yazın çerçevesinde daha çok şiir ile anılmasına rağmen düzyazıda da önemli bir konuma sahiptir. *Yazının* sözcükten imgesel anlatıma yönelmesi kuşkusuz anlatı sanatlarının temelinde kurmacaya dayalı olmalarıyla ilişkilidir. Kurmacaya dayanan anlatı sanatları, gerçeğin yanı sıra gerçektışı olanla da ilgilendiklerinden “*öykü, roman gibi anlatı sanatlarının malzemesi hiçbir zaman, ham varolan değil, estetik süzgeçten geçirilerek zihinde yeniden kurulan bir varolandır. İşte ‘imge’ kavramı, bu oluşumun taşıyıcı ögesidir*” (Kırkoğlu, 2004: 76). Dolayısıyla imge anlatı türlerinin doğal harcıdır. Anlatıya dayalı sanatlar belli bir imgeden veya imgeler bütününden yola çıkarlar. Tüm anlatı sanatları aynı oranda imge içermese de imgelerden arınmış en soyut sanatsal yapıt dahi örtük veya dolaylı bir şekilde imgeye gönderme yapar (Kırkoğlu, 2004: 76).

Yazınsal bir metni diğer metinlerden ayıran en önemli unsurlardan biri imgeselliğidir. İmgesellik; kendine ait, dış gerçeklikten bağımsız, önce imgesellik aracılığıyla daha sonra onun içinde gelişen bir “şeyler dünyasının” kurulmasına izin verir. Duyguların zihinde kalıcılığı, resimsel netliği ve içerik yoğunluğu gibi öğelerin dilsel bir oluşumu olarak imge, öz yaratıcığın en önemli aracıdır. Aynı zamanda görsel izlenimlerin aktarılması, somut ilişkilerin resmedilmesi, düşüncelerin ve duyguların izah edilmesi olarak alıcının hayal gücüne hitap etmektedir (Wilpert, 1989: 100). Friedman’a göre “*Yazınsal kullanımda daha spesifik olarak, imge düzeni [imagery] zihinde dille yaratılan imgelere gönderme yapar; dilin sözcükleri ya da sözleri, ya*



*fiziksel algulamaları üretebilecek deneyimlere [...] gönderme yapar, ya da duyu izlenimlerinin kendilerine”* (Friedman, 2004: 80). Söz konusu bu ifadeyi destekler nitelikte C. Day Lewis *“İmge, sözcüklerden yapılmış bir resimdir.”* (akt. Friedman, 2004: 80) der. Dolayısıyla düşsel resimlerin yazınsal aktarımında imge ile anlatım arasında dil köprüsü kurulmaktadır ve zihinde oluşan bu düşsel, özgün tasarım dilsel göstergelerle yani sözcüklerle betimlenerek okura sunulmaktadır. Bu bağlamda bir yazarın imge aktarımı sırasında kullandığı dil, okurun, kendisine sunulan imgeyi algılama şekline yön verebilmektedir.

İmge ile dil arasındaki ilişkinin yanı sıra imge ile toplumsal olgular arasındaki etkileşime değinecek olursak öncelikle bir yazarın, yapıtına yerleştirdiği imgelerle aynı zamanda okura, kendi toplumuna ait siyasal, toplumsal ve ekinsel değerleri sunduğunu söylemek yerinde olacaktır. İmge her ne kadar yazarın kendini ifade etmek için kullandığı bir araç olsa da; yazarın geçmişine, inançlarına, deneyimlerine dair ipuçları verse de; bireysel bir tepki ya da dışa vurum olarak algılansa da veya yazarın dış dünyadan algıladığı gerçeği kendi iç dünyasında yeniden şekillendirerek ifade etmesi olarak karşılık bulsa da imgeyi sadece yazarın iç dünyasını yansıtan bir araç veya öznel doğrunun simgesel bir ifadesi olarak görmek eksik kalır. Çünkü imgeler aynı zamanda birlik bilincinin oluşumuna katkı sağlayan, yazarın içinde yaşadığı toplumun ve dönemin eğilimlerini yansıtan dizgeli yapılardır (Ulağlı, 2006: 4-9). Benzer şekilde *“yazarın üretmiş olduğu imgenin kabulü, toplumsal duyarlılıklara, inançlara, geleneklere ve tarihsel olgulara bağlıdır”* (Ulağlı, 2006: 12). Bu karşılıklı etkileşimden hareketle yazınsal imgelerin, salt yazın dünyasında etki denemelerinde bulunmadıkları, aynı zamanda okur kitlesini ve kamusal düşünce oluşumunu etkiledikleri (Dyserinck, 1991: 129) ve onlardan etkilendikleri söylenebilir.

Tüm bu tanımlama ve açıklamalarla ilişkili olarak yazın açısından imgenin, öznel deneyimlerden, duyumlardan, düşüncelerden, alımlamadan, düş gücünden ve de toplumsal ve ekinsel unsurlardan hareketle bir nesne, bir olay veya bir figür hakkında zihinde tasarlanan bir resim, bir görüntü olduğunu söylemek mümkündür. İmge üzerine yapılan bahsi geçen genel belirlenimden sonra bu noktada kadın imgesine değinmek gerekir. Kadın imgesi gerek dış dünyada gerek yazın dünyasında, özellikle

de ekinse ve toplumsal kodlamaların etkisinde kalınarak zihinde kadına dair tasarlanan resimdir, diyebiliriz. Yazın açısından bakacak olursak kadın imgesinin dönemden döneme, ekinden ekine veya toplumdan topluma farklı biçimlerde karşımıza çıktığını görmekteyiz. Ancak bu farklı olma durumu her ne kadar çeşitli ekinlerin yazın dünyası için geçerli olsa da genel olarak yazın tarihinin eril olduğu göz önüne alındığında geleneksel, tek tip ve kalıp yargılar içeren, eril bir bakış açısıyla inşa edilen bir kadın imgesinden bahsetmek mümkün olabilmektedir. Geleneksel yazınsal metinler, kadın figürlerini sabit imgeler içinde hareketsiz bırakıp herhangi bir gelişmeden veya tarihsel dönüşümden alıkoymaktadır. Dişil olan çoğu kez ebedi bir imge, portre, heykel, tarih dışı bir biçim olarak çeşitli kalıp yargılarda görünür olmaktadır. Bu bağlamda Silvia Bovenschen kadın imgelerini merkezine aldığı *Die imaginierte Weiblichkeit* adlı kitabında kadınların tarih dışı bırakılmalarına ve toplumsal görünmezliklerine karşın birçok sanatsal imgelerinin olduğuna dikkat çekmektedir: “*Dişil olana ait imgelerin, tasarımların ve eğretilmeli donatımının tarihi ne kadar zenginse, gerçek kadınlara ait aktarılan belgelerin tarihi o kadar azdır*” (Bovenschen, 1979: 11). Eril metinlerin kadın imgeleri, bu tarih dışılığı destekler niteliktedir; nitekim bu metinler dişil bir tarihi vermek yerine kadının tarih içerisindeki hakikatten uzak belli kalıp yargıları içeren görünümünü işlemektedirler. Dolayısıyla dişil temsillerin gelişim ve ilerleme kat ettiği bir yazın tarihinden bahsetmek mümkün olamamaktadır. Bovenschen aynı zamanda ekinse-eril fantezilerin tehlikeli kadın imgeleri ortaya çıkardığını ve bunların, kadınların gerçek tarihsel yaşamlarına yönelik cadı avı gibi çeşitli sonuçlar doğurduğunu vurgulayarak, kadınların yazgılarını etkilediğini söyler. Ona göre cadı fikri belli bir tarihsel durumda ilkin erkek düşselliğinde oluşmuş, daha sonra ise gerçek kadınlar cadı olarak yakılmıştır. Franziska Schöbler’in de bu bağlamda belirttiği gibi kolektif fantezi olarak eril düşsellik beraberinde gerçek sonuçlar getirmiş; kadına yönelik eril arzu imgeleri, kadınların günlük hayatlarını ve kendilerini tanımlamalarını etkilemiştir (bkz. Schöbler, 2008: 64-68). Almanya’daki feminist araştırmaların öncü isimleri arasında yer alan Sigrid Weigel ve Inge Stephan ise kadın imgesini, gerçek hayat bağlamlarının ve mitsel yapıların karışımı olarak ele almışlardır (Schöbler, 2008: 70). Bovenschen’e yakın bir şekilde Stephan da kadın imgesini “*kadının tamamen özgül bir şekilde tanımlandığı ve öznenen nesneye dönüştürüldüğü eril arzu ve düşüncü üretiminin bir*

*biçimi*” (Stephan, 2004: 14) olarak tanımlamakta ve bu şekilde kadın imgelerinin kurgulanışındaki eril bakış açısına dikkat çekmektedir.

Eril imgeleme oluşturulan ve toplum tarafından doğru veya yanlış üzerinde uzlaşılın imgeler, kabul gördükleri sürece nesilden nesile aktarılacak kalıp yargılar şeklinde varlıklarını sürdürürler. Göreceli gerçekleri ifade eden bu imgeler toplum dilinde yaşar ve katmanlaşırlar. Dolayısıyla bu imgeleri değiştirmek, toplumsal bilinç üzerindeki etkisini yok etmek veya azaltmak oldukça güçtür (bkz. Ulağlı, 2006: 14-15). Feminist eleştiri kuramı tam da bu aktarılagelen geleneksel imgeleri, kalıp yargıları, yanlış temsilleri kadın temelinde ele alarak, yazınsal metinler üzerinden sorgulamış, kırılma yaratmış ve gerçek kadını imleyen imgeleri ortaya çıkarmaya veya yaratmaya çalışmıştır. Buradan hareketle çalışmanın bu bölümü feminist yaklaşımların kadın imgesi üzerindeki etkisini göstermeyi hedeflemiştir. Bu bağlamda ilkin feminist eleştirinin diğer yazın eleştirilerinden farklı olarak yazınsal metinlere nasıl yaklaştığı, hangi sorun odaklarına eğildiği, genel anlamda yazın eleştirisine nasıl bir boyut kazandırdığı ele alınacak, kadın yazını ve kadın imgesi üzerindeki etkisine değinilecektir. Ardından “okur olarak kadın” ve “yazar olarak kadın” olmanın kadın imgelerini alımlamada ve kurgulamada ne gibi farklılıklara yol açtığı, kadına özgü deneyimlerin okuma ve yazma süreçlerindeki etkisi gibi unsurlara yoğunlaşılacaktır. Daha sonra dil ile cinsiyet arasındaki ilişkiden yola çıkılarak dişil dilin, dişil yazımın, dişil bakış açısının imge oluştururken, özellikle de kadın imgesi tasarlarırken nasıl bir işlevinin olduğuna yer verilecektir. Son aşamada ise yazın bağlamında cinsiyet/toplumsal cinsiyet tartışmaları ele alınarak, bu tartışmaların kadın imgesi araştırmalarında nasıl bir rol oynadığı üzerinde durulacaktır.

### **1.1. Feminist Eleştiri Kuramıyla Kadın Yazınının Yeniden Keşfi**

Yazın tarihine bakıldığında kadın imgelerinin ve kadınlık kurgularının sıklıkla erkek yazarlar tarafından eril bir bakış açısıyla inşa edildiği görülmektedir. Bu tarihte her ne kadar kadın yazarlar da yer alsın, tam anlamıyla feminist bilince hakim bir kadın yazınından ve bu bilinçle inşa edilen kadın imgelerinden söz etmek pek mümkün gözükmemektedir. Yazın tarihinin kadın yazarları ile kadın yazını kavramını *Frauenliteratur: Autorinnen - Perspektiven - Konzepte* (1983) adlı kitabında

birbirinden ayıran Manfred Jurgensen, kadın yazını kavramının Almanca konuşulan bölgelerde özellikle 1960'lı yıllardan sonra canlılık kazandığına dikkat çekmektedir. Kadın yazını kavramı daha çok ikinci dalga kadın hareketine<sup>7</sup> içkin bir şekilde görünür olmuş ve bu hareketle paralel olarak gelişme göstermiştir. Jurgensen'e göre kadın yazını kavramı, kadının özgürleşmesinin bir parçası olarak gelişmiştir. Dolayısıyla kadın hareketi dikkate alınmaksızın kendi toplumsal-siyasal anlamı içinde anlaşılması söz konusu değildir (Jurgensen, 1983: 8). Buna karşın *Sachwörterbuch der Literatur*'da kadın yazını “*düşünsel, toplumsal ve siyasal kadın özgürleşmesinin taraflı feminist yazınının aksine genel olarak kadınlar tarafından yazılan yazın*” (Wilpert, 1989: 308) şeklinde tanımlanmaktadır. Magdalene Heuser'e göre ise “*kadın yazını geniş anlamda kadınlar tarafından kaleme alınan yazındır, dar anlamda ise kadınların durumları ile bilinçli bir şekilde çatışma içerisine giren kadının yazınıdır*” (Heuser, 1983: 123). Öte yandan Weigel genel olarak kadın yazınına yönelik tanımlama denemelerini, *kadınlar üzerine, kadınlar için, kadınlara ait yazın* şeklindeki geleneksel formül üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Ona göre her ne kadar “kadınların çıkarları” veya “kadınların bakış açısı” gibi çeşitli eklemeler yapılsa da kadın yazını tanımlamaları çoğunlukla bu geleneksel yapıyı takip etmekte ve bir sınırlamaya yol açmaktadır. Dolayısıyla hep bir rahatsızlık veya bir itiraz olacaktır. Kimileri kadın okurlarla sınırlı kalabilecek bir gettolaşmaya karşı endişe duyacak, kimileri ise kadına has içeriğe indirgenmeyi reddedip daha çok biçimsel görünüme ve betimleme araçlarına öncelik verecektir (Weigel, 1989: 22). Kadın yazınının kavram ve söylev oluşumunu tarihsel koşulları üzerinden inceleyen Weigel, kadın yazını “söylemsel bir olay” olarak ele almaktadır; çünkü ona göre kadın yazını kavramının yazın dünyasına girmesi, 1970'li yıllarda hem mevcut yazınsal pratikte bir kırılmayı işaret etmiş hem de kadınların yazarlık pratikleri ve onlara ait metinlerin okumaları için geniş çaplı sonuçlar doğurmuştur (Weigel, 1989: 14). Bu çerçevede feminist yazın eleştirisi, *çizgiye karşı yazın tarihini okumak* sloganıyla kadınlar tarafından oluşturulan yazının tarihsel yazımını, “*dile*

---

<sup>7</sup> Kadın hareketlerinin ilk aşaması Almanya'da 1848 ile 1933 yıllarını kapsamakta ve “eski” veya “birinci kadın hareketi” olarak adlandırılmaktadır. İkinci aşama ise 1960'lı yılların sonlarına doğru başlamakta ve “yeni kadın hareketi” olarak kabul görmektedir. Her iki aşama arasında benzerlikler veya farklılıklar vardır; ancak Luise F. Pusch'a göre en önemli fark yeni kadın hareketiyle beraber feminizmin uluslararası bağlamda görünür olması ve herkesin diline yerleşmesidir (Pusch, 1983: 12).

*getirilmemenin, dizgesel bir şekilde unutmanın, yargılamanın uygulamaları”* açısından incelemekte ve bunu kırmaya çalışmaktadır (Weigel, 1989: 12).

Feminist tartışmalar üzerinden Almanya’da 1970’li yıllarda kadın yazını başlığı altında başlayan hareketlenmeyle kadın yazarlar ve okurlar kendilerine has, kadına özgü yazın üzerine uzlaşmış ve kadın yazarlar çağdaş yazın içerisinde giderek kendi yerlerini keşfetmişlerdir. “Kadın yazını programı” daha çok geleneğe ve yakın geçmişteki kadın yazarlara karşı bir kırılmayı işaret etmiştir. Örneğin Ilse Aichinger ve Marie Luise Kaschnitz gibi isimler, yeni kadın hareketi kadınlarının kendilerini kurtarmak istedikleri değerlere bağlıydılar. Erkek egemen yazın tarihinde erkeğe bağlılık kaydıyla “istisnai kadınlar” olarak yer edinmişlerdi. Daha az tanınan kadın yazarların yazını ise “anne neslinin okuyacağı şeyler” olarak geçerliydi. Dolayısıyla yeni kadın hareketiyle gündeme gelen kadın yazını kavramından önce, kadın yazını söylemi altında ağırlıklı olarak kalıplaşmış bir imge yeni nesillere aktarılmıştı. Stephan, Venske ve Weigel’in deyimiyile “*Eski nesil ile yeni nesil kadınlar arasında aracı olan Alman bir Simone De Beauvoir yoktu.*”; dolayısıyla kadına özgü estetik tartışmaları ve kadına özgü deneyimleri karşılayan dil veya biçem üzerine yapılan araştırmalar, Alman yazınının kadın öncülerini daha eski dönemlerde aramak durumunda kalmışlardır (bkz. Stephan, Venske, Weigel, 1987: 7-8).

İkinci dalga kadın hareketi aynı zamanda kadın yazını adlandırmasını ilk kez özgürleşme yazını ile eş anlamlı olarak kullanmıştır. Kadın yazını, amacı “*kadın bakış açısıyla kadın varlığının mümkün olduğunca eksiksiz ve kapsamlı betimlenmesi*” olan feminist yazının bir biçimini de göstermiştir (Schieth, 1991: 7). Tarihsel kadın yazını araştırmaları yazının, geleneksel eril öğretim kurumlarının dışında duran kadınlara gelişim, bilgi ve ekonomik bağımsızlık imkânı sağladığını ve bunun aracılığıyla gelişen özgüvenin, kadının özgürleşme tarihinde önemli bir etken olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede kadın yazını özgürleşmeye giden yolda bir yardımcı, kadınlar arasında bir dayanışma haline gelmiştir (Schieth, 1991: 8). Yeni kadın hareketinin, sıradüzenli bir şekilde yapılanmış toplumdan kadınların dışlanması üzerinde durması, o tarihlerde kadının öz bilincini daha geniş bir temelde geliştirmiştir. Bu süreçte kadının tarih içerisinde görünmez kılınan ekinsel hizmetlerini keşfetmeye

çalışan feminist araştırmalar giderek artmış ve yazın tarihinde seçkin kadın yazar kıtlığının bundan böyle deha eksikliğine dayandırılmayacağını, kadının tarihteki yaşam ve çalışma koşullarına ışık tutarak, kadın yazarlar için görünür olmanın ne kadar zor olduğunu göstermişlerdir. Geleneksel ve toplumsal rol paylaşımının kadını ev ortamına hapsettiği ve geleneksel yazın kuralının da yazan kadınlara karşı bu tutumu devam ettirdiği savunulmuştur. Dolayısıyla erkek egemen yazın dünyasında süreklilik gösteren bir kadın yazını geleneğinden söz edilemediği gibi yazında belirgin bir kadın kimliğinden söz etmek de zorlaşmaktadır. Bu sorunlu durum kadına özgü bir estetik üzerine düşünmeyi beraberinde getirmiş ve kadınlar erkeklerden farklı mı yazıyor, kadına has bir algı var mı, varsa bu, kadına özgü metinlerde kendini nasıl gösteriyor, kadınların sadece tarihte değil bugün de erkeklerden farklı deneyimler edindikleri göz önüne alındığında kadın yazarlara ait yapıtlar erkek yazınının estetik kıstaslarına göre mi değerlendirilmeli yoksa kadınlar kendilerine özgü kadınsı bir estetik mi tasarlamalı gibi soruları tartışmaya açmıştır (Schieth, 1991: 10).

Silvia Bovenschen *Über die Frage: gibt es eine "weibliche" Aestetik* (1976) başlıklı makalesiyle "kadına özgü estetik" ve "kadına özgü yaratıcılık imkânları" konusunda, Almanya'da çeşitli tartışmalara zemin hazırlamış ve tek tipleştirilmiş bir sanat çevresi tarafından kadınların özne olarak sanat üretimi içinde dışlandıklarını, estetik öncesi uzamlara itildiklerini, kadının sanatta görünürlüğünün ancak nesnenin estetik biçimi ya da "esinlenen bir ilham perisi rolü" ile sınırlandırıldığını dile getirmiştir (bkz. Schieth, 1991: 25). Bovenschen bu bağlamda tartışmaya açtığı soruyu kendisi cevaplar: "Kadına özgü bir estetik var mıdır? Eğer ki soru estetik duyum ve duyumsal idrak biçimlerini içeriyor ise elbette vardır; eğer ki bunun altında sanat üretiminin farklı bir türevi ya da kılı kırk yarararak icat edilmiş bir sanat kuramı anlaşılıyor ise kesinlikle yoktur" (akt. Schieth, 1991: 25). Kadın yazınının kendine özgü bir tür olup olmadığı tartışmasının kadınlar nasıl yazıyor, kadına özgü bir estetik var mı gibi sorulara evrilmesi kadın imgesi araştırmalarının yanı sıra kadın imgesini oluşturma sürecine de geçildiğini de göstermektedir.

Kadın yazını, kadına özgü estetik, kadına özgü dil ve biçem tartışmaları yeni kadın hareketinin bir parçası olan feminist kurama dayanmaktadır. Bell Hooks'un

deyimiyle “*cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir hareket*” (Hooks, 2012: 12) olan feminizmin yeniden örgütlü bir şekilde ikinci dalga kadın hareketi ile ortaya çıkması ve farklı düşüncülere göre liberal, radikal, marksist, toplumcu, modern, post-modern feminizm gibi çeşitli dallara ayrılmış olması beraberinde feminist kuramların doğmasını da sağlayıp geliştirmiştir. Feminizm her ne kadar içerisinde türlü feminizmler barındırsa da genel olarak tüm feminizmleri kapsayan ortak özelliklerden bahsetmek mümkündür. Caroline Ramazanoğlu’na göre “*Feminizmin tüm türleri, kadınları, erkeklere bağımlı kılan mevcut cinsler arası ilişkilerin tatmin edici olmadığını ve değiştirilmesi gerektiğini kabul etmektedir*” (Ramazanoğlu, 1998: 26). Benzer bir şekilde Fatmagül Berktaş da feminizmin kendi içinde farklı düşünceleri barındıran, farklı düşünceleri tolere edebilen bir düşünce olduğundan bahseder. Berktaş’a göre feminizm, kadınların ayrı bir toplumsal grup olduklarının bilincine varmak, insanı dönüştürmek, yeni bir insan tipi yaratmak, kafamızdaki efsaneleri yıkmak açısından önemli bir düşüncüdür. Dolayısıyla elbette bir siyasası da vardır. “*Kişisel olan politiktir*” söyleminden yola çıkan feminizmin en önemli katkılarından biri insanların özel yaşamlarını kamu önüne çıkarması, onu sorgulaması ve yargılamasıdır. Çünkü birçok haksızlık ve eşitsizlik o özel alanda gerçekleşmektedir. Feminizm tüm türleriyle bunları ortaya çıkarmaktadır ve bir şeyin ortaya çıkması çözüm için bir başlangıçtır (Berktaş, 1998: 105).

Feminist kuramın özellikle toplumsal cinsiyet kavramı çerçevesinde aynı zamanda disiplinler arası bir özelliğe sahip olması kapsam alanını arttırmaktadır. Feminizm insan hayatının her alanını etkileyen ve erkeğin tüm ekinel üretiminin ataerkil içeriğini ortaya çıkararak eleştiren bir kuramdır (Pusch, 1983: 14). Feminist kuramın uygulamada feminist eleştiriye dönüşmesi, feminist eleştirinin de bu süreçte kuramsal bir yol izlemesi her ikisinin de birbirine içkin bir şekilde hareket ettiğini gösterir. Feminist kuramın/eleştirinin insan bilimi, toplum bilimi, ruh bilimi, tarih gibi çeşitli disiplinlerin yanı sıra araştırma alanlarından birinin de yazın olması, feminist yazın eleştirisini geliştirmiş ve yazınsal metinlere feminist bir bakış açısı kazandırmıştır. Maggie Humm feminist eleştiri ile feminist yazın eleştirisi arasında keskin bir ayrımın olmadığını, hatta özdeş sayılabileceklerini, her ikisinin de temel bir çözümleme ulamı olarak cinsiyete odaklandığını ifade eder. Ancak “*feminist eleştiri*

*toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken, feminist edebiyat eleştirisi dikkatini bu ideolojilerin ve uygulamaların edebi metinleri nasıl şekillendirdiklerine yöneltir*” (Humm, 2002: 11). Humm’un deyimiyle feminist eleştiri, yazın eleştirisi içerisinde dört temel sorunla ilgilenmektedir:

*“İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. Bu eleştiri izlekseldir, edebiyatta bir izlek olarak kadınlara baskı yapılması üzerinde odaklanır ve bir kadın okurun erkeklerin ürettiği yapıtların tüketicisi olduğunu varsayar. İkincisi, kadın yazarların görünmezlikleri ele alınır. Feminist eleştirmenler, göz ardı edilmiş kadınların metinlerine ve kadınların daha önce edebiyat dışı kabul edilen sözlü kültürüne büyük önem veren yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır. Üçüncü olarak, feminist eleştiri okurlara yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla ‘feminist okur’ sorunuyla karşı karşıya gelir. [...] Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla bizim de feminist okurlar olarak edimde bulunmamızı sağlama amacı taşımasıdır.”* (Humm, 2002: 26)

Feminist eleştirinin kazanımları ise; cinsiyet kalıplarına yazınsal biçimin önemli bir özelliği olarak dikkat çekmesi, bu türden kalıpların ısrarla yeniden üretilmelerinin nedenlerini vermesi, kadınlara ait yazının kaybolmuş ya da göz ardı edilmiş örneklerinin ve kadınların bugüne kadarki sayısız metinlerinin keşfedilmesidir (Humm, 2002: 27). Bu bağlamda Evelyn Torton Beck ve Patricia Russian feminist kuramın yazın bilime ve yazın üretimine etkisini ele aldıkları “Die Schriften der modernen Frauenbewegung” başlıklı çalışmalarında, feminist odaklı yazın bilimin sorumluluk alanlarına ve sorunsallarına dikkat çekerler. Buna göre feminist kuram etkisinde olan yazınbilim nesilden nesile aktarılan yazını çizgiye karşı okur; kadınları yazmaktan alıkoyan nedenler ve baskılar üzerinde durur; yazındaki kadın kahramanlar için belirlenen sınırlamaları ortaya çıkarır; feminist bir estetik ve biçem çözümlemesinin imkânlarını arar; feminist yazın eleştirisinin yazın üretimi üzerindeki



etkisini irdeler; tüm dönemlerin kadın yazarlarına ait yazıtlarını yeniden değerlendirir ve yorumlar; unutulmuş kadın yazarları yeniden keşfeder (Heuser, 1983: 134).

Feminist yazın eleştirisini yeni bir analitik ulam olarak değerlendiren Jale Parla'ya göre feminist eleştiri yeniden okuduğu metinlere tarihsel, toplumsal bir boyut, disiplinler arası bir kapsam ve yeni yorumlar kazandırmıştır (Parla, 2014: 20):

*“Edebiyat eleştirisinin tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı edemeyeceği; yazın metninin tarihi ve ideolojik konumuyla ilişkisinin kavranmasının o metnin okunması, incelenmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması için kaçınılmaz olduğu; biçimle içeriğin ayırt edilemezliği, feminist eleştiri geleneği ve bu geleneğin getirdiği analitik ölçütler sayesinde tartışılmaz bir biçimde kanıtlandı. Çünkü feminist eleştiri, kendisine dek hiçbir edebi yaklaşımın metodolojisine dahil etmeyi akıl etmediği bir analitik araç kullandı: Kültürel olarak belirlenen cinsiyet.”* (Parla, 2014: 19)

Feminist eleştirinin yazın bilime bir diğer etkisi özne ile dil arasındaki denetimli ilişkinin sorgulanmasına dikkat çekmesidir. Sibel Irzık'ın deyiimiyle *“Dildeki cinsiyetçi öğelere yönelik feminist eleştiri kadınların konuştukları dilin büyük ölçüde erkekler tarafından biçimlendirilmiş olduğu, bu dilin kadınları erkek egemen ideolojiler tarafından seçilmiş özne konumlarına hapsettiği iddiasına dayanır”* (Irzık, 2014: 39). Öte yandan Terry Eagleton, toplumcu ve feminist eleştiriye birlikte ele alarak bunların daha önce başka kuramların yapmadıkları şeyi yani yazı ile cinsellik veya metin ile düşüncü arasındaki ilişki sorunlarını ele aldıklarını, inceleme nesnelerini farklı tanımladıklarını, farklı değerler, inanç ve amaçlar taşıdıklarını söyler (Eagleton, 2014: 218). Eagleton'un ifadeleriyle feminist kuram *“erkek egemen kuramın dışladığı hazzı, deneyime, bedensel hayata, bilinçdışına; duygulanımsal, özyaşamöyküsel ve kişilerarası olana, öznellik ve gündelik pratiğe dair sorunlara”* (Eagleton, 2014: 228) yer açmıştır.

Her ne kadar feminist eleştiri genel olarak ikinci dalga kadın hareketiyle beraber ortaya çıkmış ve ancak bu süreçte akademide kabul görmüş olsa da Batıda Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf, Simone De Beauvoir gibi öncülerine yıllar öncesinde rastlamak mümkündür. Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of*

*Woman*<sup>8</sup> (1792) adlı kitabında J. J. Rousseau'nun doktrinine ve kadınları erkeklerle eşit eğitim görme imkânından mahrum bırakan Fransız devrimcilerine karşı çıkmış ve kadınların bağımlılığa mahkûm edilmesini, kadının rolünün ev işine ve kocasının rahatını sağlamaya indirgenmiş olmasını ve bunun kadın doğasının bir gereğiymiş gibi gösterilmesini sert bir şekilde eleştirmiştir (bkz. Michel, 1993: 45-46). Virginia Woolf ise *Kendine Ait Bir Oda* (1929) adlı kitabında “yazı yazmak isteyen bir kadının parası ve kendine ait bir odası olması gerektiğini” (Woolf, 2015: 6) ifade ederek kadının toplumsal ve ekonomik konumu ile üretim imkânları arasındaki ilişkiyi irdeler. Sanatsal üretimin ve bilginin uzam ve ekonomik özgürlük gibi nesnel olgulara dayandığını, buna bağlı olarak kadınların kendilerine ait yazınsal bir geleneğe sahip olmadıklarını, geleneksel tarih yazımında dikkate alınmadıklarını belirterek kadınlığın yıllar boyunca sanat ve bilimde erilliğin yüceltilmesine hizmet eden kurgulanmış bir imge olarak kullanıldığına dikkat çeker (Schöbler, 2008: 51-52). Aynı zamanda kadının, yazında her zaman bir imge olarak var olduğunu, fakat yazar olarak yazın tarihinde görünmez kılındığını vurgular. Öte yandan Simone De Beauvoir feminist kuramın temel kaynaklarından biri olan *İkinci Cins* (1949) adlı kitabında “*Kadın doğulmaz, kadın olunur.*” diyerek cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımına dikkat çekmiş, kadın ve kadınlık, erkek ve erkeklik ulamları üzerinde yoğunlaşmış bu kavramların birbiriyle olan ilişkilerini sorgulamıştır. Kadının ekinsel ve siyasal konumunu açıklamak üzere varoluşçu düşünceye başvuran (Donovan, 2010: 232) De Beauvoir'e göre “*Erkek için kadın tepeden tırnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; Özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlık'tır: kadınsa Öteki Cins'tir*” (De Beauvoir, 1993: 17). *İkinci Cins*'te kadının bireysel ve toplumsal varoluşunun “öteki” nitelendirmesinden nasıl etkilendiğini inceleyen De Beauvoir, “*kadının hep ikinci konuma itildiğini, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğini*” (Parla, 2014: 23-24) gözler önüne sermiştir. De Beauvoir kitabında,

---

<sup>8</sup> Wollstonecraft feministlerin temel kaynaklarından birini oluşturan bu kitabında şöyle bir seslenişte bulunur: “*Kadınların davranış biçiminde bir devrim yapmanın zamanı gelmiştir - onlara yitirdikleri saygınlığı geri vermenin zamanıdır - insan türünün bir parçası olarak, kendilerini reformdan geçirerek dünyayı da reformdan geçirmelerini sağlamanın zamanıdır*” (Wollstonecraft, 2012: 70).

ataerkil toplumu eleştirmenin yanı sıra yazın dünyasının seçkin erkek yazarlarının yapıtlarını mercek altına alıp kadın imgelerini incelemiş ve diğer alanlarda olduğu gibi kadının yazında da ataerki tarafından dışlandığını, ikincilleştirildiğini göstermiştir.

Erkek yazarların kadın imgelerini inceleyen bir diğer önemli feminist yazın eleştirisi ise Kate Millett'in *Cinsel Politika* (1969) adlı kitabıdır. Burada “*cinselliğin politik nitelik taşıyan bir sınıflama olduğunu*” kanıtlamaya çalışan Millett, “*politika derken, güçlülük temeline dayanan ilişkilerden, bir grup insanın bir başka grup tarafından yönetildiği düzenlerden*” (Millett, 2011: 45) bahsetmektedir. Millet cinsler arası ilişkilerin aslında bir güç çatışması, bir iktidar ilişkisi olduğunu savunur. Donovan'ın belirttiği gibi “*ataerkil ideoloji, kadınları erkeklere hizmet etmeye ve bu hizmet etme rolünü kabul etmeye şartlandıran erkek egemenliğinin ideolojisidir. Millett bu ideolojinin kültürün her noktasını kapladığını ve hayatımızın her yönüne dokunduğunu [...] ileri sürer*” (Donovan, 2010: 273-274). Ataerkiye yazın eleştirisi yoluyla saldıran Millett, cinsel siyasanın modern yazında nasıl kurulup yansıtıldığını göstermek için belirlediği dört erkek yazarın yapıtlarına eleştirel bir okuma eylemi gerçekleştirir. Eril gücün kadınla kurduğu iktidar ilişkisi üzerinden kadının yazınsal metinlerde ataerkil ekini pekiştiren bir imge olarak kullanıldığına dikkat çeker.

Kadın imgesi araştırmaları feminist yazın biliminin ilk aşamasını oluşturan bir yaklaşımdır. Mary Ellmann'ın *Thinking about Women* (1968) ile Kate Millett'in *Cinsel Politika* adlı kitaplarından ilham alan bu yaklaşım, erkek yazarlar tarafından kaleme alınan yazınsal metinlerdeki eril bakış açısı etkisinde kalan cinsiyet kalıp yargılarının temsillerini ve kadın imgelerini ortaya çıkarmayı amaçlar. Bu bağlamda Nünning ve Nünning, güzel ve tehlikeli kadın imgelerinde eril arzuların, ihtiyaçların ve korkuların güçlendiğini; yazınsal metinlerde bu tür kadın imgelerinin, ataerkil düşünce kalıplarına ve toplumsal erk ilişkilerine katkıda bulunduğunu ve düşüngüsel olarak onları meşrulaştırdığını belirtirler (Nünning & Nünning, 2010: 252-253). Buradan hareketle yazınsal metinlerin içerik ve biçimini, genelde cinsiyet düzeninin özelde ise kadın imgelerinin betimlenmesi bağlamında çözümleyen feminist yazın bilimi, ataerkil ekin etkisinde olan bir toplumda yazınsal metinlerin üretim ve alımlama koşullarını cinsiyet ulamına bağlı olarak inceler (Nünning & Nünning, 2010:

251). Yazındaki kadın temsillerinin toplumsal cinsiyet düzeni ile karşılıklı bir ilişki içerisinde olduğunu, yazınsal metinlerin ataerkil toplum yapılarından etkilendiğini ileri sürer. Feminist yazınbilim, yazını sadece simgeler dizgesi olarak değil aynı zamanda toplumsal bir dizge olarak görür (Nünning & Nünning, 2010: 252).

Toplumsal ve siyasal bir mücadele olarak yeniden canlanan feminist hareketin yazın alanına yansımalarıyla gelişen feminist eleştiri, sadece gerçek yaşamda değil yazın alanında da kadının ikincilleştirildiğini, imgelerin eril düşünce dizgesiyle kurgulandığını ve böylece ataerkil düzenin yazınsal metinlerle de desteklenip sürdürüldüğünü gösterir. Kadına karşı sergilenen bu dışlayıcı, ötekileştirici tutumun yazınsal metinlerde nasıl kurgulandığını ortaya çıkarmaya çalışan feminist eleştiri kısa sürede bakış açısını ve eleştirel boyutunu genişletmiştir. Feminist eleştiri, soruna yaklaşım bakımından kesin sınırları olmasa da ilk zamanlar Amerika’da kadının okur ve yazar olarak deneyimlerini dikkate alırken, Fransa’daki feminist kuramcılar daha çok Jacques Lacan’ın ruhçözümü ve Jacques Derrida’nın yapı söküm kuramı üzerinden bir feminist eleştiri gerçekleştirmişlerdir (Moran, 2016: 249-250). Diğer bir ifadeyle 1970 ve 1980’lerde Anglo-Amerikan feminist yazın bilimi, dişil deneyimlerin toplumsal-ekinsel görünümünü ve bunların yazınsal metinler üzerindeki etkilerini incelemiştir; Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva gibi isimleri içine alan Fransız feminist yazın kuramı ise ruhçözümsel ve postyapısalcı kuramları temel almışlardır. Bu bağlamda Lacan’ın ruhçözümsel yaklaşımı Fransız feminist kuramcılar tarafından feminist bakış açısıyla yeniden ele alınmış, işletilmiş ve geliştirilmiştir. 1990’lı yıllara varıldığında ise Anglo-Amerikan feminist yazın biliminin toplumsal-ekinsel yönelimli geleneği ile Fransız feminist yazın biliminin ruhçözümsel ve postyapısalcı yaklaşımı arasında gelişen ittifak sonucu toplumsal cinsiyet çalışmaları (Gender Studies) ortaya çıkarak söz konusu kuramları ve tartışmaları farklı bir boyuta taşımıştır. Cinsiyet düzeni üzerine yapılan tartışmalarda bir paradigma değişimi belirmiş ve özellikle Judith Butler’in *Cinsiyet Belası* (1990) ile bu paradigma değişimi hız kazanmıştır (bkz. Nünning & Nünning, 2010: 253-254).

## 1.2. Okuma ve Yazma Ediminde Cinsiyet Farkının Kadın İmgesine Etkisi

Okuma ve yazma eyleminde cinsiyet vurgusu yapan ve bu eylemlerin cinsiyetlere göre farklılık gösterdiğini ileri süren feminist eleştirinin okur olarak kadına yönelik eleştiri aşamasında öncelikli amaç erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel düşüncüyü, kadın kalıp yargılarını, kadın imgelerini tespit edip bunları cinsellik üzerinden okuyup yorumlamaktır (Moran, 2016: 250-251). Bu bağlamda feminist eleştirinin önde gelen isimlerinden biri olan Elaine Showalter, “Towards a Feminist Poetics” (1979) adlı makalesinde feminist eleştiriye iki farklı ulama ayırır. Bunlardan ilki yazın tüketicisi olarak kadın okura, ikincisi ise yazın üreticisi olarak kadın yazara odaklanır. Showalter’in feminist eleştiri olarak adlandırdığı kadın okura yönelik eleştiri “*kadın okur varsayımının, bir metnin cinsel kurallar bütünüünün öneminin bilincine varmamızı sağlayarak, o metni kavrayışımızı nasıl değiştirdiği ile ilgilenir*” (Culler, 1995: 32).

Eril yazının kadın imgelerini konu alan okur odaklı feminist eleştiriye önemli katkılardan birini Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar’ın *The Madwoman in the Attic* (1979) adlı kitabı sağlamıştır. Yazın tarihini yeniden okuyarak yazın evinin tavan arasına kapatılan kadınlarını keşfedip gün yüzüne çıkaran ve yazar olarak kadına yönelik feminist eleştirinin de önemli bir örneğini teşkil eden bu kitap aynı zamanda eril yazın tarihinde öne çıkan iki farklı kadın imgesine kadın okur olarak dikkat çekmektedir. Erkek yazarların oluşturduğu bu iki karşıt kadın imgelerini “evdeki melek” ve “canavar” olarak adlandıran Gilbert ile Gubar, *The Madwoman in the Attic*’de bu imgelerin özelliklerini ve kaynaklarını gözler önüne sermişlerdir. Buna göre ataerkil beklentilere uygun bir şekilde yaşayan “evdeki melek” tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında yaşattığı ideal kadın imgesini karşılar. Erkek egemenliğini kabullenen, erkeği mutlu etmenin kadının bir görevi olduğunu düşünen ve kendisini ailesine adayan bu kadın tipinin erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık ve masumiyet gibi özellikler vardır. Ataerkil beklentilere ters düşen “canavar” kadın tipi ise otoriteye başkaldıran, bağımsızlığına düşkün, kendi çıkarlarını kollayan, erkeklerin kendisine biçtiği rolleri kabullenmeyen, dolayısıyla da onları ürküten bir

imgedir (Moran, 2016: 252-253). Kadın okur olarak gerçekleştirilen okumalar sonucunda eril metinlerde tespit edilen bu kadın imgelerinden ilki otoriteyi temsil ederken ikincisi dışlanmışı temsil etmektedir. Erkek egemen yazın dünyasında öteki olan “canavar” tipinden ziyade daha çok ataerkiyi destekleyen “evdeki melek” tipi tercih edilmiştir. Gilbert ve Gubar’ın ifadeleriyle “*Kalemden [...] yoksun kalan ataerkil toplumun kadınları tarihsel olarak önemsiz bir mülke, karaktere ve erkek metinlerine hapsedilmiş birer imgeye indirgenmiştir*” (Gilbert, Gubar, 2016: 56). Dolayısıyla kadınların yazın içerisindeki “*yaratılışı sadece erkek beklentileri ve tasarıları yoluyla gerçekleşmiştir*” (Gilbert, Gubar, 2016: 56). Yazınsal metinlerin ataerkil öğelerini tespit edip kadın temsillerini irdeleyen Gilbert ve Gubar’a göre bu durum çok eskilere dayanır; öyle ki “*tüm ataerkil mitoloji, kadınları, erkek tarafından, erkekten ve erkek için yaratılmış; erkek beyninin, kaburgalarının ve dehasının çocukları olarak tanımlar*” (Gilbert, Gubar, 2016: 56). Erkek yazar kendi düşünce ve duygularını tartışmasız evrensel gerçekler gibi kadın okura sunmuş ve oluşturduğu imgeleri kabul ettirmiştir. Gilbert ve Gubar okurların yanı sıra yazın tarihindeki kadın yazarların da “yazarlık endişesi” sebebiyle erkek egemen yazın dünyasında kabul görmek adına geçmişte bu imgeleri sık sık kullandıklarını ve kendilerine has sıra dışı özelliklerden vazgeçerek erkek sesine ortak olduklarını dile getirirler (bkz. Gilbert, Gubar, 2016: 114-116). Woolf’un “*Biz kadınlar yazmadan önce evdeki meleği öldürmeliyiz.*” şeklindeki ifadesinden hareketle hem evdeki meleği hem de olumsuzlanan canavarı yok etmenin yollarını arayan Gilbert ve Gubar’a göre “evdeki ‘melek’ ve ‘canavarı’ öldürme eylemi bu imgelerin doğasını ve başlangıç noktasını anlamakla başlayacaktır” ve onları yok etmek için öncelikle parçalara ayırmak gerekecektir (Gilbert, Gubar, 2016: 61). Bunun yanı sıra Weigel *Topographien der Geschlechter* adlı kitabında eril sanat üretiminin kadını dışlama üzerinden gerçekleştiğini ifade ederek, eril sanat üretimi içerisinde kadının öldürülmesi izleğine değinir. Weigel’in belirttiği üzere geleneksel yazınsal metinlerde kadın sevgilinin ölümü ideal sevgilinin yaratılması için imkân sunan bir koşul olarak görülmüştür. Kadın, ideal sevgilinin imgesi içerisinde kendini yansıtmış, gerçek kadın ise ortadan kaybolmuştur. Erkek yazarların/şairlerin yapıtlarında beliren kadının öldürülmesi izleğini inceleyen Gilbert ve Gubar’ın “*killing women into art*” olarak adlandırdıkları bu yapı, feminist yazınbilimin tezine göre sanat üretimi ve ekinsele eril düzenin

yaratılması için kurucu bir izleği teşkil etmiştir (bkz. Weigel, 1990: 238-239). Dolayısıyla sanatsal üretimde bu izleğe başvurulması, aynı zamanda eril otoritenin devamlılığının ve yeniden üretiminin sağlanması anlamına da gelebilmektedir.

Jonathan Culler ise *On Deconstruction Theory and Criticism After Structuralism* (1983) adlı kitabının “Bir kadın olarak okumak” başlıklı bölümünde feminist eleştirinin okuma sorunsalı bağlamında üç aşamasını açıklayarak göstermeye çalışır. Buna göre ilk aşama okumayı doğrulayan ya da temellendiren veri niteliğindeki deneyime seslenmektedir. Kadınların toplumsal ve ailevi yapılar içindeki deneyimleri ile okur olarak deneyimleri arasında bir süreklilik olduğunun ileri sürülmesini kadın okur kavramının sağladığını ifade eder. Ayrıca kadınların ruhsal durumu ve içinde buldukları koşulları ile yakından ilgilenen sürekliliğe dayalı bu eleştirinin, bir yazarın, bir türün ya da dönemin yapıtlarında beliren kadın imgelerini ya da kadınlara karşı sergilenen tutumu incelediğini belirtir (Culler, 1995: 26). Culler’e göre “*okurun deneyimi ile bir kadının deneyimi arasındaki süreklilik düşüncesine ve kadınların imgeleri konusuna duyulan ilgiye dayandırılan eleştiri, yazınsal yapıtları yöneten fallus-merkezci varsayımların en etkili eleştirisini oluşturabilir*” (Culler, 1995: 27). Culler’in bu görüşleri kadınların toplumsal konumları ve deneyimleri erkeklerden farklı olduğu için yazınsal metinleri de farklı bir bakış açısıyla okuyacakları anlamına gelmektedir. Dolayısıyla “*kadın olarak deneyimlerinin, okur olarak verecekleri tepkilere bir yetke kaynağı oluşturabileceği kanısı feminist eleştirmenleri, yüceltilmiş ve bir kenara itilmiş yapıtları yeniden değerlendirmeleri açısından yüreklendirmiştir*” (Culler, 1995: 25). Feminist eleştirinin bu aşamasına De Beauvoir’ın *İkinci Cins* ile Millet’ın *Cinsel Politika* adlı kitaplarını göstermek mümkündür. De Beauvoir ve Millet söz konusu kitaplarında erkek yazarların yapıtlarını bir kadın okur olarak yeniden okumuş, incelemiş ve feminist bakış açısıyla bu yapıtlardaki cinsiyetçi öğeleri ve kadın imgelerini ortaya çıkarmışlardır.

Culler feminist eleştirinin ikinci aşamasını Showalter’ın “kadın okur varsayımı” üzerinden açıklar. İlk aşamada eleştiri, okumayı doğrulayan ya da temellendiren veri niteliğindeki deneyime seslenirken, ikinci aşamada ortaya kadınların bugüne dek her zaman kadın olarak okumadıkları sorunu ortaya çıkar. Bu

aşamada feminist eleştiri “kadın okur önermesi yoluyla yeni bir okuma deneyimi ortaya koymak ve okurları [...] okumalarını dayandırdıkları politik ve yazınsal kanıları sorgulamaya zorlamak görevini üstlenir” (Culler, 1995: 33). Culler bu noktada Judith Fetterley’in *The Resisting Reader* (1978) adlı kitabına değinir. Öyle ki söz konusu kitabında kadın okurun direnen okur olduğunu vurgulayan Fetterley, “erkekler tarafından yazılmış kitapların alışılagedenden farklı olarak nasıl okunabileceğini” (Case, 2010: 36) göstererek geleneksel toplumsal cinsiyet kodlamalarının karşı okumasını gerçekleştirmektedir. Fetterley kitabında Amerikan yazınının başlıca yapıtlarını ele alarak bu metinlere Amerikan eril kimlik mitinin temel oluşturduğunu gösterir. Söz konusu metinleri okumanın kadın okurlar üzerinde olumsuz bir etki bıraktığını, bunların kadın deneyimlerini temsil etmediği gibi kadın okurlara zorunlu olarak erkek bakış açısını kabul ettirmeye çalıştığını, bununla özdeşleşmeye yönelttiğini ve dolayısıyla kadın okuru güçsüz bıraktığını vurgular (Pritsch, 2008: 194). Bu durumla mücadele etmek için feminist okur kendisine verileni alıp benimsemek yerine itiraz eden bir okur tutumu sergilemelidir. Fetterley’in eril metinler aracılığıyla aldatılan okuru ele alırken okumayı değiştirme girişiminde bulunduğunu vurgulayan Culler’in de Fetterley’den alıntılarla aktardığı gibi feminist eleştirmenin yapacağı ilk iş “onaylanan bir okur olmak yerine, karşı koyan bir okur olmaktır ve onaylamaya karşı direnerek içimize yerleştirilmiş erkek zihniyetini çıkarıp atma işlemini başlatmaktır” (Culler, 1995: 36).

Benzer bir şekilde Irzık da “Öznenin vefatından sonra kadın olarak okumak” adlı makalesinde Culler’in görüşlerinden yola çıkarak kadın olma deneyimi ile kadın olarak okuma etkinliği arasında kurulan bağın feminist eleştirmenlere “*edebiyattaki kadın karakterleri yorumlama, kadın imgelerini sorgulama, metinlerin dillerindeki cinsiyetçi öğeleri saptama, bakış açılarındaki tek yanlılıklara dikkat çekme ve kadın yazarların yapıtlarını yeniden değerlendirme*” (Irzık, 2014: 41) gibi olanaklar kazandırdığını dile getirir. Bununla beraber kadın okur varsayımının kendisi de “*edebiyat yorumlarına yön veren estetik ve siyasal varsayımların açığa çıkarılıp sorgulanmasına yarayan kuramsal bir araç niteliği kazanır*” (Irzık, 2014: 41-42). Kadın okur varsayımı Irzık’a göre aynı zamanda kadınların “*erkek bakış açısıyla özdeşleşmelerini engellemeye yönelik bir bilinçlenme, bilinçlendirme yöntemidir*”



(Irzık, 2014: 42). Feminist eleştiri, ikinci aşamada metinlerin anlamlarını saptırıp, asıl anlamını görmezlikten gelen erkeklere özgü okumalardan daha akılcı, daha ciddi olduğunu ve daha derin düşünebildiğini kanıtlamaya çalışır. Culler’e göre feminist eleştirinin okuma bağlamındaki üçüncü aşamasında ise “*erkeğin akılcılıkla bağlantısına karşı çıkmak yerine, feminist kuram, akılcılık kavramlarımızın erkeğin çıkarlarına nasıl bağlı olduğunu ve bu çıkarlar ile nasıl suç ortaklığı içinde bulunduğunu araştırır*” (Culler, 1995: 45). Bu noktada feminist eleştiri yazın yazarlığı ve eleştirisi alanında eril yetkenin korunup korunmadığını, nasıl pekiştirildiğini sorgular ve buna karşı seçenekler arar (Culler, 1995: 50). Üçüncü aşamada feminist eleştiri “*kadın okur hipotezinden yararlanarak alternatif edebiyat yorumları üretmeyi bir yana bırakıp ataerkil kültür tarafından biçimlendirilmiş okuma pratiklerinin felsefi temellerini ve metodolojik ilkelerini reddeder*” (Irzık, 2014: 42).<sup>9</sup>

Kadın okur tartışmalarıyla ilişkili olarak Shoshana Felman “Weiblichkeit wiederlesen” başlıklı çalışmasında yazın klasiklerinden Balzac’ın *Altın Gözlü Kız* adlı romanını feminist bir gözle okumuş ve kadın olarak okuma eyleminin önemli bir örneğini gözler önüne sermiştir. Dişil ifade ve okuma aracılığıyla çalışmasında konuşan bir özne olarak yer aldığını belirten Felman, ilkin kadınlık gizemini bir ulam olarak gören Freud’un “Kadınlık nedir?” sorusunun gerçekte “Kadınlık *erkekler için* nedir?” şeklinde olduğunu, bunun dişil okuma tekrarlarıyla kendisinde “Kadınlık *erkekler için* nedir? sorusu *kadınlar için* ne anlama gelir?” şeklinde karşılık bulduğunu ifade eder (Felman, 2008: 373-374). Kadın okur ve eleştirimen olarak ele aldığı Balzac’ın yapıtını da bu doğrultuda incelemiştir. Çalışmasının “Okumanın Cinsiyeti” bölümünde okuma ediminin cinsiyetlere göre değişiklik gösterdiğini, kadın okurun erkeklerden farklı okuyup imgeleri farklı kodladığını uygulamalı olarak göstermiştir.

<sup>9</sup> Culler’in söz konusu görüşlerinin yer aldığı metni, bir erkeğin kadın olarak okuma yapamayacağı savunan Showalter tarafından eleştirel karşılanmıştır. Öyle ki 1983 yılında feminizm içinde yer alan erkekler üzerine yazmış olduğu “Reading as a Women: Jonathan Culler and the Deconstruction of Feminist Criticism” başlıklı denemesini, Culler’e ithafen kaleme almıştır. Burada “Bir erkek bir kadın gibi okuyabilir mi?” sorusunu tartışan Showalter, Culler’in, metnin büyük bir bölümünde kendisini feminist eleştirimen olarak değil de daha çok eleştirel-feminist çalışmaların çözümleyicisi olarak tanımladığını, feminist bir çözümleme yapabildiği kimi noktalarda kadın olarak okumak varsayımını bir kenara bırakıp kendi konumunu gösterdiğini belirtir (bkz. Friesen-Blume, 2007: 25-26).

Kadın okur odaklı feminist eleştiri okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı; dolayısıyla da imgelerin farklı kodlanacağı ilkesine dayanır. Ancak bu durum her kadın okurun yazınsal bir metni bir kadın olarak okuduğu anlamına gelmemektedir. Öyle ki burada söz konusu olan biyolojik bir cins ayrımı değil, bilakis sonradan ekinle edinilen belli bir kadınlık bilincidir. Dolayısıyla kadın okur olmak için dişi olmak yeterli olmayacak, aynı zamanda bunun anlamını da bilmek gerekecektir (Moran, 2016: 250). Beatrice Wehrli “Wenn Frauen lesen: Das doppelte Spiel der Wahrheit” başlıklı çalışmasında doğal olan ile ekinsele edim arasında kadın olmanın, hakikatin çifte oyunu için bir koşul yarattığını vurgular ve kadın olarak konuşmak varsayımı kapsamında feministlerin, dışlanmanın tarihini ortaya koymak, dişil okuma ve üretme biçimlerini denemek ve yeni bir sağıtöre ütopyası tasarlamak için ekin içindeki yerlerini aldıklarını belirtir. Ayrıca Showalter’ın okur olarak kadın varsayımını dikkate alarak tarihin de gösterdiği gibi kadınların aynı zamanda erkek olarak da okuyup yazabileceklerini, kadına ait metinler daha çok ekin dışında tutulduğundan kadınların kimlik arayışı içinde özdeşleşmek için erkek metinlerini kullandıklarını ve bu bağlamda kadın olarak konuşmak için kadın olmanın yeterli olmadığını belirtir (Wehrli, 1995: 41-42).

1980’lerin önemli feminist düşünürlerinden biri olan Toril Moi, kadın okur ve kadın yazar odaklı feminist eleştiriye ele almadan önce ilkin “feminist”, “dişi” ve “kadın” kavramlarının sık sık karıştırıldığını belirtmekte ve bu karışıklığı önlemek adına söz konusu kavramlara açıklık getirmektedir. Buna göre “feminist” veya “feminizm” siyasal bir duruşa işaret etmekte iken “dişilik” biyolojik bir doğallığa, “kadınlık” ise ekinsele bir oluşuma gönderme yapmaktadır (Moi, 1991: 11-12). Moi’ye göre ataerki “dişilik” ve “kadınlık” kavramlarını özellikle harmanlamakta ve özdeşleştirmektedir. Ataerki baskı kadınlığın seçilen toplumsal ölçütlerinin doğal olduğuna kadınları inandırmak için biyolojik olarak dişi olan kadına kadınlığın belli toplumsal normlarını dayatmakla oluşmaktadır (Moi, 1991: 15-16). Ayrıca feminist eleştirinin siyasal boyutu sebebiyle ataerki ve cinsiyetçiliğin tüm biçimlerine karşı mücadele içinde olması, salt dişi olmanın feminist bir yaklaşıma sahip olmak anlamına gelmeyeceğini göstermektedir. Moi tam bu noktada Rosalind Coward’ın “Kadın romanları feminist romanlar mıdır?” başlıklı denemesindeki tartışmalara değinerek

Wehrli'ye benzer bir şekilde yazınsal bir yapıtın bir kadın tarafından okunması veya yazılması durumunun her zaman ataerkiye karşı feminist bir tutum sergilemediğini ifade etmektedir (Moi, 1991: 14). Buradan hareketle Moi, feminist eleştiri kuramını “dişil eleştiri” ve “kadın kuramı” olmak üzere iki ana ulama ayırmaktadır. Buna göre “kadın kuramı” kadınlığın inşası ile ilgilenmekte iken “dişil eleştiri” daha çok kadın üzerine yoğunlaşan bir eleştiridir, feminist olup olmadığı, dişî yerine aslında feministi mi kastettiği ya da dişî ile feministi birleştirerek mi ele aldığı gibi sorular ise tartışma konusudur. Buna ek olarak Moi, eleştiriye iki farklı türde ele alan Showalter'in okur olarak kadına odaklanan feminist eleştiri ve yazar olarak kadını merkezine alan jino-eleştiri ayırımına değinir. Moi'nin bu noktada özellikle okur olarak kadın yaklaşımında Showalter'e yönelik eleştirisi dikkat çekicidir. Moi'ye göre her ne kadar bu yaklaşım erkek yazarların yapıtlarındaki kadın tiplerini kadınlar tarafından kadın deneyimlerine dayanan bir kadın bakış açısıyla inceliyor ve her ne kadar erken dönem “kadın imgeleri” eleştirisi ile yakın dönem “kadın odaklı” yaklaşımlar arasında bir ayırım imkânı sağlıyor olsa da Showalter, “feminist eleştiri” altında dişil ile feminist olanı birleştiriyor gibi görünmektedir. Öyle ki okur olarak kadına yönelik eleştirinin kadın yazarların yapıtlarından ziyade erkek yazarların yapıtlarına yönelmesinin başka bir gerekçesinin olamayacağını belirtmektedir (Moi, 1991: 20-22).

Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiri erkek yazarlar tarafından kaleme alınan yazınsal metinlerle ilgilenirken feminist eleştirinin bir diğer türü ve ikinci evresi olan yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri ise kadın yazarlar tarafından yazılan metinlere yönelmektedir. Kadın yazar odaklı bu eleştiri kadınların erkeklerden farklı olarak kendine özgü bir yazını olup olmadığı tartışmasından yola çıkarak, olmadığı varsayılan bir kadın yazınının varlığını ispatlamak amacıyla ismini duyurmuş ve yazın dünyasında yerini almış kadın yazarlar ile arka planda kalmış hatta unutulmuş kadın yazarların yapıtlarını yeniden okumalarla mercek altına almıştır. Yazın tarihindeki bilindik veya bilinmedik tüm kadın yazarların yapıtlarını yeniden okumalarla tekrar gündeme getiren yazar olarak kadın odaklı eleştiri, bu şekilde kadınların belli bir yazın geleneğinin olduğunu ileri sürmektedir (bkz. Ege, 2005: 41-46).

Yazar olarak kadına yönelik eleştiri türüne Showalter “Gynocriticism” (jino-eleştiri) adını verir. Showalter’ın yazın eleştirisine kazandırmış olduğu bu kavram ve kavramın içerdiği bakış açısı sayesinde ataerkinin tekelinde olan yazın dünyasının görünmez kadın yazarları feminist bir çerçevede tekrar görünür olmuşlardır. Showalter’ın okur olarak kadına yönelik feminist eleştiriye dair görüşlerindeki bazı kavramsal karışmalara dikkat çeken Toril Moi, jino-eleştirininki daha net olduğunu, kavramların birbirine karışmadığını ve bu eleştiri türünde hedeflerin daha deneysel olduğunu vurgular. Showalter’ın de ifadelerine başvurarak Moi, jino-eleştirininki kadın yazınının tarih, izlek, tür ve yapısını, kadınsı yaratıcılığın psikodinamiklerini aydınlatmış ve her bir yazar ve yapıtları üzerine bilimsel araştırmaların yürütülmesini sağladığını belirtir (Moi, 1991: 21). Showalter için kadın yazarlar üzerine yoğunlaşmak feminist bir edimdir. Burada esas olan kadın yaratıcılığının bilinmez alanları üzerine bilgi edinimidir. “A Literature of Their Own” adlı çalışmasında her ne kadar dışıl bir yazın geleneğinden bahsetse de bu gelenek biyoloji ile değil, tarihsel olarak tüm kadınların benzer baskı biçimlerine maruz kalmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda Showalter’ın tezi kadınların ataerki içerisinde ayrı bir alt ekin oluşturduklarına yöneliktir (Moi, 1991: 21-22). Bundan dolayıdır ki kaleme aldıkları yapıtlarında, aynı türden baskılara maruz kaldıkları ve buna bağlı olarak dünyayı erkeklerden farklı algıladıkları için benzer özellikler vardır. Feminist eleştirininki ilk aşamasından farklı olarak kadınlar tarafından yazılan metinlere yoğunlaşan kadın merkezli jino-eleştiri safhasında daha önce yazınbilim tarafından ihmal edilmiş kadın yazarları ve yapıtlarını içine alan bir kanon düzeltmesi ve genişletmesi uğraşı başlamıştır. Bunun yanı sıra kadınlara ait yazınsal metinlerin, içinde oluştukları toplumsal ekinsel şartlarla yüzleşilmiştir. Bu çerçevede özellikle cinsiyet rolleri, kadının topluma dahil olması, cinsiyete özgü gelişimin gidişatı ve kadının özgürleşmesi gibi konuları işleyen yazınsal uğraşlara ilgi büyük olmuştur (Nünning & Nünning, 2010: 253).

Showalter jino-eleştiri altında kadın yazın tarihini üç aşamalı bir model ile açıklamaktadır. Buna göre birinci aşama (dışıl) erkek yazın modellerine uyumu gösterirken ikinci aşama (feminist) muhalefeti, üçüncü aşama (kadın) ise bağımsız özgürleştirici bir estetiği imlemektedir (Pritsch, 2008: 196). Ancak her ne kadar

Showalter kadın yazın tarihini dolayısıyla da kadın romancıları üç farklı gruba ayırır da “Edebiyatta kadın geleneği” adlı makalesinde “*ister ‘dişil’, ister ‘feminist’, isterse ‘kadın’ romanı olarak tanımlansın, kadınların yazdığı romanlar, kadın yaşantısını hep ikinci plana iten kültürel ve tarihsel güçlere karşı daima mücadele etmek zorunda kalmıştır*” (Showalter, 1996: 184) ifadelerinde bulunur. Showalter aynı yazısında kadın yazınının çift sesli bir söylemi olduğundan bahsetmektedir. Buna göre kadınlar ataerki etkisinde olan toplum yapısında toplumsal normlar ve rol beklentileriyle çelişki içerisine düşen ihtiyaçlarını, isteklerini ve korkularını yazınsal yapıtlarında daha çok dolaylı, alt metnin bir biçimi olarak ifade etmişlerdir. Dolayısıyla kadın merkezli eleştiride kadınlar tarafından kaleme alınan yazınsal metinlerin satır aralarını okumak, ima ve imgelerin izini sürmek önemlidir (Nünning & Nünning, 2010: 253).

Yazar olarak kadın odaklı feminist eleştirinin, yani Showalter’in deyimiyle jino-eleştirinin ilk örneğini *Kendine Ait Bir Oda* ile Virginia Woolf vermiş olsa da kadını yazar olarak ele alan feminist eleştiri, bir yöntem olarak ancak 1975-1980 yılları arasında art arda yayınlanan incelemelerle kabul görmüştür (Moran, 2016: 255). Bu süreçte kadını yazar olarak merkezine alan feminist eleştirinin en önemli örneklerinden birini yine Gilbert ve Gubar’ın *The Madwoman in the Attic* (1979) adlı kitabı oluşturmaktadır. Gilbert ve Gubar bu kitaplarında kadın yazarların ataerki bir toplumda yapıtlarını kaleme alırken ne gibi zorluk ve baskılarla karşı karşıya kaldıklarına dikkat çekerler. Kadın yazarların içinde buldukları ortam erkek tekelinde olduğundan bu durum kadın yazarların aleyhindedir; çünkü geleneksel görüşe göre yazarlık bir erkek işidir, dolayısıyla kadının cinsiyetinden ötürü kalemi eline alması kabul edilebilir bir davranış biçimi değildir (Moran, 2016: 256-257). Gilbert ve Gubar *yazının* erkek kontrolünde olmasını kalem ile penis arasında bağlantı kurarak açıklamaktadırlar. “Kalem metaforik bir penis midir?” sorusundan yola çıkarak erkek cinselliğinin salt analogik bağlamda değil, fiilen de yazınsal gücün özünü oluşturduğunu ve yazarın kaleminin kimi yönlerden bir penis olduğunu ileri sürerler (Gilbert, Gubar, 2016: 45-46). Buna göre “ataerki batı kültüründe metin yazarı, tıpkı penisi gibi kalemi de üretken bir güce sahip olan bir baba, ata, yaratıcı ve estetiğin aile revidir (Gilbert, Gubar, 2016: 49). Ataerki düşünceye göre tanrı babadır yani erkektir ve evrenin yaratıcısıdır. Buradan hareketle de sanat erkeklere mahsustur; çünkü

yaratma yetisi onlara verilmiştir. Yazar metnin babasıdır. Dolayısıyla “*tanrının dünyaya babalık etmesi gibi yazarın da metnine ‘babalık’ ettiği fikri etrafında kurulmuş olan ataerkil düşünce Batı edebi geleneğinde [...] her vakit güçlü bir yer tutmuştur*” (Gilbert, Gubar, 2016: 46). Bu “edebi babalık metaforu” yazının, kadının hayatında yer alabilecek bir iş olmadığını ima eder, çünkü bu hem fizyolojik hem de sosyolojik açıdan imkânsızdır ve “*eğer erkek cinselliği, edebi gücün kendini hissettiren varlığı ile bütünüyle bağlantılıysa, kadın cinselliği de böyle bir gücün eksikliği ile ilişkilidir*” (Gilbert, Gubar, 2016: 51).

Kadın yazın dünyasına yazar olarak değil; ancak erkeğin yarattığı öz benliği ile çelişen belli imgelerle (melek-canavar) dahil olurken sanatsal gelişimi nasıl olacaktır? (Gilbert, Gubar, 2016: 64). Yaratıcılık bu derecede erkek tekelindeyken kadının evdeki melek rolünden kurtulup eline kalemi alarak yazmaya başlaması elbette sancılı bir süreç olmuştur. Gilbert ve Gubar bu zorlu süreçte kadın yazarın içinde bulunduğu bir *yazarlık endişesinden* bahsederler. Buna göre kadının yazarlık endişesinin kökeninde yatan korku “*yaratamayacağı ve asla ‘öncü’ olamayacağı için yazma eyleminin onu dışarıda bırakıp, yok edeceği yönünde işleyen bir korkudur*” (Gilbert, Gubar, 2016: 97). Kadın yazar ataerkil toplumdaki birçok kadın gibi toplumsal cinsiyetini acı veren bir engel, zayıf düşüren bir yetersizlik olarak deneyimlemektedir. Kadın yazarın otoriteye karşı toplumsal cinsiyetinden ötürü yaşadığı kaygı yani Gilbert ve Gubar’ın deyimiyile “*karmaşık ve çoğunlukla da tam anlamıyla bilinç düzeyinde olmayan bir korku üzerine inşa edilmiş yazarlık endişesi*” aynı zamanda kadınları “kız kardeşlik” çatısı altında birbirine bağlayan yazınsal bir alt ekine işaret etmektedir (Gilbert, Gubar, 2016: 98-99). Kadın yazarlar söz konusu bu yazarlık endişesinin üstesinden gelebilmek için çeşitli stratejiler geliştirmişlerdir. Erkeklerin geliştirmiş olduğu yazınsal türler içerisinde bir şekilde çalışmanın yollarını bulmuşlardır. Kadına ait görülen “alçakgönüllü tavrı” ve erkek rolüne bürünme gerekliliğini aşmış; eril gelenekten “direksiyonu kırarak” sıyrılmış; merkezine kadın deneyimini alan konulara yönelmiş; gizli anlamlar üretmiş ve bu nedenle de tuhaf olarak algılanmışlardır (Gilbert, Gubar, 2016: 123-124). Bu bağlamda kadın yazarlar erkek yazarların oluşturdukları kadın imgelerinin aksine bir deli kadın imgesi yaratarak ataerkiye karşı söylemek istediklerini bu deli kadın figürü ile aktarmışlardır.

Benzer bir şekilde Fatmagül Berktaş da kadın olmak ve yazmak arasında karmaşık, çelişkili ve acı bir ilişkinin olduğunu söyler. Öyle ki “*kadınlık ve yazarlık, cinsiyete göre bölünmüş[tür] ve bir cinsin diğerinin egemenliği altında olduğu bir dünyada, kolay bağdaşır kavramlar değil[dir]*” (Berktaş, 1998: 7). Berktaş’a göre bu iki kavramı bağdaştırmak ve toplumsal cinsiyetin dayattığı sınırlamaları aşmak zorlu bir çaba gerektirir. Çünkü ekinsel olarak üretilen kadınlık ve erkeklik kimliği kişinin varoluşunu, yaratım sürecini ve yazma eylemiyle olan ilişkisini etkilenmektedir (Berktaş, 1998: 9). Berktaş toplumsal cinsiyetine içkin olarak kadının “ben” diyebilmesinin ve kendini ifade etmesinin başlı başına kolay bir şey olmadığını belirterek, nedenlerini şöyle açıklar:

*“Egemen kültür, kadına etkin ve özerk bir özne olma hakkını pek az tanıyor. Bu kültürde kadının simgeleyen, temsil eden olması çok güç, çünkü kendisi bir simge. Simgeleme yetkisi, nesnelere adlandırma/tanımlama yetkisi, geleneksel olarak erkeğin elinde ve o, kadını simgelenen bir nesneye dönüştürüyor. Egemen kültürün özündeki bu edilgin simge/etkin simgeleyen ayrımı, eşsizliğin, baskının ve iktidarın önemli bir ideolojik payandası. Sanatçıyı ve yazarı etkin özne, kadını ise onun edilgin yaratısı/yapıtı olarak gören binlerce yıllık gelenek, özne/nesne ikileminin başka bir ifadesi olan doğa/kültür ayrımına dayandırılıyor. Bu geleneğe göre kadın, üremeye olan ilişkisi nedeniyle doğaya daha yakın; erkek ise kültürün ürünü ve onun yaratıcısı. İşbölümü bu şekilde belirlenince, erkek ölümsüz simgeler yaratırken kadına da yalnızca ölümlü bedenler yaratmak düşüyor.”* (Berktaş, 1998: 9)

Bu noktada Silvia Bovenschen’in kadın düşselliği üzerinde durduğu *Die imaginierte Weiblichkeit* adlı kitabına değinmek gerekir. Bovenschen kadının tarihsel etkisini arama yolunda karşılaşılan tarihin susmaktan, boşluktan ve yokluktan ibaret olduğunu söyler. Kadınlar kamusal yaşam belgelendirmelerine giremediklerinden arkalarında bir iz bırakamamışlardır. Kendilerine tahsis edilmiş olan ev içi alana dair belgelendirmeler bile eksiktir. Fakat bu durum kadının çarpıcı ve belirgin bir rol aldığı yazın dünyası için geçerli değildir (Heuser, 1983: 134). Nitekim kadın “*fantezinin ve düşselliğin bir neticesi şeklinde salt kurguda izlek olarak bolca ve çeşitlilikle görünür olmuştur; izlek olarak sanatsal yaratıcılığın hemen hemen keşfedilmemiş kaynağıdır;*

*izlek olarak büyük yazınsal bir geleneği vardır”* (Bovenschen, 1979: 11). Betimlenen nesnelere kadınlar izleksel açıdan önemli görünümlere sahip olurlarken düşleyen özneler ve yazan kadınlar olarak tarihsel açıdan bakıldığında yazında aynı ilgiyi görmemişlerdir. Ancak Bovenschen’in de vurguladığı gibi bu zamana dek yazın dünyasının düşsel kadınlığı olarak genellikle nesnelere olan kadınlar, artık düşleyen kadınlık olarak kendi düşlerini tasarlayan, imgelerini oluşturan ve onları ortaya koyan özne konumuna doğru hareket etmektedirler (Heuser, 1983: 122, 134).

Kadının kalemi eline alarak kendisini dile getirmesi ve simge olmaktan çıkıp simgeleyene dönüşmeye başlaması, yerleşik ilişkileri ters yüz etme ve erkeğin tanımladığı doğa/ekin ayrımını hiçe sayma anlamına gelir. Dolayısıyla çağlar boyu süregelen bir geleneği hiçe sayıp kişinin kendisini özerk bir birey olarak tanımlaması beraberinde yeni anlatım biçimleri ve yeni bir dil arayışını getirecektir (Berktaş, 1998: 11). Çünkü sömürgeleştirilen kadınların *“kendilerini kendi istedikleri gibi ifade edecekleri anlatım biçimlerine ihtiyaçları var. Dil, masum ve yansız bir olgu değil; egemen ideolojinin anlam yükleriyle donanmış ve onun sürdürülmesinde önemli rol oynayan bir araç[tır]”* (Berktaş, 1998: 13). Bu durum, erkek egemenliğini ve merkeziliğini besleyen dil ile mücadele etme, onun egemenliğini kırma, şeklini bozma ve yerine kadınların kendini ifade edebilecekleri kadınlığa dayalı bir dil yaratma gerekliliği ortaya çıkarmıştır. Egemen dilin ataerkiyi desteklediği savı kadın yazarları ve kuramcılarını bu eril dile karşı dilsel bir direnişe yöneltmiştir.

### **1.3. Kadın İmgesinde Dişil Dil/Dişil Yazım Etkeni**

Yasal haklar talebiyle başlayan birinci dalga feminizmin ikinci dalga feminizme evrildiği noktada salt yasal hakların yeterli olmadığı görülmüş, kadının toplumsal ve simgesel düzende de temsil edilmesinin önemi ve gerekliliği ortaya çıkmıştır. Birinci dalga feminizm Sigmund Freud’un ruhçözümü kuramını<sup>10</sup> kadını

<sup>10</sup> Freud’a göre erkeklik etkenlik, kadınlık ise edilgenlikle nitelendirilir. Erkek organı olan penis, kadının klitorisinden üstün bir organdır. Penis normdur, buna karşılık klitoris ise eksiklidir, yani normdan düşüştür. Bundan dolayı Freud’un ruhçözümü kuramında erkeğin kadına üstün olduğu sonucu çıkarılır (Moran, 2016: 261). Ayrıca Freud’un kuramında kadınlığın toplumsal tanımları, yani kadının toplumsal cinsiyeti biyolojik olarak da desteklenir; öyle ki Freud toplumca tanımlanmış kadın ve erkek rollerinin fizyoloji ile bağlantılı olduğunu söyler. Buna göre kadının gelişim sürecinde cinselliğini



olağan ikincil olarak gösterdiği gerekçesiyle tamamen reddederken buna karşın ikinci dalga feminizm, kadının ikincilleştirilmesinin simgesel düzenle ilişkili olduğunu göstermek ve bunu değiştirmek adına ruhçözümünü bir araç olarak kullanmıştır. Öyle ki ikinci dalganın Fransız feminist kuramcıları söylemin altındaki kalıp ve yapıları sorgulamaya başlamış, kadının simgesel düzende görünmez olmasını destekleyen dilin sadece bir isimlendirme veya iletişim kurma dizgesi değil, aynı zamanda anlam ve kökenin temeli olduğunu ileri sürmüşlerdir (bkz. Atayurt, 2009: 5-6). Bu bağlamda Fransız feminist ekolünün önde gelen isimlerinden Hélène Cixous, Luce Irigaray ve Julia Kristeva ataerkil düşüncü kaynağının dilde yattığını söyleyerek kadının ikincilleştirilmesini dil bağlamında açıklarlar. Bunu yaparken dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün dile dair yapısalcı görüşlerinden<sup>11</sup> faydalanıp Freud’un ruhçözümü kuramının yeniden okumasını gerçekleştiren ve bu ikisini birleştirerek kendi kuramını oluşturan Jacques Lacan’ın temelde öznenin dilde kurulduğu yönündeki görüşlerinden etkilenmişlerdir.<sup>12</sup> Bununla beraber Lacan’dan özellikle çocuğun dil edinme sürecinde bağlandığı simgesel ve toplumsal düzenin, eril yapılandığı varsayımını almışlardır (Nünning & Nünning, 2010: 254). Buna göre simgesel dilsel düzen, “babanın yasası”nın devreye girdiği ve kadının simgesel açıdan yerinin olmadığı bir düzendir.

---

klitoristen vajinaya aktarma zorunluluğu toplumsal normlara da uygun olduğundan bu durum kadın-erkek rollerinin ekinse belirlemelerini pekiştirir (Parla, 2014: 26-27).

<sup>11</sup> Dilsel yapının karşıtlıklar ve farklılıklar üzerine kurulu olduğunu söyleyen Saussure’e göre dil “iletişim amacı ile onu kullanan insanlardan bağımsız ve onlara öncel, kendine özgü bir yapısı ve yapısal kuralları olan uzlaşım bir sistemdir: dil, dilin bireysel kullanımı olan söze kendini kabul ettiren toplumsal bir kurumdur” (Tura, 2010: 125). Dilin temel birimi olan gösterge “gösteren” ve “gösterilen” olmak üzere iki öğeden oluşmaktadır. Dilin yapısı içindeki herhangi bir gösterge, kendisini başka göstergelerden ayıran farkla anlam ve değer kazanır. Benzer bir şekilde dilin içindeki terimler, birbirleriyle düzenli bir zıtlık ilişkisi içinde var olduklarından birbirlerini gerektirirler. Anlam, bu farklar ve karşıtlıklar dizgesi tarafından üretilir. Gösteren bir sözcüğün işitsel imgesi iken gösterilen buna karşılık gelen zihinsel kavramdır. Gösteren ile gösterilen bir kağıt parçasının iki yüzü gibi birbirlerine bağlıdır (Wright, 2002: 2). Bu ikisinin arasındaki ilişki doğal olmamakla beraber toplumsal uzlaşma sonucu kurulmuştur. Diğer bir ifadeyle “dilsel gösterenin hiçbir yasası yoktur; bu durum dilsel gösterenin bir şeyi, belli bir zorunluluk yoluyla değil uzlaşım, ortak kullanım yoluyla temsil ettiği anlamına gelir” (Sarup, 2004: 11).

<sup>12</sup> Saussure dilin işitsel imgeleri olan gösterenleri sabit bir yapıya sahip farklılıklar zincirinde birbirleriyle ilişkili olarak gördüğü için kavramların ve onların temsil ettiği düşüncelerin de o derece sabit olduğunu düşünürken (Wright, 2002: 2) Lacan post-yapısalcı bir yaklaşımla gösterilenin gösterenin altından hiç durmadan kayıp gittiğini (Sarup, 2004: 11); yani bu ikisi arasındaki ilişkinin sabit olmadığını ileri sürer. Lacan’a göre anlam, bir anlamlama zinciri boyunca gerçekleşen yer değiştirmelerin bir sonucu olarak sadece söylem içerisinde oluşur (Sarup, 2004: 22-23). Lacan, Saussure’ün dil anlayışını ruhçözümüne uygulayarak bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını söyler (Nasio, 2007: 13). Bilinçdışının yapısı ile dilin yapısı arasında benzer nitelikler vardır ve dil öznenin kuruluşunda güçlü bir role sahiptir. Dolayısıyla “dilden bağımsız hiçbir özne yoktur” (Sarup, 2004: 22).

Lacan insanın ruhsal gelişiminin gerçek, imgesel ve simgesel olmak üzere üç temel evreden oluştuğunu söyler. Bu evrelerden ilki ifade edilemez, dilin ötesinde olduğu için dille ulaşılamaz, özne-nesne ayrımından habersiz olunan, kendi ile diğeri arasında ayrımın yapılmadığı, her ihtiyacın hemen tatmin edildiği, bir anlamda doğayla bir bütünlük içinde yaşanan bir hâlden; ikinci evre ben'in kendi olma yani bireyleşme yolundaki ilk adımı olan ayna aşamasının gerçekleştiği ve egonun oluştuğu hâldir. Sürekli bir eksiklik ve tatminsizlik hissinin söz konusu olduğu bu evrede çocuk aynada tam/bütün bir yansımasını görür ve bedeninin annesinkiyle ayrı olduğunu, esasında her şeyin kendisine öteki olduğunu fark eder. Bu durumun yaratmış olduğu endişe ayrım öncesine geri dönüş mümkün olmadığından hiçbir zaman tatmin edilemeyecek bir arzunun oluşmasına neden olur (Durudoğan, 2014: 54-56). Üçüncü evre ise dilin edinildiği hâldir. Baba, yasanın ve dilin temsilcisidir, farkın aynı zamanda da cinsiyet farkının üreticisi olarak gücü imleyen fallusu oyuna dahil eder. Babanın devreye girmesiyle ödipal evreye yani simgesele geçilmiş olunur. Babanın yasası çocuğun anne ile olan bütünlüğünü tamamen bozar ve böylece anneye duyulan tatmin edilmemiş arzunun bilinçdışına itilmesine sebep olur. Bilinçdışı tabulaştırılmış arzuyu kaydettiğinde ise *ben* hep kendi ötekisine, bastırılmışına başvurur, bundan kendini alamaz; ancak bu sonuçsuz bir çabadan öteye gitmez (Schöbler, 2008: 79-80).

Judith Butler bu bağlamda eril öznenin kurgusal bir inşa olduğunu ve bu inşayı, ensesti yasaklayan ve heteroseksüelleştirici arzuyu daima yer değiştirmeye zorlayan bir yasanın ürettiğini söyler. Ayrıca kadının hiçbir şekilde bir öznenin işareti olmadığını belirtir. Buna göre kadın daha çok eksiğin imlenmesidir, bu eksikliği imleyen ise cinsel farklılığı yaratan bir dizi farklılaştırıcı dilsel kuralları olan simgeseldir. Eril dilsel konum simgeselin, yani babanın yasasının kurucu yasaklarının gerektirdiklerine maruz kalır (Butler, 2014a: 81). Joan W. Scott da benzer bir şekilde Lacancı kuramın merkezi olan dilin, çocuğun simgesel düzene girişinin anahtarı olduğunu söyler. Dolayısıyla da toplumsal cinsiyetli kimlik, dil aracılığıyla inşa edilir. Fallus ise cinsel farklılığın merkezi gösterenidir. Burada söz konusu olan fallus metaforiktir. Ödipal drama, çocuk için ekinsele etkileşimin koşullarını belirler. İğdiş edilme tehdidi babanın yasasının iktidarını ve kurallarını temsil eder. Çocuğun bu yasa ile olan ilişkisi cinsel farklılığa, erkeklik ya da kadınlık ile kurulu fantastik özdeşime

dayanır. Diğer bir ifadeyle dişilin fallus ile kurduğu ilişki erkeğinkinden farklı olduğu için toplumsal etkileşim yasalarına giriş, doğal ve özgül olarak toplumsal cinsiyete bağlıdır (Scott, 2008: 398-399). Lacancı söylemde cinsel kimliğin gelişimi, ödipal öncesi evreden yani anne-çocuk bütünlüğünden üçlü ilişkiye geçişe bağlanır. Bu aynı zamanda simgesel düzene, yani babanın çıkagelmesiyle çocuğa anneyi yasaklayan, onu annenin bedeninden ayıran babanın yasasıyla belirlenen dile giriştir (Weigel, 1989: 205). Lacancı görüşten hareketle dilde cinsiyet farkı gözetilir; çünkü dil babanın yasasını temsil eder ve kadının asıl yeri dilsel simgesel düzende değil bilakis dil öncesi düzende, yani Kristeva'nın deyimiyle göstergesel (semyotik) düzende aranır. Fransız feminist kuramcılar yabancılaşmanın dişil deneyimlerinden kurtuluşu, kadınların dilsel-simgesel düzeni benimsemelerinde değil, göstergesel düzen dilinin yeniden keşfiyle simgesel düzeni alaşağı etmede görürler. Bu bağlamda Cixous'un *écriture féminine* diye kavramlaştırdığı dişil yazım veya Irigaray'ın *parler femme* dediği dişil konuşma simgesel düzende sessizliğe hapsedilen kadına bir çıkış yolu mümkün kılar. Kadın, söz-merkezli dilsel düzenin bir parçası olmadığı için dişil yazım, ilkin dil bilgisi ve söz dizimi kalıplarında bir kırılma yaratma ve kelime anlamlarının içini boşaltma gibi stratejilerle kendini gösterecektir (Nünning & Nünning, 2010: 254). Bu noktada Fransız feminist kuramcılar post-yapısalcılığın önde gelen düşünürlerinden biri olan Jacques Derrida'nın yapısöküm kuramından faydalanırlar.

Derrida “*üzerinde tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini ‘metafizik’ olarak değerlendirir*” (Eagleton, 2014: 143). Yapısöküm, metafiziğin temelini oluşturan ekin/doğa, akıl/duygu, ruh/beden, erkek/kadın gibi ikili karşıtlıkların “*kısmen altının oyulmasını veya karşıtlıkların metinsel anlam süreci içerisinde birbirlerinin altını zaten oyduklarının gösterilmesini sağlayan eleştirel işleme verilen addır*” (Eagleton, 2014: 143). Metinlerin aynı zamanda kendi egemen mantık dizgelerine nasıl ters düştüklerini ortaya çıkarmaya çalışan yapısöküm, ikili karşıtlıkların metin içerisindeki yerlerini korumak için kendilerini nasıl dönüştürdüklerini ya da yok ettiklerini göstermeye çalışır (Eagleton, 2014: 144). Dolayısıyla metinde öngörülen ölçütü, metnin kurduğu ölçünü ve tanımları bozup metnin içerdiği ayrımları yıkmak için kullanılan yapısöküm “*herhangi bir metin içinde*

*geçen kavramların metnin bütünlüğü açısından tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkarak, metnin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin okuma yöntemidir” (Sarup, 2004: 54-55).*

Derrida Batı metafiziğinin sesmerkezli ve sözmerkezli olduğunu söyler. Konuşmanın görünen *ana* ve mevcudiyet olanağına yazıdan daha yakın ve dolaysız olduğu düşüncesi, konuşmaya yazı karşısında üstün bir konum kazandırmıştır. Yazıya konuşmanın bir türevi olarak bakan, yazının konuşmayı takip ettiğini savunan Batı metafiziğinin bu sesmerkezciliği, Derrida’ya göre evrende ilk ve son şey olarak us’u, sözü, kutsal zihni ve bilincin bütünüyle mevcudiyetini gören sözmerkezcilik ile yakından ilgilidir. Bu bağlamda Derrida metafizik düşünce dizgelerini neyin belirlediğini ön plana çıkartmak ve söz konusu metafiziklerin us’a bağımlılığını göstermek için metafizik yerine sözmerkezli terimini kullanır. Derrida’ya göre Batı metafiziğinin bu merkezci tutumu yanılığdan ibarettir; dolayısıyla da yazının konuşmaya oranla daha önemsiz görülmesine temel oluşturan mevcudiyet metafiziğini alt üst edip konuşma-yazı karşıtlığını yapısöküme uğratmak gereklidir (bkz. Sarup, 2004: 55-58). Derrida sözmerkezli yapıyı bozmak için hem farklılık, ayırım hem de erteleme anlamlarını içeren kendisinin türetmiş olduğu *différance* kavramını ileri sürer. *Différance*, sözün hiçbir zaman tam olarak anlamına denk gelmediğini; çünkü sadece sonsuz bir ertelemenin anlam üretebileceğini gösterir. Yani anlam bir göstergenin başka bir göstergeye yol açması sonucu göstergelerin birbirine zincirlenmesiyle sonsuza kadar ertelenebilir (Schöβler, 2008: 84).

Belirli bir merkez üzerinde ikili karşıtlıklarla işleyen metafiziksel düşüncede ilk ilkeler çoğunlukla bu ilkelerin dışladıklarıyla tanımlanırlar yani ikili karşıtlıkların bir parçasını oluştururlar (Eagleton, 2014: 143). Batı metafiziğindeki değerler dizgesi dilde bu ikili karşıtlarda ifadesini bulur ve üstün, güçlü olan her zaman bu karşıtlığın akla ait olanı, yani ilk terimidir. Örneğin doğa-ekin, form-madde, ruh-beden, yaşam-ölüm, erkek-kadın gibi ikili karşıtlıklarda birinci terim ikincisine üstün sayılmakla beraber, ikincisi birincisine oranla hep kusurlu olanı, eksik olanı, birincinin bozulmuş hâlini ifade eder (Moran, 2016: 260). Kadın-erkek karşıtlığı çerçevesinde düşünülürse metafiziksel düşüncede erkek kurucu ilke, kadın ise bu kurucu ilkenin dışlanmış

karşıtıdır. Yani erkeğin ötekisidir, erkek olmayandır, eksik veya kusurlu erkektir. Bu durum kadına eril ilke karşısında olumsuz bir değer yüklendiğini gösterir. Öyle ki tüm olumlu nitelikler ilk ilkeye yüklenmiştir. Ancak bu eril ilk ilkenin, dışladığı ötekisi üzerinden tanımlandığı, kendisine atfedilen anlamları korumak için karşıtına bağlı olduğu, karşıtı ile kurduğu sıradüzenli ilişki sayesinde var olduğu ve gücü elinde tuttuğu da açıktır. Nitekim kadın ilk ilke olan erkeğin ne olmadığıнын imgesi olarak ne olduğunun en önemli hatırlatıcı ötekisidir (Eagleton, 2014: 143-144). Bu durum, yani ikili karşıtlıklardan birinin diğerine üstün gelmesi, gücü elinde tutması, merkezi temsil etmesi gibi unsurlar Batı metafiziğinin sadece ses ve sözmerkezli olmadığını aynı zamanda fallus merkezli olduğunu da gösterir. Bu nedende Batının felsefe, ekin ve dil dizgesi bu iki kavram birleştirilip fallus-söz merkezci olarak tanımlanır.

Fransız feminist kuramcılar dilin fallus-söz merkezci olduğu savından hareketle dildeki bu merkezliliği yıkacak, dolayısıyla da erkek egemenliğini istikrarsızlaştıracak ve ikili karşıtlıklarla mücadele edecek fallus-söz merkezli olmayan bir dişil dil arayışına girerler. Her ne kadar fallus-söz merkezli dil ile mücadele yolunda farklı direniş biçimleri sergilemiş olsalar da özellikle dilin, erkeklerin dünyayı kendilerine mal ettikleri merkezi bir düzenek olduğu, erkeklerin kadınları sömürgeleştirdikleri bir aracı görevi gördüğü ve buna muhalefet etmek gerektiği konusunda birleşirler. Gelenek ve ataerki tarafından etkilenmemiş yazınsal bir dilin yokluğu söz konusu olduğu sürece kadın öznelliğinin nasıl ifade edileceğini sorunsallaştırırlar (Humm, 2002: 141-142). Bu tartışmaların eşiğinde fallus-söz merkezci egemenliğin dengesini bozacak panzehir niteliğindeki *écriture féminine* gelişir. *Écriture féminine*'de söz konusu olan geçişsiz bir beden yazımıdır, yani Cixous'un deyiimiyle içerisinde kadının özel dürtü düzenlemesinin ve kadına özgü bilinçdışının çökeltildiği nesnenin temsiline yöneltilmiş bir beden yazımı değildir. Bu durum sözmerkezli eril dili zorunlu olarak dönüştürmekte ve sözmerkezci açılımı çok anlamlılık içerisinde çözümlenmektedir. Bu şekilde özdeşlik askıya alınmakta, özdeşlik oluşumu ise sürekli olarak ertelenmektedir (Galster, 2010: 45).

*Écriture féminine*'de kuramcılar kadın cinsiyetinin belirleyiciliği üzerine ve cinsiyet ile yazı stili/biçimleri arasındaki ilişkiye odaklanırlar. Kadınların gerçek

fiziksel istekleri yazıda sembolize edilirse zıt bir dil oluşturulabileceği düşüncesi bu kavramın hareket noktasıdır (Humm, 2002: 144). *Écriture féminine* başka bir dilin; mantığın ve yasanın ötesinde bir dilin; ritme, müzikaliteye, dilbilgisel ayrılığa değer veren ve böylece ötekinin ifadesi olabilecek şiirsel bir dilin arayışındadır. Burada söz konusu olan öteki dişil olarak tanımlanmış olsa da biyolojik cinsiyetle özdeş olmak zorunda değildir. Öyle ki eril bir metin de Kristeva'nın deyiimiyle göstergesel alanda hareket edebilir, mantık ve dil bilgisi kurallarını simgesel düzenin gerçek ifadesi olarak aşabilir (bkz. Schöbber, 2008: 81).

Dişil dil noktasında birçok feminist yazar ve kuramcının birleştiğini ancak farklı yollar izlediklerini daha önce belirtmiştik. *Écriture féminine*'nin baş temsilcisi olan Cixous, Derrida'dan yola çıkarak öncelikle erillik-dişilik karşıtlığı üzerinde durmakta ve fallus-söz merkezli ekin tarihinin dişil olanın bastırıldığı bir tarih olduğunu vurgulamaktadır (Breger, 2005: 55). Cixous sıra düzensel karşıtlıkları erkek/kadın karşıtlığı ile ilişkilendirir ve bu karşıtlıklarda yer alan terimlerden birinin diğerine göre üstün tutulduğu savından hareketle kadının ekince konumlandırıldığı uzama yönelir ve bu yapısal sıradüzeni sorgular:

*“Erkek/kadın doğrudan büyük/küçük, üstün/yenik anlamına da gelir. Yukarıda ya da aşağıda demektir, doğa/tarih, değişim/hareketsizlik demektir. Esasen tüm ekinin kuramı, tüm toplumun kuramı, tüm simgesel dizgeler – yani bir söylem, sanat, din aile, dil, tüm bize bağlı olan ve bizi yapan şey olarak kendini ifade eden ve organize eden her şey – sıradüzenli bir biçimde organize edilmiştir. Bu sıradüzenli karşıtlıklar ise sadece tek fark ile ayakta kalabilir: ekinel söylemi “tanrı vergisi” olarak gören erkek/ kadın karşıtlığına dayanan etkenlik ve edilgenlik arasındaki fark ile. Bu hep böyledir ve bu karşıtlık çift bir karşıtlık olarak karşımıza çıkar. Karşı karşıya gelen bir çift olarak anlaşılmaktadır, aralarında gerilimin ve mücadelenin var olduğu bir çifttir bu...”* (Cixous, 1977: 21)

Söz konusu ataerkil sıradüzenin üstesinden gelmenin yolu ise zengin, çok sesli, özneliği sorgulayan, değişik öznelere yaratan, beden ile ilişkili aynı zamanda da çift-cinsiyet ekonomisinin bilincinde olan bir yazıdan geçecektir (bkz. Sarup, 2004: 159-163). Bu bağlamda *écriture féminine* yani dişil yazım, kadının görünmez kılındığı

simgesel düzeni aşmak adına simgesel ve dilsel düzene geçmeden önce kadının kendine ait bir alanının olduğu erken çocukluk evresine yüzünü dönmekte ve imgesel olanı yeniden keşfetmektedir. Dişil yazım üzerinden imgeselin yeniden keşfi Cixous için dişil bir öz buluş süreci olmakla birlikte dişil bedene geri dönüştür de. Cixous'un dişil estetik tartışmalarında sık sık kullanılan bir örge olan "bedeni yazmak" önermesi, kadının dille erkekten daha farklı bir ilişkisi olduğu ve bundan dolayı dilin mantıksal yapısından kadın deneyimlerinin dışlandığı savından yola çıkarak, kadının bedenini oyuna dahil etmesini, kendisini yazmasını ve böylelikle egemen söz dizimini yıkmasını söyler (Weigel, 1989: 111). Dişil yazım bu bağlamda dilsel ve yazınsal normları ihlal edendir. Sınıflandırma ve sıradüzenli yapılardan kaçınır, sınır çizgilerini veya sınırı aşmaktan ziyade sınırsızlığı savunur (Allrath, Gymnich, 2004: 44).

Yeni bir dişil yazı biçemi yaratma çabasında olmadığını, bilakis mevcut yazı biçemi içerisine bu zamana kadar yasaklı olan dişilik etkilerini sızdırmaya çalıştığını (Cixous, 1977: 8) ifade eden Cixous'a göre kişi her zaman bir dilin içine doğar, dil hem bizi konuşur hem de bize konuşur; yasalarını, kendi aile ve evlilik modellerini dikte eder (Cixous, 1977: 22). Kadın her şeye rağmen üretir, kendini biraz da olsa ifade eder; ancak bir şey söylemez. Söylemek ve konuşmak karşıtlığı göz önüne alındığında felsefi metinler kadının en önemli silahının konuşmak olduğunu söyler; çünkü kadın konuşur. Ancak gerçekte kadın bir şey söylemez, söyleyecek bir şeyi yoktur. Susmak onun her daim bulunduğu yerdir. Susmak histerinin bir özelliğidir ve histerikler dili kaybetmişlerdir, sesleri kesilmiştir, söyledikleri de duyulmamıştır; çünkü konuşan bedendir ve erkek bedene kulak vermez (Cixous, 1977: 32). Bununla başa çıkmak için kadın söylemeye başlamalıdır, söyleyecek bir şeyinin olmadığını söylettirmemelidir. Haz üzerine söyleyeceklerini dile getirmelidir; ancak bu şekilde hem dişil hem de eril cinselliği salıverebilir, bedeni fallus merkezlikten, erkeği ise fallustan kurtarabilir (Cixous, 1977: 35). Dişil imgelemi oluşturacak unsurların artık yazılmaya başlandığını söyleyen ve bu bağlamda ekinin kıyısında kalmış özgün seslere yani cadıların, delilerin, histeriklerin seslerine kulak veren Cixous, dişil yazım kuramının temeli oluşturan "The Laugh of the Medusa" adlı çalışmasında "*artık kadınlar çok uzaklardan geri dönmekteler; hep var olandan: 'hariçten', cadıların yaşadığı çalılıktan; aşağıdan, 'kültürün' ötesinden*" (akt. Donovan, 2014: 220) der.

Cixous'a göre kadın bedeniyle yazdığı için erkekten farklı yazar. Dolayısıyla bir kadın metni içgüdüsel olarak imgelerden çok bedeni teşkil eder (Cixous, 1980: 81). Yazı bedenden gelir, eğer ki bedenden gelmiyorsa örneğin kodlanmış türlerden veya yeniden üretimlerden kaynaklanıyorsa o zaman yazmaktan söz edilemez. Kişi kendi bedeni ile bağlantılı olarak yazıyorsa beden kendisine benzer bir şeyler yazdırır kişiye. Dolayısıyla yazı kişinin bedenine benzediğinden ve kadın bedeni de erkek bedeninden farklı bir işleve sahip olduğundan kadının dil ve yazıyla ilişkisi erkeğe göre farklıdır (Cixous, 1977: 57). Dişil metinlerde duygu ve kulaktan geçen bir dokunma vardır. Dişil yazı simgeselden ayrılan şeyi yani annenin sesini ortaya çıkarır ki bu aynı zamanda arkaik olanı görünür kılmak anlamına gelir. Arkaik güç bedeni etkileyen, kulak aracılığıyla devreye giren ve en içtekinе ulaşan güçtür. Söz konusu bu en içtekinin dokunuşu ise her zaman kadın metinlerinde aksetmektedir (Cixous, 1977: 42-43). Cixous ruhçözümünden hareketle öznenin homojen bir yapıya sahip olmadığını, öznenin aslında parçalanmış bir özne olduğunu ancak buna karşın eril metinlerde öznenin hâlâ birleştirildiğini belirtir. Bu bağlamda kadının yapacağı ilk şey bir öznenin çeşitli kişilerini konuşurmak olacaktır; çünkü çok kişili, çok sesli olanın kendini yazdırması önemlidir (Cixous, 1980: 80-81).

Dişil metin temsil dizgesinden kendisini ayırır ve genel olarak müzikalite, ritim ve ses uyumluluğu içerir. Dil her zaman yasanın dili olduğundan ve söz hâlâ yasanın egemenliğindeyken dişil yazım bedenle ilişkili söz konusu özellikleriyle dil üzerinde oynamak ve kendisini *dil polisinden* kurtarmak için mücadele eder. Dişil bir metnin en belirgin özelliklerinden biri sessel yönüdür (Cixous, 1980: 86-87). Cixous bu bağlamda dişil metinde müzikalite ve seslilik durumunun nasıl oluştuğu üzerinde durur, bunun, dil ile çatışma ve mücadele etme sırasında ortaya çıktığını söyler ve şöyle devam eder:

*“Yazmak kadınlar için canlı yazmak, özgür yazmak, yazı imgesine, yansıtıcı yazıya karşı mücadele etmek, dil senden önce gelmesin, senden önce yazmasın diye her şeyi yapmak anlamına gelir, kendini tüm güçle kalıp yarguların bereketli düşkünlüğünden kurtarmak demektir.”* (Cixous, 1980: 85-86)



“Die Orange Leben” başlıklı çalışmasında Cixous, özellikle kadın sesi üzerinde dururken kendisi için bu üzeri örtülmüş sesten daha kuvvetli bir şeyin olmadığını ifade eder: “*Bir sese hayran kalabilirim. Bir kadını – bu sese olan aşk: hiçbir şey gizli, derin ancak kanıma dokunan bastırılmış sesten daha güçlü değildir*” (Cixous, 1980: 108). Cixous’a göre kadın sesleri şeylerin sırrına gittikçe yaklaşırlar, toprağa kadar inip yere dokunurlar, toprağın müziğini dinler, yaşamın farkına varırlar, yazıları ise ruha hitap eden, elde dönüşen seslerdir. Dişil dil ve yazımın izini sürerken Brezilyalı yazar Clarice Lispector’un yapıtlarıyla tanışan Cixous, Lispector’u kastederek kendisine bu kadın sesinin çok uzaklardan geldiğini, kalbini uyandırdığını, beraberinde güvenilir ve ele geçirilmemiş bilgiyi getirdiğini söyler (Cixous, 1980: 108-109). Bu bağlamda Cixous için *orange* kadın sesine yönelik güçlü bir metafordur. Bu metafor, Cixous’un doğduğu yer olan Oran, orada geçen çocukluğu, yazınsal anlamda model olarak gördüğü Lispector ve *orange*’yi ele alma imkânıyla ilişkilidir. *Orange* Cixous için el içine alınabilecek, her şeyi mümkün kılacak büyülü bir sözcüktür (Gerlach, 1998: 62-63). Uzaklardan gelen sesin kuvvetiyle *orange*’ye dokunabilecek gücü kendinde bulduğunu söyleyen Cixous, kadın sesi ile *orange* ilişkisini şöyle ifade eder:

“*Ve ruhlarımıza yaklaşan sesleri eller gibi olan tüm kadınlara, eğer o sırrı arıyorsak, varlığımızın en sır dolu şeyini bulmak için yola çıkmaya ihtiyaç duyuyorsak, orange’nin yetisini adıyorum. Ve tüm kadınlara elleri sesler gibi olan, karanlıktaki şeylere yaklaşan ve sonsuz özenli parmaklar gibi şeylerin kelimelerine uzanan, onları yakalamayan, çekip yaklaştıran ve gelmelerine izin veren tüm kadınlara orange’nin varlığını adıyorum. Tıpkı hava ve toprağı barındıran şeyin bölünmemiş ve sonsuz aidiyetine uygun bir biçimde her orange’yi hayatta tutan ve onu yaşam, ölüm, kadınlar, biçimler, büyüklükler, hareket, madde, dönüşümlerin sesleri, meyveler ile bedenler arasındaki görünmez bağlar, belirlenmiş hoş kokular, felaketlerin kuramı, bir kadının kendisine armağan edilmiş bir orange’den beslenebileceği tüm düşünceler ile alışveriş içerisinde bulunan tüm duyu organlarımız dahil olmak üzere, tarafıma bir kadından armağan edilmiş gibi [...]*” (Cixous, 1980: 113)

Dişil dil ve yazım savunucularından bir diğeri olan ve bu bağlamdaki çalışmalarını *parler femme* olarak adlandıran Irigaray için Batı ekini tek cinsiyetli bir ekindir, bu ekinde kadının değeri erkeğe göre daha düşük, daha aşağıda ve erkekten hep daha eksiktir. Dolayısıyla bu ekinde yansız ya da evrensel hiçbir şey yoktur. Akla gelen her şey erkek öznesinin söylemidir (Sarup, 2004: 169-170). Irigaray'a göre ekinin ataerkil oluşumu dilin kullanımında da kendisini açıkça göstermektedir. Cinsiyet farklılığını doğal, dil-dışı basit bir olguya indirgemek mümkün değildir. Nitekim cinsiyet farklılığı dili belirlemekle beraber dil tarafından belirlenmektedir de. Bu noktada cinsiyet farklılığı ile dil arasındaki etkileşimli ilişkiye dikkat çeken Irigaray kadınların ataerkil dilsel düzen tarafından dışlanıp yok sayıldığını söyler:

*“Bu farklılık yalnızca zamir ve iyelik sıfatları sistemini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda sözcüklerin cinsiyetlerini ve dilbilgisel sınıflamalarındaki dağılımını da belirler: Canlı/cansız, somut/soyut, eril/dişil gibi. Doğa ve kültürün kavşak noktasında konumlanır. Ancak, ataerkil uygarlıklar dişil olanı öylesine değersizleştirdiler ki bu uygarlıkların yaptığı gerçeklik ve dünya betimi doğruluktan uzaklaştı. Bu yüzden dişil olan, dilimizde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril-olmayan, bir başka deyişle var olmayan soyut bir gerçeklik hâline geldi. Bir kadının kendini kelimenin tam anlamında cinsel alana hapsedilmiş bulmasına benzer bir şekilde, dişil gramer türü de öznel bir ifade olarak yok edildi ve kadınlara ilişkin sözcük dağarcığı, kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyici sözcüklerden oluşturuldu. Bu yüzden kadın olarak konuşma ve işitilmede kadınlar bu denli zorluk çekmektedir.”* (Irigaray, 2006: 18)

Irigaray *parler femme* kapsamında “Babaerkil dilin yaptığı gibi... bedensel ilişkiyi başka bir şeyle değiştirmek yerine, onu kabul edecek bir dil keşfetmek, bedensel olanı hapsetmeyen, aksine bedence konuşan bir dil keşfetmek zorundayız.” (akt. Postl, 2009: 154) der. Bu dil bir “karşı dil” olacaktır; farklı bir söz dizimi ve sabit olmayan anlam barındıracaktır; ne özel isim ne özdeşlik ne de özel sıfatlar bulunduracaktır; yakınlık ve dokunuş içerecektir; teklik durumuna ayrıcalık tanımayacaktır; kurulu anlamlandırma dizgelerinin temelini çürütecektir (Postl, 2009: 155).

Irigaray kadın olarak yazmanın mümkün olup olmadığı yönündeki tartışmalara kendinden yola çıkarak “*Ben bir kadını. Bu kimliğimle yazıyorum. [...] Kadın olarak yazmanın mümkün olmadığını söylemek ya kadın değerlerini küçümsemektir ya da cinselin öznel ya da nesnel önemli bir boyut olduğu bir kültürün reddedilmesidir.*” (Irigaray, 2006: 52) şeklinde açıklık getirir. Kadınların kendilerine özgü bir dil oluşturmak zorunda olduklarını ileri süren ve *kadın olarak konuşmak* vurgusu yapan Irigaray’ın dile ilişkin çözümlenmeleri aynı zamanda ekinel bir dönüşüme de işaret etmektedir; çünkü *kadın olarak konuşmak* hem bir kimlik mücadelesi hem de toplumsal bir konumlama vurgusu içermektedir (Sarup, 2004: 175). Irigaray’a göre cinsiyetli olan dilin ve ataerkil olan toplumun dönüşümleri birbirine içkindir, birbirini gerektirir ve ancak eş zamanlı olursa gerçekleşebilirler:

“*Dil kimi temel kuralları açısından; sözcüklerin cinsel tür dağılımının cinsel yan anlamlara ya da niteliklere hiç de yabancı olmayan bir tarzda belirlenmiş olması açısından; sözdağarcığı açısından cinsiyetlidir. Dolayısıyla erkeklerin ve kadınların söylemleri arasındaki farklılıklar, hem dilin ve toplumun hem de toplumun ve dilin etkileri sonucu oluşmuştur. Dili değiştirmeden toplumu, toplumu değiştirmeden dili değiştiremezsiniz. Dili ve toplumu birbirinden ayırt etmek olanaksız olsa da, kültürel dönüşümü stratejik olarak kimi zaman dil, kimi zaman da kültür açısından vurgulamak mümkündür.*” (Irigaray, 2006: 32)

Irigaray bu bağlamda erkeğin, dişil olanı nesneleştirdiğini, dolayısıyla da dilde bir dönüşümün meydana gelebilmesi için dişil olanın yeniden değerli kılınması gerektiğini ve ancak bu şekilde bir dönüşümün söz konusu olabileceğini söyler. Çünkü eril dizgede dişil olan eril olmayanla özdeşleştirilmiştir, yani kadın olmak erkek olmamaya indirgenmiştir. Irigaray’a göre ruhçözümü de kadın olmanın erkek olmamakla özdeşleştirilmesini penis veya fallus kıskançlığı üzerinden sürdürerek kadının değersiz kılınmasını devam ettirmektedir (Irigaray, 2006: 73). Bu kapsamda dişilin kendisini eksiklik, yoksunluk veya öykünme şeklinde tanımladığı Batı ekininde olduğu gibi Freudçu cinsellik modelinin de bütünüyle eril olduğuna, çünkü Freud’da da kadınların eksik erkekler olarak karşımıza çıktığına eleştirel bir şekilde dikkat çeker (Sarup, 2004: 172). Bu noktada dişili erkekler üzerinden tanımlayan düşünce dizgesi

kadınları küçümseyerek değersiz kıldığından cinslerin tanımlanmasının eksiklik veya fazlalık üzerinden değil farklılık üzerinden yapılması gerektiği vurgulanır.

Fransız feminist kuramcılar düşüncü dizgesinin dönüşmesinde bir araç olabilecek pre-ödüpal anneyi baskı altına alınmamış dişil imgelemin kaynağı olarak ele alırlar. Yani fallus-söz merkezci olmayan bir dilin annesel seste yattığını ileri sürerler. Bu bağlamda anne ve kız arasındaki pre-ödüpal ilişkiyi yeniden diriltmeyi, dişil imgelemin, gücün ve kimliğin kaynağı olarak görürler. Örneğin dişil dilin kaynağına inmek için pre-ödüpal anneye başvuran Cixous, her ne kadar anne-kız ilişkisi fallik düzen tarafından zedelenmiş olsa da bir kadının asla anneden uzaklaşamayacağını, kadında her zaman az da olsa anne sütünden bulunacağını ve anne sütünü kastederek kadının beyaz mürekkep ile yazdığını ifade eder (Bkz. Donovan, 2014: 219-221). Cixous'a benzer bir şekilde Irigaray da anne-kız ilişkisine değinir. Irigaray ataerkil dizgenin eril soy zincirine göre düzenlendiğini, dişil soyağacının eril soyağacına tabi kıldığını; dolayısıyla da ekinsele düzene geçişte simgeleştirilmediğini, kadının sözünü sansürleyen, onu işitilmez kılan yeni bir mantık düzeninin oluşturulmasıyla anne-kız çocuk soyağacının izleri silinerek dişil soyağacının yok sayıldığını belirtir (Irigaray, 2006: 14-15). Eril ekinlerin, kadınları imge ve anlam inşa etmekten yoksun bıraktıklarını söyler (Irigaray, 2006: 117). Öyle ki erkek, kadın bedenini kendi mülkiyeti olarak görmenin yanı sıra örneğin doğal uzamı, göstergeler ve imgeler düzenini toplumsal ve dinsel olarak temsil edilebilmeyi de sahiplenmiştir. Irigaray'a göre değerli olanın eril cinsiyete ait olduğu bu ataerkil, fallus egemen düzenin kısır döngüsünden çıkmanın yolu dişil imgelemin yeniden canlandırılmasının kaynağını oluşturabilecek anne ile kız çocuğu arasındaki öznel ilişkiyi dile getirmekle mümkün olabilir. Bu bağlamda mitolojiye yönelerek Demeter ve kızı Persephone ilişkisini yeniden ele almıştır. Bu çerçevede Irigaray, dişil dili sağlayacak ve bu sayede yeni imgeler yaratabilecek şu önerilerde bulunmaktadır:

*“Konuşmalarda, ben-kadın’ın sen-kadın’a hitap ettiği, özellikle de kendinden ya da üçüncü bir kadından söz eden tümceler kurmak. Neredeyse yok sayılabilecek bu tip bir dil, kadınların öznel özgürlük alanını büyük ölçüde sınırlandırmaktadır. Bu mekânı günlük dilden başlayarak oluşturmak olanaklıdır. Anneler ile kız çocukları*

*duygusal ya da eğitsel oyun oynayarak bu mekânı oluşturabilirler. Somut olarak bu, anne-kadının çocuk-kadınla konuşması, dişil dilsel biçimler kullanması, her ikisini de ilgilendiren konulardan söz etmesi, kendisi hakkında konuşması ve kızından da aynı şeyi yapmasını istemesi, soyağacını, özellikle kendi annesiyle ilişkisini gündeme getirmesi, kızına günümüzde kamusal kişilik haline gelmiş ya da Tarih'te ve mitolojideki kamusal kişiliğe sahip kadınlardan söz etmesi, kızından kız arkadaşlarını anlatmasını istemesi anlamına gelir.” (Irigaray, 2006: 51-52)*

Ataerkil ekonomi cinsel farklılığı görmezden geldiğinden “*tek bir beden, tek bir arzu, tek bir imgesel, tek bir anlamlama biçimi tanır. Dişil olanın bir temsil biçimi yoktur. Kadının bedeni, arzusu, imgelemi egemen simgesel düzende ifade bulamaz. Konuştuğu dil kendi dili değildir*” (Postl, 2009: 147). Irigaray’a göre kadınlar kendilerini korumak adına mevcut söylemsel ekonomiye katılmak için ataerkil düzeni taklit etmek, ona uyum sağlamak ve farklılıklarını gizlemek zorunda kalmışlardır. Bu bağlamda Gertrude Postl “Tekrar Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigaray’ın Taklit Kavramının Politikası” başlıklı makalesinde Irigaray’ın metinlerindeki taklit, benzeme ve maskeleye terimlerinin merkezi öneminden bahseder. Buna göre taklit etmek, erkek gibi olmak veya onu tekrar etmek şeklinde basite indirgenmemelidir. Postl, Irigaray’ın bu noktada Lacan’ın ayna evresine benzer bir ayna eğretilmesi kullandığını söyler ve bunu ayna işlevi gören “*kadının esas görevi, erkek özneyi ters bir yapıda yansıtarak hayali bir istikrar ve devamlılığı, kendisi hiç görünür olamadan beslemektir*” (Postl, 2009: 147) şeklinde ifade eder. Ancak kadının bu taklitçi ve ayna rolünü yani dişile yüklenen özellikleri kasten kabul etmesi “*hem sistemin bir parçası hem de sistemden dışlanan olarak aynı anda hem içeride hem dışarıda konumlanış*” anlamına geldiğinden kadına aynı zamanda oyunu bozma, eril kodları alt üst etme ve söz konusu eril dizgeyi içten çökertme gibi imkânlar sağlamaktadır (Postl, 2009: 148).

Irigaray ile dişil olana dair çalışmalarını *göstergesel* altında yürüten Kristeva arasında benzer noktalar bulunmaktadır. Kristeva’nın göstergeseline geçmeden önce bu ortak yönlere değinmek onların neden birlikte anıldığına açıklık getireceğinden önemlidir. İlkin her ikisinin de hem Freud’un çalışmalarına hem de Lacancı kurama ilgili olduklarını belirten Madam Sarup, geri kalan benzerlikleri şöyle sıralamaktadır:

“İkincileyin, Lacan’ın insancılık karşıtlığına, ruhsal yaşamda dilin vazgeçilmez üstünlüğüne verdiği öneme, simgesel alanda yer alan özne tarafından zorunlu olarak cinselleştirilen konum anlayışına sıcak bakarlar. Üçüncüleyin, her iki düşünür de gerek Freud’un gerekse Lacan’ın çalışmalarında bulunan gölgede kalmış bir ilişkiye yoğunlaşırlar: anne-çocuk ilişkisi (Kristeva) ile anne-kız çocuk ilişkisi (Irigaray). Dördüncüleyin, her ikisi de bastırılmasına karşın kendisini sürekli korumayı beceren Oidipus dönemi öncesi arkaik gücü evetlerler. Son olarak, her iki düşünür de libidonal dürtülerin akışkan, değişik aşamalardan geçen sapkın bir değergesi olduğunu dile getirirler.” (Sarup, 2004: 177)

“Kadınların Zamanı” adlı yazısında Kristeva, feminist hareketin yaklaşım açısından farklı kuşaklarından bahsederken ilk kuşağın özdeşim mantığıyla erkeklerle aynı haklara sahip olmak, eşit olmak ve onlarla aynı zamanı yani erkeklerin tekelinde olan çizgisel zamanı paylaşmak üzere siyasal taleplerde bulunduğunu; ikinci kuşağın ise çizgisel zamansallığı reddedip özdeşim yerine farklılığı esas aldığını söyler. Ruhsal-simgesel yapı, toplumsal-tarihsel bir yapı çerçevesinde ele alındığında ikinci kuşak kadınlar bu yapıda bir duygu bulamamakla beraber “*bu yapının kayıp hanesine yazıldıklarını, toplumsal-simgesel sözleşmenin ve bağlanmanın temel biçimi olan dilin dışında bırakıldıklarını*” (Kristeva, 1994: 17) görmüş; ekinin geçmişte dilsizleştirdiği, sessizliğe gömdüğü bedensel ve özneler-arası deneyimler için bir dil oluşturmaya çalışmışlardır. Kristeva üçüncü kuşağı açıklarken “*başka bir kuşak başka bir mekândır*” der ve *kuşak* terimi ile “*bir kronolojiden ziyade işaret edici bir mekânı, hem bedene hem de arzuya dayalı bir zihinsel mekânı*” kastettiğini belirtir. Kristeva’ya göre bu üçüncü tavır bütüncül bir kadın kimliğinin yerine her bir kadının tekilliğini, özgünlüğünü ve öznelliğini savunur. Bunu yaparken diğer iki kuşağı dışlamaz, bilakis onların tutumlarını tek tek her bir kadın açısından düşünür (Kristeva, 1994: 26-27). Kendisini bu üçüncü tutuma yakın hisseden Kristeva, çalışmalarında özellikle ruhçözümünün (Freud ve Lacan) yeterince açıklamadığı pre-ödipal döneme ve ayna aşaması öncesine yeniden ışık tutup, bunları annelik ile ilişkilendirdiği ve bu doğrultuda çeşitli kavramlar geliştirdiği için feminist kuram açısından önemli bir yere sahiptir (Sarup, 2004: 178-179). Öyle ki Freud kuramının genel anlamda pre-ödipal ve ödipal dönemleri Lacan’da gerçek, imgesel ve simgesel olarak karşılık bulurken

Kristeva’da bu göstergesel ve simgesel şeklindedir. Kristeva’nın özellikle üzerinde durduğu evre, pre-ödipal dürtülere göndermede bulunan göstergesel dönemdir. Kristeva göstergeseli “*annenin bedeninin kapladığı uzamca tahakküm altına alınan dişil bir evre olarak tanımlar*” (Sarup, 2004: 180) ve göstergeselin anlam açısından simgeselden farklı işlediğini belirtmek için ikisi arasında bir ayrıma gider:

“[...] *duyusal vektörleri (ses: melodi, ritim, renk, koku vb) dilinkinden genellikle farklı olan ilksel süreçlere göre biçimlenmiş dürtüsel ve duygusal anlam, yani göstergesel diye adlandırdığım anlam ile dilsel göstergelerde ve bu göstergelerin sözdizimsel-mantıksal düzenlenmelerinde gerçekleşen dilsel anlamlandırma arasında bir ayrım yapıyorum.*” (Kristeva, 2007: 120-121)

*La Revolution Du Langue Poetique* adlı kitabında Kristeva, dilsel tek tipleştirmeyi delen ve anne ile çocuğun söylem öncesi yani pre-ödipal birliğine, *khora*’ya, annesel ikili ilişkiye işaret eden göstergesel-anarşist alanı, simgesel-eril alandan ayırır. Göstergesel kendisini dürtü dünyasından tamamen çözememekle beraber tını, ritim ve çok seslilik içerir. Özellikle yazın, tınısal anlamların göstergesel zenginliğini sabit simgesel düzene katar ve onu hareketlendirir. Kristeva dilin göstergesel boyutunun izini ilkin erkek yazarların öncü metinlerinde sürmüştür (Schöbler, 2008: 81-82). Dolayısıyla Kristeva’ya göre göstergesel veya dişil yazım salt biyolojik cinsiyete özgü bir şey değildir, dişil metinlerde olduğu gibi eril metinlerde de olması mümkündür. Buradan hareketle pre-ödipal yani simgeselden önceki göstergesel evre herhangi bir kimlikten yola çıktığı için cinsiyet öncesi evre olarak okunabilir. Ancak yine de eklemleri Kristeva tarafından *göstergesel khora* olarak adlandırılan pre-ödipal evreyle daha çok dişilin kastedilmesi, bu evrenin arkaik bir anne ilişkisiyle işaretlenmesinden kaynaklanmaktadır (Weigel, 1989: 205).

*Göstergesel khora* ile dil ediniminden ve öznenin oluşumundan önce var olan, dürtülerle ve karmaşık duygularla kaplı ruhsal bir alan kastedilir ve bu alanda düzeni bebeğin anne bedeniyle olan ilişkisi sağlar. Kristeva’ya göre bedensel enerjilerin açığa vurulduğu bu alan anlamın olmadığı bir yer değildir, bilakis ilk anlamlar burada oluşur. “*Yani anlam, henüz dildeki bir kelimeyle gösterilmesinden çok önce, bebeğin isteklerinde ve istemediğini dışlamasında (abjection) kendini gösterir*”

(Durudoğan, 2014: 63).<sup>13</sup> Annenin düzenlediği *göstergesel khora* aynı zamanda “çeşitliliğin ve bolluğun hüküm sürdüğü, bebeğin ben ve diğeri diye bir ayrımı bilmediği, enerji ve dürtülerin açığa vurulduğu” bir alan olması vesilesiyle Kristeva’ya göre Lacan’ın gerçek ve imgesel hâllerini içine alır; ancak Lacan’ın aksine simgesel düzene geçişle kaybolmaz, etkisini orada da göstermeye devam eder (Durudoğan, 2014: 63). Kristeva’nın anlam ve beden ilişkisi temelinde oluşan “konuşan beden” fikri, bu bağlamda dilsel mantığın simgesel düzene geçmeden çok daha önce bedensel işleyişlerde yani göstergesel düzende var olduğuna ve bu bedensel dürtülerin dilsel düzendeki etkilerine işaret eder. Yani anlam göstergesel ve simgeselin birlikte çalışması sonucu ortaya çıkar (Durudoğan, 2014: 62). Lacan’da imgesel ile simgesel arasında babanın yasası ile beraber kesin bir kopuş söz konusuysen Kristeva, bu ikisi arasında sürekliliğe dayalı bir ilişki olduğunu söyler (Sarup, 2004: 178). Göstergesel, Kristeva tarafından dürtü işlevselliğinin simgesele *ikinci* geri dönüşü olarak betimlenir ve bu yüzden “*göstergesel simgeselin içine sızan ve düzenini bozan olumsuzluk olarak tanımlanmalıdır*” (akt. Weigel, 1989: 206). Bu şekilde göstergeselin yapı sökücü yönünü vurgulayan Kristeva “*eğer kadının oynayacak bir rolü varsa, bu yalnızca olumsuz bir işlev yüklenmesiyle olur: toplumun mevcut durumunda sonlu, kesin, yapılmış, anlama yüklü ne varsa reddetmekle*” (akt. Donovan, 2010: 218) der.

Kristeva’ya göre libidinal çoklu anlamları bastırıp yerine tek anlamlılığı koyan, mecazı dışlayan, ikili karşıtlıklarla beslenen simgesel içinde bir alt üst etme işlevi gören göstergesel, çoklu anlamlara dayanan şiirsel bir dilde ifade bulur. Yani simgesel, annenin reddedilmesine, anneye bağımlılık ilişkisinin kopmasına dayanırken göstergesel “*şiirsel konuşmada annenin bedenini ritim, ses benzerliği, tonlama, ses*

<sup>13</sup> *Abjektion* Kristeva’nın kadınlar üzerindeki baskı ve ayrımcılığı açıklamak, bunların işleyişlerini tespit etmek için geliştirdiği bir kavramdır. Kristeva *abjektion*’u “*öznenin ya da bir grubun kendi sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlamasına yol açacak psikolojik bir tepki olarak tanımlar*” (Durudoğan, 2014: 65). Ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayan bir işleyiş olarak *Abjektion*’un önde gelen örneği ise annedir. Öyle ki ataerkil toplumlarda anne bedenine duyulan bağımlılık özne olmaya yönelik büyük bir tehdit oluşturduğundan anne bedeninin dışlanması gerekir. Yani birey olabilmenin yolu anne bedeninin dışlanarak aşağılanmasından geçmektedir. Kristeva’nın *Korkunun Güçleri* adlı kitabında belirttiği gibi *abject* (iğrenç) “*ayrılmadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır*” ve “*iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir*”, “*sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir*” (Kristeva, 2014: 16). *Abject* olan düşmüş bir nesnedir, radikal bir şekilde dışarıya itilmiş ve anlamın çöktüğü yere sürüklenmiştir; bütünün dışında yer alır; ancak dışlandığı yerden rahatsız etmeye devam eder (Kristeva, 2014: 14).



oyunları ve tekrar yoluyla temsil eder, yeniden sunar ve geri getirir” (Butler, 2014a: 155). Dolayısıyla “*şiiresel dil anne bedeninin dilin koşulları dahilinde geri getirilmesidir, babaerkil yasayı kesintiye uğratma, alt üst etme ve yerinden etme potansiyeli taşıır*” (Butler, 2014a: 151-152). Kristeva birinin diğereine üstün gelip gelmemesinden veya birinin diğereinin hegemonyasını sürdürüp sürdürmemesinden ziyade anlam verme sürecinde göstergesel ile simgeselin birlikte çalıştıklarını söyler. Simgesel düzene geçerken dilin olmadığı, dağınık dürtü ve itkilerin sürekli hareket hâlinde olduğu pre-ödipal evrenin kalıntılarını temsil eden göstergesel bastırılır; ancak bu bastırma bütünü kapsamaz. Öyle ki göstergesel, dilin ötekisi olsa da onunla iç içedir ve “*bir tür itkisel baskı olarak dilde, tonda, ritimde ve dilin maddi ve bedensel niteliklerinde, hatta çelişkide, anlamsızlıkta, engellemede, sessizlik ve namevcudiyette görülebilir*” (Eagleton, 2014: 195-196). Tüm bu bilgilerden hareketle dişil dilin/dişil yazımın, egemen eril dili yapısöküme uğrattığı, eril dile dişil olanı, dişil deneyimleri sızdırdığı, eril bir dille inşa edilen geleneksel kadın imgelerinde bir kırılma gerçekleştirdiği ve yeniden kurgulanışlarında yol gösterici olduğu söylenebilir.

#### **1.4. Toplumsal Cinsiyet Çalışmalarında Kadın İmgesinin Sorgulanışı**

Toplumsal cinsiyet çalışmaları (Gender Studies) yaklaşık olarak 1970’ten itibaren ABD üniversitelerinde yürütülmekte olan feminist bakış açısına sahip kadın çalışmaları içerisinde 1975’ten sonra gelişmeye başlamıştır. Dişil yaşam deyimlerini bir dayanak olarak bilime katmaya çalışan bu kadın çalışmaları, bir taraftan kadın ve erkeklerin eşit haklara sahip olduklarını göstermeye diğere taraftan kadınlara özgü bir ekinin varlığını kanıtlamaya çalışırken, toplumsal cinsiyet çalışmaları merkezine cinsiyet ilişkilerini alır. Bu çerçevede hem kadın ve erkek arasındaki cinsiyet ilişkilerini inceler hem de biyolojik ve ekinisel cinsiyetin farklılıklarını ve bağlantılarını araştırır. Aynı zamanda cinsiyetlerin siyasal ve toplumsal eşitliği hedefiyle güç ve iktidar ilişkilerini sorgular (Czollek, Perko, Weinbach, 2009: 18). Her ne kadar farklılıkları olsa da ortak yönler de içerdiklerinden toplumsal cinsiyet çalışmalarını feminist çalışmalardan tamamen bağımsız düşünmemek gerekir. Öyle ki toplumsal cinsiyet çalışmalarına farklı bir boyut kazandıran ve *queer* çalışmalarının

önde gelen metinlerinden biri olan *Cinsiyet Belası*'nda Butler, feminizmin kimi biçimleriyle mücadele içinde olduğunu, örneğin feminist kuramın heteroseksüel yapısını eleştirdiğini; ancak yine de kitabını feminizmin bir parçası olarak gördüğünü, hareketin içinden biri olarak özeleştirici yapıp harekete kapsayıcı bir imkân sunduğunu söyler (bkz. Butler, 2014a: 11).

Feminist kökenli görüşler bir süre sonra ikinci, genelleyici ve özcü bulunarak eleştirilere maruz kalmış, bu eleştiriler ve tartışmalar ışığında ise toplumsal cinsiyet çalışmaları ön plana çıkmaya başlamıştır. Feminizmin cinsiyet/toplumsal cinsiyet kavramlarına yaklaşırken eksik kaldığı tartışmalarından yola çıkan toplumsal cinsiyet çalışmaları, bu bağlamda feminizmin açıklamada yetersiz kaldığı noktalara eğilir ve mevcut boşlukları disiplinler arası olması vesilesiyle daha geniş bir bakış açısından doldurmaya çalışarak aslında feminist kuramı baltalamak yerine ona katkı sağlamış olur. Feminist kuram daha çok bastırılmış dışılığa yoğunlaşır, cinsiyeti duruma göre değişmez bir doğa olarak görür ve kadınlar ulamı üzerinden tüm kadınları kapsayan tekil bir dişil kimlikten yola çıkar. Toplumsal cinsiyet çalışmalarının odak noktası ise toplumsal-ekinsel olarak belirlenen cinsiyet ve cinsiyet ilişkileridir. *Gender* yani toplumsal cinsiyet genel olarak toplum tarafından tesis edilen; yasaklar, cezalar, ödüller aracılığıyla bağlayıcılığı pekiştirilen ve ekinsel olarak kurgulanan cinsiyet rollerini ve işlevlerini kapsamaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet çalışmaları cinsiyeti ekinsel bir yapı olarak ele alır, çünkü kadını kadın, erkeği ise erkek yapan her şeyin ekinsel edimler olduğunu kabul eder. Cinsiyetin eylem olarak görülmesi durumunda ise özellikle kıyafet kodlamaları, davranış dağarcıkları, mimikler, jestler kadınlığı ve erkekliği üreten etkenler şeklinde belirlemektedirler. Söz konusu davranış biçimlerinin sürekli tekrarlanması cinsiyetin bir süreç olarak görülmesini sağlar. Örneğin bir birey konuşmasıyla, giyinmesiyle bir davranışta bulunup bunu süreç içerisinde yinelediğinde değişken normlar olarak ele alınabilecek toplumsal direktiflere göre bir cinsiyet üretir (Schöbler, 2008: 9-10).

Çeşitli alanlarda yürütülen cinsiyet/toplumsal cinsiyet çalışmalarının yazın bilimine etkisi yönünde araştırmalarını sürdüren Renate Hof *Die Grammatik der Geschlechter* adlı kitabında cinsiyet ilişkileri kapsamında *gender* kavramının 1960'lı

yıllarda genel dil kullanımında neredeyse tanınmayan bir kavram olduğunu belirtir. Öyle ki ilkin 1970’li yılların ortalarına doğru Gayle Rubin cinsiyet ve toplumsal cinsiyet dizgesinin varlığına dikkat çekerek beden cinselleştirilme sürecini vurgulamaya çalışmıştır. Rubin’in bu tasarısının bu bağlamdaki birçok çalışmaya vesile olması aynı zamanda birey ve toplum yapılarının ilişkilerini farklı bir biçimde ele alan yeni bir kavramsal çerçeveye ne denli ihtiyaç duyulduğunu da gösterir. Cinselliğin toplumsal inşası olarak anlaşılan *gender* kavramı, o zamana kadar toplumsal-siyasal süreçleri betimlemede geçerli olan ulamlar üzerine kapsamlı düşünme imkânı sağlamış, kadın ve erkeklerin cinsel farklılıklarının ne şekilde ve hangi temelle doğal, toplumsal anlam üretimlerinden bağımsız veya toplumsal düzene ait olgular olarak sunulduklarını tartışmaya açmıştır. Öyle ki *gender* kavramının anlambilimsel yayılması da bu tarihlerde gelişmiş ve cinsiyet ilişkilerinin toplumsal düzenlemesi üzerine kapsamlı bir şekilde düşünülmesine, cinsiyet ilişkilerinin toplumsal düzen biçimi olarak algılanmasına önyak olmuştur (Hof, 1995: 104-105).

Farklı yollar izleseler de toplumsal cinsiyet odaklı çalışmalar da dahil olmak üzere feminist kökenli çalışmalarda anatomik cinsiyeti işaretleyen *sex* ile toplumsal cinsiyeti işaretleyen *gender* genel olarak birbirinden ayrılmıştır. Bu şekilde aslında cinsiyetlere yüklenen rol ve görevlerin anatomiyle bir ilgisinin olmadığı; dolayısıyla da cinsiyetlere işlenen kimliklerin bir kurgudan ibaret oldukları kanıtlanmaya çalışılmıştır. Hof, bilim kadınlarının cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırmalarını dört temel nedene bağlar. Birincisi bedeni kişinin doğal bir mülkü olarak görmeye eğilimli bir cinsellik fikrinden ayrılma gereksinimidir. İkincisi cinsiyetler arası ilişkilerin yapılarını başka toplumsal düzenleme biçimleriyle ilişkilendirme çabasıdır. Üçüncüsü içerisinde kadın ve erkeklerin belli roller üstlendikleri toplumsal düzenlemenin mevcut iktidar ilişkilerinin çözümlemesi yapılmaksızın kavranamayacağına idrak edilmesidir. Dördüncüsü ise cinsiyetleri farklı rollere yönlendiren ayırt etme sürecinin dikkate alınması gerektiği inancıdır (Hof, 1995: 107). Ancak Hof’un belirttiği üzere *gender*’in cinselliğin toplumsal inşası olarak anlaşılması beraberinde bu inşanın sorunlu bir temsil olduğu ve düzeltilmesi gerektiğine dair çeşitli eleştirileri de getirmiştir. Öyle ki *sex/gender* dizgesine yönelik düşüncenin eşliğinde doğa ve ekinin de ikiye bölünüyor olmasına pek değinilmemiştir. Böyle bir

düşünce, yapıdan önce bir beden veya cinselliğin var olduğundan yola çıkmaktadır. Yani *sex/gender* dizgesine yönelik söylem aynı zamanda doğa ve ekin ayrımını içerir. Beden düşüncesi boş bir levha olarak algılandığından ekinsel olanın üzerine sonradan eklendiği varsayılır (Hof, 1995: 120).

Ute Frevert *Mann und Weib, und Weib und Mann* adlı kitabında bu bağlamda cinsiyetin çeşitli feminist söylemlere göre farklı şekillerde yapılandırıldığına, yapısöküme uğratıldığına ve yeniden inşa edildiğine dikkat çeker. Buna göre kimileri ulamın maddeselliği konusunda ısrarcı olurken kimileri bunu toplumsal-ekinsel düzlemde çözümlenmektedir. Güncel söylemde yer alanların bazıları dil öncesi yani cinsiyetin bedensel-fiziksel ilişkiselliğini dikkate alırken karşıtları daha çok bu ilişkiselliği reddedip cinsiyeti dilsel söylemlerin ürünü olarak, güç ve ihtiyaca göre tekrar tekrar yeniden tasarlanabilecek tamamen yapay bir üretim olarak kavrama eğilimindedirler. Bir diğer yaklaşım ise bu tasarımın kendisini irdeleyerek “doing gender” adı altında yeniden kurmaktadır. Bu yaklaşıma göre cinsiyet yapısı bireysel deneyim dünyasından kurtarılan bir alanda gerçekleşmez. Bilakis her kadının ve her erkeğin kendine göre etkin katıldığı günlük pratiklerde gerçekleşir. Söylemler burada somut davranışlara, cinsiyet aidiyetini kuran ve sürekliliğini belirleyen performatif edimlere dönüşmektedir. Her ne kadar bu yönelimler farklı görüşleri savunsalar da cinsiyetin doğal-ontolojik bir ulam olmadığı bilakis bir yapı olduğu konusunda hemfikirdirler. İnşa edilen sadece *gender*'e tekabül eden cinsiyetin toplumsal, ekinsel, siyasal ve ekonomik özellikleri değil aynı zamanda şimdiye kadar biyolojik esas, beden cinsiyeti olarak görülen *sex*'tir de. Bu bağlamda biyoloji mutlak bir olguya göndermede bulunmaz; nitekim kendisi de ekinsel olarak inşa edilmiştir. Frevert'e göre gelişen bu tartışmaların sonucunda *sex* ve *gender* ayrımı masumiyetini yitirmiştir. Cinsiyetin bedensel zemini artık sorgulanabilir olmuş, cinsiyet ve cinsiyet ayrımının söylemsel olarak üretildiği düşüncesi yaygınlaşmıştır (Frevert, 1995: 13-14).

Genel olarak toplumsal cinsiyet çalışmaları için toplumsal cinsiyet inşası, belli rollerin, rol modellerinin, kadın ve erkek işlevlerinin toplumsal-ekinsel oluşumudur. Burada söz konusu olan cinsiyetlerin belli anlamlarının ve sınıflandırmalarının üretimidir, kadın ve erkek olmak üzere cinsiyetlerin tahsis

edilmesidir. Bu bağlamdaki toplumsal cinsiyet çalışmaları için biyolojik cinsiyet sabittir, toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş olması ise cinsiyetin ve cinsiyet rollerinin böylece de cinsiyet ilişkilerinin değişken ve değiştirilebilir olduğu anlamına gelmektedir. Toplumsal cinsiyetin yapay olması erkeklerin kadınlarla aynı işlev ve rolleri almasını kadınların ise erkeklerle aynı rol ve işlevleri benimsemesini mümkün kılar (Czollek vd., 2009: 21-22). Başlangıçta biyolojinin bir yazgı olmadığını kanıtlamak için kullanılan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımıyla toplumsal cinsiyetin ekinsel bir inşa olduğu dolayısıyla da cinsiyetin nedensel bir sonucu olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bununla beraber cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının ayrımı bir taraftan anatomik cinsiyetin doğallığının ve sabitliğinin, diğer taraftan ise toplumsal cinsiyetin ekinsel olarak yapılandırıldığının ve değişkenliğinin kabulünü gösterir. Bu ayrımı kabul etme durumunda bile toplumsal cinsiyetin cinsiyet gibi sabit ve ikili olmayacağını, ikiyle sınırlandırılmayacağını vurgulayan Butler sözlerine şöyle devam eder:

*“[...] toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini cinsiyetten tümüyle bağımsız bir şey olarak kuramsallaştırdığımızda toplumsal cinsiyetin kendisi yüzergezer bir yapıntı haline gelir; böylece erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişil de, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir.”*  
(Butler, 2014a: 51)

Toplumsal cinsiyet normlarını bozmaya yönelik Butler’in belirttiği bu durum, anatomik cinsiyetin toplumsal cinsiyet ile uyum içerisinde olabileceği; fakat böyle bir zorunluluğunun olmadığı anlamına gelmektedir. Yani anatomik açıdan bir kadın toplumsal düzeyde kadın olarak görünebilir, buna karşın eril rolleri de benimseyebilir. Ancak diğer taraftan doğa bilimlerinin hangi organın hangi anatomik cinsiyet için belirleyici olduğuna karar vermeleri, hakim ekinsel normları yeniden üretmekte ve geçerli cinsiyet ilişkilerini sabitlemektedir. Cinsiyet-toplumsal cinsiyet bölünmesinin, cinsiyetin görünür doğallığının ve değişmezliğinin sorunsallaştırılması özellikle Butler ile 1990’lı yıllarda başlamaktadır. Butler anatomik cinsiyetin esasen toplumsal bir üretim olduğunu ileri sürer. Buna göre anatominin kendisi toplumsal iktidar

ilişkilerini ve buna bağlı olarak cinsiyet düzenini belirleyen toplumsal bir inşadır (Schöbler, 2008: 10-11).

*“Eğer cinsiyetin değişmezliğine itiraz edilirse belki de "cinsiyet" denen bu inşanın da toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğu; hatta belki de "cinsiyet" in aslında zaten başından beri toplumsal cinsiyet olduğu, yani cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın aslında ayrım falan olmadığı ortaya çıkar.”* (Butler, 2014a: 52)

Butler *Cinsiyet Belası*'nda daha önceki kadın araştırmalarının cinsiyet ve toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırmalarını eleştirir. De Beauvoir'ın “kadın doğulmaz, kadın olunur” ifadesindeki cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının radikal bir eleştirisini yapar. Çünkü ona göre biyolojik cinsiyet, toplumsal ve söylemsel olarak üretilen bir inşadan başka bir şey değildir, dolayısıyla da söylemsellik öncesi bir kadınlık veya erkeklik ulamı yoktur. Bu durumda biyolojik cinsiyetin kendisini toplumsal cinsiyetten ayırması kavramsal açıdan net bir şekilde gerçekleşemez. Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ikilisinin toplumsal söylem etkisi öncesinde biyolojik bir cinsiyetin olduğuna göndermede bulunması Butler'e göre sadece cinsiyetin ikiye bölünme yapısını sağlamlaştırır ve bunu devam ettirir (Nünning & Nünning, 2010: 254-255). Bu bağlamda toplumsal cinsiyetin sadece verili bir cinsiyet üzerine işlenen ekinsel bir anlam olmadığını, aynı zamanda üretim düzeneğinin ta kendisini belirttiğini söyleyen Butler için toplumsal cinsiyet, *“‘cinsiyetli doğa'nın ya da ‘doğal bir cinsiyet’in üretilmesinde ve bunların ‘söylemsellik öncesi’, kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip üzerinde etki ettiği bir yüzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylemsel/kültürel bir araçtır.”* (Butler, 2014a: 52)

Butler *Cinsiyet Belası*'nda toplumsal cinsiyet edimlerinin *performatif* olduğunu söyler. *“Performatiflik tek seferlik bir edim değil, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır”* (Butler, 2014a: 20). Butler'e göre toplumsal cinsiyet bir olgu değildir, toplumsal cinsiyet fikrini yaratan şey çeşitli toplumsal cinsiyet edimleridir. Toplumsal cinsiyet kuruluşunu gizleyen bir inşadır ve bu inşa edimler sonucu oluştuğundan kendisini doğalmış gibi gösterip bizleri buna

inanmaya zorunlu kılmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet eylemi tekrar edilen bir performansı gerektirmektedir. Tekrar edilen bu performans toplumsal olarak tesis edilmiş anlamların yeniden icrası olmakla birlikte aynı zamanda normalleştirilip doğru kabul edilmelerinin ritüelleştirilmiş şeklidir (Butler, 2014a: 229-230). Toplumsal cinsiyetin performatif olduğu görüşüyle Butler, toplumsal cinsiyetin iç özü olarak addedilen şeyin süregiden bir dizi edim üzerinden üretildiğini göstermeye çalışmıştır (Butler, 2014a: 20). Butler aynı zamanda performatif edimleri ve cinsiyetlerin oluşumunu konu edindiği “Performative Akte und Geschlechterkonstitution” adlı çalışmasında toplumsal cinsiyetin zaman içerisinde kırılğan bir şekilde inşa edilen, *edimlerin stilize tekrarı* aracılığıyla oluşturulan bir kimlik olduğunu belirtir (Butler, 2002: 302). Butler’ın performatiflik kuramını açıklarak geliştirmiş olduğu *Bela Bedenler* adlı kitabında da benzer bir vurgu bulunmaktadır. Burada “*Performatiflik tekil ve kasti bir “edim” olarak değil, aksine, yineleyici ve atıfsal bir pratik olarak anlaşılmalıdır, ki bu pratik sayesinde söylem etkileri üretir.*” (Butler, 2014b: 8) der. Diğer bir ifadeyle “*performatiflik, tek bir ‘eylem’ değildir çünkü o her zaman bir norm veya normlar dizisinin yinelenmesidir*” (Butler, 2014b: 24).

Araştırmalarında felsefe, retorik ve söylem analizini birbirine bağlayan Butler’ın ilkin *Cinsiyet Belası*’da ileri sürdüğü görüşleri postmodern ve feminizm ilişkisi üzerine canlı ve disiplinler arası bir tartışmayı başlatmıştır. Burada yürütülen tartışmalar özne oluşumuna, egemen temsil dizgesi içerisinde düşsel dişil imgelerin işlevine, simgesel düzenle ilişkili olarak cinsiyet ayrımının kuramsallaştırılmasına yönelik yeni sorular ve konular ortaya çıkarmıştır (Von Hoff, 2005: 166). Sayısız kurgusal inşaların her alana girdiği, kadın temsillerinin bir ayna olarak onları yaratan erkeğe hizmet ettikleri, bu temsillerin hayal imgesi, düşsel fantezi, fetiş, anımsatıcı olarak erkeğin gücünü, yaratıcılığını ve ekinsele üretimini ifade ettikleri tartışmaya açılmıştır. Temsil imgesi olarak kadının var olduğu, ancak temsil eden ve üreten olarak görünür olmadığı anlamına gelen bu paradoks durumdan hareketle düşsel kadınlık ve kadın düşselliği birbirinden ayrılarak sanatsal üretimlerin eleştirel ve yapısökümcü okumaları yapılmıştır (Von Hoff, 2005: 171).

Toplumsal cinsiyet çalışmaları, cinsiyet ayrımı sorunu ve cinsiyetin ekinel inşası ile ilgilenen çeşitli kuramsal yönelimlerin araştırma yaklaşımları için ortak bir tabirdir. Farklı ağırlık noktalarıyla beraber kadın çalışmaları, *queer* çalışmaları, erkek çalışmaları gibi araştırma yönelimlerini de kapsamaktadır. Özellikle 1980'li yıllardan bu yana toplumbilim, tarih yazımı, dilbilim, felsefe, yazınbilim gibi birçok alana önemli araştırma imkânları sağlamıştır. Yazın bilimsel açıdan bakacak olursak toplumsal cinsiyet çalışmaları yazın bilimsel feminizmden evrilerek, geleneksel yazınbilim gibi sadece erili veya feminist yazınbilim gibi sadece dişili değil, ekinel yapılanmış cinsiyet ulamını araştırmalarının merkezine almıştır. Bu bağlamda özcü söylemlerden kaçınmış; dolayısıyla varlık olarak dişil ve eril vardır algısını, kadınların mevcut ortak özelliklerinin kabulünü, buna eşlik eden öncel değerlerin onayını reddetmiştir (Köppe, Winko, 2013: 201-202). Feminist yazın biliminin hedefi, yazınsal metinlerin içerik ve biçimini cinsiyet düzeni ile ilişkili olarak çözümlenmek ve yazınsal metinlerin üretim ve alımlama koşullarını cinsiyet ulamına bağlı kalarak araştırmakken, toplumsal cinsiyet çalışmaları tarihsel ve ekinel açıdan değişken olan cinsiyet ulamı ve cinsiyet düzeni yapılarını çeşitli söylemler, medyalar ve yazın bağlamında inceler. Feminist yazın biliminde cinsiyetin özcü kavrayışlarını temsil eden, dişilik ve erillik gibi cinsiyet farklılığının doğallığını kabul eden görüşler söz konusuyken toplumsal cinsiyet çalışmaları cinsiyet ulamında söz konusu olanın inşa olduğunu savunur. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet çalışmaları çerçevesinde bir metni yorumlamanın yöntemi, cinsiyet ve cinsiyet farklılığı inşalarının süreçlerini dikkate alan ön koşullara yönelmektir (Nünning & Nünning, 2010: 251, 255). Kadın çalışmaları kadın ve erkek arasındaki farklılıkları göstermeye ve adlandırmaya çalışmışken toplumsal cinsiyet çalışmaları öncelikle bu değişken farklılıklara atfedilen değeri irdelemiştir. Doğru veya yanlış, temsili veya çarpıtılmış kadınlık tasarısından ve kadın imgelerinden ziyade daha çok kadınlık ile temsil arasındaki ilişkiye yönelmiştir. Burada söz konusu olan kadınların dışlanmasına yönelik eleştirinin sürdürülmesinden çok, bu dışlamayla ilişkili güç düzeneklerinin anlaşılmasıdır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları aracılığıyla yazın biliminin araştırma alanı da yeni bir şekilde sorunsallaştırılmıştır. Bu bağlamda sadece yazın kavramının kendisi değil, aynı zamanda çağdaş yazınbilim için önem arz eden yazar konumuna, okurun inşasına yönelik sorular da gündeme gelmiştir (Hof, 1995: 92).



Toplumsal olarak kurulan cinsiyet düzeninin metinsel temsillerini, sunuluş biçimlerini eleştirel bir şekilde inceleyen yazın bilimsel toplumsal cinsiyet çalışmaları, metinleri çözümlerken bir taraftan içerik ve yapı açısından metinsel olgular arasındaki bağlamları diğer taraftan ise cinsiyet düzeni içerisindeki toplumsal güç yapılarını inceler. Aynı zamanda metin kapsamında anlatıcı cinsiyetini, cinsiyete bağlı olarak uzam algısının değişken sunuluşunu, yine cinsiyete bağlı olarak değişken öznel zaman deneyimlerini dikkate alır. Bunların nasıl kurgulanarak işlendiğini görebilmek için ses, bakış, beden ve eylem yetkisi gibi çeşitli ölçütlere ihtiyaç duyar. Ses ölçütünde “konuşan kim” ve “ne hakkında kiminle konuşuldu” şeklindeki sorular cinsiyet düzeni bağlamında toplumsal güç ilişkilerine dair bilgiler sunar. Bakış ölçütü metinde kimin kim tarafından nasıl görüldüğü sorusu üzerinden yola çıkar. Bu soru bir metin içerisindeki özne ve nesne konumlarının ne derecede dişil veya eril işgali altında olduğu ve bu paylaşımın toplumsal cinsiyet düzeni ile nasıl bir ilişki içinde olduğu sorularını beraberinde getirir. Beden ölçütü dişil ve eril bedenlerin metinde nasıl sunuldukları üzerine yoğunlaşır. Kurgusal metinlerde ekinel ve tarihsel olarak değişken olmakla birlikte cinsiyet ulamıyla yakından ilişkili olan beden tasarısının temsilleri, bir taraftan dişil ve eril bedenin karşılaştırmalı betimlenmeleri şeklinde yapılırken diğer taraftan bedenselliğin sunuluş biçimi ve öznel beden algısı için kullanılan imgesellik üzerinden aktarılır. Dişil figürlerde görünen bedenin parçalanmış algısı imgesellik aracılığıyla ifade edilir. Toplumsal cinsiyet odaklı metin çözümlemesinin eylem yetkisi ölçütünde ise cinsiyet ulamına bağlı olarak figürlerin eylemleri üzerinde durulur. Burada figürlerin cinsiyetleri ile eylem biçimleri arasında bir bağlantının olup olmadığı, varsa bunun eylem akışını nasıl etkilediği tartışılır (Nünning & Nünning, 2010: 255-259).

Yazın çerçevesi içerisinde anlatı kuramı, anlatılan hikâyeye ve anlatısal aracılığın yapısıyla ilgilenip “nasıl” sorusuna cevap ararken feminist yönelimli çalışmalar daha çok “ne” sorusuna yönelirler. Yani anlatı kuramı modelleri örneğin bir romanın neyi ortaya koyduğundan çok anlatısal aracılığın, olay örgüsü, zaman ve uzam yapısının kurgusal bir metinde nasıl oluşturulduğunu göstermeye çalışırlar. Buna karşın yazın bilimsel feminist çalışmalar için önemli olan yapısal ya da anlatı tekniklerini merkezine alan sorulardan ziyade kadın figürlerin, gelişimlerinin ve

kimlik sorunlarının içeriksel sunuluşlarıdır. Feminist yazınbilim bu bağlamda kurgusal metinlerdeki kadın imgesi tasarımları için eleştirel bakışı keskinleştirerek figür temsillerinde cinsiyetçi eğilimleri açığa çıkarma imkânı sunmuştur (Nünning & Nünning, 2004: 8-9).

Cinsiyet/toplumsal cinsiyet üzerine yürütülen yeni çalışmalar ise feminist anlatı kuramının geleneksel cinsiyet karşıtlığını devralma, bunu dolaylı olarak güçlendirme ve istemsizce yeniden tesis etme gibi eğilimlerini eleştirip sorunsallaştırır (Nünning & Nünning, 2004: 21). Buradan hareketle toplumsal cinsiyet odaklı anlatı kuramı ve anlatı metni analizleri yazınbilime farklı bir boyut katarak kadınlık veya erkeklik gibi toplumsal cinsiyet kurgularının oluşturulmasında, doğallaştırılmasında, yaygınlaştırılmasında *yazının* rolünü tartışmaya açmışlardır. Geleneksel anlatıların toplumsal cinsiyet açısından yeniden okumalara tabi tutulmaları sonucu yazındaki kadın-erkek imgelerinin genel olarak eril bir üretim oldukları, cinsiyet ulamına göre inşa edildikleri dolayısıyla da toplumsal cinsiyet beklentilerine uygun bir şekilde kurgulandıkları ileri sürülmüştür. Öyle ki anlatı ile cinsiyet inşası arasında sıkı bir bağ olduğu, çünkü anlatıların sadece kadınlık ve erkeklik imgelerini temsil edip yansıtmadığı, aynı zamanda onları yarattığı görüşü yeni toplumsal cinsiyet odaklı yazın bilimsel çalışmalarda etkin bir role sahiptir (Nünning & Nünning, 2004: 1). Bu çalışmalarda söz konusu olan anlatı bakış açısı, özne konumu ve anlatı kuramının geleneksel biçimlerinin yerine getirilmesi değil, cinsiyet kimliklerinin anlatısal inşası, tüm anlatıların performatif niteliği ve cinsiyetin performatifliğidir. Burada anlatı, cinsiyet imgelerini sadece yansıtmadığından, aynı zamanda ürettiğinden cinsiyet inşası ve cinsiyet ilişkileri için büyük bir öneme sahip olan ekinsel bir pratik olarak kavranır. Bu açıdan anlatı, kimlikleri ve cinsiyet yapılarını önce inşa eden sonra onları ekinsel olarak sabitleyen performatif bir edim olarak belirir. Cinsiyet kimliklerinin anlatısal yapısı, kadın ve erkek yazarların yapıtlarında araştırılırken söz konusu olan sadece kadın imgeleri değil, aynı zamanda tarihsel olarak değişken olan kadınlık ve erkeklik imgelerinin anlatısal inşaları, yapısökümü ve cinsiyet inşalarının karşılıklı etkileşimidir. Bu inşacı ve yapısökümcü eğilimler özerk bir özne konumunun ve özcü bir kadınlık veya erkeklik tasarısının reddinden yola çıkarlar (Nünning & Nünning, 2004: 22). Toplumsal cinsiyet ile anlatı kuramı araştırmalarının bakış açılarındaki

bağlılaşım, kadın ve erkek yazarların yazı stillerinde cinsiyete özgü bir farklılığın olup olmadığı sorusundan hareketle belli bir dönem içerisinde cinsiyete özgü anlatı stratejilerinin eş zamanlı çatışma alanlarına bir bakış sunar ve buna ek olarak anlatısal biçim, tür ve medyaların cinsiyet edimselliğine ve cinsiyet ayrımı inşasına ne gibi bir katkıda buldukları sorusuna ışık tutar (Nünning & Nünning, 2004: 27-28). Toplumsal cinsiyet odaklı anlatı kuramı aynı zamanda post-sömürgeci anlatı kuramından faydalanarak anlatı metinlerinde cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik ile ırk, etnisite ve sınıf gibi etkenlerin karşılıklı etkileşimlerini de irdeleyerek çözümler (Allrath, Gymnich, 2004: 38-39).



## 2. YAZINSAL MİTOS ÇALIŞMALARINDA KASSANDRA VE MEDEA

Mitoslar ilksel insanların, görünür olan veya olmayan, somut veya soyut, yaşam içerisinde karşılaştıkları veya maruz kaldıkları tüm olayları, hissettikleri tüm duyguları, varoluşu, yaratılışı ve şeylerin kaynağını algılamak ve anlamlandırmak için ürettikleri yaratılardır. *“İlkel insan topluluklarının evreni, dünyayı ve tabiat olaylarını kişileştirerek yorumlamak, henüz sırrını çözemedikleri hayatın ve evrenin çeşitli görüntülerini bir anlam kolaylığına bağlamak ihtiyacından doğmuş öykülerdir”* (Necatigil, 1969: 7). Bununla beraber *“simgesel ve kutsal bir ağırlığı”* olan mitoslar için *“doğa güçlerini ve doğaüstü yaratıkları vurgulayan hayal ürünü öyküler”* (Estin, Laporte, 2002: 1) de denebilir. Dolayısıyla bilimin henüz gelişmemiş olduğu ilk çağlarda dünyayı, doğayı ve insanı açıklığa kavuşturmak adına bunların oluşumlarını konu edinmenin yanı sıra kimi zaman hayal ürünleri, kimi zaman alegorik unsurlar içerebilmekte, ancak özünde ise gerçeğe bağlantılı olabilmektedirler. Bir bütün olarak bakıldığında ise *“mitoslarla doğadaki her şeyin bir işlevi olduğu, tüm canlıların birbirleriyle bağı olduğu, bu yüzden doğanın tükenmez kaynaklarına ve onları yönetenlere saygı duyulması gerektiği”* (Sandalcı, 2019: 19) anlatılmaktadır.

Kelime kökeni bakımından söz, sözcük, öykü, hikâye gibi anlamlara gelen mitos, *Sachwörterbuch der Literatur*'da aktarıldığı şekliyle *“Tüm halkların ilk çağlarındaki dini dünya yorumlarına yönelik genel ilksel yaşantıların simgesel yoğunluğu olarak ilk ve tarih öncesi çağlara ait olayların, tanrıların, kötü ruhların ve kahramanların bir anlatısıdır”* (Wilpert, 1989: 600). Diğer taraftan Azra Erhat mitos için *“söylenen veya duyulan sözdür, masal, öykü, efsane anlamına gelir”* (Erhat, 2014: 5) der. Mitos kelimesinin mevcut anlamlarından yola çıkarak gerçeği yansıtmaya bağlamında mitoslara koşulsuz güvenmenin mümkün olamayacağını; çünkü insanların gördüklerini veya duyduklarını çeşitli süslemelerle abartarak anlattıklarını vurgulayan Erhat, mitosun açıklarken Yunanca *“söz”* anlamlarını taşıyan epos ve logos'a da başvurur. Mitostan farklı olarak eposun belli bir düzen ve ölçüye göre söylenen veya okunan süslü sözler olduğunu ifade eder. Erhat'a göre mitos ile epos arasındaki ilişki

mitosun söylenen sözün veya anlatılan öykünün içeriği; eposun ise bu içeriğin ölçülü, süslü ve uyumlu biçimi olmasıdır. Logos ise mitosun uydurduğu, eposun dile getirdiği süslenmiş, abartılmış öykülere karşın gerçeğe dayalı söz anlamına gelir. Mitos ve akla uygun olmasıyla bilimin kapılarını aralayan logos kavramlarının, her ne kadar karşıt da olsalar zamanla bir araya gelerek mitolojiyi, yani mitos bilimini oluşturması, gerçeğin insan sözünün dolayısıyla da mitosun içinde yattığı düşüncesinin yaygınlaşmasına bağlıdır (Erhat, 2014: 5-6).

Mitoloji en genel anlamıyla ilksel insan topluluklarının inandıkları tanrıların, kahramanların, doğaüstü varlıkların hayat ve maceralarını konu edinen mitsel anlatıların dizgesel bir toplamıdır. Karmaşık ve dağınık bir yapıya sahip olan mitosları düzenleyen, derli toplu bir hâle getiren, onları kronolojik bir şekilde anlatan mitoloji, bu bağlamda mitosun daha iyi anlaşılmasını sağlar. Mitoloji aynı zamanda “*gerçek hayata uymayan bu efsanevi hikâyelerin, masalların nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, güzelleştiğini, ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin düşüncelerini bildiren bir ilimdir*” (Can, 2015: 17). Yani mitoloji kavramı mitsel hikâyelerin toplamı şeklinde ele alınmasının yanı sıra mitosların bilimi olarak da kabul görmektedir. Mitoloji bir taraftan mitosların kökenlerini, geçirdikleri evreleri ve uğradıkları değişimleri araştırırken diğer taraftan da destan, menkıbe, söylene, masal gibi başka anlatı biçimleriyle aralarındaki ilişkiyi de incelemektedir. Antik tarih ve mitoloji uzmanı Pierre Grimal’in de belirttiği üzere “*Mitler, felsefi, teolojik ya da bilimsel bir sistem gibi örgütlü bir bütün olarak doğmazlar. Bitkiler gibi tesadüfen ortaya çıkarlar ve bu mitlerde aileler, türler ve çeşitlilikler bulma işi*” (Grimal, 2012a: 13-14) mitolojiye aittir. Bir yandan “*bir halkın mitlerinin tümü*” anlamına gelirken diğer yandan “*mitlerin dizgesel bir şekilde derlenmesi, araştırılması, karşılaştırılması ve anlamlandırılması ile meşgul olan ve buradan varlık, düşünce biçimleri ve ekinlerin yaşları üzerine bilgiler edinen bilimdir*” (Wilpert, 1989: 599). Dr. Vollmer’s *Wörterbuch der Mythologie aller Völker* başlıklı mitoloji sözlüğünde ise mitosları kapsayan bir kavram olarak mitoloji şöyle tanımlanmaktadır:

“*İnsanlığın ‘efsanevi tarihi’ ya da yeryüzü halklarının eski çağlarda, henüz ‘tarihe’ girmelerinden önce, sıra dışı varlıklara dair sahip oldukları ve de tanrı ve*

*tanrıçalara, yarı tanrı ve yarı tanrıçalara, erkek ve kadın kahramanlara, dev yaratık ve mucizelere yönelik temsiller ürettikleri zihinsel tahayyüllerin içeriği.”* (Vollmer, Binder, Minckwitz, 1874: III)

Grimal, Yunan ve Roma mitolojisi üzerine hazırlamış olduğu *Mitoloji Sözlüğü*'nde bir anlatının mitos olabilmesi için dünya düzenini ilgilendiren bir husus, kozmik bir anlam veya sembolik bir nitelik taşınması gerektiğini vurgular. Grimal “*Dünyanın mevcut düzeninden önceki bir düzenini konu alan ve yerel ya da sınırlı bir özelliği (alelade etiyolojik efsanede olduğu gibi) değil de, eşyanın doğasına ait organik bir yasayı açıklamayı amaçlayan bir anlatıya teamülen ‘Mitos’ (dar anlamda).*” (Grimal, 2012b: XIV-XV) der. Bu bağlamda Grimal’ın de belirttiği üzere örneğin bir kahramanlık hikâyesi mitos değildir. Çünkü burada söz konusu olan dünya düzenini ilgilendiren, etkileyen veya değiştiren, evrensel ve güncel değeri olan bir etken değil, bilakis o kahramanın macera ve serüvenleridir. Buna karşın Robert A. Segal *Mit* adlı kitabında mitosun yaşadığımız an içinde, gelecekte ve geçmişte geçmesi mümkün olan belirli bir şey hakkındaki bir hikâye olarak tanımlar. Mitosun bir hikâye olup olmadığı tartışmalarında bile hikâyeye başvurulduğunu söyleyen Segal’e göre mitosun “hikâye oluşu aşikâr olabilir”, nitekim mitos söz konusu olunca akla ilk gelen tanrıçaların, tanrıların ve kahramanların hikâyeleridir. Ancak bunun yanı sıra mitosun daha geniş anlamda “Amerikan Rüyası miti” veya “Batı’ya hücum miti” gibi bir inanç ya da düşünce yapısı olarak da kendini gösterebileceğinin altını çizer (Segal, 2012: 13). Diğer taraftan mitolojinin tanrıçalar ve tanrılarla ilgili hikâyelerden meydana geliyor diye kutsal bir kitap olarak okunamayacağı söyleyen ve çağdaş mitoloji anlayışından yola çıkarak gerçek mitosun dinle doğrudan doğruya hiçbir ilgisinin olmadığını, asıl ilgisinin doğayla kurulduğunu belirten Edith Hamilton’a (1867-1963) göre mitoslar “*insanların, hayvanların, ağaçların, çiçeklerin, güneşin, ayın, yıldızların, fırtınaların, depremlerin nasıl olduğunu anlatır*”; dolayısıyla “*Zeus’un öfkesinin yıldırıma dönüşmesi, dağın içine kapatılmış bir canavarın çırpınışlarıyla deprem olması gibi açıklamalar bilimin ilk belirtileridir*” (Hamilton, 2015: 8-9).

Mitoslar kökenlerine, işlevlerine veya konularına göre çeşitli türlere ayrılırlar. Bu durum karmaşık bir görünümü olan mitosların anlattıkları hikâyelere

göre sınıflandırılmalarına olanak sağlamakla beraber her bir gruba ait mitosları ayrı ayrı ele alma imkânı da sunmaktadır. En yaygın hâliyle mitosları, evrenin doğuşunu anlatan kozmogonik; tanrıça ve tanrıların oluşumlarını dinsel açıdan açıklayan teogonik; insanın yaratılışını, nasıl oluştuğunu ifade eden antropogonik; dünyanın ve insanın sonu ile ilgilenen eskatolojik; yıldırım, gök gürültüsü, hayvan ve bitkilerin kökeni gibi çeşitli doğa olaylarını açıklayan etiyolojik mitoslar şeklinde ele almak mümkündür. Bir diğer tür ise bu yaratılış ve köken mitoslarından farklı olarak eski savaşların ve kahramanların çoğunlukla tanrısal mitoslarla iç içe geçtiği, hayali betimlemelerle gerçeğin çarpıtıldığı yarı tarihsel mitoslardır (Wilpert, 1989: 600). Bununla beraber söz konusu mitos türleri, içerikleri ya da sayıları açısından çeşitlilik gösterebilmektedir. Örneğin Donna Rosenberg *Dünya Mitolojisi* adlı kitabında mitosları üç ayrı grupta toplar: Yaratılış mitosları, bereket mitosları ve kahramanlık mitosları. Buna göre yaratılış mitosları evrenin doğasını, yaratılışını açıklamakla birlikte insanın köken bilgisine sahip olmaya yönelik duygularının sorularını da yanıtlar. Bereket mitoslarında tarım ve verimlilikle ilgili konular söz konusudur. Bu bağlamda mitoslar tarım aletlerinin nasıl elde edildiği, insanlara tarımsal yeteneklerin nasıl kazandırıldığı, bereketin önünü kesen tanrıça veya tanrıların bereketin yeniden gelmesi için nasıl yatıştırıldıkları, bereketi yok eden bir canavarın nasıl etkisiz hale getirildiği gibi konuları işlemektedirler. Kahramanlık mitosları ise genel olarak kahramanların başarıları ve maceralarını anlatan anlatılardır. Ancak bununla kalmayıp aynı zamanda ait oldukları toplumlara, içinde yaşadıkları ekinin değerlerini ve uygun davranışlarını öğretmektedirler. Yaptığı işlerden dolayı insanlar dünyasında ölümsüzlük anlamına gelen sonsuz bir üne kavuşmuş olan kahraman, bu noktada örnek insanı teşkil etmektedir (Rosenberg, 2003: 15-20). Klasik mitoloji örneğinden hareketle Grimal de mitos anlatılarını üç farklı ulamda mercek altına almaktadır. Bunlardan ilki tanrı-doğum mitosları ya da evren-doğum mitoslarıdır ve aslında Grimal'e göre kozmik ya da simgesel bir anlam içerdiklerinden gerçek anlamda mitos terimini karşılayan tek grup budur. İkincisi tanrısal ve kahramanlık üzerine destan derlemeleridir. Burada önemli olan anlatılan olayın öznesidir, dünya gelişimine ne gibi bir katkı sağlandığı değil. Grimal bu duruma açıklık getirmek için Herakles örneğini verir. Öyle ki Herakles'in kısa bir süreliğine Atlas'tan aldığı dünyayı omuzlarında taşımasını konu alan anlatılarda amaç Herakles'in fiziksel gücünü ortaya koymaktır.

Mitos anlatılarının üçüncü türü ise öykü adı altında belirmektedir. Bu gruptaki anlatılar da ilk gruptaki gibi kozmik bir anlam içermezler veya ikinci gruptaki anlatılar gibi tek bir özne etrafında dönmezler. Burada söz konusu olan anlatı birliğinin yazınsal nitelik taşıması ve olay örgüsünün bütünlüğüdür. Grimal bu gruba Troya savaşı örneğini gösterir. Nitekim bu savaş belli bir kahramana özgü destan derlemesi olmamakla birlikte karmaşık olayları ve çeşitli kişileri olan uzun bir serüvenin hikâyesidir (Grimal, 2012a: 20-23). Bu noktada belirtmek gerekir ki Grimal aslında mitosları değil mitos anlatılarını üç gruba ayırmaktadır. Onun için sadece ilk grupta yer alanlar mitos değerindedir. Diğer grupta yer alanlar ise kahramanlık veya tarihteki belli bir olayı ele alan anlatılardır. Benzer bir şekilde Robert Graves de Yunan mitolojisinin ilk modern sözlüğü olarak kabul edilen *Yunan Mitleri*'nde her anlatının mitos olamayacağına dikkatleri çeker. Söz konusu kavram karmaşıklığını ve kullanım yanlışlığını önlemek adına gerçek bir mitosun şu konulardan ayrı tutulması gerektiğini belirtir:

*“Hesiodos’un kozmogonisindeki gibi felsefi bir alegoriden. [...] Silenos’un Atlantis’i tasvir eden anlatımındaki gibi hiciv ve parodiden. Narkissos ve Ekho’nun hikâyesinde olduğu gibi duygu yüklü fabldan. Arion’un yunus balığıyla macerası gibi süslü püslü hikâyelerden. Kephalos ve Prokris’i anlatan hikâye gibi aşk masallarından. Theseus’un Attika’yı bir Federasyon hâline getirişindeki gibi politik propagandadan. Eriphyle’nin kolyesinin hikâyesinde olduğu gibi ahlaki efsaneden. Herakles, Pan ve Omphale’nin yatak odası farsında olduğu gibi gülünç anekdotlardan. Testor ve kızlarının hikâyesindeki gibi yapmacık melodramdan. İlyada’nın ana savında olduğu gibi kahramanlık destanlarından. Odysseus’un Phaiakları ziyaretinde olduğu gibi gerçekçi kurmacadan.”* (Graves, 2012: 14)

Antik döneme ait her anlatının mitos olamayacağı çıkarımından hareketle masal, fabl, kahramanlık hikâyeleri gibi anlatıların mitos işlevini görmedikleri; çünkü insanlığın durumuna veya varoluşuna yönelik bir etkilerinin olmadığı, buna karşın mitosun arkaik insana evrenin, tanrı(ça)ların ve kendisinin varoluş biçimiyle ilgili öyküleri öğrettiği söylenebilir. Bu bağlamda ilkin sözlü gelenekle aktarılan sonrasında ise yazılı kaynaklar aracılığıyla nesilden nesile günümüze kadar ulaşan mitoslar insanlık tarihini her daim birçok açıdan beslemişlerdir. Evrene ve insana dair ne varsa



hepsinin nasıl ve niçin oluştuğu, ilk ortaya çıkışları, nasıl türedikleri aynı zamanda bunların nasıl yok olabilecekleri mitoslarla aktarılan bilgilerdir. Mitoslar “*evrenin bilinmezliği karşısında iç huzuru sağladıkları için*” (Estin, Laporte, 2002: 1) inandırıcı bir niteliğe sahiptirler. Kısacası varoluşun ve yok oluşun tüm bilgisini içerdiklerinden insanı bilinmezlikten kurtarmışlardır. Irmgard Scheitler’in de belirttiği üzere mitosun etkileyiciliğinin belirli bir parçası da akıl dışılık ve açıklanamazlıkla ilişkili olmasında yatmaktadır. Karşı konulamaz bir sevinçte, yazgı ya da doğanın baskın gelmesinde, çaresiz ve çözümünün insan işi olmadığı varsayılan çıkmaz durumlarda yani açıklamanın askıya alındığı her yerde mitos başlamaktadır. Mitosun sunduğu evren ve yaşam açıklamaları bir hüküm veya yargı değil, nedeni irdelenemeyen olayların açıklamalarıdır. Mitos nihai ve dünyevi olanla ilgili olduğundan mitsel anlatılar zamanın dışına çıkıp tam olarak varlığın merkezine götürürler. Dolayısıyla mitos zaman ve mekâna bağlı değildir, her zaman kullanılmaya hazır ve tekrarlanabilir (Scheitler, 2001: 190-191). İlksel insana evreni, doğayı, yaşamı ve ölümü anlamlandırma gibi olanaklar sağlarken modern insana da eski çağların inanışlarına ve düzenlerine dair bilgiler sunmakla kalmayıp aynı zamanda insana dair her daim güncelliğini koruyan noktalarda örnek oluşturmuş ve bu hâliyle de her ne kadar geçmişten gelseler de bugüne ait olmuşlardır.

Mitosların genel olarak nasıl ortaya çıktıklarına, tanımlarına ve türlerine değindikten sonra bu aşamada kuramsal açıdan mitos incelemelerine başvurmak eskiden günümüze kadar mitoslara nasıl yaklaşıldığını, bu yaklaşımlardaki çeşitliliği gözler önüne sermesi açısından önemlidir. Mitoloji ve yazınsal mitos çalışmalarındaki Cassandra ve Medea yansımalarına geçmeden önce bu bölümde ilkin mitosa yönelik çeşitli kuramsal yaklaşımlara değinilecek; sonrasında mitoloji ile yazın arasındaki ilişki, mitolojinin yazın açısından ne gibi bir önem arz ettiği ve ikisinin birbirlerini karşılıklı olarak nasıl geliştirdikleri üzerinde durulacak; son olarak genelde Yunan mitolojisi ve antik dönem yazını, özelde ise Alman yazını bağlamında çalışmamızın ilgi alanına giren Cassandra ve Medea görünümüne yer verilecektir.

## 2.1. Mitos Yaklaşımlarına Genel Bir Bakış

Batıda mitos incelemelerinin geçmişi Homeros mitoslarını inceleyip reddeden Platon'a (İÖ 427-347) kadar dayanmaktadır. Platon mitosu gerçeklerle ilişkisi olmayan, uydurmaca, safsata olarak görür ve mitosun tanrılar üzerine sağtöre dışı yalanlar uydurduğunu söyler. Platon'un aksine Yunan mitografı Euhemeros (İÖ 340-260) mitoslarda gerçek tarihsel olayların izini sürmüştür. *“Euhemeristik yaklaşıma göre mitolojik karakterler, öyküleri tekrar tekrar anlatılırken abartılara, çarpıtmalara, değişimlere uğrayan gerçek tarihsel kişilerdir; mitoloji örtük/saklı tarihtir”* (Saydam, 2015: 53). Bir diğer deyişle bu yaklaşım mitoslara tarihsel ve gerçek olayların karıştığını, mitolojinin anlattığı tanrıça ve tanrılarda bilindik önemli şahsiyetlerin faziletlerini veya kötülüklerini görmenin mümkün olduğunu, yani tanrıça/tanrılar tarihteki önemli kişilerden türetildiğini, örneğin Zeus'un erken dönemlerde hükmeden gerçek bir kral olduğu; ancak zamanla tanrı mertebesine çıkarıldığını savunur. Helenistik çağın başlamasıyla birlikte ise farklı bir eğilim ortaya çıkar. *“Bu eğilimin amacı, hayal ürünü anlatıları ne yorumlamak ne de tarihe entegre etmektir; yalnızca onları oldukları gibi derlemektir”* (Grimal, 2012b: XXI).

Mitoslara yaklaşımlar tarihsel zaman dilimi içerisinde günümüze doğru yaklaştıkça artarak çeşitlilik ve farklılık göstermeye devam etmiştir. Bununla beraber bilimin gittikçe gelişmesi mitosun eski dönemlere nazaran etkisini zayıflatmıştır. Modern dönemlerde mitosun karşı karşıya kaldığı en önemli sorunlardan biri bilimdir. Modern eleştirmenler evreni bilimsel olarak açıklamadığı gerekçesiyle mitosu önemsememeye başlamışlardır (Segal, 2012: 23). Mitsel düşünce ile bilim arasındaki gerçek bölünme ise 17. ve 18. yüzyılla beraber ortaya çıkmıştır. Bu dönemde *“bilimin yalnızca [...] duyular dünyasına sırt çevirerek var olabileceği düşünülüyordu; duyuların dünyası yanıltıcı bir dünyaydı, hâlbuki reel dünya sadece zihnin kavrayabileceği [...] matematiksel niteliklerin dünyasıydı”* (Lévi-Strauss, 2013: 40). Bu bağlamda mitos özellikle aydınlanmacı düşünürler tarafından dışlanmıştır. Gerçeklik ve akıl ile bir ilgisi olmayan dolayısıyla da bilim dışı olarak görülen mitoslar aydınlanmacı düşünürlerin hemen hemen hepsi için *“barbar bir şey, garip ve alışılmamış karmaşık düşünceler ve büyük bir boş-inanlar yığını, yalnızca bir*

*canavarlıktı*” (Cassirer, 1984: 183). Dolayısıyla da mitos ile felsefe arasında aydınlanmacı düşünürlerin bulabilecekleri hiçbir birleşme noktası yoktu; çünkü felsefenin başladığı yerde mitos sona ererdi (Cassirer, 1984: 183). Buna karşın romantik düşünürler dizgesinde mitos, “*insan kültürünün ana kaynağı olarak kabul edilir. Sanat, tarih ve şiir söylenceden doğarlar. Bu kaynağı görmezlikten gelen ya da savsaklayan felsefe, sığ ve yetersiz bir felsefe olarak ilan edilir*” (Cassirer, 1984: 183). Yani mitos felsefenin karşıtı değil bütüncü olarak görülür.

Mitosa yönelik yaklaşımlar her ne kadar çok eskilere dayansa da özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ileri sürülen kuramlar bilimsel olarak kabul edilir, çünkü “*gerçek bilimsel veriler ışığında mit kuramlarını araştıran profesyonel bilim dalları, ancak bu dönemden sonra ortaya çıkar*” (Segal, 2012: 9). Tek başına bir mitos kuramı yoktur. Yani mitosun salt mitos olarak incelenmesi söz konusu değildir. Ancak çok daha geniş bir alanı kapsayan bilim dalları, içlerinde mitosa ilişkin kuramlar barındırırlar. Dolayısıyla mitosları çözümlenmek için çeşitli kuramların mitoslara yönelik görüşlerine ihtiyaç vardır. Mitos incelemelerini diğer bilim dallarıyla buluşturan ortak noktalar ise köken, işlev ve konuya yönelik sorulardır. Mitosun nasıl ve neden ortaya çıktığı, niçin buna ihtiyaç duyulduğu, mitosun öznesinin ne veya kim olduğu gibi sorular bu kapsamda ele alınır. Kuramsal yaklaşımlar söz konusu sorulara verdikleri farklı yanıtlarla ve de ağırlık merkezlerine göre sordukları farklı sorularla birbirlerinden ayrılırlar (Segal, 2012: 10-11).

Mitoslara insanbilimsel açıdan yaklaşan Edward B. Tylor (1854-1941), mitosu “*yabanıl felsefe*” olarak betimler (bkz. Cassirer, 1984: 42). Tylor’a göre mitos dinin, din ve bilim ise felsefenin birer alt ögesidir. Felsefe ve din, ilksel ve modern olmak üzere ikiye ayrıldığından ilksel din dolayısıyla da mitos bir çeşit ilksel felsefedir. Yani mitos fiziksel dünyaya dair açıklama yapıp gözlemin ötesine geçtiği için bilimin ilksel bir eş değeridir. Modern bilimde ise sağıtörel kuralları belirlediği için modern dinin yeri vardır, ancak mitosun yeri yoktur; çünkü o ilksel düşüncenin öznel bir ürünüdür, modern düşünce ise nesnedir (bkz. Segal, 2012: 27-39). Bunların yanı sıra Tylor, mitosun ayini değil, somut olanı yani fiziksel dünyayı açıkladığını; ayinden bağımsız bir işleyişe sahip olduğunu, bir eylemden ziyade bir anlatım ve salt hikâye

etme biçiminde sunulan bir tür inanç belirtisi olduğunu söyler. Ayinin mitosa göre ikincil bir konumu teşkil ettiğini ve aslında mitosun ayini oluşturduğunu; ayinin mitosun öznesi değil uygulaması olduğunu; mitosta özne olanın dünya olduğunu belirtir (bkz. Segal, 2012: 88). Ayrıca Tylor'a göre ilkseller de tıpkı modernler gibi düşünüyorlardı, “*yabanılın anlığı ile uygarlaşmış insanın anlığı arasında hiçbir temel ayırım yoktur. Yabanılın düşünceleri ilk bakışta garip gibi görülebilir, ama hiçbir şekilde yanlış ya da çelişkili değildir*” (Cassirer, 1984: 24).

Tylor'a benzer bir şekilde insanbilimci James G. Frazer (1854-1941) de mitosun ilksel dinin bir parçası ve bilimin ilksel karşılığı olduğu, ilksel ile uygar insanın aslında benzer bir şekilde düşündükleri görüşündedir. İnsanlık tarihinde en yalın dini inancın büyü olduğunu düşünen Frazer, büyüde bir tür ilksel bilim görmüştür. Ona göre büyü yapan biri ilkesel olarak laboratuvarında fizik veya kimya deneyi yapan bir bilim insanından farklı değildir. Büyücü ve modern bilim insanı benzer ilkelere göre düşünüp hareket etmektedirler (Cassirer, 1984: 23). Mitosu bağımsız bir metin olarak ele alan Tylor'dan farklı olarak Frazer, mitos ile onu canlandıran ayin ve bu ayini destekleyen büyü arasında sıkı bir bağ kurmaktadır. Bu durum uygulamalı bilim ve teknoloji olarak karşılık bulmaktadır (Segal, 2012: 39-40).

Mitosu bilimin ilksel karşılığı olarak gören Tylor ve Frazer'deki sıkıntı, bilimin yükselişe geçtiği dönemde bile mitosun hâlâ etkisini devam ettiriyor olmasında yatmaktadır. Mitos daha önceden bilimin yerine iş görüyordu ise ve bilimin gelişmesiyle beraber etkisini yitirdi ise bugün neden hâlâ ortadaydı? Tylor ve Frazer'den farklı olarak Hans Blumenberg'e (1920-1996) göre “*mitin bilimin yanında ayakta kalması, onun asla bilim gibi bir işleve sahip olmayışının kanıtıdır*” (Segal, 2012: 40). Levy Bruhl ise mitos ve bilim arasında keskin bir ayrıma giderek ilksellerin modernlerden farklı düşündüğünü söyler. Ona göre ilksel anlayış ile modern anlayış arasında ortak bir ölçüt aramaya kalkışmak temelden yanlıştır. Bu ikisi aynı türden olmamakla beraber birbirlerine kökten karşıttılar. İlksel düşünüş mantıksal değil “mantık-öncesi” ya da gizemci bir düşünüşdür (Cassirer, 1984: 26).

Dil bilimci Max Müller (1823-1900), mitosa dilbilimsel açıdan yaklaşır. Mitosun incelenmesi için biricik bilimsel yaklaşımın dilbilimsel yaklaşım olduğuna

inanan Müller ve karşılaştırmalı mitoloji okulunun diğer araştırmacıları, mitosun gerçekte dilin bir evresinden başka bir şey olmadığını ileri sürmüşlerdir. Mitosların ancak dilden hareket edilerek çözülebileceğini savunan bu yaklaşıma göre mitos, dilin olumlu olmaktan çok olumsuz bir evresidir ve dilin erdemlerinde değil kusurlarında ortaya çıkmaktadır. Dil mantıksal ve ussal olmasına rağmen aynı zamanda bir yanılsama ve yanılgılar kaynağıdır da. Dilin yanılgılar kaynağı olması dilin genel adlardan oluşmasına, genelliğin ise her zaman belirsizlik meydana getirdiğine, bu belirsizliklerin ise yanılgıları doğurmasına bağlıdır. Dilin gelişmesi, zenginleşmesi, çok anlamlı, eş anlamlı ve eş sesli terimlere sahip olması bir yanılsamaya sebep olarak kaçınılmaz bir şekilde mitos olayına yol açmıştır (Cassirer, 1984: 31-34). Yani mitos dildeki yanılsamalardan, yanlış anlaşılmalardan başka bir şey değildir.

Mitoslara yönelik ruhbilimsel yaklaşımda, odak nokta artık dışardan içeriye doğru yönelmiştir. Ruh çözümünün kurucusu Sigmund Freud (1856-1939) mitoslara ruh çözümsel açıdan yaklaşarak mitoslarda bastırılmış arzuların biçimini görür. Mitolojik karakterlerde “Oedipus kompleksi” örneğinde olduğu gibi insanın bilinçdışına, iç dünyasına, ruh haline ait çeşitli belirtiler bulur. Burada mitos içeriklerinin ve devimsellerinin belirlenmesinde dış etkenlerden çok iç etkenlerin rolü olduğu savunulur. Önemli olan mitin bire bir okunması değil, altında yatan gizli ve simgesel anlamlardır. Analitik ruh biliminin kurucusu Carl G. Jung’a (1875-1961) göre mitoslar evrensel ve kolektif bilinçdışının ifadeleridir. İnsanın ortak bilinçdışı anne, kahraman, dev gibi ortak arketipler içerebilmektedir. Dünyanın birçok yerinde mitosların benzer konuları içermesi bu ortak bilinçdışının bir göstergesidir. Bu konuların farklı şekillerde işlenmesi ise ekinel koşulların arketipler üzerindeki etkisini göstermektedir (bkz. Rosenberg, 2003: 25).

Toplumbilimsel mitos yaklaşımları daha çok mitosun toplum içerisindeki işlevlerine yöneliktir. Mitosların ilksel toplumlardaki doğası ve işlevleri üzerinde duran Bronislaw Malinowski (1884-1942) bu bağlamda mitos için “*Bilimsel bir merakı gidermeye yönelik bir açıklama değil, ama bir ilk gerçeği yeniden yaşatan bir anlatıdır ve derin bir dinsel gereksinimi, tinsel özlemleri, toplumsal türden baskı ve buyrukları, hatta birtakım pratik istekleri karşılar.*” (akt. Eliade, 2001: 29) der. Ona göre mitos

toplumsal olguları açıklar, hayatın zorluklarına karşı insanları teskin eder, toplumsal sınıfların köklerinin çok eskilere dayandığını hatırlatarak toplumu buna riayet etmeleri için ikna eder (Segal, 2012: 168-169). Malinowski mitosun ilksel ekinlerdeki işlevini şöyle ifade eder: “*İnanışları dile getirir, belirgin kılar ve düzene koyar; ahlak ilkelerini savunur ve onları zorla kabul ettirir; rite ilişkin törenlerin etkililiğini kesin olarak sağlamayı üstlenir ve insanın uyması için yarar sağlayıcı kurallar sunar*” (akt. Eliade, 2001: 30). Bu noktada mitosların, toplumun inanılan değerlerini pekiştirme, yapılan ayinlere anlam katma, toplumun günlük yaşamlarını düzenleme veya kontrol etme gibi çeşitli işlevlerinin oldukları dile getirilmektedir.

Tanrıbilimsel bir yaklaşımla mitoslara yaklaşan Mircea Eliade (1907-1986), mitosu dinsel ve kutsal deneyimlere dayandırır. Eliade dini temellere oturttuğu mitosu bilimle uyumlu bir hale getirmeye çalışmaz. Aksine mitosu bire bir değerlendirir ve ona görünür olandan daha farklı bir işlev yüklemeyi. Eliade’ye göre mitos, tekrar edip etmemesine bakmaksızın bir olayın kökenini açıklamaya çalışır. İnsanı açıkladığı olayın kökenine, mitosun gerçekleştiği zamana yani başlangıca götürür (Segal, 2012: 77-79). Eliade’nin deyimiyile mitos,

*“Kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, “başlangıçtaki” masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar’ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir “yaratılış”ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl var olmaya başladığını anlatır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder. [...] Mit, kutsal bir öykü olarak kabul edilir, öyleyse “gerçek bir öykü”dür, çünkü her zaman gerçekliklere başvurur.”* (Eliade, 2001: 15-16)

Eliade’ye göre mitos, arkaik toplumlarda yaşandığı biçimiyle, doğaüstü varlıklara ait eylemlerin öyküsünü oluşturduğu için gerçek ve kutsal olarak kabul edilir. İnsan mitosu bilmekle nesnelere kökenlerini de bilir ve bu sayede onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir. Mitos her zaman için bir yaratılışla ilgilidir, “*Bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma*

*biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar” (Eliade, 2001: 28).*

Dinler tarihçisi Karen Armstrong’un (1944) da belirttiği üzere mitoslar insanların sezgileriyle algıladıkları bir gerçeğe belirli bir biçim verir; tanrıça veya tanrıları taklit etmeleri için insanlara bu doğaüstü varlıkların olaylar karşısında nasıl davrandıklarını gösterir; insanın kontrol altına alınması ve yaşadığı bir sorunla baş edebilmesi için kurgulanarak doğru yönün bulunmasına yardımcı olurlardı. Bu anlamda mitoslar tanrıçaların, tanrıların veya kahramanların başlarından geçen olayları ve bu olayların üstesinden nasıl geldiklerini anlatarak insan ruhunun o dönem henüz bilinmeyen işleyişine ışık tutup insanların karşılaştıkları zorluklarla ve yaşadıkları içsel sorunlarla nasıl baş edebileceklerine yönelik örnek oluşturmuşlardır (Armstrong, 2005: 9-13).

Mitos araştırmaları bağlamında önem arz eden bir diğer yaklaşım yapısalcı yaklaşımdır. Claude Lévi-Strauss’un (1908-2009) mitos çözümlemesi, diğer kuramların aksine mitosun anlatılan içeriğine değil, yapısına yöneliktir. Ona göre anlaşılması gereken şey mitosun olay örgüsünden ziyade işlevini belirleyen yapısıdır. Kendi başlarına anlamsız olan mitsel öğeleri anlamlı kılan ikili karşıtlıklardır. Mitos bu karşıtlıkları ilişkilendirme görevi görür. Bir diğer önemli husus ise tekrardır. Mitos kendini tekrarlayarak yaşar, dolayısıyla hem aynı hem de farklı hikâyelerde aynı unsurlarla karşılaşmak mümkündür. Lévi-Strauss için anlamlı olan çeşitli yorumlamalar içerisinde değişmeyen yani aynı kalanı ortaya çıkarmaktır (Demir, 2013: 24-27). Nitekim ona göre *“Tüm insanların düşünce yapıları tek tiptir ve sorunlarını hep aynı yollardan çözmeleri de bunu ortaya koyar. Söylenceler özdeş düşüncelerin ürettiği özdeş ürünlerdir, bu nedenle de tüm dünya söylenceleri ortak bir yapı gösterir”* (Rosenberg, 2003: 26). Yapısalcı bir yaklaşımla dilbilim, felsefe, yazın gibi çeşitli alanlarda çalışmalar yapmış biri olarak disiplinler arası bir araştırmacı kimliğine sahip Roland Barthes (1915-1980) ise mitosun günlük hayat bağlamında ele alarak *“söylen bir sözdür”* der. Barthes’e göre *“Söylen bir söz olduğuna göre, söylem alanına giren her şey söylen olabilir. Söylen bildiriyle değil, bu bildiriye söyleme biçimiyle tanımlanır: söylenin biçimsel sınırları vardır, tözsel sınırları yoktur”*

(Barthes, 2014: 179). Barthes mitosun bir iletişim dizgesi, bir bildiri olduğunu dolayısıyla da bir nesne, bir kavram ya da bir düşünce olamayacağını belirtir. Ona göre mitos bir anlamlama biçimidir. Gösteren/biçim, gösterilen/kavram ve bu ikisinin toplamı olan gösterge/anlamlama öğelerinden oluşan, ilk dizgeye ait bir göstergenin anlamını kendisine biçim olarak alan ikincil göstergesel bir dizgedir (Barthes, 2014: 179-184). Barthes aynı zamanda spor, reklam ve film gibi çeşitli örneklerden yola çıkarak mitosların işlevsel düzeneklerini açıklamakta ve düşünsel boyutlarını ortaya çıkarmaktadır. Barthes'in bu yaklaşımı ve mitos kavramını kullanım şekli her ne kadar antik tanrı ve kahraman söylenceleriyle pek ilgili görünmese de gerek klasik mitoslarda gerekse de verdiği reklam örneklerinde söz konusu olan bildirim, yani özgün bir şekilde işleyen iletişim dizgesidir (Schmid, 1996: 20-21).

Yazın ve ekin bilimci Aleida Assmann ile ekin bilimci Jan Assmann bütüncül bir mitos tanımı yapmak yerine yedi ayrı mitos kavramı üzerinde durup bu kavramları M1, M2, M3, M4, M5, M6, M7 şeklinde adlandırır. Buna göre M1 polemikçi kavramdır, ekin-tarihsel gelişimin aşılması bir safhası olarak mitosa yönelir. Bu anlamda mitos hakikat dışı ve aldatmaca olarak ele alınır. Tüm dönemlerin akılcı düşünürleri tarafından reddedilir. Mitsel karanlık, aydınlanmacı ışıkla bertaraf edilir. M2 tarihsel-eleştirel kavramdır. Bu anlamda mitsel metinler M1'deki gibi reddedilmez, yorumlanır ve hakikat dışı olan hakikate çevrilir. Zaman dışı olan bir hakikatin, zamana bağlanmasıyla ilgilenir, yıkıcı değil koruyucu bir tutuma sahiptir. M3 işlevsel kavramdır ve mitosu ekinel bir edim değeri olarak tanımlar. Din bilimi ile budun bilimi bu türden bir mitosu, kurucu, meşrulaştırıcı ve dünyaya yön verici bir anlatı olarak konu edinirler. M4 günlük mitostur. Ortak hareket etmeyi ve yaşamayı etkileyen zihniyete özgü yönlendirici imgeleri betimler. Düşünsel bir biçim alabilmektedir. M5 karşımıza anlatsal mitos kavramı olarak çıkmaktadır. Bu kavram başlangıç, orta ve sonun yapısal bileşenleriyle bütün bir anlatıyı ifade eder ve üzerinde yazın sanatı tartışmaları yürütülür. M6 yazınsal mitoslardır, özellikle Avrupa mit geleneğine ve bu geleneğin Batı ülkelerinin yazı ekini için ifade ettiği anlama dayanırlar. M3'teki yaşayan mitlerin aksine M6 güncellenmek, yeniden yorumlanmak ve yeniden yazılmak ister. Bu ulamdaki mitoslar kökenlik ve bağlılık durumlarına göre değil, alımlama süreçleri göz önünde bulundurularak ele alınırlar. Burada kutsallık



yerine temel bir mesafe, değişmezlik yerine çeşitlilik ve imgelemin özgürlüğü geçerlilik arz etmektedir. Bu mitlerin nesnesini antik ve Orta Çağ mitolojisinin konularının yanı sıra aynı zamanda yeni yazınsal yaratılar da oluşturmaktadır. Son olarak M7 düşüncüleri ve “büyük anlatıları” ifade eder. M4 gibi bu ulamdaki mitoslar da yeni ve anlatısal olmayan mitoslara dayanır ama aynı zamanda tamamen bilinçli bireysel yaratımlarla da ilişkilidirler. Burada söz konusu olan dünya, tarih ve doğa yorumlarına yönelik bilimsel tartışmaların ötesine geçen, bir iddiası olan tasarıdır (bkz. Assmann & Assmann, 1998: 179-181).

Feminist eleştiri kuramı ise mitolojiye kadın odaklı bir bakış açısıyla yaklaşır; mitoslarda cinsiyetler arası ilişkileri, cinsiyetlere yönelik toplumsal rolleri, kalıp yargıları, temsilleri, eril amaçlarla bezenmiş simgeleri, anaerkil-ataerkil düzenleri, kadının görünmez kılınan tarihini ortaya çıkarmaya çalışır. Bu yaklaşıma göre mitoloji erildir, kadının mitolojideki konumu her zaman ikincildir ve bu durum ataerkil düzenin benimsenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Mitosun söz konusu bu yönüyle Simone De Beauvoir 1949’da (*İkinci Cins*) meşgul olur ve mitosların ataerkil düzen üzerinden şekillendiğine dikkat çeker. Kadının ataerkiye geçişten bu yana erkeğe bağımlı kılındığını, temel bir varlık haline gelmeyen bir varlık yani öteki varlık olarak işaretlendiğini; dolayısıyla da kendisini özne olarak ortaya koyamadığını belirtir. Buradan hareketle kadının kendine özgü bir din ve şiirinin olmadığını, erkeklerin yarattıkları tanrılara tapıp onların imgelerini benimsediğini, erkeklerle kurduğu ilişki üzerinden tanımlandığını söyler (De Beauvoir, 1993: 153-157). De Beauvoir’e göre “Erkeklerse kendi kendilerini göklere çıkarabilmek üzere, büyük erkek kahramanlar yaratmışlardır: Herkül, Prometheus, Parsifal bunlar arasındadır; bu kahramanların yazgısında kadının rolü ikinci derecededir” (De Beauvoir, 1993: 157). Erkeklerin bu yüceltilmiş hâllerine karşın;

“Adı ister Dalila, ister Juidth, ister Aspasia, ister Lucrece, ister Pandora, ister Athena olsun, kadın hem Havva Ana, hem de Santa Maria’dır. Bir put, bir hizmetçi, bir yaşam kaynağı, kökü karanlıklarda bir güçtür; doğrunun en ilkel suskunluğu, yapaylığın, gevezeliğin, yalancılığın ta kendisidir: hastalık geçiricidir,

*büyüğüdür; erkeğin elinde oyuncaktır, aynı zamanda yıkımdır.” (De Beauvoir, 1993: 157-158)*

Feminist mit eleştirisinde geleneksel mitoloji tersten okunarak mitoslarda kadınların saklı kalan tarihi ve ekini incelenir. Çünkü geleneksel mitolojinin dışı olanı yadsıyıp kadının değil, erkeğin hikâyesini anlattığı ileri sürülür. Dolayısıyla onun için önem arz eden Medusa’ya karşı zafer kazanan Perseus’un kahramanlık hikâyesidir. Feminist mitos yaklaşımı diğer bilim dallarından da faydalanıp bu geleneksel eril yapıların ötesine geçerek ve onları tersyüz ederek dişil mitolojinin gücünü ortaya çıkarmak için çabalar. Bu amaçla özellikle mitolojideki anne-kız ilişkilerine eğilerek anneliği eril betimlemelerden kurtarıp kadın bakış açısıyla yeniden inşa etmeye çalışır. Farklı disiplinlerin kuramsal yaklaşımlarından da beslenen feminist mit eleştirisinin öne çıkan isimleri arasında ise Bettina L. Knapp, Mary Daly ve Annis Pratt yer almaktadır (bkz. Humm, 2002: 87-97).

## **2.2. Mitos ve Yazın İlişkisi**

Yunan mitolojisine dair günümüze kadar ulaşan en eski metinler yaklaşık olarak İÖ 800’lü yıllarda yaşadığı düşünülen Homeros’un Troya Savaşı’nı anlattığı *İlyada* ve bu savaşın eve dönüş yolunda Odysseus’un başından geçenleri aktardığı *Odysseia* adlı destanlarıdır. İÖ 700’lü yıllarda yaşadığı bilinen Hesiodos’un insan yaşamına dair çeşitli işlevsel bilgiler ve öğütler içeren *İşler ve Günler* ile evrenin, tanrıça ve tanrıların yaratılışını anlatan *Theogonia* adlı öğretici destanları da yine ilk metinler arasında yer almaktadır. Yunan mitolojisi her ne kadar çok daha eskilere dayanan sözlü bir gelenekten geliyor olsa da yazına aktarılması Homeros ve Hesiodos gibi isimler tarafından gerçekleştirilir. Dolayısıyla bu destanlar Yunan mitolojisinin yazıya geçirilen en eski kaynakları olmalarının yanı sıra aynı zamanda Batı yazın dünyasının temel aldığı en eski yazın örneklerini oluşturmaktadırlar. Sözlü geleneğin izlerini süren bu iki ozanın yarattıkları tanrı soylarına ve efsanelere zaman içerisinde çeşitli eklemeler yapılmış, katkılar sunulmuş ve yazın türleri arttıkça mitoslar da yeni anlatım ve farklı yorumlarla zenginleşmiştir. Sözlü veya yazılı olsun tüm yazın ve sanat dallarında aralıksız konu edinilen, işlenen ve işlendikçe de değişime uğrayan mitoslar aynı zamanda ozanlar, sanatçılar ve yazarlar tarafından ele alındıkça da çeşitli

biçimler almıştır. Nitekim her ozan, sanatçı veya yazar seçtiği herhangi bir mitsel hikâyenin olay örgüsünü kendisine göre işlemiş, harmanlamış veya biçimlendirmiştir. Bu durum İlk Çağ mitosunun aslında din insanından ziyade bir sanatçı işi olduğunu, anlam, yön ve biçiminin sanat alanında verildiğini, yaratıcısının ise söz ve söz ustası olduğunu gösterir. Mitosun yazıya aktarıldığı ilk yazınsal tür olan destanın ardından mitos; “melos” adı verilen lirik şiir türlerinin, “hymnos” denilen övgülerin ve ağılatıların genellikle başlıca konusunu oluşturmuştur. Özellikle ağılatılarla birlikte mitoslar, yeniden doğmuş, zenginleşmiş ve yitirilmeyecek bir değere ulaşmışlardır. Bunun yanı sıra her bölgenin kendi yerli mitosunu yaratmaya ve yaşatmaya çalışması, seçtiği bir tanrı üzerine kendi bölgesine ait efsaneler kurgulaması, bunları kendi din ve devlet siyasalarına göre yorumlaması da mitoslarda bolluk ve çeşitlilik meydana getirmiştir (bkz. Erhat, 2014: 6-7).

Mitosun en iyi gelişme gösterdiği yer kuşkusuz yazın yapıtlarıdır. Özellikle bilinen antik Yunan yazınının mitosa dayanmayan, ondan beslenmeyen neredeyse hiçbir dalı yoktur, denebilir. Büyük mitsel-destansal döngüler, tarihte ilk defa yazınsal bir yapıt olan *İlyada* ile karşımıza çıkmaktadır. Homeros’tan sonra bütün Yunan şiiri ve ağılatıları destanlarla beslenmiştir. Mitoslar, şiirlerin dayanağı olmaktan çıkıp ana konusu haline gelmişlerdir. Mitosları sınıflandırma, mitsel figürler arasında soy bağları kurma, kahramanları birbiriyle ilişkilendirme çabasıyla her şair kendisine kişisel bir mitos dünyası kurmuştur. Bu durum genel kalıplar oluşuncaya kadar yer yer karışıklığa neden olmakla beraber kaçınılmaz bir şekilde çeşitli yorumlamaların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Grimal, 2012b: XXIII-XXIV). Dolayısıyla mitos ile yazın arasındaki bu ilişkisel durum mitos incelemesinin, özellikle antik yazın yapıtlarının incelenmesinden ayrı tutulamayacağını göstermektedir.

Mitos ve yazın ilişkisi birçok farklı şekilde görünür olmaktadır. Mitosun çağlar boyunca çeşitli yazın yapıtlarında ve türlerinde kullanılması bunun en belirgin göstergesidir. Mitsel figürlerin ve olayların tarihten bugüne özellikle Batı yazınında yer alan izleri takibe alındığında mitos ve yazın ilişkisinin ne kadar kuvvetli olduğu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. Mitos ile yazın arasındaki ilişkinin bir biçimi de yazının kökeninin zaten mitos olduğu savıdır. Bu bağlamda yazın eleştirmeni Northrop

Frye (1912-1991) *yazının* her türünün mitoslardan özellikle de kahramanların hayatını anlatan mitoslardan çıktığını söyler. Frye bu konu kapsamında “görev miti” diye adlandırdığı doğum, zafer, tecrit ve kahramanın yenilgisi şeklinde dört bölümden oluşan bir kahramanlık tasarısı oluşturmuştur. Ona göre her yazın türü bir mevsim, gün ve bilinç evrelerinin yanı sıra bu kahramanlık tasarısının belli bir evresiyle paralellik göstermektedir. Frye yazınsal türlerin kahramanlık mitoslarıyla salt paralellik taşımadıklarını, aynı zamanda ortaya çıkışlarının da bu evrelerden kaynaklandığını savunur. Mitosun kendisinin ise ayinden doğduğunu kabul eden Frye, mitos ile yazını bütünleştirir ve bunu yaparken yazını mitosunun içinde eritmez, mitosa indirgemez, *yazının* özerk olduğunu savunur (bkz. Segal, 2012: 110-111). Buna karşın mitosun esas amacının tekrar eden olaylara bir açıklama getirmek olduğunu, onları betimlemek olmadığını savunan, verilen bilginin nasıl aktarıldığına değil, bilginin kendisiyle ilgilenen Tylor, her ne kadar mitosun bir hikâye olduğunu inkar etmese de hikâye yönüne kayıtsız kalarak esasen mitosun yazın olmadığını, yazına indirgenemeyeceğini, mitosa yazın açısından bakmanın onu hafife almak ve mitosun açıklamaya çalıştığı gerçek olayları şiirsel bir betimlememiş gibi göstermek anlamına geldiğini vurgular (Segal, 2012: 114-115). Bu tartışmalara ek olarak Antik Çağ tarihçisi Jean-Pierre Vernant (1914-2007) ise mitosun bir anlatı olduğunu; mitsel anlatının *yazının* çeşitli türlerinde, destanda, şiirde, ağılatıda yer alabileceğini; ancak söz konusu bu anlatı türleriyle karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Ona göre yazınsal anlatı bir uydurmadır, niteliği onu yaratan kişinin becerisine bağlıdır. Yazınsal anlatı türünün, yazdıklarının sorumluluğunu üslenen belli bir yazarı vardır. Buna karşın mitos çok eskilere dayanan, herhangi bir yazar anlatmadan önce de var olan bir anlatıdır. Bu bağlamda mitsel anlatı bireysel yaratım veya hayal gücüyle değil aktarım ve hafıza ile oluşmaktadır. Mitos günlük hayatın akışı içinde nesilden nesile anlatılıp aktarıldığı müddetçe yaşayacağından varlığını sürdürme koşulu bellek, sözellik ve gelenektir. Dolayısıyla mitsel etkinlik ile şiirsel etkinlik karşılaştırıldığında söze yükledikleri işlev açısından aralarında temel bir fark belirlemektedir. Batı’da özellikle gezgin ozanlarla (trubadurlar) birlikte özerk bir hâl aldıktan, büyük mitsel anlatılardan ve ona XIV. yüzyıla kadar eşlik eden müzikten ayrıldıktan sonra şiir özgül bir dilsel ifade biçimi şeklinde gelişme göstermiştir. Çok karmaşık veya çok anlamlı da olsa tekil ve düzenli bir yapı oluşturmaya başlar. Bu yapının öğeleri birbirine o kadar

bağlıdır ki üzerinde oynamak söz konusu değildir. Nitekim bir sözcük değiştirildiğinde veya bir dize atlandığında şiirin bütün yapısı bozulabilmektedir. Buna karşılık mitsel anlatı çok anlamlı olsa da kesin bir biçim içine hapsedilmiş değildir. Her daim değişkenlerin ve değişkelerin olması mümkündür. Anlatıcı koşullara, dinleyicilere veya kendi seçimlerine göre mitosu kısaltabilir, genişletebilir ve değiştirebilir. Kısacası sözlü destan geleneği canlılığını devam ettirdiği sürece hep belli bir topluluğun düşünce biçimleri ve gelenekleriyle iç içe olacağından farklılaşabilecektir (Vernant, 2013: 1-3).

Yazın ile mitoloji arasındaki ilişki irdelenirken çoğunlukla yazın mı mitolojiyi geliştirip zenginleştirdi, yoksa mitoloji mi yazını zenginleştirdi veya mitoslar yazının katmanları arasında mı yoksa ayrı bir şekilde mi ele alınmalı gibi sorular ve kıyaslamalarla sık sık karşılaşılır. Ancak böyle bir kıyaslama veya kutuplaştırmadan ziyade bu ikisi arasındaki karşılıklı etkileşimin üzerinde durularak aralarındaki ilişkinin incelenmesi ve mitosların yazın açısından önemini ortaya çıkarılması daha etkili olacaktır. Nitekim her ikisi de insana dair olanı konu edinip anlatmaya çalıştıklarından aralarında sıkı bir ilişki vardır (İşler, 2015: 186). Dünyanın okunabilirliği için sonsuz bir kaynak hazinesi sunan mitos ile yazın arasındaki ilişki daimi bir verimliliği mümkün kılmaktadır. Bu verimli birleşim, salt mitsel simgeleri kullanmakla kalmaz, aynı zamanda tüm mitosları alır, zenginleştirir, birleştirir, günceller; onlara şiirsel bir biçim verir ya da yeniden ele alır, yeni mitoslar yaratır (Wilpert, 1989: 601). Yazın bilimci Irmgard Scheitler'e göre mitsel olan iki farklı şekilde çağdaş yazında karşımıza çıkmaktadır: Bunlardan ilki bir yazarın veya şairin mitsel olarak tanıdığı ve sunduğu kişisel deneyimlerde; ikincisi ise çok önceleri anlatılmış olan öykülerin değiştirilip yeniden anlatımı olarak daha önceden şekillendirilmiş mitosların biçimindedir (Scheitler, 2001: 190). Diğer deyişle mitosun çağdaş yazında görünür olması bir taraftan bireye özgü deneyimlerin mitsel olanla ilişkilendirilmesi yani insanların yaşadıkları olayları mitsel öğelere bağlaması, diğer taraftan eski mitsel öykülerin yeni bir şekil verilerek yeniden aktarılması şeklindedir.

Mitoslar gerek antik dönemde gerekse modern çağlarda her daim yazında işlenmişlerdir. Eskiden bir yazın metninin ana konusu iken zaman içerisinde özellikle

de modern zamanlarda göndermelerde bulunulan, faydalanılan, ilişkiler kurulan bir temel kaynak hâlini almış; mitsel arketiplerin oluşturduğu imgesel bir metafor olarak kullanılmışlardır. Bu bakımdan yazınsal bir metni incelerken yaratıcısının metni kurgulama aşamasında hangi kaynaklardan faydalandığını bilmek önemlidir. Sıkça başvurulan bir kaynak olarak mitosların tarihsel içerikleri veya mitsel öğelerin anlamları bilinmezse eğer, metin çözümlenmelerinde boşluklar oluşacaktır. Örneğin yazının başlangıç noktaları olarak ele alınabilecek olan destan, masal, menkıbe gibi yazınsal türler mitolojik anlatılara dayandıklarından bunları incelerken mitosa başvurmamak olanaksızdır. Bu bağlamda tarihsel süreç çerçevesinde yazınsal metinlere yaklaşıldığında metnin artzamanlı üç aşamasından söz etmek mümkündür. İlk dönem mitolojik yapıtlarının en belirgin özelliklerinden biri anlattıkları hikâyelerin ve bu hikâyelerde yer alan kahramanların hayali öğeler taşıması, akla yatkın olmaması ve insandan ziyade insanüstü varlıkları anlatmasıdır. Daha sonraki çağlarda insanın da artık görünür olduğu hatta ana rolü üslendiği, olağan ve olağanüstünün iç içe geçtiği metinler çıkmıştır. Sonraki süreçlerde ise olağanüstüyü dışlayan, insan çatışmalarını ve gündelik yaşamı işleyen akla dayalı metinler yazılmıştır (Tökel, 2012: 23-24). Ancak yoğunluk derecesinde değişiklik söz konusu olsa da mitsel öğelerin yazınsal metinlerden hiçbir zaman tam anlamıyla dışlanamayacağını söylemek mümkündür. Nitekim mitos aynı zamanda bir düşünme biçimidir ve mitik düşünce<sup>14</sup> gerek yazınsal metinlerde gerekse diğer alanlara ait metinlerde sık sık görünür olabilmektedir.

Mitolojik göndermeler yazınsal metnin derin ya da yüzey yapısında yer alabilirler. Yüzey yapısındaki mitsel unsurlar, metne bakıldığında hemen fark edilebilecek türdendirler. Bu kapsamda Christa Wolf'un *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* adlı yapıtlarını göstermek mümkündür. Öyle ki daha yapıtların adlarından bile mitolojik bağlantılar görünür olmaktadır. Bu türden metinleri anlamak ve incelemek için öncelikle metinde bahsi geçen mitsel unsurların veya figürlerin mitolojideki yansımalarına ardından yazarın yapıtları için neden bu figürleri seçtiğine,

<sup>14</sup> Mitik düşünceyi Lévi-Strauss şu şekilde izah eder: “[...] mitik düşünce duyumsanabilir dünyadan alınan imgelerle iş görür. Fikirler arasında bağlar kurmak yerine, gök ile yeri, yer ile suyu, aydınlık ile karanlığı, erkek ile kadını, çiğ ile pişmiş, taze ile çürüğü vb. karşı karşıya getirir. Böylece duyumsanabilir niteliklere -renklere, dokulara, tatlara, seslere- ilişkin bir mantık geliştirir. Bir biçimde kodlanmış bir mesaj iletme için, bu niteliklerden bir kısmını seçer, bir araya ya da karşı karşıya getirir” (Lévi-Strauss, 2012: 68-69).

bu figürlerin kendisi için neyi işaret ettiğine eğilmek gerekir. Çünkü bir yazarın veya şairin yapıtında mitsel bir figüre başvurması kuşkusuz onun yaşantıları ve dünya görüşüyle ilişkilidir. Ancak yazın metinlerinde mitsel unsurlar her zaman bu kadar belirgin olmamaktadır. Bu durumda metnin derin yapısına yönelmek gerekir. Mitolojik göndermelerin metnin derin yapısında yer alıp almadığını anlamının yolu öncelikle derin bir mitolojik bilgi gerektirir. Çünkü *“burada mitolojik somut bir kelime olarak değil, bir ima ve alegori olarak bulunur. Yani bu durumda mitsel figürler şiirde birer simge veya imge durumundadır. Simgelerin veya imgelerin çözümü ancak derin mitolojik bağlara dönmekle mümkündür”* (Tökel, 2012: 25). Nitekim *“sanat faaliyetinin özünde simgesel veya imgesel bir anlatım vardır. Mitler, doğaları gereği simgeleri barındıran/ simgelerin kendileri olan/ simgelere başvurulmadan çözümlenemeyen metinler olduğu için sanatçıyı cezbeder”* (Tökel, 2012: 28). Dolayısıyla yazarın veya şairin mitsel bir nesneyi kullanım şekli genellikle simge ve imge aracılığıyla olacağından mitolojiyle bağlantı kuran yazınsal bir metnin anlaşılması için öncelikle kullanılan mitsel imge ve simgelerin çözümlenmesi gerekir.

Yazın ile mitoloji arasındaki ilişkinin sürekliliği kuşkusuz mitosların yazına sonsuz sayıda malzeme sunması ile bağlantılıdır. Yazarın veya şairin imge ve simge üretirken sık sık başvurduğu alan olan mitolojinin sanatsal yapıtlarda işlenmesi, onun aynı zamanda tarih içinde donup kalmasını önlemektedir. Yani mitolojinin canlı kalması bir anlamda sanatsal yapıtlarda veya yazınsal metinlerde tekrar tekrar ele alınıp işlenmesiyle ilişkilidir. Bu çerçevede yazarın yazınsal yapıtlarda dili etkin bir şekilde kullanmasına bağlı olarak mitosların farklı görünüm kazanması olasıdır. Öyle ki yazınsal metinler dille üretilmekte ve dilin işlenmesi sürecinde farklı evrelerden geçebilmektedir. Yazın; yazarın ve şairin becerisine, imge evrenine veya estetik kaygısına bağlı olarak mitolojinin kendisine sunduğu malzemelerden yeni ve farklı hikâyeler ortaya çıkarabilir. Burada önem arz eden mitos ve yazın arasındaki birlikteliktir. Yazın bilimci Pierre Brunel (1939) bu birlikteliğin, mitosların daha geniş kitleler tarafından tanınmasına katkı sağlayacağını belirtir. Bu söylemine örnek olarak Homeros ve Sophokles’i gösterir. Ona göre Ulysses’in tanınmasında Homeros’un, Antigone’nin tanınmasında ise Sophokles’in büyük payı vardır (akt. İşler, 2015: 187-188). Bu noktada mitoloji ve yazın ilişkisini iki taraflı görmek mümkündür. Bir

tarafından mitoloji yazına sonsuz kaynak sunarak yazın dünyasının zenginleşmesini sağlarken diğer taraftan yazın mitolojiyi kendisine konu edinerek onun geniş kitlelere ulaşmasına, daha çok tanınmasına ve canlı kalmasına aracı olmaktadır.

Mitoloji ve yazın ilişkisini, bu ikisi arasında belli bir ayrıma giderek ele alanlar da vardır. Lévi-Strauss mitos ve yazın arasında keskin bir ayrıma giderek yazının geniş anlamda mitosa zarar verdiğini, onun özgünlüğünü bozduğunu düşünür. Çünkü ona göre yazın ve mitos arasındaki etkileşim sürecinde mitsel anlatım tarzı gizlilik özelliğini yitirmekte; yazın ihtiyaç duyduğu özellikleri (imge ve simge) mitostan alarak kendi biçimsel veya estetik kaygılarına göre onu yeni bir anlatıya dönüştürmekte; bir nevi kendisine benzetmeye çalışmaktadır. Lévi-Strauss da kendi görüşüne örnek olarak Sophokles'i gösterir. Öyle ki Sophokles bir taraftan Oidipus mitosunda birçok karakter olmasına rağmen *Kral Oidipus* adlı ağırlığında merkeze Oidipus'u yerleştirerek diğer karakterleri arka planda bırakmış ve seyircinin/okurun ilgisini tek bir kişiye yani Oidipus'a yöneltmiştir. Diğer taraftan aynı mitostan *Antigone* ve *Kral Oidipus* adında iki ayrı ağırlık üreterek seyircinin/okurun özellikle bu iki karakter üzerinde yoğunlaşmasını sağlamıştır. Lévi-Strauss'a göre bu durum bir çeşit mitosları yazına dönüştürme eylemidir ve aslında mitos ile yazının birbirinden ayrıştığı noktadır. Sophokles'in Oidipus ve Antigone'si ile mitolojideki Oidipus ve Antigone artık aynı değildir. Yazar burada yazınsal araçları kullanarak iletmek istediği bildiriye göre mitos üzerinde oynamıştır (akt. İşler, 2015: 190-191).

Mitoloji ve yazın ilişkisi kapsamında ortaya çıkan mitos ve yazınsal mitos ayrımının neticesinde, yazınsal mitoslar açısından en çok tartışılan konulardan biri yazının mitosları konu edinirken mitoslardaki simge, imge, metafor gibi anlatım biçimlerini asıl anlamlarının dışına çıkarak farklı biçimlerde mi yoksa asıl anlamlarına bağlı kalarak mı kullandığıdır. Lévi-Strauss yazının mitsel imgeleri, simgeleri ve metaforları kullanırken mitoslardaki asıl anlamlarına sadık kalmadığını, onları farklı şekillerde yorumlayıp değiştirdiğini ileri sürmektedir (İşler, 2015: 191). Burada söz konusu olan mitosların yazınsallaştırılması; yani mitosların veya mitsel figürlerin yeni anlamlar yüklenerek, ilk örneğine tamamen bağlı kalmayarak ama aynı zamanda belli başlı mevcut kalıbın da çok dışına çıkmayarak yazın içerisinde dönüştürülmeleri ve



her yazar tarafından farklı şekillerde işlenmeleridir. Öyle ki yazar veya şair yazınsal bir yapıtı kaleme alırken hangi konuyu nasıl işlese işlesin bunu aktarma aşamasında kendi imge dünyasına da başvurmuştur. Dolayısıyla mitsel imgeler ve simgeler yazarın imge dünyasında farklılaşabilmekte ve yeni anlamlar üstlenebilmektedir.

Mitoloji ve yazın ilişkileri devimsel bir yapıya sahiptir. Mitolojik konulara çok yönlü ve sık sık başvurulması bu devimselliği açıklar niteliktedir. Mitosun her yeni yazınsal yorumu kendi imgeselliğini kullandığından gelenekle değişken bir ilişki kurmaktadır. Bu durumda yazarın hayal gücünü harekete geçirmesi için büyük bir alanı vardır. Dönüşümler aracılığıyla yok etmeden ya da tanınmaz hâle getirilmeden mitosun değiştirilme özgürlüğüne sahiptir. Ancak buna karşın yazınsal mitos çalışmalarında mitosun anlamsal veya anlatsal çekirdeği gibi en önemli noktalarının tamamen ters çevrilmesi durumuyla da karşılaşmak mümkündür. Modern yazın bilimsel mitos araştırmaları, mitosun bu iki yazınsal uygulama olanakları arasında bir ayrıma gitmişlerdir. İlkinde “mitos çeşitlemesi” ve “mitos eleştirisi”nden söz edilebilirken ikincisinde yeni ve yazın bilimine henüz yerleşmemiş ancak uzun bir geleneğe sahip olan “mitos düzeltisi” kavramı kullanılmaktadır. Yazınsal çeşitlemelerde her bir yazınsal niyete göre mitsel bir anlatının belli yönlerinin genişlemesi ve zenginleşmesi, ağırlık merkezinin değişmesi veya sabitlenmesi söz konusuyken; düzelti, nesilden nesile aktarılan geleneksel mitosun anlatsal ve anlamsal çekirdeğinin bir ya da daha fazla unsurunu bozmaktadır. Gelenekle ve onun aktardığı imgelerle eleştirel bir diyalog içerisindedir. Mitos eleştirisi, mitosun ilkesel olarak reddederken; düzelti onu sürekli güncellemektedir (Janke, 2010: 39-40).

Mitoslar kutsal metinler gibi korunan ve değişmeyen bir biçimde değil, her zaman tekrar edilerek yeniden anlatılabilen geleneksel hikâyeler olarak bir ürünün geliştirilmiş hâli yani yeni yorumlamalar, çeşitlemeler şeklinde var olurlar. Yazın bilimci Manfred Pfister (1943-) bu şekli, “çeşitlemelerin, değişmelerin, yeni birleşmelerin, devretmelerin, aktarımların, devamlılığın, diğer türlere ve medyalara nakledilmelerinin, tefsirlerin, açıklamaların, yorumların oyunu” olarak betimlemekte ve buna hiçbir zaman kilit vurulamayacağını altını çizmektedir. Ona göre insan ne kadar eskiye inerse insanın asla mitosun kaynağına, kökenine varamayacak; aksine her zaman

salt dolayimli temsillerine ulaşacaktır (akt. Vöhler, Seidensticker, Emmerich, 2005: 2-3). Pfister'in bu söylemlerinden hareketle ne eski mitos yorumlamalarının özgün olarak kabul edilebileceğini ne de sonraki mitos temsillerinin nihai olarak görülebileceğini söylemek mümkündür. Nitekim Avrupa yazınının başlangıç evrelerinde bile Homeros'un *Odysseia*'sında Agamemnon'un öldürülmesinin çeşitli işlevlere göre her seferinde yeni değişkelerle anlatılması, antik tasarıların esnekliğini gözler önüne sererek söz konusu bu durumu örnekler niteliktedir (Vöhler vd., 2005: 3). Aristoteles de *Poetika*'sında kuramsal açıdan bu noktaya değinerek mitosların yazarlar tarafından belli sınırlar çerçevesinde değiştirilip çeşitlenebileceğini söyler. Ancak belli ana unsurların ve ilişkilerin değiştirilmemesi, ilgili mitosun yok edilmemesi ve kimliğini kaybetmemesi şartıyla bunun mümkün olabileceğinin altını çizer. Benzer bir tutumu Hans Blumenberg (1920-1996) de *Arbeit am Mythos* adlı kitabında sergilemektedir. Ona göre mitoslar, bir taraftan mitosa ait anlatsal çekirdeğin, yani ana ögenin devamlılığının hikâyeleri diğer taraftan ise belirgin ve aykırı çeşitleme imkânlarının mümkün olduğu hikâyeleridir (akt. Vöhler vd., 2005: 3). Aristoteles ve Blumenberg tarafından ana çekirdek özellikle vurgulanır; çünkü onlara göre mitosa kimlik kazandıran ana çekirdeğin devamlılığıdır; çekirdeğin devamlılığıyla mitosa yönelik yeni yaratıcı çalışmalar belirlenebilecektir. Bu durumda değişkenlik ve kimlik birbirlerini gerektirirler. Söz konusu olan ise sonraki tüm mitsel-yazınsal ilerlemelerin üzerine inşa edildiği ilksel mitsel fikirler değil, tüm değişken tekrarlardan geçerek özdeş kalan ve ilgili mitosu adeta belirleyen, mitsel hikâyenin anlatsal ve anlamsal çekirdeğidir (akt. Vöhler vd., 2005: 3). Burada mitosun her ne kadar değişikliğe uğrasa da sabit kalan, diğer unsurlar gibi esnek olmayan bir çekirdeği olduğu vurgulanmaktadır. Mitos çeşitlemeleri de düzeltiler gibi referans alınan mitoslarda ciddi değişikliklere gidebilir, çeşitli teknikler uygulayabilir, kimi unsurları çıkartıp kimi yabancı unsurları ekleyebilir, bunları birbirine uydurabilir; ancak yine de ana çekirdek yani öz bu değişimden etkilenmemiş ve el değmemiş kalır (Vöhler vd., 2005: 5). Ancak ana çekirdeğin değişikliğe uğradığı yazınsal yapıtlar da mümkündür. Bu durumda ilgili çalışma artık bir çeşitleme olmaktan çıkıp bir düzelti olmaktadır.

Mitos düzeltisi modern bir olgu değildir. Sadece modern yazında karşılaşılan bir durum olmamakla birlikte geleneksel Troya mitosunun ana çekirdeğini, merkez

unsurlarını bozacak kadar keskin olan Stesichoros'un (İÖ 632/629-556/553) Helena-mitosu veya Euripides'in (İÖ 480-406) Medea-mitosu gibi antik dönem yazınında da çeşitli düzelti örneklerine rastlamak mümkündür. Modern yazındaki mitos düzeltilerine ise Franz Kafka'nın (1883-1924) *Schweigen der Sirenen* ve Bertolt Brecht'in (1898-1956) *Berichtigungen alten Mythen* adlı metinleri örnek gösterilebilir. Her iki yazar da Homeros'un sirenler hikâyesini farklı şekillerde düzeltmişlerdir. Benzer bir durum Christa Wolf'un Medea'sı için de geçerlidir. Nitekim o da aslında bir düzelti olan Euripides Medea'sının bir düzeltisidir. Bu durum *kanonlaşmış* yorumlamalar mertebesine ulaşan bir düzeltinin yeni bir düzeltisinin yapılabileceğini göstermektedir. Referans alınan eski bir mitosun düzeltilmesinin yanı sıra mevcut yeni bir mitos düzeltisinin de yeniden düzeltilmesi mümkündür (Vöhler vd., 2005: 4-5). Referans alınan mitosla kurulan bağlantı ve onun düzeltisi yazınsal metinlerde belirgin ya da örtük şekillerde ortaya çıkabilmektedir. Belirgin düzeltiler açık bir şekilde ilişki kurulan metne dair çeşitli ipuçları verirken, örtük düzeltiler üstü kapalı, gizli dolayısıyla da fark edilmesi zor düzeltilerdir; referans alınan mitsel metinlere ve imgelere çarpıcı izler ve imalarla işaret ederler (Vöhler vd., 2005: 9). Bu durum çeşitlemeler ve düzeltiler veya açık ve örtük düzeltiler arasında her zaman kesin bir sınır olamayacağını göstermektedir; yani yazınsal bir metin içerisinde hem değişiklere hem de düzeltilere veya hem açık ve hem de örtük düzeltilere rastlamak mümkündür.

Referans alınan mitoslara veya mitsel metinlere yapılan göndermeler, atıflar ve bağlantılar özellikle post-modern çalışmalarda metinlerarası bir ilişkiyi gözler önüne sermektedir. Yazın tarihinin önemli şifreleri olarak mitoslar, anlamlarını özellikle uyarlama sürecinde güçlendirdikleri için bir mitos-alımlama metni ile onun öncel metni arasındaki ilişkiler metinlerarası olarak görülebilir. Yazınsal mitos-uyarlamaları sürekli değişen metinlerarası ve ekinlerarası bağlamdaki metinlerin devimsel bir dizgesini oluştururlar. Dolayısıyla mitosun kendisi bir metinlerarasılık biçimi ve ekinel ağ olarak anlaşılabilir. Mitos uyarlamalarında geleneksel alımlama biçimleri bozulmakla beraber arka planda yeni düşünce ve hareket alanları yaratılmaktadır. Mitosun anlam alanındaki uzantılar sadece yazın üretimi için değil, aynı zamanda alımlama işlemi yapan kişi yani okur için de geçerlidir (Janke, 2010: 41, 52). Bu kapsamda yazar kendi mitsel metnini oluştururken önceden kaleme alınmış

mitsel metinlere başvurarak onları dönüştürmekte, o metinler aracılığıyla kendi metninin anlamını biçimlendirmekte, düşüncesini ve vermek istediği iletiyi bu şekilde desteklemekte ve okuru göndermede bulunduğu metne yönlendirmektedir.

Mitosa yönelik bireysel yazınsal uğraşların birçok farklı etkeni olduğu söylenebilir. Tarihsel, siyasal veya estetik görüşler hatta bazen de mitos kuramları mitsel yazınsal uğraşların şekillenmesinde belirleyici olabilmektedir. Örneğin mitos ile yazın arasındaki ilişki mitos ile mitos kuramları arasındaki güncel ilişkiye bağlı olarak şekillenebilmektedir (Janke, 2010: 41). Benzer bir şekilde yazarın içinde yaşadığı dönemin siyasal, ekonomik, ekinsel ve sanatsal atmosferi, siyasi görüşü, cinsiyeti, ruhsal durumu, olaylara bakış açısı gibi etkenler yazarı, içinde insana dair birçok örnek barından mitolojiye yöneltebilmekte, mitsel bir figürle özdeşleştirebilmekte, dolayısıyla da mitos ve yazın arasındaki ilişki her daim devimselliğini koruyabilmektedir. Sigrid Weigel'in de belirttiği gibi mitosların yazınsal uyarlamaları/çalışmaları mitolojideki figürleri ve çatışma ilişkilerini güncellemekte, onları bir folyo olarak güncel deneyim ve durumların ortaya konması için kullanmaktadır. Bu durumda mitsel malzeme ya güncel sorunlara işaret ederek yeniden yorumlanıp yazılmakta ya da güncel bir figür mitsel bir isimle kaplanarak karakterize edilmektedir. Bunun yanı sıra Christa Wolf'un *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* adlı yapıtları örneğinde olduğu gibi bir yazar güncel durumlara dair kendi tasarısını oluşturmak için mitolojiden bir hikâyeyi alıp yeniden anlatabilmektedir. Dolayısıyla döneme yönelik bilgiler ve görüşler hikâye şeklinde anlatılmakta, bir mitos biçimini almakta ve kişiler, mitsel figürler içinde sunulmaktadırlar (Weigel, 1989: 278-279). Weigel'e göre “bir deneyim yazınsal çalışma içerisinde mitostan gelen ve bununla beraber sabit bir imge biçimine dönüştürülen bir folyo üzerine yansıtılırsa o zaman mitostan alınan bir isimle adlandırılan yazınsal bir figür bu şahsın aura ve anlamlarıyla donatılır” (Weigel, 1989: 279). Weigel, yazınsal metinlere yönelik işlevleri bağlamında mitosların konu olarak değişken, yorumlanabilir ve açık oldukları müddetçe belirsiz; ama kendi yapıları içinde bunu tarihsel bir deneyim için imge olarak netleştirdikleri ve sabitledikleri ölçüde kapalı olduklarını söyler. Weigel mitos bağıntısı olan yazınsal metinlerde kapalı ve açık yazım şekilleri arasında bir ayrıma gider. Kapalı yazım şeklinde mitos serilerine yeni,

değişken, güncel ya da karşıt mitoslar ekleyen, böylece de düşsel olanın yapısını izleyen ve güncelleyen imgelerin üretim devamlılığı söz konusuken; açık yazım şeklinde algılamalarımızın, anımsamalarımızın, korku ve umutlarımızın yapılandırılmasının düşsel olanın kalıbı aracılığıyla metne alınması söz konusudur (Weigel, 1989: 279-280).

Mitos ve yazın ilişkisinin bir diğer biçimi ise mitosların yazınsal metinler aracılığıyla mitsizleştirilmesi veya yeniden-mitleştirilmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar kavram kökeni bakımından din bilimlerine dayanıyor olsa da diğer disiplinler tarafından da kullanılan mitsizleştirme kavramı, akılcı bir yaklaşımla düşünsel içeriklerine göre mitosların eleştirel bir şekilde sorgulanması ve yorumlanmasıyla ilgilenir. Gerçekçilik ve doğalcılık gibi yazınsal akımların mitsizleştirme eğilimlerinden sonra daha çok 20. yüzyıl modern yazın dünyasında karşılaşılan yeniden-mitleştirme eğilimleri ise mitsizleştirmenin çoğunlukla kuramsal verilere dayanan yaklaşımını kullanmak yerine mitosları basit bir şekilde kullanır; eski mitosları alır, çeşitlendirir, tekrar canlandırır ve yeni mitoslar üretir (Schmid, 1996: 14-15). Mitolojik tasarılar üzerine kurulan bir dünya imgesinden kurtulmanın yollarını arayan mitsizleştirme (Wahrig, 2011: 452) ile yeni bir üretim için mitosun anlam ilişkilerinden faydalanan yeniden-mitleştirme karşıt iki eğilim gibi görünseler de yazın alanında birbirlerine çok yakın dururlar. Nitekim bir metinde hem mitsizleştirme hem de yeniden-mitleştirme eğilimleriyle karşılaşmak mümkündür.

Mitoloji ve yazın arasındaki ilişki feminist eleştiri kuramı kapsamında yürütülen modern mitos araştırmaları alanında ise farklı bir şekilde okunmaktadır. Buna göre mitoslar, neredeyse sadece erkekler tarafından yazılan antik metinlerde, sıralı bir toplum ve cinsiyet düzenini doğrulayan, sabitleyen ve sürdüren eskimiş düşünce kalıplarının kaynağıdır (Janke, 2010: 55). Yani kendisi de eril olan antik yazın geleneği, mitosun eril düşünce geleneğini bir nevi devam ettirmektedir. Bu ilişki bağlamında kadının mitolojide nasıl yansıtıldığı ve bu yansıtılışın antik ve modern yazınsal mitos metinlerinde nasıl işlendiği Cassandra ve Medea örneklerinden yola çıkılarak sonraki bölümlerde ele alınacaktır.

### 2.3. Yazınsal Mitos Çalışmalarında Cassandra

Troya'nın son kralı Priamos ile kraliçe Hekabe'nin kızı olan Cassandra, Yunan mitolojisinde duyular dışı bir sezgiyle çeşitli kehanetlerde bulunabilen yani geleceği önceden gören bir kâhin/bilici, bir Apollon<sup>15</sup> rahibesi olarak geçmektedir. Cassandra'nın söz konusu bilicilik özelliğine sahip olması Grimal'in de belirttiği gibi mitolojide iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki henüz bir bebekken Cassandra'ya bu yetinin verildiğidir. Cassandra ile ikiz kardeşi Helenos, doğumlarının şerefine baba Priamos ve anne Hekabe tarafından düzenlenen şölen sonrası, şölenin yapıldığı Thymbralı Apollon tapınağında unutulmuş ve geceyi orada geçirmek zorunda kalmışlardır. Bu durum fark edildiğinde tapınağa çocuklarını almaya giden Hekabe ve Priamos, çocukların yanına kıvrılan ve onların duyu organlarını yalayan iki yılan görürler. Bağışmalar sonucu yılanlar ikizlerden uzaklaşarak gözden kaybolur. O günden sonra söz konusu yılanlar sayesinde duyuları arınmış olan Cassandra ve Helenos'un kâhinlik ayrıcalığına sahip oldukları görülmüştür (Grimal, 2012b: 355-356). İkincisi ise Cassandra'ya kehanet yetisini bizzat tanrı Apollon'un verdiği yönündedir. Bu anlatıya göre bilicilik yetisine sahip olmak isteyen Cassandra'ya âşık olan tanrı Apollon, kendisiyle birlikte olması karşılığında ona geleceği görme ilmini öğreteceğine söz verir. Cassandra geleceği bilme arzusuyla Apollon'un bu teklifini kabul eder, ondan kehanete dair gerekli tüm bilgileri öğrenir. Ancak kâhinlik ayrıcalığını elde ettikten sonra kendini Apollon'a teslim etmekten vazgeçer. Bunun üzerine öfkelenen Apollon, Cassandra'nın ağzına tükürerek onun geleceği bilme yetisini değil ama inandırıcı olma yetisini elinden geri alır (Grimal, 2012b: 356). Böylece Cassandra geleceği bilecek, bildiklerini haykıracak ancak kimseyi kendisine, söylediklerinin doğruluğuna inandıramayacaktır.

Bilicilik yetisi sayesinde Cassandra, Troya savaşının bütün önemli olaylarını ve bunların sonucunda yaşanacak tüm felaketleri önceden görür ve dile getirir. Örneğin kardeşi Paris bir kehanet üzerine çocukken terk edildiği İda dağından geri döndüğünde Cassandra onun bir an önce öldürülmesi gerektiğini, aksi takdirde şehrin yıkımına

<sup>15</sup> Yunan mitolojisinde kehanet, şiir, müzik tanrısı, güzel sanatlar tanrısı, aynı zamanda iyi ok kullandığı için savaşçı tanrı olarak geçer (Grimal, 2012b: 74).

sebepe olacağını söyler; ama Apollon'un laneti yüzünden sözlerine kimseyi inandıramaz.<sup>16</sup> Daha sonra ise bu kişinin Priamos ve Hekabe'nin gerçekte öldü sanılan oğulları, kendisinin ise kardeşi olduğunu anlar. Benzer bir şekilde Paris'in Yunanistan seyahati dönüşünde Helena'yı beraberinde getirmesi üzerine bu kadının şehrin felaketi olacağını ve geri gönderilmesini bildirir; ancak yine kimseye lafını geçiremez (Erhat, 2014: 169). Bir diğer kehanetinde ise Yunanlıların çekilir gibi yapıp arkalarında bıraktıkları devasa tahta atın Troya surlarının içerisine alınmamasını, atın içinde silahlı savaşçıların bulunduğunu, bunun Troya'nın ele geçirilmesine yönelik bir tuzak olduğunu haykırır ve şehre alınmasına karşı çıkar. Bu kehaneti kâhin Laokoon tarafından da desteklenir, fakat Troyalılar uyarıları dikkate almayıp atı kabul ederler (Graves, 2012: 907).

Priamos ile Hekabe'nin kızları arasından "en mutsuzu" olan Cassandra'nın verdiği sözü tutmadığından dolayı Apollon tarafından bu şekilde cezalandırılması onu aynı zamanda insanların alay konusu yapar. Cassandra'nın akıl hastası, deli veya çıldırmış olduğu düşünülür ve Troya'ya dair mutsuzluktan, talihsizlikten başka gelecekle ilgili hiçbir kehanette bulunmadığından tüm zevklerin rahatsız edicisi olarak bir kuleye kapatılır (Vollmer vd., 1874: 125). Robert Graves'in ileri sürdüğü üzere "Genç kadının hapsedildiği yer muhtemelen, geçmişte bir kahramanın gömüldüğü ve kehanetlerini onun adına dile getirdiği bir arı kovandı" (Graves, 2012: 827). Ancak her ne kadar kuleye hapsedilip aşağılansa da ve her ne kadar kimseye laf anlatamasa da Cassandra'nın bilici çığlıkları devam etmektedir.

Kehanetleri tek tek gerçekleşmesine rağmen üstündeki lanet yüzünden yaşanan kıyımların önüne geçemeyen Cassandra, Troya düşmeye başladığı sırada Troyalı kadınların tapınmaya gittiği tanrıça Athena'nın<sup>17</sup> tapınağına sığınır ve orada onu takip eden Aias'ın şiddetine maruz kalır. Aias tanrıçanın heykeline sıkıca sarılan

<sup>16</sup> Karl Kerényi (1897-1973) *Die Mythologie der Griechen* adlı kitabında kral Priamos'un, kızı Cassandra'nın kehaneti üzerine oğlunu henüz bebekken İda dağına gönderdiğini ve orada vahşi hayvanların arasına bırakarak bir anlamda ölüme terk ettiğini, onu bulan ve büyüten çobanların ise ona Paris adını sonradan verdiklerini belirtir (Kerényi, 1996: 247).

<sup>17</sup> Hesiodos'un aktardığı şekliyle Athena, Zeus'un kızıdır; Zeus onu kendi kafasından doğurmuştur: "Ve Zeus çıkardı bir gün kendi kafasından Çakır gözlü yaman Athena'yı, O dünyayı birbirine katan tanrıçayı, O hiç yorulmadan orduları yöneten, O cenk ve savaş bağışmalarından hoşlanan, Yüceler yücesi sayılan tanrıçayı" (Hesiodos, *Theogonia*, 920-930).

Kassandra'yı sürükleyerek dışarı çıkarmaya çalışırken heykel yere düşer, ancak tanrıçaları/tanrılarını umursamayan “vahşi” Aias bu durumu önemsemeyerek zorbalığına devam eder (Kerényi, 1996: 253). Aias'ın tanrıçaya rağmen tapınağa sığınan bir kadına kuvvet uygulaması ve tanrıça kültürüne saygısızlık etmesi Yunanlılarca hoş karşılanmaz. Agamemnon'un Kassandra'nın kendisine verilmesini istemesi üzerine Yunanlılar tarafından Aias'ın tapınakta Kassandra'ya tecavüz ettiği ve yaşanan bu suçun karşısında tanrıça kültürünün dehşete kapılmış bir şekilde gözlerini gökyüzüne diktiği ileri sürülür. Bu bilginin yayılması sonucu Agamemnon Kassandra'ya sahip olurken, Aias da tanrıça ve tanrıların nefretini üzerine çektiğinden eve dönüş yolunda cezalandırılarak ölüme mahkûm edilir (Graves, 2012: 915-916).

Kâhinlik ayrıcalığı, bu ayrıcalığın bir cezaya dönüşmesi, dile getirilen çeşitli olumsuz kehanetler ve tapınakta uğranılan saldırının yanı sıra Kassandra mitolojide son olarak Agamemnon'a savaş ganimeti olarak verilmesiyle görünür olmaktadır. Troya ele geçirildikten sonra Agamemnon, kendisine seçtiği Kassandra'yı da gemisine alarak eve dönüş yoluna koyulmuş ve bu süre zarfında Teledamus ve Pelops adlarında ikiz oğulları doğmuştur. Kral Agamemnon ana vatanına vardığında önceden her şeyi planlamış olan eşi Klytaimnestra tarafından hileyle öldürülür.<sup>18</sup> Bu olayın hemen ardından Klytaimnestra, Agamemnon'un beraberinde getirdiği Kassandra'yı da öldürür, bu ikisinin ikiz oğullarını ise Agamemnon'un mezarı başında katleder (Vollmer vd., 1874: 125). “*Saçları en az boyu kadar uzayıp giden Kassandra*” (Graves, 2012: 835), yurda dönüşlerinin ölümle sonuçlanacağını görmüş, ancak her ne kadar bu konuda Agamemnon'u uyarsa da her zaman olduğu gibi yine sözünü dinletememiştir. Bu Kassandra'nın son uyarısı olmuştur. Yaşanacak olayları önceden bilmesine rağmen sözünün doğruluğuna kimseyi inandıramayan, bu yüzden de olacakların önüne geçemeyen Kassandra'nın bilicilik özelliği hiçbir şekilde işe yaramamış, bilakis kendisine hep acı ve mutsuzluk getirmiştir (Bayladı, 2014: 63). Kassandra'nın

<sup>18</sup> Robert Graves'in de belirttiği üzere Klytaimnestra'nın böyle bir eylemde bulunması için birçok sebebi vardır: Agamemnon ilkin Klytaimnestra'nın eski eşini ve bebeğini öldürerek onu kendisiyle evlenmeye zorlamış, ardından Troya savaşına katılmak uğruna Klytaimnestra'dan olan kendi öz kızı Iphigenia'nın kurban edilmesine karar vermiştir. Daha sonra ise Klytaimnestra eşinin kendisiyle beraber Priamos'un kâhin kızı Kassandra'yı ve ondan olma iki çocuğunu getireceğini duymuştur. Bütün bu nedenlerden ötürü Klytaimnestra'nın intikam duygusu ağır basmış ve sevgilisi Aigisthos ile birlikte hepsinin ölüm kararını almışlardır (Graves, 2012: 560).



kendisine bir erkek olarak yaklaşan Apollon'u reddetmesi sonucu onun tarafından bu şekilde cezalandırılmasını, aynı zamanda kadının sözünün geçersiz kılınması, tarihsel niteliğinin engellenmesi, sessizliğe gömülmesi şeklinde okumak da mümkündür (Neumann, 1985: 240-241).

Avrupa yazınının başlangıcı olan Homeros'un Troya savaşını anlattığı *İlyada* destanında hiçbir şekilde Cassandra'nın kehanet yetisine sahip bir bilici olduğundan bahsedilmez. Homeros tarafından "*Priamos'un güzel kızı*" (Homeros, *İlyada*, XIII, 365-370) ve "*Altın Aphrodite'ye benzer*" (Homeros, *İlyada*, XXIV, 695-700) şeklinde betimlenen Cassandra'nın kâhinlikten ziyade daha çok güzelliğine dikkat çekilmiştir. Bunun yanı sıra Cassandra, Kabesos'tan gelen Othryoneus'un Troyalılar tarafında savaşması karşılığında kendisini istemesi ve babası Priamos'un bunu kabul etmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır (bkz. Homeros, *İlyada*, XIII, 365-370). Ayrıca Akhilleus'un öldürdüğü kardeşi Hektor'un cesedinin Priamos tarafından getirilişini uzaktan ilk gören kişi olarak kenti çığlıklarıyla ayağa kaldıran da yine Cassandra'dır<sup>19</sup> (bkz. Homeros, *İlyada*, XXIV, 695-705). Homeros'un bir diğer destanı *Odysseia*'da ise Cassandra'nın ismi sadece Agamemnon'un ölümler diyarında Odysseus'a, kendisinin ve Cassandra'nın, eşi Klytaimnestra ile sevgilisi Aigisthos tarafından öldürüldüklerini anlattığı sırada geçmektedir (bkz. Homeros, *Odysseia*, XI, 420-425). Homeros'ta görünür olan Cassandra ile ilgili bu kesitler kehanet yetisinin ona sonradan eklenen bir özellik olduğunu, günümüze kadar ulaşan geleneksel görünümünün zaman içerisinde geliştiğini göstermektedir.

Kassandra örneğinde de olduğu gibi mitsel bir figür salt bir metin aracılığıyla belirlenip sabitlenemez. Mitsel olanın açık ve esnek olmasıyla ilişkili olarak bir figür çeşitli yorumlamalarda kullanılıp farklı özellikler elde edebilir. Mitsel figürün kişiliğine ve işlevine yönelik boşluklar veya içerisinde yer aldığı olaylara dair eksiklikler zamanla başka metinlerce çağın zihniyetine göre yorumlanıp giderilebilir. Dolayısıyla bir figürün mitolojik öz geçmişi metinsel veya sanatsal olarak, farklı yorumlamalarda parçalar halinde ortaya çıkan antik hikâyelerin bir araya

<sup>19</sup> Bu olayla ilişkili olarak, Cassandra'nın daha sonraki mitolojik kaynaklarda geleceği gören bir kâhin olarak yansıtıldığı düşünülmektedir.

getirilmesiyle genişleyebilmektedir (Epple, 1993: 12-13). Homeros sonrası antik metinlerde Cassandra figürünün mitolojik öz geçmişine yapılan çeşitli eklentileri bu bağlamda ele almak mümkündür.

Aiskhylos'un (İÖ 525-455) bir üçleme olan *Oresteia* adlı ağırlığının *Agamemnon* bölümünde Cassandra artık kâhinlik özelliğiyle görünür olmaktadır.<sup>20</sup> Yapıtta savaş esiri bir köle ve Agamemnon'un odalığı olarak Mykene'ye gelen ancak "sarayın, çok eskilerden gelen kanlı suçlarını" bildiği için lanetli olduğunu söyleyip içeri girmek istemeyen Cassandra'nın kehanet yetisi, korobaşıyla arasında geçen kapı önündeki karşılıklı konuşmada şu şekilde sergilenir:

*Korobaşı: [...] sen deniz ötesinde doğmuş bir yabancı, burada başka dil konuşan bizlere her şeyi nasıl gözle görmüş gibi isabetle anlatabiliyorsun?*

*Kassandra: Biliciliği olan tanrı Apollon verdi bana bu yeteneği.*

*Korobaşı: Belki de bir erkek olarak sana âşıktı Apollon, ha?*

*Kassandra: Utancımdan bir türlü itiraf edememiştim bunu.*

*Korobaşı: Tabii ya, o günlerin mutluluğu içinde duygular da incelik.*

*Kassandra: Öyle çok seviyordun ki benim için kavgaya bile giriyordun.*

*Korobaşı: Çocuk da yaptınız mı?*

*Kassandra: Söz vermiştim, ama yerine getirmedi.*

*Korobaşı: Onun verdiği bilicilik gücüne erişmiş miydin peki?*

*Kassandra: Evet, kentlilerime bütün olacakları önceden söyledim.*

*Korobaşı: Apollon'un öfkesi seni cezalandırdı mı?*

*Kassandra: Evet, söylediklerime artık hiç kimse inanmaz oldu."* (Aiskhülos, *Oresteia*, I, 1999-1212).

Bu pasajla beraber Cassandra öz geçmişinin can alıcı çekirdeği yani bahtsız kehanet yetisi açıklanmış, yazınsal olarak sabitlenmiş ve nesilden nesile bu şekilde iletilmiştir (Epple, 1993: 21). Aiskhylos'un aktardığı şekliyle Cassandra'nın kehanet

<sup>20</sup> Karl Ledergerber 1941 yılında yazmış olduğu *Kassandra: das Bild der Prophetin in der antiken und insbesondere in der ältern abenländischen Dichtung* başlıklı doktora tez çalışmasında Cassandra'nın etkisiz kâhinliğinin ilk olarak şair Pindaros (İÖ 517-438) tarafından ileri sürüldüğünü, bu etkisizliğin Apollon mitosuyla açıklanmasının ise Aiskhylos aracılığıyla gerçekleştirildiğini belirtir (bkz. Epple, 1993: 26).

yetisi, onu herkesin gözünde alay konusu, aşağılık geveze bir dilenci, aptal bir serseri, sahte bir büyücü, deli bir falcı yapmıştır. Apollon kendi bilicisini bu yazgıyla ölüme sürüklemiştir (Aiskhülos, *Oresteia*, I, 1271-1276). Kendisinin ve Agamemnon'un az sonra öldürüleceğini bile bile yazgısına teslim olan Cassandra, Agamemnon'un öldürüleceği kehanetinden sonra son bir kehanette bulunarak Klytaimnestra'nın, babasının öcünü almaya gelecek olan oğlu Orestes tarafından öldürüleceğini söyler (Aiskhülos, *Oresteia*, I, 1280-1285). Burada değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta Cassandra'nın bir kadın olarak unutulma korkusudur. Öyle ki “[...] *tüm dünya unuttur gider. İşte ölümünden çok, bu unutulmak acı geliyor bana!*” (Aiskhülos, *Oresteia*, I, 1330) diyerek unutulma tehlikesine karşı kaygılarını dile getiren Cassandra'nın, metinde vurgulanan en büyük talihsizliklerinden biri tarih süresince yenilenlerle, kaybolup giden ve unutilan kadınlarla benzer bir yazgıyı yaşayıp unutulması yönünde olmuştur (Manola, 2010: 95).

Antik dönemin önemli bir diğer ağılatı yazarı Euripides'in (İÖ 480-406) *Troyalı Kadınlar* adlı ağılatısında Cassandra, yazınsal öz geçmişine eklenmiş olan kehanet yetesinin yanı sıra bakire bir rahibe olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar ömrü boyunca bakire kalmaya yemin etmiş bir Apollon rahibesi olsa da kral Agamemnon tanrıları yok sayıp onu kendisine almıştır. Bu durumu Cassandra meşaleler yakıp kutlamalar yaparak karşılar, çünkü Agamemnon'un sonu olacağını bilir: “[...] *Yunan kralı Agamemnon, beni seçmekle, Helena'dan daha felaket getirici bir kadını seçmiş oluyor. Ölümü benden olacak çünkü; kardeşlerimin ve babamın intikamı için evini başına yıkacağım onun*” (Euripides, *Troyalı Kadınlar*, 18). Kutlama eşliğindeki bu sözlerinin ardından çevresindekilerce zaten çıldırmış olarak algılandığı için kulak asılmayan Cassandra, Atreus soyunun çökeceğini, Yunanlıların çok daha kötü bir yazgıya kürek çektiklerini; ayrıca her ne kadar tanrı vurgunu olsa da sözünde çılgınlıktan eser olmadığını belirtip (Euripides, *Troyalı Kadınlar*, 18) doğruluğunun altını çizer. Troya'nın düşüşünün ardından galiplerin acımasızlığını ve yenilenlerin acılarını anlatan bu ağılatıda Cassandra kâhinliği aracılığıyla galiplerin sonradan başlarına gelecekleri aktararak kendisinin ve Troyalı kadınların acılarını dindirmeye çalışır. Cassandra metinde sadece Yunanlıların çöküşlerine dair kehanetlerde bulunan biri olarak değil aynı zamanda Aias olayının veya Agamemnon cinayetinin bir

uyarıcısı olarak yansıtılmaktadır (Epple, 1993: 22). Cassandra “*beni, öç tanrıçaları olan üç Erinys’den birini, al götür bu ülkeden*” (Euripides, *Troyalı Kadınlar*, 21) diyerek kendisini savaş ganimeti olarak krala sunulan köle bir kadın olmaktan ziyade intikam tanrıçalarından biri olarak, öç almaya giden bir kadın olarak göstermektedir.

Kassandra, tarihi antik-mitolojik aktarımlara dayanan mitsel-yazınsal bir figürdür. Homeros, Aiskhylos ve Euripides bu bağlamdaki en önemli antik kaynaklardır. Antik yazından tanıdığımız Kalkhas, Teiresias, Pytha gibi ünlü kâhinlerden farklı olarak Kassandra’nın özelliği olumsuz sonuçlanacak olaylara, felaketlere, tehlikelere yönelik uyarılarda bulunmasında ve bunlara kimseyi inandıramamasında yatmaktadır ki bu özelliğiyle elinden bir şey gelmeyerek görmenin ilk örneği ve nafîle uyarıların simgesi olmuştur (Manola, 2010: 90). Homerik destanların ve İÖ 5. yüzyılın büyük ağılatı yazarlarının bir figürü olarak, hayatta kalması sağlanan yani yok olup gitmesine engel olunan Kassandra’nın bu yazarlara ait metinlerle eylem alanının çerçevesi büyük bir ölçüde belirlenmiştir. Sonraki dönem metinlerinde çeşitli yorumlar söz konusu olsa da kalıp artık oluşmuştur. Öyle ki Kassandra’nın ismi bazı metinlerde “Alexandra” olarak geçse de kâhinlik damgası baki kalmıştır. Bu bağlamda Helenist yazar Lykophron’un (İÖ 320-280) *Alexandra* adlı yapıtını örnek göstermek mümkündür. Kassandra’nın Alexandra adı altında baş figür hatta başlık adı olma özelliğini taşıdığı tek antik yapıt olan *Alexandra*’da Kassandra yine kehanetleriyle görünür olmaktadır (Epple, 1993: 26). Lykophron’un yansıttığı şekliyle Priamos, kızı Kassandra’nın kehanetlerinden hoşnut değildir ve Troyalıların onunla alay etmelerinden korktuğu için onu bir bekçi gözetiminde bir kuleye hapseder, bekçiyi ise kızının kehanetlerini kendisine iletmekle görevlendirir (Grimal, 2012b: 357). Kassandra’nın kehanetlerinin sergilendiği uzun bir ulak haberinden oluşan bu metinde Lykophron önceki metinlerden farklı olarak Kassandra’yı sadece Troya savaşına karşı uyarılarda bulundurmakla kalmaz aynı zamanda kendi döneminin savaşlarına yönelik ön uyarılarda da bulundurur (Epple, 1993: 27). Romalı şair Vergilius’in (İÖ 70-19) Romalıların kökenlerinin Troyalılara dayandığı mitosunu anlatan *Aeneis* adlı destanında da Kassandra’nın bahsi, bir kâhin olarak Roma’nın kuruluşuna dair ileriye dönük olumlu kehanetleriyle kısa da olsa geçmektedir. Benzer bir şekilde Ovidius’un (İÖ 17-İS 47) bazı yapıtlarında da

özellikle Paris'in aşk hikâyeleriyle ilişkili olarak Cassandra'nın tahminlerine, öngörülerine göndermelerde bulunmaktadır. Seneca (İÖ 4-İS 65) 1. yüzyılın ortalarında, Cassandra figürünün iskeletini belirleyen ve onu ölümsüz kılan Yunan yazınının merkezi iki yapıtına yani *Troyalı Kadınlar* ve *Agamemnon* ağılatılarına başvurarak *Troades* ile *Agamemnon* adlı kendi yapıtlarını oluşturmuştur. *Troades*'te bir figür olarak Cassandra'ya yer verilmemiş, onun yerine kardeşi Polyxena üzerinde durulmuştur. Buna karşın *Agamemnon*'da önemli bir rol oynayan Cassandra önceki metinlere benzer bir şekilde Agamemnon'a nafil uyarılarda bulunan, kendinden geçmiş bir şekilde tanrıya isyan edip karşı gelen, saray duvarının arkasında meydana gelecek olan olayları bildiren bir kâhin olarak metne dahil olmaktadır (bkz. Epple, 1993: 27-29). Şunu da belirtmek gerekir ki söz konusu tüm bu metinlerde Cassandra'nın söylediklerine kurgusal çevresi inanmasa da okur veya seyirci söylediklerinin gerçekliğini gözlemleyebildiği veya deneyimleyebildiği için her zaman Cassandra'ya inanmaktadır.

Troya hikâyesi Orta Çağın sonlarına yani 15. yüzyılda basılan ilk Troya kitaplarına kadar tekrar tekrar ele alınan, üzerine yeniden çalışılan bir izlek olmuştur. Troya hikâyesinin bir figürü olarak Cassandra'nın Orta Çağda nasıl bir yere sahip olduğuna bakıldığında ise antik metinlere nazaran Orta Çağ metinlerinde daha az rol aldığı söylenebilir. Üstelik Cassandra antik aktarımlarda uyarıcı sesi tekelinde barındırıp önemli bir konuma sahipken Orta Çağa ait Troya metinlerinde bu seçkin konumu kırılmış, artık savaşın Troyalılar için felakete dönüşeceğini önceden bildiren tek kişi olmaktan çıkmıştır. Çünkü artık bu metinlerde Paris'in Yunanistan yolculuğuna çıkmasına ve Helena'yı almasına Troya'da sadece Cassandra değil, Antenor ve Anchies de karşı çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Hektor, devlet kâhini Helenos ve Panthoos da savaş henüz başlamadan önce uyarılarda bulunmaktadırlar. Cassandra'nın bu metinlerdeki en büyük rolü Paris'in yolculuğuna yönelik olumsuz bilici söylemleridir. Ancak ne Cassandra'nın kehanetleri ne de Paris'in planlarına karşı yürütülen akılcı söylemler felaketi önleyebilmiştir. Thomas Epple'nin de belirttiği üzere bu durum Cassandra'nın emsalsizliğini yitirmesine yol açmaktadır. Nitekim Helena'nın kaçırılmasının sonuçları özel bir yeti gerektirmeksizin akıllı insanlar tarafından da görülebilecek bir olay olarak ele alınmıştır (bkz. Epple, 1993: 33).

Buradan hareketle Cassandra'nın, antik metinlerde sözünün inandırıcılığı alındığı gibi Orta Çağ metinlerinde de bir kadın olarak söylemlerinin önemsizleştirildiği, bilginin kendisinin elinden alındığı ve aklın temsilcisi olarak erkek söyleminin dikkate değer görüldüğü söylenebilir.

Öte yandan kendisine atfedilmiş özelliklerinin yanı sıra Herbort von Fritzlar'ın *Lied von Troja* (1190) adlı yapıtında olduğu gibi Hristiyanlığın etkisiyle Mesih'e yönelik gelecekle ilgili bilgiler veren Hristiyan bir kâhin olarak görünür olan Cassandra, bu bağlamda felaketleri öngören kara kâhinlikten refaha kavuşmayı önceden müjdeleyen bir kâhine dönüşmektedir (Manola, 2010: 96). Yani Hristiyanlaştırılmış bir Cassandra ile karşılaştığımız bu kitapta Cassandra salt Paris'e yönelik uyarılarda bulunmayan aynı zamanda Hristiyanlığın gelişinden kıyamet gününe kadar olacakları tanrıdan esinlenerek önceden gören dışı kâhin (sibylle) olarak yansıtılmıştır (Epple, 1993: 34). Cassandra'nın çeşitli dönemlerden geçen uzun yazınsal tarihi, içerisinde birbirinden farklı, hem felaketi hem de refahı bildiren bir kâhin olarak anılması örneğinde olduğu gibi bazen çelişkili, bir taraftan iffetli diğer taraftan Apollon ve Agamemnon ile arasındaki ilişkiden dolayı baştan çıkarıcı bir kadın şeklinde yansıtıldığı için tutarsız öğeler barındırmaktadır (Manola, 2010: 96). Ancak Stephanie Jentgens'in belirttiği üzere antik mitolojinin en çok alıntılanan şahısları arasında yer alan Cassandra (akt. Manola, 2010: 95) her ne kadar Ulrich Füetrer'in Troya savaşına yer verdiği *Buch der Abenteuer* (1473-1478) adlı yapıtında olduğu gibi kimi Orta Çağ metinlerinde hiç anılmasa da (bkz. Epple, 1993: 34) bazen ana figür çoğunlukla da yan figür olarak Antik Çağdan itibaren değinildiği metinlerin çoğunda çeşitli değişikliklere ve çelişiklere rağmen kâhinliği ve kehanetleriyle ön planda kalmaya devam etmiştir.

16. ve 17. yüzyılın gerek yazın gerekse sanat dünyasında dönemin zihniyeti ve gereklilikleriyle uyuşmadığından dolayı birkaç eğitsel örneğin dışında pek ele alınmayan Cassandra (bkz. Epple, 1993: 35-43), 18. yüzyılın antik Yunan yazınına yönelimiyle beraber yeniden dikkate alınmıştır. Cassandra yeni Alman yazını bağlamında Johann Elias Schlegel'in, Euripides ve Seneca ağılatılarından derleyip meydana getirdiği *Die Trojanerinnen* (1937/1947) başlıklı oyununda tekrar görünür

olmaktadır. Schlegel burada Cassandra'nın kehanet yetisini salt gelecekteki olayları oyuna dahil etmek için değil aynı zamanda oyuncuların niyetlerini de görebilmek için kullanmıştır. Cassandra daha sonra ise yine Euripides'in *Troyalı Kadınlar*'ının etkisi altında Joseph Bernhard Pelzel tarafından 1780 yılında kaleme alınan *Das gerächte Troja* adlı ağırlığında karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu sefer aydınlanmanın etkisiyle akla yatkın olmayan belirsiz noktalarda arındırılmaya gidilmiş, Cassandra kehaneti de bu arındırma eylemiyle beraber silinmiştir (bkz. Epple, 1993: 46-49).

Çeviri faaliyetleriyle beraber Alman yazınına kazandırılan antik Yunan yapıtları sayesinde Cassandra, dönemin algı ve alımlama dünyasında giderek daha geniş bir yer edinir. Öyle ki Friedrich Leopold Graf zu Stolberg'in 1795 yılında yazdığı *Kassandra* adlı kasidesiyle Alman yazın tarihinde ilk kez yazınsal bir yapıtın başlığı ve ana kahramanı olmuştur. Ardından Alman yazın tarihinin Cassandra'yı konu edinen önde gelen önemli örnekleri arasında yer alan Friedrich Schiller'in 19. yüzyılın başında kaleme aldığı *Kassandra* (1802) adlı balat biçimindeki şiiri gelir. Stolberg, Cassandra mitosunu daha çok dönemin siyasi gelişmelerini değerlendirip eleştirmek için kullanırken Schiller her ne kadar dolaylı yoldan siyasi unsurlara göndermelerde bulunsa da daha çok bir birey olarak Cassandra'nın ruhsal durumu üzerinde durmaktadır. Schiller'in şiirinde Cassandra kendi ruhsal durumuna ve yazgısına yönelik duygu ve düşüncelerini monolog şeklinde ifade eder. Kendisine yalnız kalmaktan ve umutsuzluğa kapılmaktan başka bir şey getirmeyen geleceğe dair bilgisini, kaldıramayacak kadar ağır bir yük olarak görür. Tanrıya eğer hiçbir şeyi değiştiremeyecekse bu bilgiyi kendisine neden sunduğunu sorarak yakınmalarda bulunur ve gelecek bilgisini kastederek vermiş olduğu "yanlış hediye"yi geri almasını, eski körlüğünü ise tekrar iade etmesini söyler. Epple'ye göre Schiller'in bu şiiriyle beraber Cassandra, yükselişinin yeni bir aşamasına ulaşmakta; yazınsal bir figür olarak Alman yazınındaki tarihini başlatmakta; sınırlı da olsa ilk defa yazınsal özerkliğe sahip, tür ve konu itibarıyla antik örneklerinden bağımsız hareket eden bir figür olmaktadır (Epple, 1993: 61).

19. yüzyılın ikinci yarısına, daha çok antik örneklerle serbest bağlantılar kuran ve Schiller'in *Kassandra* şiiriyle ilişkili olarak senaryolarında aşk, kıskançlık,

feragat ve ölüm gibi konuları işleyen Mykene ve Troya merkezli tiyatro oyunları hakimdir. Bu bağlamda 1856'da Heinrich Zirdorf'un *Kassandra: Trauerspiel in 5 Akten*, 1856/57'de Eduard Tempelvey'in *Klytämnestra*, 1877'de Friedrich Geßler'in *Kassandra*, 1881'de Friedrich August Ehlert'in *Klytämnestra*, 1890'da Gustav Kastrop'un *Agamemnon*, 1903'e gelindiğinde ise E. König'in *Klytämnestra*, Hans Pischinger'in *Kassandra* ve yine Herbert Eulenberg'in *Kassandra* adlı oyunları (Tauber, 2008: 383-384) tekrar tekrar karşımıza çıkan *Kassandra*, görüldüğü üzere Alman yazınında eskiye kıyasla daha sık başvurulan bir figür olmuştur.

*Kassandra* mitosu 20. yüzyıl modern Alman yazınında da etkisini devam ettirmiştir. Kâhin, haberci, hatırlatıcı ve uyarıcı olarak simgesel bir figür haline gelen *Kassandra* özellikle bu yüzyılın ilk yarısında çeşitli siyasi arka planlara sahip yazarlar aracılığıyla bir "direniş figürü" ya da "meşrulaştırma şifresi" olarak işlev görmüştür (Stephan, 1999: 111). Dönemin siyasi olaylarına tepki gösteren yazarlar, yapıtlarına dahil ettikleri *Kassandra* figürü ile özdeşleşip olacaklar karşısında uyarılarda bulunmaya çalışmışlardır. Örneğin yazar ve yazın bilimci Heinz Politzer 1933'te yayımlanan *Kassandra* şiirinde Avrupalı Yahudilerin soykırımına yönelik bir kâhin misali öngörülerde bulunur; sürgün yazar Max Hermann-Neisse 1938'de kaleme aldığı *Kassandra* şiirinde kâhin figürünü 1933'ten itibaren Almanya'da gerçekleşen siyasi gelişmeleri yansıtmak için kullanır; yine yazar ve yazın bilimci olan Richard Friedenthal 1943'te sürgünde yayımlanan *Kassandra* şiirinde dönemin siyasi yanlışlıklarına göndermede bulunarak *Kassandra*'yı kimsenin kendisine inanmadığı bir uyarıcı olarak yansıtır. *Kassandra* mitosunun güncellenip siyasileştirildiği bu dönemde Stefan Zweig, Golo Mann, Rudolf Oden, Klaus Mann gibi sürgün yazarlar da kimi metinlerinde *Kassandra*'ya göndermelerde bulunarak onunla aralarındaki benzer duygulara ve paralelliklere dikkat çekerler (bkz. Stephan, 1999: 111-112).

Sürgün yazarlar tarafından siyasi eleştiri bağlamında çoğunlukla isim olarak anılan *Kassandra*, Inge Stephan'ın belirttiği üzere ülkede kalan yazarlarca daha çok faşist düşünceye hizmet eden merkezi bir figür olarak kullanılmıştır. Öyle ki Hans Schwarz 1941 yılında yayımlanan *Kassandra* adlı ağıtısında ulusal bağlamlara sıkı sıkıya bağlı bir *Kassandra* tasarlamıştır. Mitolojik örneklerinden farklı olarak



Agamemnon'u öldüren Klytaimnestra değil, oç alma duygusuyla bizzat Cassandra'nın kendisidir. Bu olay aracılığıyla Cassandra milli duygularla ülkesinin intikamını alan bir ulusal mücadele kahramanı olarak yansıtılmıştır (Stephan, 1999: 113). Bu gibi unsurlardan hareketle Epple söz konusu ağılatının “*Kassandra yorumunun en karanlık bölümü*” (Epple, 1993: 204) olduğunu söyler. Sürgüne gitmeyip bulunduğu ülkede kalan yazarlar bağlamında Schwarz'ın ardından bu sefer bir kadın yazar Cassandra mitosuna eğilir. Almanca yazan Avusturyalı yazar Erika Mitterer 1942 yılında yayımlanan *Die Seherin* adlı öyküsünde Schwarz kadar keskin olmasa da dolaylı olarak milli duygulara yakınlaşır. Ancak Stephan'ın deyiimiyle öykünün merkezinde milliyetçilikten ziyade erotizm vardır: Cassandra burada Agamemnon'a kızını hatırlatan bir figür gibi tasarlanmıştır. Yani Agamemnon sevgilisi Cassandra'da aslında kurban edilen kızı Iphigenia'yı görmektedir.<sup>21</sup> Mitterer, Iphigenia'nın temsilcisi olarak Cassandra ile Iphigenia'nın babası Agamemnon arasında kurulan sevgi bağını enest bir ilişki şeklinde yansıtır. Cassandra'nın öykünün sonunda öngördüğü üzere Klytaimnestra, eşi Agamemnon'u kurban edilen kızının intikamını almak için değil, kızını anımsatan biriyle ilişki kurup kendisini aldattığı için öldürmektedir (bkz. Stephan, 1999: 114). Dönemin tüm bu Cassandra yorumlamalarından hareketle Cassandra'nın bir figür olarak estetik açıdan yıprandığı, daha çok siyasileştirildiği, farklı görüşlere mensup yazarlar tarafından verilmek istenen mesajların taşıyıcısı olarak kullanıldığı, dönemsel uyarlamalar aracılığıyla dönemin sorunlarına ve zihinsel konumuna ayna tuttuğu söylenebilir.

Savaş sonrası Alman yazınına baktığımızda Hans Erich Nossack'ın 1948 yılında yayımlanan *Kassandra* adlı öyküsünde Cassandra mitosunun tekrar fakat farklı bir uyarlamayla yeniden karşımıza çıktığını görürüz. Öykünün karakterlere yönelik odak noktası temelde Cassandra'dan ziyade Troya savaşından sonra eve dönüş yolculuğu çetrefilli bir şekilde yıllarca süren Odysseus'tur. Cassandra ile Odysseus'u

<sup>21</sup> Iphigenia'nın kurban ediliş sahnesine yönelik çeşitli yorumlamalar olmakla beraber “ok atan tanrıça” (Hesiodos, *Theogonia*, 915-920) Artemis, Aiskhylos'un aktardığı şekliyle hamile bir hayvanı avladıklarından dolayı Atreusoğullarına (Menelaos-Agamemnon) öfkeli. Bu yüzden Troya'ya sefere çıkmak üzere Aulis'te bekleyen gemileri gerekli rüzgardan mahrum bırakır. Bunun üzerine kâhin Kalkhas kehanette bulunarak yolculuğa çıkabilmesi için Agamemnon'un, kızı Iphigenia'yı Artemis'e kurban olarak sunması gerektiğini söyler. Agamemnon her ne kadar acı da olsa donanmaya destek için bu şartı kabul eder ve Iphigenia'yı tanrıçaya kurban olarak sunar (bkz. Aiskhülos, *Oresteia*, I, 110-240).

bir araya getiren bu uyarlamada ön plana çıkan konular ise Stephan'a göre daha çok cinsiyetler arası ilişkiler ve başarısız karşılaşmalar, cinselliğin rolü, Cassandra'nın "korku" sebebiyle tanrıyı reddetmesi üzerinden cinsel ret gibi konulardır (bkz. Stephan, 1999: 111-129). Almanya'nın doğu ve batı olmak üzere 1949 yılında ikiye ayrılmasından sonra ise Cassandra'nın daha çok Doğu Alman yazınında ortaya çıktığı görülmektedir. Mitolojik öğelerin yönetime yönelik eleştirileri dile getirmek adına şifre olarak kullanıldığı bu dönemde, Cassandra adeta toplumcu yazarların ülkenin geleceğine dair öngörülerinin sözcüsü olmuştur. Ekinel ve siyasi alanlarda uygulanan baskı sebebiyle düşüncelerini özgürce ifade edemeyen, ettiklerinde ise sözleri dikkate alınmayan yazarlar, Cassandra'nın çığlıklarına göndermeler yapıp dolaylı olarak eleştiri ve uyarılarda bulunmuşlardır. Cassandra'nın Doğu Alman yazınından Friedrich Christian Delius'un *Genossin Cassandra* (1975), Günter Kunert'in *Keine Neuigkeiten aus Troja* (1977) ve Thomas Brasch'ın *Kassandra* (1977) adlı şiirlerinde tekrar tekrar görünür olmasını bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Diğer taraftan Cassandra'nın yazınsal gelişimi açısından 20. yüzyılın ikinci yarısı, gerek genel olarak Batı yazın dünyasında gerekse Alman yazınında Cassandra'nın daha çok kadın yazarlar tarafından ele alınıp farklı odak noktalarıyla tekrar gündeme getirildiği bir dönemdir. Mitolojik hikâyelerin ve figürlerin her dönemin siyasi atmosferine göre yeniden yorumlanabildiği bilgisinden hareketle bu dönemde özellikle kadın yazarlar tarafından kaleme alınan mitsel yapıtların İkinci Dalga Kadın Hareketi etkisinde kaldıkları söylenebilir. Cassandra'nın kadın bakış açısıyla yeniden hayat bulduğu söz konusu siyasal-yazınsal durumuna örnek olarak Alman yazınına ait Cassandra uyarlamalarının en önemlilerinden birini oluşturan Christa Wolf'un 1983 yılında yayımlanan *Kassandra* adlı öyküsünü, Batı yazın dünyasından ise Amerikalı yazar Marion Zimmer Bradley'in 1987 yılında yayımlanan *The Firebrand* adlı romanını göstermek mümkündür. Nitekim her iki kadın yazar da yapıtlarına Troya savaşını konu edinirken anlatıcı olarak Cassandra'yı seçmiş; Troya hikâyesini geleneksel alımlama şeklinin dışında bir kadının gözüyle aktarmış; tarihsel-yazınsal gelişimi içerisinde çoğunlukla yan figür olarak karşımıza çıkan Cassandra'yı kadın kimliğiyle hikâyenin merkezine almışlardır. Bu bağlamda tarih içerisinde ezilen

kadınların sesi olarak Cassandra, feminist bir yaklaşımla dönemin eşitsizliğe karşı sürdürülen kadın direnişinin yazın alanındaki simgesi haline gelmiştir.

Sonuç olarak Cassandra Antik Çağdan modern zamana kadar kalıplaşmış imgelerinin yanı sıra her dönemin özelliklerine göre yeni ve farklı imgelerle donatılmıştır. Kehanetlerde bulunan ama kimseyi kendisine inandıramayan bir kâhin, felaketleri bildiren kara kâhin, bir Apollon rahibesi, savaş ganimeti, köle, dilsiz/sözsüz bırakılan bir kadın, mutsuz, deli, çıldırmış, güzel gibi imgelerle yazın dünyasında yer edinen Cassandra, zaman içerisinde siyasileştirilerek yaklaşan felaketler karşısında bir uyarıcı, bir direniş figürü, tarihte sözü ellerinden alınan kadınların sesi halini almıştır.

#### 2.4. Yazınsal Mitos Çalışmalarında Medea

Yunan mitolojisinde Kolkhis kralı Aietes ile kraliçe İdyia'nın kızı, güneş tanrısı Helios'un torunu olarak geçen Medea, ilk gençlik yıllarından itibaren Hekate'nin<sup>22</sup> izinden giden yetenekli bir büyücü (Grant, Hazel, 1976: 271) olmasının yanı sıra aynı zamanda bir Hekate rahibesidir. Hekate ve mitolojide büyük büyücü olarak geçen Kirke'den büyücülük sanatını öğrenen ve kısa sürede nadir bir beceri seviyesine ulaşan Medea, bu sanatını olumsuz veya kötü anlamda değil, sadece felaketleri önlemek, ülkelerine gelen yabancıları tehlikelerden ve kurban edilmekten kurtarmak için kullanmıştır (Vollmer vd., 1874: 325). İnsanları hayvana dönüştürme gücüne sahip “kötü büyücü” Kirke'ye karşın “iyi büyücü” olan Medea<sup>23</sup> insanları iyileştiren şifalı otlar yapma gücüne sahiptir (Roscher, 1894-1897: 2483-2484). Kimi zaman büyücü başı Hekate'nin kızı veya büyük büyücü Kirke'nin kız kardeşi (Ziegler, Sontheimer, 1969: 1126) şeklinde karşımıza çıkabilmektedir. Ancak bilinen en eski mitoloji kaynaklarından biri olan Hesiodos'un *Theogonia*'sında Kirke, Medea'nın

<sup>22</sup> Büyü, sihir, ruhlar alemi gibi esrarengiz ve karanlık konuların tanrıçasıdır (Grimal, 2012b: 228).

<sup>23</sup> Michael Grant ve John Hazel *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten* başlıklı mitoloji sözlüklerinde Medea isminin annesininki gibi “bilgili” anlamına geldiğini belirtirler (Grant & Hazel, 1976: 271). Buna karşın *Benjamin Hederichs gründliches mythologisches Lexikon*'da ise Medea'nın kelime anlamının nasihat olduğu vurgulanır (Hederich, 1770: 1539). Benzer bir şekilde Karl Kerényi de *Die Mythologie der Griechen* adlı kitabında Medea sözcüğünün “iyi nasihatte bulunan” anlamına geldiğini söyler (Kerényi, 1996: 209).

babasının kız kardeşi, Medea ise Güneş tanrısı Helios'un oğlu Aietes ile Okeanos'un kızı İdyia'nın kızı olarak geçmektedir (Hesiodos, *Theogonia*, 955-965).

Güneş soyundan gelen biri olarak Medea, efsane ve ağılatıların kadın şahısları arasında oldukça güçlü, oldukça çarpıcı olanıdır; akrabası Kirke gibi genellikle olağan dışı, ürpertici serüvenlerin kahramanıdır (Erhat, 2014: 200-201). Daha çok büyücülük ve ürpertici eylemleriyle mitolojide yer edinen Medea'nın hikâyesi ise Altın Post'u<sup>24</sup> geri alabilmek uğruna yola koyulan Argonautların uzun maceralardan sonra Kolkhis'e varmalarıyla başlar. Öyle ki Argonautlar efsanesiyle birlikte Medea, Argonautların lideri İason'un en başından itibaren büyücü güçlere sahip bir yardımcısı olarak, Kolkhis'teki Altın Postun alınmasında ve geri dönüş yolculuğunda görünür olmaktadır (Ziegler, Sontheimer, 1969: 1126). Mitolojik aktarımlara göre Medea, İolkos kralı Pelias'ın buyruğu üzerine Kolkhis'e sefer<sup>25</sup> düzenleyip Altın Post'u almaya gelen Argonautlar lideri İason'a, Argo gemisinin koruyucu tanrıçası Hera'nın talebiyle Aphrodite<sup>26</sup> tarafından âşık ettirilir. Bunun üzerine Kolkhis kralı Aietes'in Altın Post karşılığında şart koştuğu yerine getirilmesi neredeyse imkânsız olan görevler karşısında Medea'dan yardım isteyen ve karşılığında ona evlilik sözü veren İason, olumlu yanıt alır. Ardından Medea tüm büyücülük meziyetlerini kullanarak İason'a, ateş püskürten boğalardan korunması için büyümlü bir merhem verir, ejderha dişlerinden meydana gelen savaşıları nasıl yeneceğini anlatır ve kutsal koruda postun başında

<sup>24</sup> Altın Post efsanesi Boiotia kralı Athamas'ın, eşi Nephele'yi terk edip İno ile evlenmesiyle başlar. Athamas'ın Nephele'den olan çocuklarından kurtulup kendi oğullarını tahtın varisi yapmak isteyen İno bu amaçla öncelikle tarlaları kurutarak ülkeyi kıtlığa sürükler. Ardından bu olay karşısında ne yapılması gerektiğini öğrenmek için Delphoi kâhinine giden elçilerle anlaşma yaparak onlara kralın Nephele'den doğma öz oğlu Phriksos'u kurban etmesi karşılığında ülkenin bu lanetten kurtulacağını söyler. Phriksos tam kurban edilecekken gökten tanrılar tarafından gönderilen altın postlu bir koç iner. Koç Phriksos ve kardeşi Helle'yi alarak oradan uzaklaşır ve Kolkhis yoluna koyulur. Ancak Helle kaçış yolunda Çanakkale boğazına düşerek boğulur ve orası onun anısına Hellespontos olarak anılır. Kolkhis'e yetişen Phriksos ise koçu Zeus'un onuruna kurban eder, altın postunu da kendisine kapılarını açan Kolkhis kralı Aietes'e sunar (bkz. Graves, 2012: 294-296).

<sup>25</sup> Argonautlar seferinin düzenlenme sebebi İason'un, üvey amcası Pelias'tan aslında babası Aison'un hakkı olan İolkos tahtını geri istemesine dayanır. Pelias'ın gazabına uğramasın diye Kentaurlar tarafından gizlice büyütülen İason, yıllar sonra Pelias'ın karşısına çıkarak kral Kretheus'un oğlu Aison'a bıraktığı tahtın Aison'un oğlu olarak kendisine iade edilmesini talep eder. Pelias, İason'un bu talebini reddetmez ancak bir şartı vardır: İason, akrabaları olan Phriksos'u Kolkhis'e götürme konun altın postunu ait olduğu yere yani İoklos'a getirmelidir. Bu görevin yerine getirilmesi durumunda Pelias tahttan vazgeçecektir. İason amcasının şartını kabul eder ve kendisiyle birlikte yolculuğa çıkmak isteyen gönüllüleri toplayarak Altın Post'un peşine düşer (bkz. Graves, 2012: 763-765).

<sup>26</sup> Aphrodite denizin köpüklü dalgalarından doğan aşk ve güzellik tanrıçasıdır (Erhat, 2014: 42).

nöbet tutan ejderhayı bizzat kendisi zehirler. Görevlerin başarıyla tamamlanmış olmasına rağmen babasının Argonautlara postu vermeyeceğini, hatta onları öldürteceğini anlayan Medea, İason'u koruya götürerek postu çalmasını sağlar ve ardından onlarla beraber kaçar (bkz. Grant, Hazel, 1976: 271-272).

Kolkhis'ten Yunanistan'a kaçış yolu Medea'nın erkek kardeşi Absyrtos'un ölüm sahnesiyle başlar. *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*'de bu sahenin mitolojide iki şekilde görünür olduğu belirtilir. Buna göre Medea kendilerini takip eden ve gittikçe yaklaşan babasının donanmasını durdurmak için, giderken yanına rehine olarak aldığı erkek kardeşi Absyrtos'u öldürüp cesedini parçalara ayırarak deniz kıyısına serpiştirir. Kolkhisliler ceset parçalarını toplamakla meşgul olurken Argo gemisi yakalanma tehlikesini atlatacak oradan uzaklaşır. İkinci bir aktarıma göre ise Absyrtos bir yetişkindir ve Medea'yı dolayısıyla da Argonautlar gemisini Karadeniz'de takip eden donanmayı bizzat yönetir. Medea'yı kandırarak kardeşiyle görüşmeye ikna eden İason tarafından haince öldürülür (bkz. Grant, Hazel, 1976: 272). İason ile birlikte babası Aietes'e ihanet etmekle kalmayıp aynı zamanda kardeşini öldüren bir katil olarak yansıtılan Medea'nın ürpertici eylemleri mitolojik aktarımlara göre bunlarla da sınırlı kalmaz. Yolculuk sırasında İason ile evlenen ve Kirke tarafından günahlarından arındırılan Medea, İolkos'a varduktan sonra İason'u bu zorlu göreve göndererek onu ebediyen uzaklaştırmak isteyen ve söz vermesine rağmen tahtı iade etmeyen kral Pelias'tan intikam almaya karar verir. Farklı yorumları olmakla beraber öncelikle Pelias'ın kızlarını herhangi bir canlıyı gençleştirme gücüne sahip olduğuna inandırır ve isterlerse yaşlı babalarını da gençleştirebileceğini söyler. Ardından bunu ispatlamak için yaşlı bir koçu parçalara ayırıp bir kazanın içinde kaynatır ve yaptığı büyülerle kazandan genç bir kuzu çıkartır. Gördükleri karşısında ikna olan Pelias'ın kızları, aynı işlemi Medea'nın kontrolünde babaları için de uygularlar; fakat aynı sonucu alamazlar (bkz. Grimal, 2012b: 464). Bu eylemin sonucunda Pelias ölür ve Medea böylece İason'a olan aşkından dolayı ürpertici eylemlerine bir yenisini daha eklemiştir.

Medea'nın sebep olduğu söz konusu olay üzerine İason ile Medea İolkos'tan sürülürler ve bunun sonucunda Korinthos'a doğru yol alırlar. *Benjamin Hederichs*

*gründliches mythologisches Lexicon*'da belirtildiği üzere Medea ile İason Korinthos'ta yaklaşık olarak on yıl mutlu bir şekilde birlikte yaşarlar. Ancak bu mutlu birliktelik İason'un Korinthos kralı Kreon'un kızı Glauke'ye (Kreusa) göz koymasından sonra bozulur. Her ne kadar Medea kabul etmese de İason evliliklerinin bitmesini talep ederek ondan uzaklaşır ve Glauke ile düğün hazırlıklarına başlar.<sup>27</sup> Bu sırada Medea'ya şehri terketmesine yönelik haber gelir. Medea, Korinthos'tan ayrılmadan önce kendisine bir günlük süre verilmesini ister ve isteğinin kabul görmesi üzerine bu süre zarfında intikam planları yapar. Hazırlamış olduğu zehirli bir elbiseyi düğün hediyesi olarak çocuklarıyla müstakbel gelin Glauke'ye gönderir. Glauke zehirli elbiseyi giyer giymez yanmaya başlar, o sırada yardımına koşan babası da yanarak can verir ve ardından tüm saray alevler içinde kalır (bkz. Hederich, 1770: 1542).

Medea mitosunun bir sonraki aşaması ise çocuklarının<sup>28</sup> ölümüdür. Mitoloji sözlüklerine bakıldığında özellikle bu ölüm olayının Euripides öncesi ve Euripides sonrası olmak üzere çeşitli yorumlamalarına rastlamak mümkündür. Euripides öncesi anlatıların birinde (Eumelos) çocuklar, Hera'nın bahsettiği ölümsüzlüğü alabilmeleri için anneleri Medea tarafından Hera tapınağına götürülmüş ve işlemin gerçekleştiği sırada İason'un gelmesiyle oluşan karışıklıktan ötürü yanlışlıkla ölmüşlerdir (Schmidt, 1992: 386). Bir diğer kaynağa (Kreophylos) göre Medea'nın Korinthos'tan kaçarken korunaklı olduğu için Hera tapınağına bıraktığı çocukları, kral Kreon ve kızı Glauke'nin intikamını almak isteyen Korinthoslular tarafından öldürülmüşlerdir (Schmidt, 1992: 386-387) ve asıl katilin Medea'nın kendisinin olduğu söylentisini yaymışlardır (Roscher, 1894-1897: 2494). Söz konusu anlatılardan farklı olarak Euripides ise çocukların, ihanetinden dolayı İason'u cezalandırmak isteyen Medea

<sup>27</sup> Hubert Ortkepmer'in belirttiği üzere bir Yunan prensi olan İason'un yabancı Medea ile evliliği Korinthos'ta tanınmaz. Çocukları da gayrimeşru olarak geçer. Bu yüzden İason kolaylıkla Medea'dan vazgeçip kral Kreon'un kızıyla evlenmeye ikna olmuştur (Ortkemper, 2001: 27).

<sup>28</sup> Medea'nın İason'dan olma çocuklarının sayısı konusunda çeşitli aktarımlar mevcuttur. W. H. Roscher'in *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*'de belirttiği üzere Hesiodos'un *Theogonia*'sında ikisinin Medeios adında tek bir oğulları vardır; ardından ozan Kinaithon (İÖ 760), Eriopis adında bir kız çocuğunu daha ekler; buna karşın ağlatı yazarı Euripides, Mermeros ve Pheres olarak adlandırılan iki erkek çocuklarının olduğunu söyler; son olarak Diodoros (İÖ 90-30) ise ikisine ait Thessalos, Alkimenes ve Tisandros adlarında üç erkek çocuktan söz eder (Roscher, 1894-1897: 2490).

tarafından bizzat katledildiklerini söyler (bkz. Euripides, *Medea*). Euripides'ten sonra Medea neredeyse tüm mitoloji kaynaklarına çocuk katili olarak geçer.

Medea mitosunun bir diğer sahnesi ise Medea'nın Korinthos'tan Atina'ya kaçıdır. Medea, çocuklarını öldürdükten sonra büyükbabası tanrı Helios'un kendisine göndermiş olduğu kanatlı ejderhaların uçurduğu büyülü arabaya binerek Korinthos'tan uzaklaşır. Atina kralı Aigeus'tan zorda kalması durumunda kendisini koruyacağına dair önceden söz alan Medea, Atina'ya doğru yol alır. Bunun karşılığında ise çocuğu olmayan Aigeus'a, onu çocuk sahibi yapacağına dair garanti verir. Ardından Medea ile Aigeus evlenir ve Medos adında bir oğulları olur. Birkaç yıl sonra Aigeus'un kendisinden haberi olmadığı oğlu Theseus'un çıkıp gelmesi üzerine Medea onu öldürme girişiminde bulunur, fakat bunun farkedilmesi sonucu girişimi başarılı olamaz. Böylece Medea oğlu Medos ile birlikte Atina'dan da kaçmak zorunda kalır ve Asya'ya doğru yola koyulur (bkz. Grant, Hazel, 1976: 273).

Görüldüğü üzere Medea Kolkhis'ten İolkos'a, İolkos'tan Korinthos'a, Korinthos'tan Atina'ya ve Atina'dan Asya'ya olmak üzere sürekli yer değiştirmek durumunda kalarak kimi zaman göçer, kimi zaman sürgün, kimi zaman ise sığınmacı şeklinde (bkz. Aydın, Agvan, 2018) karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra gittiği her yerde yeni olaylarla görünür olan Medea'nın hikâyelerinin toplamı bir taraftan onun yaşam öyküsünü oluştururken diğer taraftan ona dair çeşitli imgeleri de öne çıkarmaktadır. Bu bağlamda Ludger Lütkehaus mitolojik aktarımlarda öne çıkan Medea imgelerini özetleyerek şu şekilde sıralar:

*“- tanrıça, rahibe, sihirbaz, büyücü, cadı, soyunda aydınlık Helios ve karanlık Hekate olan, ama insan olarak insanlar arasında acı çeken;*

*- kardeş katili ve babaya ihanet eden kişi, ihanetin cezalandırıcı adaletini kendi bedeninde yaşayan;*

*- isminin etimolojisine göre “nasihatte bulunan”, ancak sadece iyi nasihatlerde bulunmayan “bilge kadın”, şifacı, farmakolog, zehirleyici, herkese yardım eden, herkesi gençleştiren, ancak kendisine yardım edemeyen, kendisini ve eşinin sevgisini gençleştiremeyen – güçlülük ve güçsüzlük onunla el ele gider;*

- *misafirperver, yabancı bir ülkede ve ecnebi, barbar, yabancı, sığınmacı olarak yalnız bırakılmak için yabancının tarafında olan;*
- *koşulsuz seven, salt koşullu sevgi için koşulsuz olarak intikam peşinde koşan;*
- *cinsiyetler arası mücadeleyi sürdüren ve kendi zaferi içinde yok olan kadın;*
- *kara ölüm meleği, sürekli yaralanan ama ölmeyen, ölüme götüren lider.” (Lütkehaus, 2001: 13)*

Yukarıda da görüldüğü üzere Medea'ya dair birbirinden farklı çeşitli imgelerle karşılaşmak mümkündür. Medea'nın söz konusu imgelerinin oluşmasında ise Antik Çağ ozanlarının önemli bir payı vardır. Sözlü geleneğin yazına aktarılması sırasında bir taraftan geleneğe bağlı kalınarak mitosun genel hatları korunmaya çalışılmış, diğer taraftan imge oluşturulurken özgün olunabilmiştir.

Özellikle Euripides öncesi dönem dikkate alındığında yazınsal kaynakların yanı sıra arkeolojik kazılardan elde edilen bulgular, Medea ile ilgili önemli veriler sunmaktadır. Yaklaşık olarak İÖ 630 yılına ait, üzerine “Metaia” isminin kazılı olduğu bir görselde Medea, eski Yunanlılarda kadın ve erkeklerin giydikleri bol uzun bir elbisenin (Himation) içinde elinde bir asa ile görülmektedir. Bu esnada önünde duran kazandan ise genç bir adamın çıktığı dikkat çekmektedir. Medea olduğu tahmin edilen ve yaklaşık olarak İÖ 660-640 yıllarına dayandırılan testi üzerine çizilmiş bir başka görsel, başından ayağına kadar uzanan bir örtü içerisindeki Medea'nın elleriyle üç başlı büyük bir yılanla oynadığını gösterir. İÖ yaklaşık olarak 530 yılına tarihlenen ve üzerinde “Medeia” yazıtı bulunan bir vazoda ise iki yılan arasında yan durmuş bir kadın büstü görseli mevcuttur (Schmidt, 1992: 388). Görüldüğü üzere söz konusu görsellerde Medea genel olarak yılan ve yılanbaşlarıyla ilişkilendirilmiştir. Yılanın tıpta önemli bir simge olduğu göz önüne alınırsa Medea'nın daha çok şifacı işlevinin görünür kılındığı söylenebilir. Medea görselleri Medea'nın Euripides öncesi dönemlerde bir çocuk katili olarak tanınmadığını bilakis insanlara şifa dağıtan, onları gençleştiren, hayvanları terbiye eden ve doğaya hükmeden bir rahibe olarak bilindiğini gözler önüne sermektedir (Aydın, 2010: 55).

Batı yazın dünyasının en eski kaynağı olarak kabul gören Homeros destanlarında İason ve Argonautların geri dönüş yolculuğuna değinilmiş ancak



Medea'nın ismi henüz anılmamıştır. Hesiodos'un *Theogonia*'sında (İÖ 7. yüzyıl) Medea'nın çocuk katili olmasıyla ilişkili hiçbir bilgiye rastlanılmadığı gibi büyücülüğüne dair bir bilgiye ulaşmak da söz konusu değildir. Burada İason'un Altın Post'u almak için üstesinden geldiği zorlu işleri, Medea'nın yardımı olmaksızın bir kahraman edasında bizzat kendisinin başardığı anlatır. Bunun dışında İason'un tanrı soyundan gelen Medea'yı kaçırdığı, onunla evlendiği ve Medeios adında bir erkek çocuklarının doğduğu bilgisi verilir (bkz. Hesiodos, *Theogonia*, 990-1005). *Theogonia*'da daha çok olaylar veya eylemler rapor edilmiştir, karakterlere ve onların ruhsal durumlarına yönelik bilgiler yoktur. Anlatılan hikâyelere ruhsal bir durum eklemek ve bahsi geçen isimlere karakterler oluşturmak sonraki yazarlara bırakılmıştır (Glaser, 2001: 15). Dolayısıyla Medea mitosuna yönelik sonradan yapılan çeşitli yorumlamalara karşın Medea'nın burada yüzeysel olmakla beraber olumlu bir şekilde yansıtıldığı, karakterine dair ayrıntıların zamanla oluşturulduğu söylenebilir.

Medea ilk kez Euripides tarafından çocuk katili olarak yansıtılmıştır, ancak Medea konusunu ele alan ilk yazar Euripides değildir. Örneğin Eumelos'un (İÖ 8. yüzyıl) *Korinthiaka*'sında Medea, Korinthos kraliçesi ve yarı tanrıçadır. Korinthos'ta geçen bu hikâyede Medea, İason'dan dolayı ölümlü olan çocuklarını ölümsüz kılmak için Hera tapınağına götürür. Ancak ölümsüzleştirme işlemi gerçekleşirken İason'un gelip onu şaşırtması sonucu büyü bozulur ve çocuklar ölür. Medea'nın çocukları ilk kez Eumelos'un *Korinthiaka*'sında ölümler ve kazayla olduğu için Medea bu ölümden sorumlu tutulmaz (Glaser, 2001: 17-18). *Korinthiaka*'yı bu noktada önemli kılan unsur, Medea'nın çocuklarının öldüğü bilgisini vermesidir. Buradan hareketle çocukların ölme şekillerine yönelik sonradan birbirinden farklı yorumlar yapılmıştır.

Pindaros (İÖ 517-438) *Pitiyan* kasidelerinde genel olarak Argonautlar seferinden ve Medea'nın yardımıyla kazanılan Altın Posttan bahsetmektedir (Göbel-Uotila, 2005: 16). Burada Medea'nın İason'a âşık olduğu; Altın Postun kazanılmasında ona yardım ettiği; bu konuda büyücülüğünün önemli bir payının bulunduğu; onunla birlikte kaçarak kendi ailesini ve memleketini terk ettiği anlatılır. Bunun yanı sıra Medea zeki, iyi kalpli, yardımsever, farmakolog, bitkilerden anlayan bir kadın olarak yansıtılır (Glaser, 2001: 16). Ayrıca Medea'nın Korinthos'ta ikamet

ederek Korinthos halkını, Demeter ve Lemnoslu perilere adanan bir kurban aracılığıyla kıtlıktan kurtardığı bilgisi verilir (Roscher, 1894-1897: 2493). Pindaros'un metnini diğer metinlerden ayıran ilgi çekici nokta bu kıtlık olayıdır.

Medea mitosunu üzerine Euripides öncesi iki büyük ağılatı yazarı Aiskhylos (İÖ 525-456) ve Sophokles (İÖ 497-405) de çalışmıştır. Aiskhylos'un sadece parçalar halinde aktarılan *Trophi* adlı oyununda Medea, insanları gençleştirme yeteneğine sahip biri olarak yansıtılırken; Sophokles'in yine parçalar halinde aktarılan iki ayrı ağılatı oyununda (*Rhizotomoi*, *Kolchides*) Medea çeşitli otlara dair bilgisi olan bir kadın olarak öne çıkmaktadır. Bununla beraber Euripides de henüz *Medea*'sını yazmadan önce *Peliades* (İÖ. 450) adlı ağılatısında Pelias'ın yanılıcı gençleştirilmesini canlandırırken Medea mitosuyla uğraşmıştır (Göbel-Uotila, 2005: 16-17).

Medea mitosunu ilk kez etraflıca işleyen ve onu dünya yazınına kazandıran ağılatı yazarı Euripides (İÖ 480-406), İÖ 431 yılında kaleme aldığı *Medea* adlı oyunuyla Kolkhisli kral kızı Medea figürüne yeniden hayat vermiştir, ancak kendisinden önceki aktarımlardan farklı olarak. Hubert Ortkemper'in belirttiği üzere Euripides de döneminin diğer ağılatı yazarları gibi geleneğe bağlı kalarak konularını Yunan mitolojisinden almıştır, fakat tanrı(ça)ların ve kahramanların hikâyelerini bilinen şekliyle aktarmak yerine onları yenileyerek, verilmek istenen iletilerini değiştirerek anlatmıştır (Ortkemper, 2001: 21). Euripides bu tutumunu Medea mitosuna yaklaşırken tescillemiş ve Medea'yı önceki aktarımların aksine bir çocuk katili olarak yazın dünyasına dahil etmiştir. Medea'nın, çocuklarını öldürmesini ise barbarlıkla açıklamaktadır. Öyle ki Horst-Albert Glaser'in ifadeleriyle Euripides, bu şekilde ancak barbar bir kadının kendisine yapılan ihanetin bedeli olarak intikam amaçlı kendi çocuklarını öldürebileceğini ima etmektedir. Aynı zamanda Medea'nın kanlı intikamını kral kızı olmasıyla da ilişkilendiren Euripides, onun intikam duygusunu ve gaddarlığını açıklamak için geldiği hanedan kökeni ile barbarlık arasında bir bağlantı kurmaktadır (Glaser, 2001: 20).

Euripides, Medea ağılatısını Atina'da tanrı Dionysos'un onuruna düzenlenen bir yarışma için yazmış ve bunun sonucunda üçüncülük ödülünü almıştır (Aydın, 2010: 53). Döneminin övgülerle güçlendirilen erkek kahraman anlayışına karşın

ağlatısına toplum içerisinde ikincil durumda olan bir ötekiyi, doğudan batıya göçen bir yabancıyı, anaerkil düzenden ataerkil düzene gelen bir kadını, bir barbarı, bir katili başkişi yaparak o güne kadar süregelen geleneğin dışına çıkmıştır. Bunu yaparken döneminin siyasi olaylarından da etkilendiğini söylemek mümkündür. Öyle ki *Medea* ağlatısından yaklaşık yirmi yıl önce dönemin Atina siyasi lideri Perikles (İÖ 494-429), yeni bir yurttaşlık yasası çıkartarak o güne kadar geçerli olan yasayı -önceden babanın Atinalı ve erkek çocuğun ise yasal bir evlilikten doğması yeterliydi- iptal etmiş ve artık bir çocuğun Atinalı sayılabilmesi için her iki ebeveynin de Atina yurttaşı olması gerektiğini şart koşmuştur. Dolayısıyla Atinalılar ile siyasal haklara sahip olmayan yerleşik yabancılar arasında gerçekleşecek bir evlilik sonucu doğan çocuklar yurttaş sayılmayacak ve birçok yasal haktan mahrum kalacaklardı (Ortkemper, 2001: 39). Euripides'in söz konusu yasadan hareketle Medea'nın Kolkhis'ten gelen bir yabancı olmasından kaynaklı çocuklarının yasal haklara sahip olmadığını, bu sebeple İason'un Yunan yurttaşı bir kadınla evlenip çocuklarını güvence altına almaya çalıştığını vurgulayarak, döneminin siyasi atmosferine göndermede bulunduğu söylenebilir.

Mitoslarla oynayan ve onları değiştiren bir oyun yazarı olarak Euripides'in Medea mitosunu oluştururken, özellikle de çocuk katili imgesini yaratırken Korinthos'taki çok eski bir kùltten, bir kefarete şenliğinden de esinlendiği ileri sürülmektedir. Buna göre Korinthos'ta her yıl yedi kız ve yedi erkek çocuğu geceyi geçirmek suretiyle Hera tapınağına gönderilmekte; bu çocuklar tarafından tapınakta sunulan çeşitli hediyeler ve kurbanlar aracılığıyla tanrıçanın öfkesi dinmekte ve böylece yerli halk günahlarından arınmaktadır (Roscher, 1894-1897: 2483-2494). Euripides bu her sene düzenlenen günah çıkarma kùltü ile Medea söylencesini birbirlerinden bağımsız da olsalar birbirlerine bağlayarak (Roscher, 1894-1897: 2493) ağlatısında Medea'ya, öldürdüğü çocuklarını Hera tapınağına gömdüreceğini; Korinthosluların ölen çocuklara törenler düzenleyip onları kutsal bir bayramla anlamalarını sağlayacağını, böylece cinayetten arınacağını söylettirir (bkz. Euripides, *Medea*, 1378-1384). Bu şekilde Korinthos'ta sürdürülen bu kùltün temelinde aslında Medea'nın ölen çocuklarının yattığını ileri sürer.

Euripides'ten sonra Medea figürü neredeyse 2500 yılı aşkın bir süredir tiyatrodan, yazında, operada, resimde ve sinemada bir çocuk katili olarak yansıtılmıştır (Aydın, 2010: 51). Kendi çocuklarının katili olmasının yanı sıra Marketta Göbel-Uotila'nın da belirttiği üzere Medea, mitlerin tarihsel gelişimi süresince Pelias gibi birçok kişinin ölümünden sorumlu tutularak iyi bir büyücüden kötü bir büyücüye dönüştürülmüş (Göbel-Uotila, 2005: 17) ve gittikçe barbar, ürpertici bir kişiliğe büründürülmüştür (Glaser, 2001: 18).

Euripides etkisiyle Argonautlar seferine ve Medea ile İason'un hikâyesine dair yapılan sayısız yazınsal-tarihsel yorumlamalardan biri günümüze kadar bütün bir şekilde ulaşan Apollonios Rhodios'un (İÖ 295-215) *Argonautika* adlı destanıdır. Medea'ya dair Euripides öncesi ve Euripides anlatılarından izlere rastlanılan bu destanda karakterler mevcut anlatıların montajlarıyla oluşturulmuştur. Örneğin İason, Euripides'in etkisiyle güç açısından zayıf, karşılıklı savaşarak değil kumpas kurarak rakibini (Absyrtos) mağlup eden, Medea'nın yardımıyla zorlu engellerin üstesinden gelen biri olarak yansıtılmış; soylu bir prenses, güçlü, aklına güvenen, büyü ve şifalı otlar yapan Medea ise çelişkili bir şekilde bir taraftan acımasız eylemlerde bulunan, diğer taraftan İason'un ailesinden uzaklaştırdığı ürkek, masum bir kız olarak görünür olabilmektedir (Glaser, 2001: 21).

Antik Yunan geleneği ile batı Avrupa yazını arasında köprü kuran antik Roma ozanlarından Ovidius (İÖ 43-İS 16) da Medea mitosunu ele almıştır. Ancak Ovidius'un Medea-oyunu muhafaza edilemediğinden dolayı günümüze kadar ulaşamamıştır. Böyle bir oyunun var olduğuna dair bilgi ise başkaları tarafından yapılan atıflara dayanmaktadır (bkz. Glaser, 2001: 51). Bunun yanı sıra Ovidius'un *Heroides*, *Metemorphosen* ve *Tristia* gibi diğer yapıtlarında da Medea'ya değinilmiştir. Örneğin yirmi bir kurgusal aşk mektubunun kaleme alındığı *Heroides*'in on ikinci mektubu Medea'nın İason'a yazdığı mektuptur. Bu mektupta Medea, İason'a olan sevgisinden ve çocuklarından bahsetmekte, İason'un Kreusa (Glauke) için kendisini terk ettiğinden yakınmakta ve İason'un kendisine geri dönmesini dilemektedir. Euripidesvari Medea'dan farklı olarak buradaki Medea daha çok İason'a duyduğu aşkla ön plana çıkmaktadır (bkz. Glaser, 2001: 52). Aynı zamanda ailesine

karşı geldiği için kendisini suçlu hissetmekte ve İason'u sorumluluklarını yerine getirememekle suçlamaktadır (Göbel-Uotila, 2005: 19). *Metemorphosen*'de ise Medea sevgi dolu, büyü bilgisine sahip bir yardımseverden kötü bir cadıya, vicdansız bir suçluya dönüşmekte (Göbel-Uotila, 2005: 19) ve acımasızca kendi çıkarları için hareket eden, siyasi planları için düşünmeden diğer insanları kurban edebilen (Glaser, 2001: 53) bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Medea *Tristia*'da daha da korkunç bir hal alır, ekinsiz, barbar ve vahşidir. Aşkı için her şeyi, elini kana bulamayınca bile göze alır. Öyle ki kaçarken ardından gelen erkek kardeşini aşkı uğruna öldürmekten kaçınmaz (Glaser, 2001: 53-55).

Medea mitosunu ele alan bir diğer önemli isim ise antik Roma yazarı Seneca'dır (İÖ 4-İS 65). Seneca'nın günümüze kadar ulaşan *Medea* ağlatısında genel olarak Euripides olmakla birlikte yer yer diğer Medea metinlerinden de izler görmek mümkündür. Özellikle erkek kardeş Absyrtos'un öldürülme sahnesini işlerken Apollonios Rhodios'tan (*Argonautika*), gençleştirme ve öldürmeye yönelik büyü sanatını işlerken de Ovidius'tan (*Metamorphosen*) etkilenen Seneca, çocukların ölüm sahnesinde ise Euripides etkisinde kalmıştır (Stephan, 2006: 37). Öyle ki Seneca'da her ne kadar daha çok büyücülük yönü vurgulansa da Medea, Euripides'teki gibi bir çocuk katilidir, ancak Euripides'ten farklı olarak çıktığı intikam yolculuğunda çocuklarından birini önce, diğerini ise İason'un gözleri önünde öldürerek cesetlerini İason'un önüne fırlatıp oradan uzaklaşmaktadır (bkz. Seneca, *Medea*, 970-1020). Bunun yanı sıra Euripides'in kısaca değindiği Medea'nın karıştığı cinayetlere, özellikle de Absyrtos cinayetine metin içerisinde sık sık atıfta bulunulur. Kendisine ihanet eden bir adam uğruna kardeşini öldürmüş olmanın verdiği suçluluk ve pişmanlık duygusu Medea'yı, yaptıklarını hiçe sayarak kendisini terk eden İason'dan intikam almaya, diğer bir deyişle çocuklarını öldürmeye sürükler. Buradan hareketle Inge Stephan kardeş katli ile çocuk katli arasında kurulan bu bağlantının bir kefaret, bir ceza ilişkisi (kardeş ölümüne karşılık çocukların ölümü) üzerinden okunabileceğini söyler (bkz. Stephan, 2006: 39). Şunu da belirtmek gerekir ki Seneca'nın Medea ağlatısında hiddet ve öfke ön plandadır. Medea gözü dönmüş, öfkesinden ötürü kendinden geçmiş bir kadın olarak gösterilir. Öfkesi o kadar baskın gelir ki büyücü ve

zehirleyici yönü tekrar ortaya çıkar ve var olan barbar algısını kastederek bundan böyle “Medea” olacağını ifade eder (bkz. Seneca, *Medea*, 170-175).

Seneca’dan sonra Medea, Dracontius’un (İS 455-505) “Medea” metninde yeniden karşımıza çıkar, ancak bu sefer önceki Medea imgelerinden kısmen farklı. Yazar her ne kadar izlek açısından önceki Medea metinlerinden (Apollonius, Euripides, Ovidius, Seneca) faydalanmış olsa da dönem itibariyle daha çok Hristiyanlığın etkisinde kalmış bir Medea imgesi ortaya koymuştur. Dracontius’ta Medea bir Diana rahibesidir. Tanrıça Venus’un çabasıyla İason’a âşık olur ve onunla evlenerek Diana’ya karşı üstlendiği görevi yarıda bırakır. Diğer bir deyişle aşk tanrıçası öyle istediği için Diana’ya adadığı bakireliğinden vazgeçmiştir. Bunun üzerine Diana tarafından aldatılmak ve katil olmakla cezalandırılan Medea ihtiraslarından arınmak için birçok kişinin ölümüne vesile olur. Glaser’in belirttiği üzere Dracontius burada aldatılmanın ve bozulan evlilik yemininin sonuçlarından ziyade cinselliğin yıkıcı sonuçlarını gözler önüne sermektedir. Öyle ki Medea, İason ile evlenerek Hristiyanlık açısından tabu olarak görülen ihtirasına yenik düşmeyip rahibe rolüne sadık kalsaydı, pişman olmayacak ve çocuklarını öldürmek zorunda kalmayacaktı (Glaser, 2001: 73-75).

5. yüzyıldan sonra mitsel-yazınsal gelenekte yaklaşık olarak 12. yüzyıla kadar süren bir boşluk söz konusudur. Bu süre zarfında Medea söylencesini ele alan neredeyse hiçbir metin yoktur, denebilir. Antik Çağ izleklerinin tekrar dünya yazınına girmesi Orta Çağla beraber başlamış ve buna bağlı olarak Medea tekrar ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemde Medea mitosuna daha çok Troya savaşı efsanesine eklenerek aktarılmıştır. Orta Çağ yazarları kronolojik olarak Argonautların, Agamemnon önderliğindeki Yunanlılardan daha önce Troya’ya saldırdıkları iddiasından hareketle Argonautlar efsanesinin çeşitli aktarımlarını Homeros’un *İlyada*’sı ile ilişkilendirip bu ikisini tek bir metin gibi yorumlamışlardır. Bu bağlamda Troya savaşı mitosuyla birlikte Medea mitosunu ele alan yazarlara ve yapıtlarına örnek olarak Alman yazınından Herbot von Fritzlar’ın *Liet von Troye* ve Konrad von Würzburg’un, Medea’nın duygularına ve vicdan azabına yer verdiği *Trojanischen Buch* adlı yapıtlarını göstermek mümkündür (bkz. Glaser, 2001: 75-77). Genel olarak

Orta Çağda Troya savaşı hikâyeleri üzerinden tanınan Medea bunun yanı sıra metin ve resimlerde döneminin kadın imgesi anlayışına göre şekillendirilmiştir. Örneğin minyatür sanatında saraylı bir hanımefendi biçiminde nazik, zarif, kucağında çocuğu ile görünür olabilmektedir (Göbel-Uotila, 2005: 20).

Medea'nın ilişkilendirildiği söylencelerden ayrılarak tekrar kendi mitosu ile ele alınması Batıda çeşitli örnekleri (Corneille, Longepierre, Glover) olmakla beraber Almanya'da ilkin 1775 yılında Friedrich Wilhelm Gotter'in "Medea" isimli müzik eşliğinde oynanan oyunuyla (melodram) gerçekleşir. Öncelikle belirtmek gerekir ki Medea'nın çocuk katili ve büyücü imgesi kendisini burada da göstermeye devam eder. Oyunda başfigür olarak yer alan Medea daha çok monologlarıyla ön plana çıkar. Bu monolog biçimindeki yapı, terkedilen kadın ile sadakatsiz eş arasında geçen tartışma sahnelerinden ziyade Medea'nın monologlarına odaklanır ve terkedilen, ihanete uğrayan, dışlanan ama yine de eşini seven bir annenin ruh haline yoğunlaşır. Önceki Medea betimlemelerinden farklı olarak 18. yüzyılda gelişen Duygularlık akımının etkisiyle duygularını yoğun, bir o kadar da coşkulu yaşayan ve ilk kez sahnede ağlayan bir Medea görülür (bkz. Glaser, 2001: 93-95).

Her dönemin ve yazınsal akımın özelliklerine göre çeşitli imgelerle karşımıza çıkan Medea, Friedrich Maximilian Klinger'in *Medea in Korinth* (1787) adlı yapıtında Deha Çağı olarak da bilinen Fırtına ve Coşku akımının etkisinde kalınarak biçimlendirilmiştir. Klinger'in Medea'sı kendisine burada da eşlik eden çocuk katili imgesinin yanı sıra daha çok güçlü bir kadın olarak görünür. Öyle ki İason, Medea'nın kendisi için yaptıkları ve gücü karşısında ezilmiş, bu yüzden de ona olan bağlılığından kurtulup kendisine uygun, kahramanlığını tanıyacak bir kadın ile evlenmek istemiştir (bkz. Glaser, 2001:102). Her ne kadar dışlansa da Korinthos'taki insanlara uyum sağlamaya çalışıp İason ile evlenen ve çocuk doğuran Medea, sonunda bu çevreye ait olmadığını anlamış ve hayal kırıklığına uğrayan, aldatılan, ihanete uğrayan biri olarak, Glaser'in deyimiyile kendi yalnız kahramanlığına, mitsel geçmişine ve varlığına, yani oluşturulan çocuk katili algısına çocuklarını öldürerek geri dönmüştür (Glaser, 2001:100). Benzer bir şekilde Elisabeth Frenzel de Klinger'in Medea'yı, İason'un sadakatsizliği sonucu tanrısal soylarına, "barbar-şeytani" kökenlerine, büyücülüğe ve

kanlı olaylara tekrar yönelttiğini söyler (Frenzel, 1976: 477). Bu söylemleri destekler nitelikte Medea “*Ben Medea’yım, sizin anneniz değilim*” (akt. Stephan, 2006: 13) diyerek kendisine toplum içinde biçilen rolü reddettiğini ve nereden geldiğini hatırlayarak ve de hatırlatarak tekrar eski Medea olacağını ifade eder. Klinger’den sonra Medea, Julius Graf von Soden’in *Medea* (1814) adlı oyununda yeniden görünür olmaktadır. Euripides etkisinde kalınarak yazılmış olan bu metinde Medea çocuk katili imgesini devam ettirirken Kreusa (Glauke) karakterinde önemli bir değişikliğe gidilmiştir. Önceki metinlerden farklı olarak etkin bir karaktere bürünen Kreusa, evlilik bozan biri olarak değil, bilakis aile mutluluğunu korumak için İason’dan vazgeçmeye hazır, ancak İason’un kendini kederden öldürme tehlikesi karşısında evliliği kabul eden bir kadın olarak yansıtılmıştır (Glaser, 2001: 97-98).

Franz Grillparzer’in, gücü temsil eden Altın Postu, tekrarlanan ana örge hâline getirdiği *Der Gastfreund, Die Argonauten* ve *Medea*’dan oluşan *Das goldene Vlies* (1822) adlı üçlemesinde ise Medea artık sadece bir çocuk katilidir, kardeş katili imgesinden sıyrılmıştır. Antik Çağdan itibaren aktarılagelen cinayet suçlamalarının (Kreusa hariç), yani erkek kardeşi Absyrtos ile İoklos kralı Pelias’ın ölümlerinin bizzat faili değildir. Nitekim Absyrtos bir uçurumdan denize atlayarak intihar etmekte, yaşlanan Pelias da Medea’nın kendisinden Altın Postu alması sonucu ölmektedir. Çocukların Medea tarafından öldürülmesi ise yine eski aktarımların aksine farklı bir şekilde kurgulanmıştır. Glaser’in de belirttiği üzere bir başına sürgüne gitmek durumunda kalan Medea’yı, çocuk cinayetine götüren harekete geçirici unsur, geride bırakacağı çocuklarının Korinthos’ta kötü bir yaşam sürecekleri değil, bilakis çocuklarının, kendisinden, yani vahşi annelerinden uzaklaşarak masum Kreusa’ya yakınlaştıklarını görmesidir (Glaser, 2001: 117-118). Medea her ne kadar büyücülüğünden vazgeçip yerli halka uyum sağlayarak İason’u kazanmaya çalışsa da sürgün edilmesi ve İason’un sadakatsizliği üzere Frenzel’in deyimiyle karanlık, vahşi dürtülerini tekrar gün yüzüne çıkarır (Frenzel, 1976: 478). Medea’nın kendi özüne dönmesi Kreusa ve çocuklarının hayatına mal olur, İason’u ise keder dolu bir yaşama sürükler. Medea metnin sonunda postu üzerine giyer ve geleneksel aktarımlara karşın uçan bir araca binip uzaklaşmak yerine bir tövbekâr olarak üzerindeki postu asıl ait olduğu yere, Delphi’ye götürmek için yola koyulur.



Medea tutkulu bir şekilde seven ve terkedilen bir kadın, caniyane abla ve anne, şifa dağıtıcı, büyücü ve ölümcül zehirleyici; birçok kişiyi öldüren veya ölümüne sebebiyet veren bir katil; zeki, entelektüel, güzel, retorik güce sahip ve mücadelecî kararlılığıyla çevresindekilerin önüne geçen etkileyici bir kadın; bir taraftan hain, diğer taraftan yardımsever; ayrıca cinsiyetler arası iktidar ilişkilerini sorgulayan biri olarak Antik Çağdan günümüz dünyasına kadar sık sık yazınsal metinlerde yer alan mitsel bir figür olmuştur. Bu değişken durum 20. yüzyıl yazın dünyası için de geçerlidir. Antik konuları tekrar canlandırma ve güncelleyerek yeniden yorumlama bağlamında kısmen olay örgüsünde, daha çok kişilerin karakterlerinde bazı değişikliklere gidilmiş ve mitsel öğeler kısıtlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bu yüzyılın siyasal, ekinsel ve toplumsal koşullarına göre şekillenen daha farklı bir Medea ile karşılaşmak mümkündür. Öyle ki Alman yazınından Hans Henny Jahnn'ın 1920 yılında kaleme aldığı *Medea* ağırlığı alışlagelen Medea imgelerinin dışında bir Medea ortaya koymaktadır. Jahnn, Medea mitosunu oluştururken kendisine temel kaynak olarak Euripides'in *Medea*'sını alır, ancak farklı bir şekilde kurgular. Jahnn'ın *Medea*'sı da Euripides'teki gibi bir göçmen, barbar, yabancı, kardeş ve çocuk katilidir; ama bunlara ilaveten aynı zamanda bir siyahidir. Jahnn burada *Medea*'yı bir siyahi yaparak döneminin yabancılara ve renkli halklara karşı sergilediği tutumu gözler önüne sermek istemiştir. Yunanlılar tarafından barbarlara uygulanan ayrımcılığı beyaz halkların renkli halklara karşı uyguladıkları ayrımcılıkla benzeştirmiş ve bu şekilde Avrupa'nın uygarlık algısını eleştirmiştir. Bu argümanı destekler nitelikte yazarın kendisi de Yunanlılar için barbarlar ne ise günümüz Avrupalıları için *zencilerin* o olduğunu, Medea ile İason'un evlilik sorununu günümüz dünyasında anlaşılabilir hâle getirmek için böyle bir uyarlamaya başvurduğunu ve *Medea*'yı *zenci* olarak sahneye çıkarttığını söyler (bkz. Kindler, 1970: 6129-6130). Ait olduğu ırktan dolayı ayrımcılığa uğrayan bir siyahi şeklinde güncellenen Medea aynı zamanda yaşlanmış, çirkin ve kara büyü yapma özelliğine sahip bir kadın olarak betimlenmiştir. Bunun yanı sıra Kolchisli bir prenses olarak değil, tanrısal kökeni Mısırlı Isis-Osiris kültüne dayanan bir tapınak hizmetlisi olarak yansıtılmıştır (Kindler, 1970: 6130). Euripides'in ağırlığından farklı olarak Medea burada büyü gücüyle İason'u gençleştirmiştir ve genç İason, *Medea*'yı artık yaşlı bulduğundan kendisi gibi genç olan ve aslında büyük oğlunun âşık olduğu Korinthos kralı Kreon'un kızıyla evlenmeye karar vermiştir. Kızının siyahi bir

kadıncan olma yarı siyahi biriyle evlenmesine zaten müsaade etmeyeceğini, buna karşılık bir Yunanlı kahraman olan İason ile evlenmesini onayladığını (bkz. Jahnn, 1974: 492) söyleyen Kreon tarafından sürgün edilmesi ve eşi İason'un ihanetine uğraması üzerine Medea herkesten öç almaya karar verir. Bu kararının sonucunda iki oğlunu da öldürür, Kreon büyülü bir yüzükle ikiye bölünür ve kızı gübreye dönüştürülür. Medea ise ölü oğullarını yanına alarak uçan beyaz atlara binip onları gömeceği yere doğru yola koyulur. Oyunun bu şekilde sona ermesi, aslında her ne kadar kurguda değişiklik olsa da Euripides'in Medea mitosuna dair belirlediği genel kalıplara uyum sağladığını göstermektedir.

Jahnn'ın siyahi Medea'sından sonra yine dönemin siyasi atmosferine bağlı olarak bu sefer de Inge Stephan'ın deyimiyle "Yahudi Medealar" ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin Bertolt Brecht'in *Medea von Lodz* (1934) adlı şiirinde Medea bir Yahudi olarak tasarlanmıştır. Brecht burada öncelikle Medea'nın Euripides'ten bu yana birlikte anıldığı siyasi, toplumsal ve etnik çatışmalara göndermelerde bulunarak, onun farklı bir dili konuştuğunu, farklı görüldüğünü, farklı davrandığını, bunun yanı sıra bir öteki ve istenmeyen bir yabancı olduğunu vurgular. Sonrasında ise Medea'nın bu özelliklerinden yola çıkarak dönemin Berlin'inde yeni Medealar görmeyen mümkün olduğunu ifade eder. Öyle ki şiirin başlığından da anlaşılacağı üzere Brecht'in Medea'sı Polonya'nın Lodz şehrendendir. Mitsel Medea'nın Kolkhis'ten Korinthos'a gelmesi gibi dönemin koşullarına uyarlanmış modern Medea da Lotz'dan Berlin'e gelmektedir. Stephan'ın da belirttiği gibi Brecht bu şiiriyle aslında 1920'li yıllarda yoğun bir şekilde Berlin'e gelen Doğulu Yahudi göçmenlerin burada hiçbir şekilde hoş karşılanmayışlarının resmini çizmektedir (bkz. Stephan, 2006: 67-68).

20. yüzyıl yazın tarihinde Almanya'nın yanı sıra dünyadan özellikle de Batıdan çeşitli Medea alımlamalarına rastlamak mümkündür. Örneğin Amerikan yazar John Robinson Jeffers, *Medea* (1946) adlı oyunuyla kalıp olarak daha çok Euripides etkisinde kalan ama aynı zamanda kendi döneminden izler taşıyan bir Medea gözler önüne sermektedir. Medea burada bir yabancı, barbar, bitkiler ve hastalıklar hakkında bilgili olan, insanları iyileştirme gücüne sahip bir kadındır (Aydın, 2010: 57). İason ise Medea'nın yardımları sayesinde başarı ve ün elde eden, hatta hayatta kalan; ancak

buna rağmen ona ihanet ederek güç ve zenginlik uğruna kralın kızıyla evlenmek isteyen bir fırsatçıdır (Kindler, 1970: 6130). Euripides'teki gibi Medea burada da Kreon'un sürgün kararıyla karşı karşıya kalır. Hem kral hem de eşi İason tarafından haksızlığa uğradığını düşünen Medea, intikamını, kralın kızını, kralı ve kendi çocuklarını öldürerek herkesten almış olur. Euripides'ten farklı olarak Medea'nın yanında yer alan Korinthoslu kadınlar da İason'un sadakatsizliğini onaylamamakta ve ülkelerinin kral tarafından kötü yönetildiğinden şikayetçi olmaktadır (Jeffers, 1963: 360). Bunun yanı sıra Asya'nın batıl inançlarla donanmış, Yunanistan'ın ise akılcı olduğunu (Jeffers, 1963: 365) söyleyen İason'dan hareketle Jeffers'in bu şekilde kendi ülkesinin yabancılara yönelik siyasetini ve algısını ortaya koyarak eleştirdiği söylenebilir. Batı yazın dünyasından Medea mitosunu ele alan bir diğer isim ise Fransız oyun yazarı Jean Anouilh'tir. Anouilh'in *Medee* (1946) adlı oyununda Medea bir *çingenedir* (Stephan, 2006: 69), bir ötekidir ve kral kızı Kreusa uğruna eşi İason tarafından terkedilir. “Vahşi”, “kötü”, “hayvan” olarak anılan Medea ile “uygar”, “iyi”, “insan” olarak anılan İason arasındaki ilişki her iki taraf için de zaten bir yük olarak görülmektedir (Aydın, 2010: 58). Dolayısıyla bu ayrılıkla beraber Medea tekrar özgürlüğüne kavuşmakta, kendisini ve güçlerini yeniden keşfetmekte ve artık kendisini boyunduruk altına alan adamı kendi boyunduruğu altına almak için intikamın yollarını aramaktadır (Kindler, 1970: 6133). Ayrıca Medea ve İason arasındaki tartışmalarda cinsiyet farklılığına da dikkat çeken Anouilh, hikâyenin sonunda Euripides'ten farklı olarak Medea'yı çocuklarıyla beraber ateşin içine göndererek intihar ettirmektedir. Tekrar Alman yazınına dönecek olursak Mattias Braun'un 1958 yılında yayımlanan *Die Medea des Euripides* adlı oyunuyla karşılaşırız. Braun'un Medea'sı burada bir Asyalıdır (Stephan, 2006: 69), İason tarafından terkedilir ve oyunun sonunda Anouilh'ın Medea'sı gibi intihar eder.

20. yüzyıl nihayet öykü, roman ve şiirlerinde Medea mitosunu ele alan kadın yazarları da beraberinde getirmiştir. Medea mitosunu işleyen en eski kadın yazar olarak bilinen ve feminist araştırmalarla yeniden keşfedilen Christine de Pizan'dan (*Das Buch von der Stadt der Frauen*, 1405) sonra Medea mitosuna yönelen Marie Luise Kaschnitz (*Die Nacht des Argo*, 1944), Anna Seghers (*Das Argonautenschiff*, 1948) ve Elisabeth Langässer (*Märkische Argonautenfahrt*, 1950) gibi kadın yazarlar

çoğunlukla bu yüzyılda ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla kadın yazarlar sayesinde yeni bir Medea alımlaması başlamış ve giderek artmıştır. Bu artışı dönemin feminist tartışmalarıyla ilişkili düşünmek yerinde olacaktır, öyle ki özellikle ikinci dalga kadın hareketinden sonra 1970’li yılların yazın dünyasında bir “*Medea-Patlaması*” (Stephan, 2006: 5, 164) söz konusudur. Buna bağlı olarak Medea’nın alımlanma tarihinde bir değişiklik belirir. Kadın yazarlar, Medea figürünü yoğun bir şekilde incelemekle kalmayıp aynı zamanda onunla bir özdeşleşme içerisine girerler (Heidmann Vischer, 1998: 335). Böylece Marketta Göbel-Uotila’nın da belirttiği gibi Medea için hararetle savunmalar ortaya çıkmıştır. Helga M. Novak’ın *Brief an Medea* (1977), Ursula Haas’ın *Freispruch für Medea* (1987), Dagmar Nick’in *Medea, Ein Monolog* (1988), Katja Lange-Müller’in *Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht* (1990) ve Christa Wolf’un *Medea. Stimmen* (1996) adlı Medea çalışmalarını bu kapsamda değerlendirmek mümkündür (bkz. Göbel-Uotila, 2005: 21-22).

Ataerkil mit geleneğini sorunsallaştıran Pizan’ın henüz Orta Çağdayken mevcut olumsuz imgelerin dışına çıkarak zeki, güzel, sanattan ve bilimden anlayan, bilgisiyle çevresindeki kadınların önüne geçen, tüm bitkilerin özelliklerini tanıyan, her türlü büyüü bilen (Stephan, 2006: 159) şeklinde tanımladığı Medea, birçok kadın yazarın Medea imgesini etkilemiştir. Öyle ki kadın yazarlar bu süreçte özellikle çocuk katili imgesini Medea’dan sıyırıp onu daha çok olumlu nitelikleriyle ön plana çıkarmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda örneğin Marie Luise Kaschnitz, *Griechischen Mythen* adlı kitabında yer alan *Die Nacht des Argo*’da kendi Medea yorumlamasını Euripides’ten daha eski bir gelenekle ilişkilendirerek çocukların Hera tapınağında gençleşme ayini sırasında öldüklerini söyler. Buna karşın Helga M. Novak *Brief an Medea* adlı şiirinde Korinthosluların, cinayet suçunu Medea’ya atması için Euripides’e rüşvet verdiklerini, onun da bunu kabul ederek Medea’yı çocuk katili yaptığını ve sırf bu yüzden Medea’nın bugün hâlâ yazın dünyasında dehşet saçan bir katil olarak anıldığını belirtir. Benzer bir şekilde Ursula Haas da *Freispruch für Medea* adlı romanında Medea’yı maruz kaldığı cinayet suçlamasından arındırmaya çalışır. Buna göre Medea, İason’dan beklediği çocuğu henüz hamileyken aldırılmaktadır. Sadakatsiz eşi İason’dan ayrıldıktan sonra Aegeus ile yeni bir birlikteliğe başlamakta ve ondan Medos adında bir oğlu olmaktadır. Yine bu kapsamda çalışmanın ilerleyen

bölmelerinde ayrıntılı bir şekilde ele alacağımız Christa Wolf ise *Medea. Stimmen*'de cinayet ve Medea sözcüklerinin henüz bir arada kullanılmadığı Euripides öncesi kaynaklara başvurarak Medea'nın çocuk katili olmadığını kanıtlamaya çalışır (bkz. Stephan, 2006: 9-10).

Medea kadın yazını içerisinde sadece çocuk katili gibi olumsuz imgelerinden aklanmamış, aynı zamanda cinsiyet ve iktidar çatışmalarını işlerken de kadın yazarlar tarafından üstü kapalı veya açık bir şekilde sık sık başvurulan bir figür olmuştur. Bununla beraber birçok kadın yazarın, dönemin kadın hareketlerinden de etkilenerek kendini özdeşleştirdiği mitsel bir figür halini almıştır. Diğer taraftan kimi Medea çalışmalarında çocukların anneleri aracılığıyla öldürüldükleri sahne hâlâ devamlılığını korumakta; ancak aktarla gelen geleneğin aksine feminist bir bakış açısıyla yeniden yorumlanmaktadır. Buna göre erkek çocukların öldürülmesi Medea açısından adil olmayan eril yasaların alaşağı edilmesi için tek çaredir ve bu olayı kadının feminist farkındalığının bir işareti olarak okumak mümkündür (bkz. Stephan, 2006: 162). Görüldüğü üzere Medea mitosunu kadın yazarlar tarafından o güne kadar aktarılan eril geleneğin aksine kadın bakış açısıyla farklı şekillerde alımlanmakta ve buna bağlı olarak dişil özellikler gözetilip yeniden yorumlanmaktadır.

Inge Stephan'a göre çağdaş dönemde Medea'nın önemli bir rol oynadığı dört çatışma alanı vardır. Bunlardan birincisi cinsiyet mücadelesinde olumlu ya da olumsuz özdeşleşme figürü olarak görünür olmasıdır. Medea 1968 sonrası yeni kadın hareketi bağlamında dişil özgürleşmenin örnek veya dehşet imgesi olur. İkincisi siyasi ve ailevi düzenler krize girdiğinde, örneğin annelik yeniden değerlendirildiğinde bir başa çıkma figürü olarak başvurulmasıdır. Üçüncüsü etnisite ve ırkçılık tartışmalarında yansıtma figürü olarak merkeze alınmasıdır. Medea'nın "öteki" ve "yabancı" olması, onu söz konusu tartışmaların içine çekmektedir. 20. yüzyıl yazın dünyasında Medea'nın "zenci", "çingene", "Yahudi" olarak tasarlanmasını bu bağlamda düşünmek mümkündür. Dördüncüsü ise şiddetin anlamı ve meşruluğu üzerine yürütülen tartışmalarda önemli bir yansıma figürü olmasıdır (Stephan, 2006: 4-5). Bu bağlamda Medea'nın siyasileştirilerek çağdaş zamanda yürütülen cinsiyet, şiddet, öteki, yabancı, göç veya ırkçılık tartışmalarında sık sık başvurulan mitsel bir figür olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak Medea'nın Antik Çağdan günümüze kadar süregelen yazınsal tarihine baktığımızda, kimi zaman olumlu niteliklerle kimi zaman ise olumsuz niteliklerle ön plana çıkan bir Medea görmekteyiz. Bir taraftan zeki, bilgili, güzel, şifacı, yardımsever, güçlü, cesur, anaerkil düzenden gelen bir Medea imgesi söz konusuyken diğer taraftan kardeş ve çocuk katili, hain, kötü büyücü, cadı, barbar, vahşi, yabancı, öteki, korkunç, dehşet saçan bir Medea imgesi karşımıza çıkmaktadır. Bu çelişkili durumun yanı sıra Medea, kendi mitsel-yazınsal tarihinde öteki ve yabancı olmasıyla ilişkili olarak çağdaş Medea yorumlamalarında siyahi, *çingene* veya Yahudi gibi imgelerle güncellenerek görünür olmaya devam etmektedir.



### 3. CHRISTA WOLF'UN KASSANDRA VE MEDEA MİTOSLARINA YAKLAŞIMI

Christa Wolf'un yazınsal çalışmalarının odak noktasını, her ne kadar tarihsel arka planlarında farklı olaylar, değerler, tartışmalar veya eleştiriler söz konusu olsa da ve yoğunluk derecesi değişkenlik gösterse de her zaman kadınlar ve kadın deneyimleri oluşturmaktadır; başkarakterler hep kadın figürlerdir. Bu durum 1970'li yılların ikinci yarısından sonra yapıtlarında daha yoğun bir şekilde görünür olmaya başlamıştır. Bu bir rastlantı sonucu değildir. Nitekim kendisi de “*Üzerinde çalıştığım çatışmalar kadınlarda daha keskin bir biçimde kendilerini gösterdikleri sürece her seferinde bende, bir düzyazı metnimin merkezinde, bir kadını bulacaksınız.*” (Wolf, 2000b: 75) diyerek neden daha çok kadın şahıslara yöneldiğini açık bir şekilde ifade etmektedir. Dolayısıyla bir kadın olarak, kadınlarla özdeşleşmesinin ortak deneyimlerden hareketle daha kolay olduğunu söyleyen (Wolf, 2000a: 167) yazarın, Cassandra ve Medea gibi mitsel kadın figürlerine yönelmesini, üzerine eğildiği çatışmalar ve dışıl deneyimler bağlamında düşünmek yanlış olmayacaktır.

Bu bölümde öncelikle Christa Wolf'un yazın anlayışı ve genel olarak mitosa nasıl yaklaştığı üzerinde durulacaktır. İlk etapta yazarın yazın anlayışında zamanla herhangi bir değişikliğin söz konusu olup olmadığı; olduysa bu durumun yazınsal kimliği üzerinde nasıl bir etki yarattığı; ele aldığı konularda ve bu konuları işleyiş şeklinde bir değişiklik yapıp yapmadığı; döneminin siyasi hareketlerinin bunda nasıl bir payının olduğu üzerinde durulacaktır. İkinci etapta ise yazarın mitosa nasıl yaklaştığı; mitosun genel algı çizgisine göre mi değerlendirdiği yoksa farklı bir şekilde mi okuduğu; mitos ile yazın ilişkisini nasıl kurduğu gibi sorulara cevaplar aranacaktır. Ardından yazarın Cassandra mitosuna yönelik yaklaşımı ele alınacaktır. Yazarın kendisine konu olarak Cassandra mitosunu seçmesindeki temel güdünün ne olduğu; Cassandra'ya nasıl yaklaştığı; bakış açısını neye göre belirlediği; bir kadın olarak nasıl bir okuma, araştırma ve yazma sürecinden geçtiği; bu süreçte ne gibi zorluklarla karşılaştığı ve hangi noktaları sorunsallaştırdığı gibi sorular değerlendirilecektir. Daha sonra ise yazarın Medea mitosuna yönelik yaklaşımı

mercek altına alınarak bir üst bölümde izlenilen yola benzer bir yol izlenilecektir. Bunun yanı sıra ilk mitos çalışmasının üzerinden uzun bir süre geçmiş olmasına rağmen yazarın neden yeniden mitolojiye yönelip kendisine tekrardan mitsel bir figür seçtiği; mitsel figürlere yönelmesindeki etkenin ne olduğu; Medea'ya yaklaşırken nasıl bir yol izlediği; bir kadın okur ve yazar olarak nasıl bir okuma, araştırma ve yazma sürecinden geçtiği gibi konular tartışılacaktır. Son olarak yazarın her iki mitsel figüre yönelik yaklaşımı karşılaştırmalı bir şekilde değerlendirilecek ve feminist eleştiri kuramı bağlamda yorumlanacaktır.

### 3.1. Christa Wolf'un Yazın Sanatı

Christa Wolf'un mitos yaklaşımına geçmeden önce bu noktada yazarın nasıl bir yazın anlayışına sahip olduğu, okumak ve yazmak kavramlarından ne anladığı gibi sorulara yanıtlar içeren *Lesen und Schreiben* (1972) adlı çeşitli yazılarından oluşan kitabına ve esasen 1968 yılında kaleme aldığı aynı isimli denemesine değinmek gerekir. Öyle ki Wolf, ilkin dönemin hakim yazın öğretisiyle yollarını ayırmış, bir yazar olarak konumunu belirlemiş, kendi yazın anlayışını oluşturmuş ve daha sonra gerek mitos yaklaşımını gerekse de “dişil yazım” tasarısını böyle bir temele oturtmuştur. *Lesen und Schreiben*, yazarın o güne kadar etkisi altında kaldığı toplumsal gerçekçilik öğretisiyle bağlarını kopardığının bir göstergesi niteliğindedir. Yazın anlayışına dair önemli bilgiler içerdiğinden “*Christa Wolf poeziğinin izahı*” (Hilmes, Nagelschmidt, 2016: 273) şeklinde kabul görmektedir. Burada bir taraftan bir kırılma diğer taraftan ise yeni bir inşa gözler önüne serilir. Dayatılan bir öğretiye başkaldırıp yeni bir yazın anlayışı ileri sürdüğünden bir manifesto olarak da okunması mümkündür. Yazar “öznel özgünlük” (subjektive Authentizität) adını verdiği yeni anlatım tekniğinin temellerini atar burada ve neden böyle bir değişime gerek duyduğunu geriye dönük olarak şöyle ifade eder:

“Anladım ki: bunu yapmasaydım, beslendiğim ve yazma sebebim olan merkezden vazgeçmiş olurdum – yani Bachmann'ın ‘kalp ülkeleri’ olarak adlandırdığı şeyden. Yazma sırasında, söz konusu olan şeyin, yazarın öznel özgünlüğünü korumak olduğunu fark ettim: onu ortaya çıkarmak, onu oyunun içine almak ve sonra da onu savunmak.” (akt. Magenau, 2002: 143)



*Lesen und Schreiben*'ın temel vurgusu öznel deneyimlerdir. Yazarın burada yer alan “*kendi deneyimlerine dayanarak gerçeğe sadık bir şekilde kurgulamak*” (Wolf, 1983a: 27) şeklindeki ifadesi öznel özgünlüğün nasıl bir anlatım biçimi olduğunu özetler niteliktedir. Bunun yanı sıra yazar kişisel deneyim ve yaşantıları merkezine aldığı “öznel özgünlük” anlatım biçimiyle ilgili şu ifadelerde bulunur:

“*Bu baştan sona ‘müdahale edici’ bir yazım şeklidir, ‘öznelci’ değil. Şüphesiz bu yazma şekli yüksek derecede bir öznellik, konusuna koşulsuz teslim olmaya, [...] sonrasında kaçınılmaz olan gergin ilişkiyi üzerine almaya, dönüşümlere meraklı olmaya, konu ve yazarı ancak o zaman deneyimlemeye hazır olan bir özne gerektirir. Öncekinden daha farklı bir gerçeklik görür insan o zaman. Aniden her şey her şeyle bağlantılı ve hareket halinde olur; [...] ‘ben’ demek daha da zorlaşır ama yine de aynı zamanda çoğunlukla zorunludur. Bu gerçekliğin yazarak üstesinden gelme yöntemi arayışını şimdilik ‘öznel özgünlük’ olarak adlandırmak istiyorum.*” (Wolf, 1983a: 75)

Christa Wolf bir yandan söz konusu yazınsal yaklaşımının kuramsal çizgilerini belirlerken, diğer yandan bunu 1968’de yayımlanan *Nachdenken über Christa T.* adlı romanıyla uygulamaya aktarmış ve böylece devletin çıkarları doğrultusunda şekillendirilen bir toplumcu gerçekçilik öğretisiyle yollarını ayırdığını somut bir şekilde göstermiştir. 1960’lı yılların başlarına kadar gelişen Doğu Almanya düzyazısını “anti-modern” ve “ortodoks gerçekçi” olarak tanımlayan Emmerich’in deyimiyile 1965’ten sonra Christa Wolf gibi birçok genç yazarın yansıma kuramına sırtını dönmüş olması, yazınsal biçemlerinde ve kahraman seçimlerinde önemli değişikliklere yol açmıştır. Bu kapsamda ortaya çıkan gerisapım, zaman katmanı, iç monolog, anlatı bakış açısının değişmesi gibi teknik yenilikler, güçlü bir anlatımın özneleşmesini ve anlatıcı figürün yeniden keşfedilmesini sağlamıştır ki *Nachdenken über Christa T.* anlatımın bu yeni türünün en belirgin örneklerindedir (Emmerich, 1983: 163). 1960’lı yılların ortalarından sonra toplumcu gerçekçiliğin katı kurallarıyla arasına mesafe koyan yazar, önceki yazdıklarında söz konusu olanın “*samimi bir yanılgi*” olduğunu, bunların “*fırsatçılığın birer ürünü*” olarak görülmemesi gerektiğini (Wolf, 1999a: 371) dile getirerek, yazınsal çizgisinde meydana gelen farklılaşmayı şöyle ifade eder:

*“Eskiden öyle metinler yazdım ki, onları bugün olsa farklı yazardım, çünkü edinmiş olduğum farklı deneyimlerden dolayı meseleye farklı bir tutumum vardı. Bunlar öyle ya da böyle yazarın olgunlaşma sürecine bağlı olan yazınsal çalışmalardan ziyade daha çok o zamanlar yazına yönelik geliştirilen belli bir tutumdan yola çıkan makale ve eleştirilerden, yaratıcılıktan uzak, saf düşünsel Alman Filolojisinden kaynaklanmaktadır. Bunlar elbette bugün tekrar basılmasını görmeyi istemeyeceğim yazılardır ama onları inkâr etmek istemiyorum, edemem, onlar benim gelişimime aittir.”* (Wolf, 1999a: 370-371)

Yazarın duygularına, deneyimlerine ve öznelliğine yer vermeyen bir yazın anlayışını reddeden Wolf’a göre gerçekliğin aktarımında deneyimler göz ardı edilmemelidir. Nitekim ancak deneyimlerin önemszenmesi durumunda gerçek olana dokunabilmek mümkün olacaktır. Yazar bir bireydir, bir öznedir ve özneliği vardır, dolayısıyla nesnel anlatma olasılığı devre dışı kalmaktadır. Yazarın nesneliği bir “kuruntudan” ibarettir (Wolf, 1983a: 30). Toplumcu gerçekçiliğin yerini artık tüm sorunları, eksiklikleri ve korkuları ile “yazan öznenin”, dış dünya deneyimlerine eksiksiz bir şekilde dahil olmasını içeren bir gerçeklik almalıdır. Ancak kendisini acımasızca konusunun içine alan yazar, yazmayı meşrulaştıran öznel özgünlüğe ulaşabilecektir (Baumer, 1996: 26). Yani Wolf’un deyiimiyle “yazar kendini ortaya koymalıdır. Okurun karşısında kendisini kurgusunun arkasına gizlememelidir; okur onu beraberinde görmelidir” (Wolf, 1999a: 375). Yazarın yapıttan uzak durması aynı zamanda okurdan da uzak durması anlamına gelecektir. Yazar yazmakta olduğu konusunun içine kendisini de alarak mesafeyi ortadan kaldırmalıdır. Karolina Chrzaszcz’in de belirttiği gibi bu durum yazarın “kendini betimleme isteği” gibi anlaşılmalıdır, özgünlük yazarın sadece kendi üzerine yoğunlaşması anlamına gelmemelidir. Eğer öyle algılanırsa yazın, yazarın “yaşantı ve düşünce süreçlerine” indirgenir. Burada söz konusu olan ise “deneyimleri betimlemek” değil, “deneyimlere dayanarak betimlemektir” (Chrzaszcz, 2011: 197).

1965 yılında gerçekleşen ve Doğu Almanya’nın ekin siyasası tarihinde kıyım olarak bilinen 11. Genel Kurulda Christa Wolf, toplumcu gerçekçilik bağlamında ekin-siyasal öğretiye karşı tavrını koymuş ve bir yazarın gerçekliğin sadece olumlu yüzünü

değil; aynı zamanda trajik, olumsuz ve bilinmeyen taraflarını da geliştirebileceğini savunmuştur (Schmidt, 2014: 123). Bu süreçte Doğu Almanya yönetimin ekin siyasalarına dair zaten eleştirel bir tutum sergilemeye başlamış olan Wolf, “*Yazın ve gerçeklik, ayna ve aynaya yansıtılan şey gibi karşı karşıya durmaz. Onlar yazarın bilincinde iç içe geçmiştir. Yazar önemli bir insandır.*” (Wolf, 1983a: 41) diyerek Lukács-okulunun düşüncelerini takiben dış gerçekliği idealize eden ve somut bir şekilde yansıtmayı esas alan yazınla bağıni koparmış olur (Baumer, 1996: 27). Gerçekçiliğın sınırlı gerçeğine özneyi yani yazarı dahil eder, diğeri bir deyişle düşüngüsel bir şekilde belirlenen hakikati kişisel bir hakikiliğe dönüştürür (Magenau, 2002: 169). Wolfgang Emmerich’in deyiimiyle “*Başka hiçbir Doğu Almanya yazarı onun kadar keskin bir şekilde bireysel deneyimlere dayanarak ‘özel özgün’ yazmaya çalışmamıştır*” (Emmerich, 2000: 204).

Christa Wolf yeni yazın anlayışını belirleyen “özel özgünlük” kuramını açıklarken Georg Büchner’in (1813-1837) *Lenz* adlı yapıtına başvurur. Wolf’a göre Büchner yapıtına “kendisini”, “çözüksüz yaşam çatışmasını” ve “bilincinde olduğu kendi tehlikesini” (bkz. Wolf, 1983a: 32) almayı başarmıştır. Çünkü Büchner anlatı alanının dört boyutu olduğunu keşfetmiştir. Bunlardan ilk üçü “*uydurulmuş figürlerin kurgusal yerlemleri*” iken dördüncüsü “*anlatıcının gerçeği*”dir (Wolf, 1983a: 32). Yani kurgusal değildir. Bu dördüncü boyut “*derinliğin, zaman birlikteliğinin, kaçınılmaz bağlantının yerleimidir*” ve “*konunun sadece seçimini değil, aynı zamanda rengini de belirler*” (Wolf, 1983a: 32). Büchner’in dördüncü boyutunu kendi tasarladığı “özel özgünlük” kuramıyla ilişkilendiren Wolf, bu boyutu “yazarın boyutu” olarak adlandırır ve “özel özgünlük” olarak betimler (Wolf, 1983a: 32). Çünkü bireysellik, özneleşme, deneyim, öznellik, özgünlük gibi Wolf’un özellikle üzerinde durduğu kavramları bu boyutta bulmak mümkündür.

“Başka bir biçimde anlatmak” arayışıyla çıkmış olduğu bu yolculukta Wolf, Büchner’in yanı sıra Anna Seghers’in (1900-1983) yazınsal tutumundan da etkilenir. Nitekim Seghers de özellikle 1938/39 yıllarında meydana gelen gerçekçilik tartışmalarında, yazıda somut özel deneyimleri savunmuş ve soyut düşüngüsel direktifleri reddetmiştir. Böylece “nesnelden öznel ve sonra tekrar nesnel” şeklinde

bir “aktarım noktası” olarak adlandırdığı yazar merciinin önemini ön plana çıkarmıştır. Nesnel yansıtma yerine bu “diyalektik” ve “bilinçli öznel” modelden yola çıkan Wolf, kendi yazınsal bakış açısını geliştirirken “yazar önemli bir insandır” diyerek bu anlamda Seghers’in izinden gitmiştir (Hilzinger, 2007: 63-64). Aslında bu gelenek dışı çizgi Seghers’in belirttiği üzere Friedrich Hölderlin (1770-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811), Karoline von Günderode (1780-1806), Georg Büchner gibi klasik dönemin klasik olmayan, “Goethe klasiklerinin” gölgesinde kalan yazarlara kadar dayanmaktadır. Seghers’e göre –ki bu görüşe Christa Wolf da katılır– söz konusu yazarlar, hakim olan dönem ruhuna karşı üretimsel bir direnç göstererek öznel özgün deneyimlerini yazına dahil etmeye çalışmışlardır. Metinleriyle düzgüsel bir estetiğe yazınsal alternatifler sunan bu isimler, 1930’lu yıllarda Seghers’e, 1960’lı yıllarda ise Wolf’a öncü olmuşlardır (Hilzinger, 2007: 64-65). Buradan yola çıkarak Wolf’un öznel deneyimleri temel alan yazarlara yönelik özel bir ilgisinin olduğu söylenebilir. Kendi yazım şeklini Büchner’in yazım sekliyle ilişkilendirmesini; *Kein Ort. Nirgends* (1979) adlı yapıtında konu olarak Kleist ve Günderode’yi seçmesini, ayrıca her ikisine yönelik ayrı ayrı denemeler kaleme almasını; Bettina von Armin (1785-1859) üzerine bir denemesinin olmasını veya Seghers üzerine çeşitli yazılar yazmasını bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Yazmayı “yaşama aralıksız eşlik eden, onu beraber belirleyen, açıklamaya çalışan bir süreç olarak; dünyada daha yoğun olma imkânı olarak, düşünmenin, konuşmanın, davranışın artışı ve dikkat toplasımı olarak” (Wolf, 1983a: 74) niteleyen Wolf, görüldüğü üzere yazmayı bitmiş bir ürün olarak değil, bir süreç olarak ele alır. Bu noktada Seghers’in “Anlatılabilir olan şey, üstesinden gelinmiş şeydir.” (Wolf, 1983a: 72) ifadesini alıp kendi yazın anlayışına göre şekillendirir. Deneyimlerinden yola çıkarak bir şeyin anlatılabilir olması için illaki üstesinden gelinmiş olmasının gerekmediğini söyler. Bilakis yazarak, anlatarak üstesinden gelinebileceğini, sadece yazma sürecinde üstesinden gelme eyleminin söz konusu olabileceğini vurgular (Popp, Greve, 1987: 58). Yani eğer bir şeyin aşılması gerekiyorsa anlatılmalıdır. Bu nedenle de Wolf “anlatma” ile “düzyazı yazma” eylemlerini birbirinden ayırır. “Üstesinden gelinmiş olan şeyi anlatmak” ile “üstesinden gelmek için anlatmak” arasındaki farkı yakalamak için kendisini anlatıcı olarak değil, düzyazı yazarı olarak adlandırır (Popp,

Greve, 1987: 58). “*Yazma, zaman ile anında iç içe geçmek için bir aracı*” (Wolf, 1983a: 33) olduğundan düzyazı yazarı yazarken zamana eşlik eder, onu deneyimler; bu sırada yazı ile zaman “*en yoğun, en çatışmalı ve en sancılı yakınlaşmayı yaşar*” (Wolf, 1983a: 33). Wolf’a göre nasıl ki anlatmak, öznel deneyimlere dayanarak gerçeğe uygun bir şekilde uydurmak anlamına geliyorsa, yazın da gerçek ve içten olmalıdır, gerçekliğini ve içtenliğini ise bireye bağlılığından ve onun kişisel somut deneyimlerinden alacaktır. Söz konusu olan gerçekliğin basit bir şekilde yansıtılması değil, gerçeklik deneyiminin yansıtılmasıdır. “Gerçeğe uygun uydurmak” sadece fiilen vuku bulan olayları değil, aynı zamanda deneyimlere dayanarak olması muhtemel olayları da anlatı konusu yapmak anlamına gelmektedir. Yazar kendi yazın kavramının bu “sağtörel ulamını” öznel özgünlük olarak ifade etmektedir (Hilzinger, 2007: 59).

Christa Wolf’a göre “*Yeni bir biçimde yazma ihtiyacı, [...] dünyada yeni bir biçimde var olma ihtiyacını izler*” (Wolf, 1983a: 9). Yeni bir biçimde var olmaktan kasıt hayata başka bir pencereden bakmak, bakış açısını genişletmek, o güne dek inanılan değerlere eleştirel yaklaşmak, bağlı kalınan toplumsal, siyasal, tarihsel düzgüleri sorgulamak şeklinde anlaşılabilir. Ona göre “*Yazının oluşması için en önemli koşullardan biri kendini gerçekleştirilmeye duyulan özlemdir.*” (Wolf, 1983a: 43) ve “*düzyazı insanın özneleşmesini destekleyecek*” (Wolf, 1983a: 48) bir etkidir. Bununla beraber “*insanların kendi kökleriyle temasını kurmaya, zayıf düşen özgüveni pekiştirmeye çalışmalıdır*” (Wolf, 1983a: 47). Bu noktada söz konusu temasın, bir yazarın yazma esnasında tarihi hatırlaması ve hatırlatması ile sağlanabileceği düşünülür. Wolf’a göre “*Hatırlamak akıntıya karşı yüzmektir, unutmanın görünen doğal akıntısına karşı yazmak gibi [...]*” (Wolf, 1983a: 25-26). Burada hatırlamak ile yazmak arasında bir benzerlik ilişkisi kurulur, her ikisinin de genel akıma ve unutmaya karşı yorucu da olsa direndikleri ima edilir. Yazmak ve hatırlamak eylemleri Wolf için iç içe geçmiş eylemlerdir, birbirlerinden ayrı düşünülemezler. Öyle ki “*Yazarken, [...] kendimi hatırlamaya ya da benimle bağlantısı olan bir figürün kendisini hatırlamasını sağlamaya herhangi bir şekilde sürekli itelenirim.*” (Wolf, 2000a: 330) der ve sadece böyle bir şeyi “gerçekçi” olarak nitelendirebileceğini ekler. Bu onun “gerçekçilik” üretme biçimidir (bkz. Wolf, 2000a: 330).

Wolf'un deyimiyle geçmiş zamanlara dair bir belleğimiz vardır ve “*bu bellek geleceğe yönelik özlem imgemizi [de] şekillendirmektedir*” (Wolf, 1983a: 46). Burada vurgulanan nokta bellek aracılığıyla geçmişi hatırlamak, tarihsel olanı güncel deneyimlerle ilişkilendirmek ve geleceği bunun üzerine inşa etmektir. Bu süreci yazın çerçevesinde karşılayabilecek tür ise düzyazıdır. Ona göre “*düzyazı kendimize dair bilgilerimizin sınırlarını zorlayabilir*” ve “*geleceğe yönelik belleği içimizde canlı tutar*” (Wolf, 1983a: 48). Yazını ve yazmayı daha çok düzyazı bağlamında ele alan Wolf için düzyazı devrimci olmakla birlikte gerçekçidir, kişiyi imkânsız olana teşvik eder, bu konuda onu cesaretlendirir (bkz. Wolf, 1983a: 48). Öyle ki 1983 tarihli bir röportajında eskiyi de kastederek her zaman için en samimi bulduğu, kendisini en yakın hissettiği yazınsal türün düzyazı olduğunu söyler (bkz. Wolf, 2000a: 318).

Wolf özellikle de düzyazıda “özne”, “özgünlük”, “birey”, “anlatıcı-ben”, “deneyim” gibi kavramlar üzerine yoğunlaşp kendi anlatım tekniğinin (öznel özgünlük) çizgilerini belirledikten sonra bunun bir sonraki gelişim aşaması olarak değerlendirilebilecek dişil yazım/kadına özgü yazım (weibliches Schreiben) üzerinde durmuştur. Yazmayı, varlığı tarihsel ve biyolojik koşullar tarafından belirlenen *ben*'in özerk bir ifadesi olarak algılayan Wolf için kadına özgü yazım, öznel özgünlük kavramıyla bağlantılı olarak anlam kazanmaktadır (Opitz, Hofmann, 2009: 99). Yani öncelikle genel çizginin dışına çıkılarak, yazarın önemli olduğu vurgusundan hareketle tüm öznelliğiyle bir özne belirlenmiş, ardından bu özneye bir cinsiyet yüklenmiştir, denebilir. Wolf için 1970'li yılların sonlarına doğru artık önem arz eden herhangi bir yazarın özneleşmesi değil, kadın yazarın özneleşmesidir, kadın yazarın deneyimleridir, kadın yazarın *ben* demesidir; kısacası kadın yazarın öznel özgünlüğüdür. Başka bir şekilde yazmak fikrinden doğan “öznel özgünlük”, 1960'lı yılların sonlarına doğru İkinci Dalga Kadın Hareketinin başlamasıyla birlikte gelişen feminist tartışmaların ve kadın araştırmalarının etkisiyle Wolf'ta zamanla “kadına özgü yazım” şeklini almıştır.<sup>29</sup> Bu bağlamda öznel özgünlüğün, kadına özgü yazımın

<sup>29</sup> Christa Wolf henüz 1980 yılında kaleme aldığı bir yazısında dilin sınırlılıklarından bahseder. Önceden belirlenmiş olan konuştuğumuz ve yazdığımız dilin yetersizliğini vurgular ve içinde bir dil güçsüzlüğünün büyüdüğünü belirtir. Kulağında olan ama henüz dilinde olmayan “başka bir dile özlem” duyduğunu ifade eder (bkz. Wolf, 2000a: 182). Yazarın özlem duyduğu dilin, “kadına özgü yazım”, diğer bir deyişle “dişil dil” olarak karşılık bulduğunu söylemek mümkündür.

temelini oluşturduğu, diğer bir deyişle kadına özgü yazımın öznel özgünlüğün üzerine inşa edilen; ama aynı zamanda onu da kapsayan bir üst model olduğu söylenebilir.

Christa Wolf'un her ne kadar deneme ve yapıtlarında 1970'li yılların ortalarından itibaren bilinçli olarak cinsiyet ve kadın konularına yöneldiği görülse de "kadına özgü yazım" yazınsal çalışmalarında özellikle 1980'li yılların başlarından itibaren yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Wolf, henüz 1973'te Hans Kaufmann ile yaptığı "Die Dimension des Autors" başlıklı röportajında "*ben sadece beni rahatsız eden şeyler üzerine yazabilirim.*" (Wolf, 1983a: 69) derken üzerinde çalıştığı ve çalışacağı konuları neye göre belirlediğini açık bir şekilde gösterir. Yazarın bu ifadesi, 1970'lerin sonu 1980'lerin başı gibi kadınların yaşadıkları sorunlara, toplumdaki ikincil konumlarına ve çatışmalarına yönelmesiyle karşılık bulur. Öyle ki Wolf 1979 tarihli bir röportajında "*Günümüz kadınlarının yaşadıkları çatışmaların kökeninin nerede yattığı giderek ilgimi çekti.*" (Wolf, 2000a: 167) der ve kadınların günümüz dünyasına ait çatışmalarının kaynağını bulabilmek için ilkin tarihe ve tarihteki kadınlara yönelir. Kadın şair Günderrode ile Kleist'in kurgusal bir buluşmasını konu alan *Kein Ort. Nirgends* (1979) adlı yapıtından yola çıkarak günümüz kadınlarının yaşadıkları çatışmaların kökenlerini erken Romantik dönemde, yani 1800'lü yıllarda bulduğunu söyler. Çünkü ona göre o dönemde "*iş bölümüne dayalı toplum, bütünlüğü arayan [ve] evrensel bir mutluluk iddiası olan belli bir insan tipini kullanamamıştır*" (Wolf, 2000a: 167). Daha sonra ise yine günümüzün cinsiyet çatışmalarının ve eril yapılarının kaynağını bulabilmek için Cassandra ile Medea figürlerinden hareketle antik döneme, mitolojiye ve tarih öncesine kadar inerek ataerkil düzenleri sorgular.

Christa Wolf'un yapıtlarında yer alan başkarakterlerin çoğunlukla kadın olması tesadüf değildir. Bu bağlamda bir kadın yazar olarak kadınlarla özdeşleşmesinin daha kolay olduğunu belirtmektedir (bkz. Wolf, 2000a: 167). Ancak bunun sebebini salt feminizm olarak belirlemek yanlış olur. Nitekim yazar "feminizm" kavramına çok sıcak bakmamakla birlikte, bu tip kavramların yapay bir bölünmeye sebep olabileceğini düşünür. Sadece feminizm kavramıyla değil, sonu "-izm" ile biten hiçbir kavramla tam olarak özdeşleşemediğinin de altını çizer. Bunun yanı sıra kendisine yakın gördüğü her bir "-izm"de kendinden bir şeyler bulduğunu ve aynı

şekilde onlara kendinden bir şeyler kattığını söyler: “*Esasen kabul ettiğim her “-izm” belki de benim bir parçamı karşılar ya da bir parçamın ihtiyacı olan şeyi ben ondan alırım. Ya da ona bir parçamın verebileceği şeyi veririm*” (Wolf, 2000a: 335). Yazar bu noktada, içinde bulunduğu ve yaşadığı farklı koşullardan dolayı Amerika veya Batı-Almanya’daki feminizm ile tam olarak özdeşleşemediğini belirtir.<sup>30</sup> Çünkü ona göre her hareketin ya da organizasyonun, ortaya çıktığı ülkede belli tarihsel ve yerel koşulları vardır. Ancak öte yandan da Batıda gelişen feminizm ile arasına keskin bir sınır çizmez, kendi çalışmalarında ondan faydalandığını ekler (bkz. Wolf, 2000a: 335). Kitaplarının merkezinde kadınların olduğunu, ilgi alanına daha çok kadınların girdiğini; ancak her ne kadar kadınlar aracılığıyla olsa da erkeklerden de bahsettiğini dile getirir. Bir yazar olarak daha çok “insanlar” üzerine konuşmaya çalıştığını vurgular ve herhangi bir yönde kendisini kısıtlamak istemez (bkz. Wolf, 2000a: 338-339). Fakat bu durum yazarın anti-feminist bir tutum içerisinde olduğu anlamına gelmemelidir, yazar sadece belli etiketlerle anılmayı reddeder; çünkü bu türden etiketlerin kendisini sınırlandıracağını, yaratıcılığını kısıtlayacağını düşünür.

Özellikle kendi yazın anlayışını belirledikten sonra Doğu Almanya’nın yaptırım niteliğindeki ekin siyasetiyle yolunu ayıran ve eleştirel bir tutum sergilemeye başlayan Wolf, 1983 tarihli bir konuşmasında kendisini yazmaya teşvik eden etkeni “*Yazma zorunluluğumun bir kısmının Doğu Almanya sorunuyla yaşadığım uyumsuzlıktan kaynaklandığını biliyorum. Bu uyumsuzluk güçlüdür; çok güçlü çatışmalar ve buna bağlı olarak aleni güçlü bir yaratıcılık da açığa çıkardı.*” (Wolf, 2000a: 321) şeklinde ifade eder. Bu yaratıcılık onu, dolaylı bir eleştiriye, ardından geçmişe, oradan da mitolojiye sürüklemiştir. Öyle ki kendi döneminde bizzat deneyimleyerek rahatsızlık duyduğu siyasal, toplumsal ve cinsel çatışmaları bir nevi mitolojiye başvurup üstü kapalı bir şekilde anlatmayı seçmiştir.

<sup>30</sup> Yazarın belirttiği üzere Amerika ve Batı Almanya ile Doğu Almanya arasında haklar ve kadın deneyimleri açısından büyük farklılıklar vardır. Örneğin Amerika’da sendika hareketi, canlı ve organize bir şekilde etki eden komünist ya da sol işçi partileri yoktur. Sınıf toplumunda yaşadığımızı dair bir fikir tam olarak gelişmemiştir. Feminizm böyle bir boşluğu doldurmaktadır. Dizgeler ancak her iki durumda da ataerkil toplumlar söz konusu olduğunda karşılaştırılabilir. Doğu Almanya’da kadınlar başlangıçtan itibaren eşit haklara sahiptir. Dolayısıyla örneğin Batı Almanya ile Doğu Almanya arasında kadınların gelişmesi ve özgüveni farklıdır. Ama 1968 sonrası Batıdaki kadın hareketleri, sorunlarıyla Doğu Almanya kadınlarını yeniden etkilemiştir ve henüz Doğu Almanyalı kadınların sormadıkları soruları sormuştur (bkz. Wolf, 2000a: 322, 336).



### 3.2. Christa Wolf'un Mitos Yaklaşımı

Mitolojiyi yazınsal çalışmalarında bir kalıp olarak kullanan Christa Wolf için mitos her şeyden önce bir model ortaya koymaktadır. Bu model yazarın, “Von Cassandra zu Medea” başlıklı yazısında belirttiği gibi çağdaş dönemin kendi deneyimlerini içerisine alabilecek kadar açık ve geniş bir modeldir. Bununla birlikte genel olarak yalnızca zamanın getirebileceği bir mesafe olanağı da sağlamaktadır. Söz konusu modelin anlatıları masalsı, cezbedici ama yine de gerçeğe doymuş anlatılardır. Gerçeğe dayalı olması günümüz insanının, model-mitos içerisinde yer alan figürlerin davranış biçimlerinde kendisini görmesine imkân sunar. Bu anlamda bugünün anlatıcıları için mitos “yararlanılabilir” bir şeydir (bkz. Wolf, 1999b: 164). Ona göre mitos kendi zamanımız içinde kendimizi yeniden görmemize yardımcı olmakta; farkına varmak istemediğimiz özellikleri ortaya çıkarmakta, bizi günlük yaşamın değersiz basmakalıplarından kurtarmakta; ayrıca tüm anlatılara konu olan insanlık sorusunu özel bir biçimde zorlamaktadır (bkz. Wolf, 1999b: 164). Wolf mitosla ilk kez ilgilenmeye başladığında Cassandra’yı kastederek belli bir çerçeve içerisinde hareket eden bir şekil, bir kalıp ile karşılaştığını, ancak derinlemesine bakıldığında onu keşfetmek, yüzeyle çıkarmak, yorumlamak ve kurgulamak için özgür alanların açıldığını söyler. Buna bağlı olarak mitosun, hem bugünün bakışını çok eski bir tarihe yöneltmek hem de eski figürlerin zaman derinliklerinden kendimize bakmak gibi imkânlar sunduğunu vurgular (bkz. Wolf, 1999b: 159). Dolayısıyla mitosun daha çok işlevsel yönüyle ilgilenecek, erken dönem toplumları ve geçmişteki figürler örneklerinde güncel sorunları görünür kılmamanın mümkün olabileceğini gösterir.

Christa Wolf güncelleştirmenin yanı sıra mitosun okumayı öğrenmekten bahseder. Bu noktada Doğu Almanya’daki mitos çalışmaları geleneğinden kendisini ayırır. Çünkü o, başka bir gözle, başka bir bakış açısıyla mitosun okur. Mitosun okumayı öğrenmek veya onu güncelleştirmek Sonja Hilzinger’in de belirttiği üzere ataerkil söylemlerin tekrar edilmesi ya da “arkaik anneye” doğru gitmek anlamına gelmemelidir; bu durum yeniden değerlendirme, yeniden yorumlama anlamına gelir, yani yeni bir şeylere yol açar (Hilzinger, 1986: 133). 1980’li yılların başında Yunan mitolojisine yönelen yazar için mitosun okumayı öğrenmek öncelikle bir serüvendir:

*“Mitosu okumayı öğrenmek kendine özgü bir serüvendir; usulca kendi içinde bir dönüşüm bu sanatı gerektirir, fantastik olgularının, o anki grubun ihtiyaçlarının, uyarlanmış rivayetlerinin, arzularının ve umutlarının, deneyimlerinin ve büyü tekniğinin görünürde kolay ilişkisine - kısaca “gerçeklik” kavramının başka bir içeriğine kendini vermeye hazır olma durumudur.”* (Wolf, 1983b: 57)

Mitolojiye dair birçok okuma yapan ve ardında saklanan gerçekliğin izini süren Christa Wolf’un okumaları sırasında ilgisini çeken önemli metinlerden biri 1941 yılında Thomas Mann ile Karl Kerényi arasında geçen karşılıklı yazışmalar olmuştur. Mitolojide yer alan tanrı ve tanrıçaların kökenlerine inen ve aslında geleneksel aktarımla yansıtılan resmin dışında başka bir resme sahip olduklarını ileri süren bu tartışmalar yazar açısından dikkat çekicidir. Öyle ki yazar 1981 yılının mart ayına tarihlenen çalışma günlüğünde Mann ve Kerényi’yi bir araya getiren bu yazışmaları *“mitosun ardındaki ‘derin tinsel gerçekliğe’ duyulan yoğun ilgi”* (Wolf, 1983b: 99) olarak değerlendirir. Öte yandan arka planında Nazilerin kan ve toprak düşüncüsü içerisinde oluşturmaya çalıştıkları mitlere karşı eleştirel bir duruş sergileyen bu yazışmalarda mitosun faşistlerin elinden almak ve işlevselliğini daha insancıl olana dönüştürmek üzerine stratejiler tartışılır (Hörnigk, 1989: 235-236). Thomas Mann’ın *“Mythos plus Psychologie”* şeklindeki düzenlemesi tam olarak bu konuyla ilgilidir. Mann’a göre mitosun faşist, karanlık adamların elinden alınması ve daha insan merkezli yani insancıl olması yönünde işlevinin değiştirilmesi için ruh bilimi bir araçtır (bkz. Wolf, 1983b: 104). Ruh bilimi ışığında mitosun, yazın aracılığıyla düşüncüsel işlevinden arındırılması onu insanlaştıracaktır. Çünkü Mann için yazın, kök mitosa geri dönüş demek değildir, bilakis siyasal şiddete karşı kurtarıcı bir edim olarak, mitosun işlevinin dönüştürülmesidir (Janke, 2010: 49). Mitosun faşist düşüncüler tarafından suistimal edilmesini veya yanlış kullanılmasını engellemek üzere yürütülen bu tartışmalar, Wolf’un mitos çalışmaları için de önem arz etmektedir.<sup>31</sup> Öyle ki Wolf, Mann’ın *“Mythos plus Psychologie”* formülünden faydalanıp mitosun insanlaştırmış, önüne geçilemez bir yazgı anlayışı yerine insani

<sup>31</sup> Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Rolf Günter Renner (1985). *Mythische Psychologie und psychologischer Mythos. Zu Christa Wolfs ‚Kassandra‘*. İçinde: *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werke Christa Wolfs*. 265-290. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.

sorumluluğu ve eylem olanaklarını tartışmaya açmıştır. Ona göre mitosun farklı ve insancıl bir şekilde yorumlanması bugünü yazgıcılıktan kurtarmaya yardımcı olacaktır (Hilzinger, 1986: 131). Mitos ile ruhbilimin birleştirilmesi yazar için geleceğin dünyasını temsil etmektedir, ancak ütöpik bir tarafı da vardır. Bu noktada Wolf, genel anlamda ne faşist ne de karanlık adamlara dahil olan; ama yine de tüm kıtanın yok olmasını planlayan kişilerin de mitoslara gereksinim duyduklarının ve mitosu “yanlış bilinç anlamında” kullandıklarının altını çizer. Böyle bir mitosun “gelecek vaat eden bir barış içerisinde yaşıyoruz” şeklinde olabileceğini belirtir (bkz. Wolf, 1983b: 104). Dolayısıyla Sabine Wilke’nin de belirttiği üzere yazarın mitos yaklaşımı aynı zamanda bir çağdaş mitos eleştirisi içermektedir. Bu eleştiri çağdaş mitos aracılığıyla tarihsel süreçlerin görüşlerine göre belirlenen bilinçli-dönüşlü olarak yeniden yorumlamalara yöneliktir. Yazara ait metinlerin ekin-eleştirisi işlevi, çeşitli görüşlere hizmet eden böyle mitosları “yanlış bilinç” olarak deşifre etmektir (bkz. Wilke, 1992: 88).

Christa Wolf’un mitos yaklaşımının, ruhbilimsel olmasının yanı sıra feminist mit-eleştirisinden de etkilendiği söylenebilir. Yazar bu süreçte Heide Göttner-Abendroth’un Avrupa ekininin mitsel-anaerkil temeli hakkındaki tezlerine ve farklı bir şekilde yeniden anlattığı tarih resmine başvurarak aynı zamanda feminist bir çizgiden ilerlediğinin sinyallerini verir. Wilke’nin deyişiyle bu tarih resmi “ütöpik yönlendirici fikir” olarak düşünülmüştür ve tekrar kazılarak ortaya çıkarılan resimler, toplumsal bütünleşmenin başka ve daha iyi bir türüne işaret etmektedir (Wilke, 1992: 88). Bu bağlamda Wolf’un mitosla olan ilişkisi bir mitsizleştirme, aynı zamanda da bir mit-yaratma eğilimi içerisindedir (Wilke, 1992: 113). Almanya’daki feminist etkili yazın, daha çok eril bakış açısından dişil bakış açısına doğru bir görüş değişimine ve kadın sesinin kazılarak ortaya çıkarılmasına yönelmiştir. Aynı zamanda ataerki etkisiyle oluşan kadın imgelerini mitosla kurulan bağlantılarla eleştirel bir şekilde tartışmaya açmıştır (Janke, 2010: 56). Christa Wolf da benzer bir yazınsal tutum içerisinde olduğunu *Kassandra* ve *Medea* yaklaşımlarıyla ortaya koymaktadır. Genel olarak bakıldığında yazarın yazın anlayışının zaman içerisinde toplumsal olandan öznel olana dönüştüğünü, bu dönüşümde ekinel siyasalarla çatışma içerisine girmesinin büyük bir rol oynadığını; öznel olanın ise süreç içerisinde cinsiyet kazanarak kadının öznelliğine evrildiğini, bunda ise dönemin kadın hareketlerinin etkili olduğunu; kadın konusuna

eğilmesiyle beraber öncelikle tarihin derinliklerinde gömülü kalmış kadınları gün yüzüne çıkarmak gerekir dercesine mitsel kadın figürlere yöneldiğini ve böylece mitoloji dünyasına girmiş bulunduğunu söyleyebiliriz.

Wolf'a göre mitos bir modeldir, bir kalıptır, günümüze dair birçok deneyimi ve çatışmayı içerisinde barındırır; işlevseldir ve de tarihsel bir gerçekliği vardır, hakikati yansıtır, toplumbilimsel ve ruhbilimsel bir boyuta sahiptir. Mitosa dair somut çalışmalarında yazar tarihsel bir yol izler, mitsel olayları tarihsel gelişmelerin işlenmesi olarak okur (Wilke, 1992: 114). Ataerkinin tarihini anlatan mitsel-yazınsal çalışmalara yönelik yazarın tutumu eleştireldir. Antik Çağ ozan ve yazarlarının aydınlanmacı bir düşünce yapısıyla yazınsal çalışmalarında mitosu çarpıttıklarını, belli bir çizgi çerçevesinde yorumladıklarını düşünür; bu yüzden de aydınlanma, onun için, akılcı düşünce biçiminin ataerki yapılarını simgeler (Habbab, 2011: 180).

### 3.3. **Kassandra ve Medea'nın İzinde**

Christa Wolf'un yazın anlayışına ve mitos yaklaşımına değinmemizin ardından bu alt bölümde, yazarın Kassandra ve Medea mitoslarına yaklaşırken nasıl bir yol ve yöntem izlediği gözler önüne serilecektir. Yazarın bu esnada nasıl bir okuma ve yazma sürecinden geçtiğine, hangi konular üzerinde yoğunlaştığına, hangi noktaları sorunsallaştırdığına ve özellikle Kassandra ve Medea'ya yönelik imge tasarımı sırasında söz konusu bu unsurların ne gibi bir etkisinin olduğuna çalışmamızın bu aşamasında yer vermek, ileriki bölümlerde, yazarın araştırma nesnemiz olan yapıtlarındaki kadın imgesini çözümlenemize ışık tutacaktır. Yazarın, kadına yönelik imge tasarlama süreçlerinde hangi evrelerden geçtiği; bu süreçte kaleme aldığı yazılarından, günlüklerinden, çalışma notlarından, mektuplarından ve verdiği röportajlarından yola çıkılarak açıklanacaktır.

#### 3.3.1. **Kassandra Alımlaması**

Christa Wolf'un 1982 yılında Goethe Üniversitesinde sürdürdüğü yazın sanatı seminerleri, ilk mitos çalışması olan *Kassandra*'ya yönelik yaklaşımının aşamalarını belgeler niteliktedir. Bu seminerler yaklaşık bir yıl sonra ilkin Batı

Almanya’da ardından sansürlenmiş bir şekilde Doğu Almanya’da olmak üzere *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* adı altında yayımlanmıştır. İçerisinde yer alan gezi raporu, çalışma günlüğü ve mektup gibi yazılar aracılığıyla Cassandra mitosunun yazar tarafından nasıl keşfedildiğine, nasıl incelendiğine ve nasıl işlendiğine dair bilgiler edinmek mümkündür. Aynı zamanda Cassandra imgesinin oluşması, gelişmesi ve olgunlaşması sürecinde yazarın hangi evrelerden geçtiği ve hangi kaynaklardan faydalandığı bilgisine ulaşmak da söz konusudur. Yazar burada, seçtiği antik konunun, öznel deyimlerinden ve meşgul olduğu güncel sorularından nasıl etkilendiğini ve bu birleşimin sonunda *Kassandra* öyküsünün nasıl oluştuğunu gözler önüne serer. Beş bölümden oluşan yazın sanatı seminerlerinin ilk ikisi seyahat raporu şeklindedir ve Yunanistan gezisi sırasında Cassandra mitosuyla nasıl uğraşıldığı ve Cassandra figürünün ilk kez nasıl vücut bulup canlandığı anlatılır. Üçüncü bölüm çeşitli tarihlerde kaleme alınan çalışma günlüklerini içerir ve yaşam ile özdek arasındaki bağlantıyı göstermeye çalışır. Dördüncü bölüm mektup biçimindedir, Cassandra figürünün tarihsel gerçekliğini ve dışil yazımın koşullarını sorgular. Beşinci bölüm ise *Kassandra* öyküsünün ilk baskısını sunar (Wolf, 1983b: 8).

Mitolojide önemli bir yere sahip olan, batı yazın dünyasının her dönem sık sık başvurduğu mitsel bir figür halini alan, hatta günümüz literatüründe “Kassandra-Sendromu” şeklinde yer edinen Cassandra’ya yönelik Wolf’un ilgisi, genel olarak 1980 yılında gerçekleştirmiş olduğu Yunanistan gezisiyle başlamaktadır. Ancak her ne kadar Cassandra’ya yönelik projesi somut olarak Yunanistan gezisiyle başlasa da yazar, öncesinde henüz net olmamakla beraber zihnini her daim meşgul eden bir Cassandra figürünün bulunduğunu ve yolculuk öncesi Aiskhylos’un *Oresteia*’sını okuduğu sırada ansızın onunla karşılaştığını belirtmektedir (bkz. Wolf, 2000a: 326).

*Oresteia* ile birlikte ilk kez Cassandra’nın dünyasına girme fırsatı elde eden Wolf, bu mitsel figürle karşılaşma anını “*Onu hemen gördüm. O, esir olan, beni esir aldı, kendisi yabancı çıkarların nesnesi olan o, bana hakim oldu. [...] Sihir hemen etkisini göstermeye başlamıştı.*” (Wolf, 1983b: 10) şeklinde ifade eder. Cassandra’nın eril mitsel tarihinin aksine söylediği her söze koşulsuz inandığını, çünkü söz konusu metinde kendisinin farkında olan, kendisini tanıyan tek kişinin o olduğunu söyler (bkz.

Wolf, 1983b: 10). Eril mitsel geleneğe karşın gerek *Oresteia*'yı okurken gerekse de Yunanistan gezisinde tüm dikkatini Cassandra'ya yönelterek, kahramanlaştırılan erkek figürlerin değil, bir kadın olarak sözü elinden alınan Cassandra'nın izini sürmeye başlar. Cassandra-projesinin ilk evresini oluşturan bu iz sürme sürecinde, *Oresteia*'da ismi geçen yerleri ziyaret eder, ülkeye ve insanlara yönelik çeşitli gözlemler yapar. Doğa, mimari ve resim sanatından yola çıkarak Helenistik öncesi ekine ve onun ataerkil yapılar tarafından baskılanmasına veya dönüştürülmesine dair fikirler edinmek için, Minos ve Helenistik ekinin kalıntılarını görmeye gider (Weigel, 1989: 304). Bu deneyimler, yazardaki ilk Cassandra imgesinin gelişmesinde ve değişikliğe uğramasında rol oynayan önemli etkenlerdir.

Yazar ilkin kendi döneminin Cassandra hikâyesini anlatmak istemiştir. Buna göre Batı Almanyalı bir öğretmen çıkmış olduğu bir seyahatte Andre adında Doğu Almanyalı bir oyuncuyla karşılaşacaktır. Otuz yaşlarında ve bekar olan bu kadınlar nükleer tehdide karşı duydukları kaygı ve konuya dair açıklama yapma çabaları içerisinde gösterileceklerdir (Magenau, 2002: 329-330). Cassandra figürü üzerine çağdaş bir şeyler yazmak isteyen yazarın bir diğer taslağı da hakikati söyleyen, geleceği bildiren ama kendisine inanılmayan bir kadın olarak zihninde canlandırdığı Cassandra ile kızları arasında geçen çok sesli bir radyo oyunudur (Wolf, 2000a: 326). Ancak her iki taslak da bir köşeye bırakılır. Bunların yerine yazar mitsel olan Cassandra figürüne odaklanır. Özellikle Aiskhylos'u okuduktan ve de Minos ve Yunan ekinlerine dair çeşitli kalıntıları bizzat yerinde gördükten sonra yazar, gözünde canlandırdığı Cassandra figürünün çağdaş değil, mümkün olduğu kadar kendi zaman dilimi içerisinde kalması gerektiğine karar verir. Cassandra'nın kendi zaman dilimi içerisinde kalması durumunda Batı ekini üzerine daha çok şey söyleyebileceğini düşünür (bkz. Wolf, 2000a: 326). Dolayısıyla Cassandra hikâyesinin başlangıç noktasını Aiskhylos ile aynı şekilde kurgular. Buna göre Cassandra Miken kapısı önünde duracak, içeriye çağrılmayı bekleyecek ve birazdan öldürüleceğini bilecektir. Ancak Wolf aynı başlangıç noktasından yola çıkarsa da bir kadın olarak okuduğu ve yorumladığı Cassandra figürünün onunkinden farklı olduğunun altını çizmektedir (bkz. Wolf, 2000a: 326). İçerik ve biçimde gidilen değişikliklerin yanı sıra yazarın anlatım şeklinde de zamanla bir değişim söz konusu olmuştur. Önceleri mesafeli

olarak tekil üçüncü kişi adlı biçiminde tasarlanan ilk Cassandra metinleri daha sonra tekil birinci kişi adlı biçimine dönüştürülerek iç monolog halini alır. Yazara göre Cassandra böylece daha yoğun olarak hissedilecek ve bu şekilde gerek kendisinin gerekse de okurların Cassandra figürü ile özdeşleşme olanakları artacaktır (Wolf, 2000a: 330). Buradan hareketle Yunanistan gezisinin, o dönem için henüz taslak halinde olan Cassandra figürünün ve kurgusunun şekil almasında rol oynayan temel etkenlerden biri olduğu söylenebilir. Bir diğer etken ise gezi sonrası Cassandra mitosuna ve figürüne dair yaptığı çok yönlü okumalardır.

“Yunanistan gezisinin ardından uzun bir okuma süreci başladı” (Wolf, 2000a: 326) şeklinde Cassandra-projesinin bir sonraki evresini ifade eden Wolf, Cassandra’nın izini sürerken Aiskhylos, Euripides ve Homeros gibi yazar ve ozanlara ait antik metinlerin yanı sıra Johann Jakob Bachofen, Robert Ranke-Graves, Karl Kerényi, Hans Blumenberg, Heide Göttner-Abendroth gibi birçok araştırmacının mitoloji ve eski toplumsal yapılara dair çalışmalarına başvurarak geniş çaplı bir okuma gerçekleştirir. Bunlara ek olarak Sigmund Freud, Mircea Eliade, Roland Barthes gibi isimlerin mitos yaklaşımlarını inceler.<sup>32</sup> Bu süreçte Heinrich von Kleist’in *Penthesilea* adlı tiyatro oyununa yönelik bir makale de kaleme alan yazar bu çalışmasını Cassandra-projesinin “tarih öncesi araştırması” olarak nitelendirir (bkz. Wolf, 2000a: 313). Diğer bir deyişle bu makale ve makale kapsamında gerçekleştirilen okumalar Cassandra projesine yönelik bir ön hazırlıktır.

Kassandra’nın izini sürerken kafasındaki soru işaretlerini gidermek için sürekli sorular soran, bu sorulara yazınsal, ruhbilimsel, ekinsel, arkeolojik, tarihbilimsel ve feminist okumalar yaparak hatta tarih öncesi kaynaklara inerek cevaplar arayan, bulduğu cevaplardan ise yeniden sorular üreten Wolf, Cassandra’ya dair kendisine sunulan eril bilgiyi doğrudan kabul etmek yerine sorgulayarak hakikate ulaşmaya çalışır. Tarihin erkekler tarafından oluşturulduğu ve yazıldığı bilgisinden hareketle araştırmalarında dişil olanı mercek altına alır. *Am Anfang war die Frau* (Elisabeth Gould Davis), *Mütter und Amazonen* (Sie Garland), *Das Patriarchat*

<sup>32</sup> Cassandra’nın oluşum hikâyesini yansıtan *Voraussetzungen einer Erzählung*’un son kısmında bu süreçte okuması yapılan tüm kaynaklar, liste halinde verilmektedir (bkz. Wolf, 1983b: 156-160).

(Ernest Bornemann), *Amazonen-Kriegerinnen und Kraftfrauen* (Pierre Samuel), *Frauen – das verrückte Geschlecht* (Phyllis Chester), *Männerphantasien* (Klaus Theweleit), *Weib und Macht* (Richard Vester), *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (Luce Irigaray), *Das Mutterrecht* (J.J. Bachofen), *Die wilden Früchte der Frau* (Claude Meillassoux), *Die imaginierte Weiblichkeit* (Silvia Bovenschen), *Weiblichkeit in der Schrift* (Hélène Cixous) adlı kitaplar yazarın bu doğrultuda yaptığı okumalardır (bkz. Hörnigk, 1989: 73-74). Bunlara ek olarak feminist bir mitos eleştirisi sunan Heide Göttner-Abendroth'un mitos, masal ve yazındaki anaerkil inançları konu edinen *Die Göttin und ihr Heros* adlı kitabı, Avrupa ekinini mitsel-anaerkil temellere dayandırması ve ileri sürdüğü tarih resmi açısından Wolf'a Cassandra figürünün oluşum evrelerinde yol gösterici olmuştur (Janke, 2010: 65).

Yunan mitolojisiyle ilgilenirken kadınların konumlarına dair izlenimlerini “Yunan mitosuyla meşgul olduğum sıralarda, kadınların, üç bin yıldan fazla bir süredir içinden çıkamadıkları bu kaybeden rolüne, aslında ne kadar da erken itildiklerini görünce gerçekten şok geçirdim.” (Wolf, 2000a: 325) şeklinde ifade eden yazar, kadının antik dönemden bu yana sessizliğe gömülmüş olması karşısında şaşkınlığını gizleyemez (Wolf, 2000a: 313). Ekin tarihine yönelik yaptığı okumalardan hareketle kadının tarihin öznesi olarak dışlanması Helenistik ekinde zaten gerçekleşmiş olduğu (Weigel, 1989: 304), bu nedenle de kahramanlık hikâyelerinden oluşan antik metinlerde gündelik yaşam ve kadın dünyasının sadece savaş betimlemeleri arasındaki boşluklardan sızdığı sonucuna varır (bkz. Wolf, 1983b: 92). Büyük bir bölümü savaş ve kavga betimlemelerine adanan antik yazın geleneğinin bir kadın olarak kendisine ait bir gelenek olmadığını belirterek, Cassandra figürünü tasarlarlarken Homeros'tan bu yana devam eden eril gelenek ile arasına mesafe koyar:

“Savaş betimlemeleri Batı yazınının ilk betimlemeleridir, çarpışma betimlemeleri, savaş aletlerinin betimlemeleri: Akhilleus'in kalkanı. Bunlardan yola çıkamayacağımı anladım. Bu benim geleneğim olamaz. Nükleer füzelerin güzelliği üzerine bir ilahi/milli marş düşünülemez. Bizim estetiğimizin de yeniden iyice düşünülmesi gerekir.” (akt. Baumer, 1996: 63)



Homeros'un *İlyada*'sından hareketle söz konusu destanın "Akhilleus'un öfkesi" üzerine kurgulandığını, anlatıcının "eril bir eylem çizgisi" izlediğini ve kadının burada yerinin olmadığını söyler (bkz. Wolf, 1983b: 91). Nitekim yazara göre destan ataerki uğruna yürütülen mücadelelerden doğmuş, onun oluşması ve pekiştirilip sağlamlaştırılması için aynı zamanda bir araç haline gelmiş, kadın kahramanlar olarak kadınlar ise bu bağlamda eril anlatıların yalnızca nesnesi olabilmişlerdir (Wolf, 1983b: 147). Dolayısıyla destan yazar tarafından sadece anaerki yapıdan ataerki yapıya doğru gerçekleşen toplumsal dönüşümün bir sonucu olarak değil, aynı zamanda bu sonucun pekiştirilip sabitlenişinin bir parçası olarak görülür (Matzkowski, 2008: 23). Eril zihniyet, eril dil ve egemenlik yapılarına eleştirel yaklaşan yazar, buradan yola çıkarak gelenekleştirilen, eril düşünce biçimlerinin ve izleklerinin etkisi altında kalan yazın kalıplarını devralmak istemez. Cassandra'nın henüz kimse onun hakkında yazmadan önce kim olduğu sorusu üzerine giderek, Weigel'in de belirttiği gibi eril geleneğin kalıntılarını çizgiye karşı okur (Weigel, 1989: 304). Bir kadın olarak, okuduklarını farklı alımlar ve kadın yazar kimliğiyle tarih yazımını genel akıma karşı kaleme almaya çalışır. Eril galip bakış açısıyla değil, dişil mağlup tarafından yazmayı savunur. Tarihi, kahramanlık hikâyeleri veya kanlı cinayetlerin kutsanması şeklinde değil; baskılananın, ezilenin, kaybedenin bakış açısıyla görür: "*Tarihi, ezilen kişilerin ve o an yenik düşenlerin bakış açılarından başka bir gözle göremiyorum*" (Wolf, 2000a: 325). Bu bağlamda baskılanan, nesneleştirilen, sözü elinden alınan ama yine de gerçekleri söylemekten kaçınmayan Cassandra, yazar için gittikçe daha çok anlam ve önem kazanır. Bilgili, kâhin, gücü elinde bulunduran babayla anlaşmayı bozan bir kadın olarak Cassandra, yazarın model figürü haline gelir. Troya savaşı mitosunun yazar tarafından güncellenmesi de esasen bu figürle özdeşleşmesi üzerinden gelişir (Weigel, 1989: 304). Öyle ki kendisi ile arasında paralellikler bulunduğu Cassandra figüründen başka bir figürü seçme şansının olmadığını; çünkü onun tarafından adeta kuşatıldığını ve gerek öncesinde gerekse de yazma esnasında kendi deneyimlediklerini ona yansıtabileceğini anladığını belirtir (bkz. Wolf, 2000a: 328-329). Dolayısıyla Wolf'un Cassandra-Projesi bir yandan *Voraussetzungen einer Erzählung* adı altında bir özdeşleşme hikâyesinin süreçlerini ortaya koyarken diğer yandan *Kassandra* adı altında mitosun kadın bakış açısıyla yeni bir yorumlamasını sunar.

Kassandra'ya yönelik ilgisini “*benim Kassandra-figürü ile ilgili gönlümde yatan şey: Mitostan (düşünülen) toplumsal ve tarihsel yerlemlere geri dönmektir.*” (Wolf, 1983b: 111) şeklinde özetleyen Wolf, Kassandra konusunu toplumsal ve tarihsel bağlamlar çerçevesinde ele almaktadır. Ona göre mitos, geçmiş arkaik yaşamdan izler taşımaktadır. Bu bakış açısından hareketle Kassandra özdeğinin yazınsal aktarımlarıyla ilgilenirken Kassandra'yı tarihi bir kişilik olarak inceler (Delhey, 2002: 161). Kassandra'nın kim olduğu, yaşı, kökeni, ana dili gibi unsurları tarihsel bağlamda sorgular. Tarihsel Kassandra'nın ve tarihsel çevresinin ayın, kült, inanç ve mitos aracılığıyla nasıl yönlendirildiği, değiştirildiğini göstermek ister (Wolf, 1983b: 119). Bu kapsamda Kassandra mitosunu mitsizleştirir, mitsel öğeleri devre dışı bırakır, mitosu yapısöküme uğratar (Hilzinger, 2007: 100). Bir kadın olarak sözün etkin işlevinden mahrum bırakılan, kaybeden konumuna itilen Kassandra'yı yaşamış olduğu zaman dilimi ve tarihsel bağlamı içerisinde canlandırarak inandırıcı ve duyuşal bir ortam yaratmaya çalışır.

Öte yandan çağdaş dönemin siyasi atmosferini ve sorunlarını yansıtacak bir Kassandra resmi çizmeye çalışarak, onun kendi tarihini yansıtmasının yanı sıra güncel dair olanı söylemesine de imkân sunacak bir yöntem izler. Öyle ki yazar, Kassandra figürüne dair oluşturduğu taslakla bir yandan kadının ataerki toplumsal yapı içerisindeki konumunu sorgularken diğer yandan *Voraussetzungen einer Erzählung*'un üçüncü bölümünde de görüldüğü üzere kendi döneminin koşullarından hareketle bir savaş eleştirisi sunmak niyetindedir. Bu yüzden de 1980'lerin güncel sorunlarını, çatışmalarını, silahlanma süreçlerini ve savaş hazırlıklarıyla beraber yaklaşan tehlikeyi eleştirel bir şekilde tartışmaya açar. Batı ve Doğu Almanya sınırlarına yerleştirilen füzelerden, Orta Avrupa'da stratejik bir şekilde önceden hesaplanan bir nükleer savaş hazırlığından ve bu savaşın her iki blok arasındaki gerginliği giderecek tek çözüm olarak görüldüğü gerçeğinden bahseder (bkz. Wolf, 1999b: 160). Modern endüstri toplumlarındaki insanlık dışı, kendi sonunu hazırlayan gelişmelere ve de sıradüzensel eril gerçeklik ilkelerine karşın daha barışçıl, daha insancıl yolların olanaklarını arayan yazar, Kassandra'nın durumunu yeniden yapılandırıp savaş öncesi dönem olarak adlandırdığı bu güncel siyasi ortamla ilişkilendirir (Hilzinger, 1986: 130). Kendisine, hiç kimsenin inanmak istemediği bir

kâhini anlatıcı olarak seçmesi yazarın kişisel kaygılarıyla ilişkili olmakla beraber Doğu Almanya'daki eleştirel yazarların içinde buldukları koşullarla da ilgilidir (Janke, 2010: 69). Doğu Almanya'nın yaptırım şeklindeki ekin ve yazın siyasetleri, besteci ve ses sanatçısı Wolf Biermann'ın 1976 yılında vatandaşlıktan çıkarılması, dokuz yazarın 1979 yılında yazarlar derneğinden atılması, basın özgürlüğünün kısıtlanması, yazarların sansür, baskı ve engellere maruz kalması, takibe alınmaları ve bu sebeplerden dolayı birçoğunun Batı'ya göç etmesi gibi unsurlar<sup>33</sup> Wolf'un Cassandra'ya yönelmesini sağlayan tetikleyici unsurlardır. Bir yazar olarak ifade özgürlüğünün kısıtlanmış olması, sözünün önemini olmaması, hatta sözünün elinden alınmış olması Cassandra ile özdeşleşmesi için geçerli etkenlerdir. Cassandra figürü, Manfred Jäger'in deyiimiyle bir taraftan yazara, önceleri aynı tarafta olduğu devlet ve yoldaşlar ile sürdürdüğü kendi sadakat çatışmasını ortaya koyması için imkân sağlayabilmişken, diğer taraftan ataerkil topluma ve uygarlığın yıkıcı eğilimlerine yönelik eleştiri sunmasını mümkün kılmıştır (bkz. Jäger, 1995: 220). Dolayısıyla yazarın Cassandra-projesini, o dönemin çalkantılı ve çatışmalı olaylarına verilen eleştirel bir yanıt olarak da okumak mümkündür.

Wolf bir yazar olarak, Cassandra ile özdeşleşip aynı zamanda olası nükleer savaş tehlikesine karşı uyarılarda bulunmaktadır. Cassandra mitosunun içine girdikçe söz konusu bu tehlikeli durum onu daha derin sorulara yöneltmektedir. Kendi kendini yok etme eğiliminin Batı düşüncesine ve pratiğine ne zaman ve ne şekilde girdiğini sorgulamaya başlar. Sorularına cevap bulmak için sürekli daha da geçmişe, mitosların yoğun olarak yer aldığı eski çağlara, ardından yazının henüz olmadığı ancak anlatı, düşünce ve yaşantıların mevcut bulunduğu tarih öncesine yönelir (bkz. Wolf, 1999b: 160-161). Mitosları tarihsel bağlamda ele alan ve günümüz dünyası için bir model olarak gören yazar, bugünün sorunlarını eskilere dayandırmakta; dolayısıyla da kökenini eskilerde aramaktadır. Savaşları bir yok etme ve yok edilme eylemi olarak görür; savaşlar nasıl oluşur, savaş hazırlıkları ne zaman başlar gibi sorulardan hareketle yüzünü Troya savaşına döner ve savaşa sürükleyen sebepleri sorgular (Hörnigk, 1989: 236). Troya savaşının tetikleyici sebebini Homeros'un anlattığı gibi

<sup>33</sup> Bu konularla ilgili detaylı bilgi için bkz. Manfred Jäger (1995). *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*. Köln: Edition Deutschland Archiv.

Yunanistan'ın en güzel kadını Helena'nın kaçırılmasına -ki bu söylem ataerkil düşünce çerçevesinde savaşın meşrulaşmasına ve kadının nesneleşmesine hizmet eden bir söylemdir- bağlamaz. Yazar için Helena bir *phantom*'dur (Hörnigk, 1989: 241), yani aslı yoktur, hayali bir görüntüdür.<sup>34</sup> Diğer bir ifadeyle ataerkil yapının etkisiyle ozanlar tarafından savaş gerekçesi olarak sunulan uydurulmuş bir figürdür (bkz. Wolf, 1983b: 103). Savaşın asıl sebebi ise Akaların, Troya kontrolünde bulunan Çanakkale Boğazından (Hellespontos) özgür bir şekilde geçmek istemeleridir (bkz. Wolf, 1983b: 93, 110). Yani tarihsel bağlamda ele alınacak olunursa sebep birbirleriyle ilişkili olarak bir taraftan ekonomik (deniz ticareti) diğer taraftan ataerkil yapının beraberinde getirdiği iktidar ve güç arzularıdır. Bu durum, Batı tarih yazımının ve yazın tarihinin hakikatten gittikçe nasıl uzaklaşmış olduğunu gözler önüne sermektedir.

Troya savaşını yeni bir okumayla mitsizleştirerek gerçek ve tarihsel temellere dayandıran yazar, on yıl süren Troya savaşı (İÖ 1194-1184) ile 1980'lerin savaş hazırlıkları arasında dolaylı bir ilişki kurar. Troya halkının günümüz Batı insanından farklı olmadığını, aynı (yanlış) tanrılara inandıklarını, yalnızca kullanılan araçların zamanla değiştiğini belirtir (Wolf, 1983b: 95). İnsanlığın kendi kendini yok etme tehlikesine yönelik “*şu anda artık bir Cassandra olmak gerekmiyor*” (Wolf, 1983b: 97) diyerek, yaklaşan savaş tehlikesinin aşikâr olduğunu, bunu görmek ve dillendirmek için kâhin olmak gerekmediğini vurgular. Barışın hazırlanması ve savaşın engellenmesi açısından Avrupa ekin tarihinin baştan sona yeniden incelenmesi, yeniden yorumlanması Wolf'un deyişiyle yazarların görevleri arasında yer almaktadır (Magenau, 2002: 332). Bu bağlamda bir yazar olarak, neden Cassandra gibi bir konu seçtiğini ve onu yeniden yorumladığını, kendisini güdüleyen temel etkenin ne olduğunu bir röportajında şöyle açıklar: “*Kassandra gibi bir özdeği*

<sup>34</sup> Christa Wolf'un bu noktada, Homeros yorumlamasına kıyasla daha az bilinen bir yorumlamadan, Helena'yı muğlak bir hayal ürünü olarak niteleyen Stesichoros'un Helena yorumlamasından esinlendiği düşünülmektedir (Hilmes, Nagelschmidt, 2016: 181). Dor şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan Stesichoros, ilkin Homeros etkisiyle olsa gerek Helena hakkında olumsuz ifadeler içeren bir şiir kaleme almış ve söylenen o ki bu yüzden görme yetisini kaybetmiştir. Ardından, şairin bir önceki şiirinde savunduğu fikirlerinin tersini savunması anlamına gelen ve “Palinodia” adı verilen yeni bir şiir kaleme alarak önceki söylemlerini yalanlayıp ifadelerini düzeltmiş ve Helena'nın hiçbir şekilde Troya'ya gelmediğini söylemiştir. Yine söylenen o ki bunun üzerine tekrardan görmeye başlamıştır (bkz. Platon, 2017: 48). Stesichoros böylelikle aktarılagelenin aksine Helena'yı savaş nedeni olmaktan çıkarmıştır.

*kullanmamın asıl sebebi, ekinimizin olası yıkım veya öz yıkım tehlikesidir”* (Wolf, 2000a: 327). Her ne kadar yazının, merkezi siyasi kararları değiştireceğine veya büyük ölçüde etkileyebileceğine inanmasa da (Wolf, 2000a: 366) önem ve gücüne inanan yazar, tarihin her döneminde savaşın önüne geçecek ve barışı sağlayacak halk hareketlerinin başlamasında yazının doğrudan bir etki şansının olduğunu düşünür (bkz. Wolf, 2000a: 367).

Ancak Wolf’un Cassandra mitosuna yönelik yaklaşımını salt tarihselleştirme, güncelleştirme veya siyasileştirme üzerinden okumak eksik kalır. Yvonne Delhey, yazarın Cassandra yaklaşımını, tarihsel olmasının yanı sıra özne odaklı, aydınlanmacı, ütöpic ve düşüncüsel olarak değerlendirir. Delhey’e göre yazarın yaklaşımı tarihseldir, çünkü Cassandra’yı tarihi bir kişilik olarak ele alır. Özne odaklıdır, çünkü geleneksel aktarımların nesnesi, yazarda kadının toplumdaki rolüyle ilişkili bir şekilde özne olarak karşımıza çıkar. Aydınlanmacıdır, çünkü eski Yunan mitoslarına dönüş toplumsal bir değişiklik için önemlidir, yazar için bu değişiklik ancak yazın aracılığıyla gerçekleşebilir. Nitekim yazın, tarihin bastırılmışlarını içerisinde barındırmakta ve topluma dahil etmektedir. Ütöpiktir, çünkü Cassandra gibi mitsel bir figürü farklı bir tarih anlamında hatırlatarak *giderilmemiş özleme* somut bir silüet, tarihsel bir gerçeklik verir. Son olarak düşüncüsel, çünkü antik yazarları ve mitos yorumlamalarını eril mantığa dayalı düşünce yapılarına sahip olduklarından dolayı eleştirir (bkz. Delhey, 2002: 161-166). Benzer bir biçimde Gerhard Neumann da “Die Archäologie der weiblichen Stimme” başlıklı makalesinde “mitostan toplumsal ve tarihsel yerlemlere dönüş” şeklindeki ifadesinden hareketle yazarın Cassandra mitosuna yönelik yaklaşımının yöntemsel olarak ütöpic ama aynı zamanda arkeolojik olduğunu söyler. Bu çifte yöntemi, toplumsal bir model tasarısı (ütöpic) ve mitsel bir figürün kazısı (arkeolojik) olarak açıklar (bkz. Neumann, 1985: 233). Buna göre Wolf, Cassandra-projesiyle dişil sesin arkeolojisini yapmaktadır. Bu arkeoloji yazın imgeleminden gelişebilen, savaş ve saldırganlık tarihinde belirlenen ekinden farklı bir ekin yaratan tarihsel olarak kodlanmamış gerçekliğin araştırmasıdır (Neumann, 1985: 233). Yazarın kendisi de “*Henüz kimse hakkında yazmadan önce Cassandra kimdi?*” (Wolf, 1983b: 127) şeklinde çalışmasına yön veren ve tarih öncesine eğilmeyi gerekli

kılan bu soruyu sorarken dişil olana doğru arkeolojik bir çalışmaya giriştiğinin sinyallerini bizzat vermektedir.

Christa Wolf kadın odaklı okumalarını yaparken özellikle günümüzde hâlâ karşılığı olan ataerkil yapının asıl kaynağına yönelir. Batı ekseninde anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişin eski çağlarda tam olarak ne zaman ve neden gerçekleştiği sorusu üzerine eğilir. Dişil faktörün ekin dışı bırakılmasının tam olarak anaerkil izlere sahip Minos uygarlığının Miken yayılmacılığıyla yok edildiği dönemde başladığı kanaatine varır (bkz. Hörnigk, 1989: 237). Bu bilgiden yola çıkarak Cassandra'nın içinde bulunduğu toplumsal yapının nasıl bir yapı olduğunu anlamaya çalışır. Ancak o zaman zihnindeki Cassandra figürünü gerçek temellere oturtabileceğini öngörür. *“Ben kaynaklarla meşgul olurken, figür durmadan değişiyor.”* (Wolf, 1983b: 119) derken eski çağlara dair topladığı malzemeler ışığında çok yönlü ve derinlemesine bir çalışmanın içine girdikçe Cassandra figürünün zihninde sürekli şekil değiştirdiğini ifade eder. Bu durum yazarın Cassandra imgesinin eski toplumsal yapılardan bağımsız olarak şekillenmediğini; bilakis etkisinde kaldığını gözler önüne sermektedir. Öyle ki yazar, Cassandra figürü etrafında gelişen olayları tarih öncesine dayanan anaerki ile onun yerine gelen kahramansı ataerki döneminin birleştiği noktaya, yani o geçiş evresine konumlandırmaktadır (Hörnigk, 1989: 237). Yazarın söz konusu bu tarihsel açıdan yeniden yapılandırma uğraşı ve farklı bir biçimde anlatmaya yönelik yaklaşım arayışı Weigel'in de belirttiği üzere geleneğin büyüden arındırılması, mitsel olandan uzaklaştırılması şeklinde değerlendirilebilir (bkz. Weigel, 1989: 305). Christa Wolf Cassandra'yı kendi yazın tasarısı içinde tarih yazımının yer vermediği anaerkinden ataerkile doğru giden toplumsal bir kırılmanın eşliğindeki bir zaman aralığına yerleştirerek, onu aynı zamanda değerler değişiminin bir tanığı yapar (Hörnigk, 1989: 244). Tarihin dişil deneyimlerine tanıklık eden Cassandra örneğinde, ataerki içerisinde üç bin yıldır devam eden kadınların nesneleştirilme süreçlerinin başlangıç evrelerine geri dönmek ister. Bu ise yazara göre Cassandra'nın, kadınları nesne ve kurban olarak alan ataerkil kadın imgesi geleneği içerisinde durmasıyla, yani ataerkil toplumsal yapı bağlamında ele alınmasıyla mümkün olacaktır (Hilzinger, 2007: 73, 101).

Kassandra ataerkil yapı içerisinde kadınların nesneleştirilme süreçlerini bizzat yaşayarak deneyimlemiştir. Ataerkinin güçlenmesiyle beraber Troyalı kadınlar önemli siyasi kararlardan dışlanmış ve erkeklerin takas veya ticaret nesnesi olarak hizmet etmeye başlamışlardır. Troya kralı Priamos savaşın sonlarına doğru siyasi sebeplerden dolayı kızı Kassandra'yı istemediği bir adamla evlendirmiştir. Evlendiği kişi (Eurypylos) Kassandra'ya karşılık ordusuyla beraber Troya tarafında yer alacak ve Yunanlılara karşı savaşacaktır. Savaşın sonunda Kassandra bu sefer de Agamemnon'a savaş ganimeti olarak verilir. Christa Wolf ataerkil düzen içerisinde Kassandra'nın maruz kaldığı bu durumu “*o, yabancı çıkarların nesnesi olmanın ne anlama geldiğini dibine kadar deneyimliyor.*” (Wolf, 1983b: 118) şeklinde yorumlar. Ona göre Kassandra, yazgısı önceden şekillenen, nesneleştirilen ilk kadın figürler arasında yer almaktadır: “*Kassandra'da, yazgısı önceden biçimlendirilmiş ilk kadın figürlerinden biri aktarılageliyor, yani sonradan, üç bin yıl boyunca kadınların başına gelecek olan şey: kadınların nesneleştirilmesi*” (Wolf, 1983b: 86).

Kassandra'ya dair çıkılan bu okuma yolculuğunda üzerinde durulan bir diğer unsur kehanet yetisi konusudur. Kâhinliğin neden ve ne zamandan itibaren bir erkek mesleği olduğu, Kassandra'nın kâhin olmak istemekle kendisine neden bir erkek mesleği seçtiği, neden erkek gibi olmak istediği sorgulanır (bkz. Wolf, 1983b: 17). Kassandra'nın kehanet yetisine nasıl ulaştığı bilgisi yazar açısından önemlidir (bkz. Wolf, 1983b: 85), nitekim bu bilgi doğrultusunda kendi Kassandra imgesi şekillenecektir. Yazar bu noktada *Dr. Vollmers Wörterbuch der Mythologie* (1874) adlı mitoloji sözlüğüne başvurur. Sözlükte genel olarak tanrı Apollon'un Kassandra'yı sevdiği, sevgisine karşılık vermesi durumunda ona geleceği görme yetisini vereceği, Kassandra'nın bu teklifi kabul ettiği, ancak tanrıdan yetiyi aldıktan sonra sözünü tutmadığı, bunun üzerine ise tanrının vermiş olduğu kehanet yetisinin inandırıcılık boyutunu geri aldığı anlatılır (bkz. Wolf, 1983b: 86). Wolf buradan hareketle erken dönemlerde sadece tanrıçalar, rahibeler ve kadın kâhinler varken neden bir tanrının bir kadına kehanet yetisi verdiğini sorgular (bkz. Wolf, 1999b: 162). Ayrıca tanrı Apollon ve mitos aktarıcılarının, yetinin etki gücünü geri almakta niye bu kadar acele ettiklerini sorar. Bunlara ek olarak felaketlere yönelik kehanetlerde bulunduğu için “Kassandra çılgılığı” gibi bir söylemin neden bir kadının ismine asılı kaldığı, Laokoon'un da

gelecek felaketi önceden görüp bildirmesine rağmen neden “Laokoon çılgılığı” şeklinde bir söylemin oluşmadığı üzerine düşünülen diğer sorulardır (bkz. Wolf, 1983b: 86).

Daha önce de belirttiğimiz gibi Cassandra'nın kehanet yetisini nasıl aldığına dair iki ayrı yorumlama vardır. *Voraussetzungen einer Erzählung*'da her iki yorumlama da ele alınmış ve bir çözülemeye gidilmiştir. Bu yorumlamalardan biri Cassandra ve ikiz kardeşi Helenos'un henüz çocukken Apollon korusunda oturdukları sırada kulaklarının yılanlar tarafından yalandığı ve onlara bu vesileyle kehanette bulunma yetisinin verildiği yönündedir. Yazara göre bu yorumlama anaerkil bir çizgiye sahiptir. Çünkü yılanlar eski ana tanrıça Gaia'nın simgeleri arasında yer almaktadır. Yazarın deyimiyle bu yorumlama kesinlikle daha eski bir gelenek katmanıdır, ardından üzerine yukarıda da bahsi geçen bir diğer yorumlama, yani Apollon'un Cassandra'ya kehanette bulunma yetisini verdikten sonra onu arzuladığı yorumlaması eklenmiştir (Wolf, 1983b: 111). Günümüze kadar gelen bu yorumlama ise yazara göre ataerkil özellikler taşımaktadır.

Kehanet konusuna yönelik yapılan okumalar ve araştırmalar sonucu Christa Wolf için şöyle bir tablo ortaya çıkmıştır: Kâhinlik uzak geçmişte, diğer bir deyişle en üst tanrıçanın bir kadın, yani toprak tanrıçası Gaia'nın olduğu dönemlerde yalnızca kadınların icra ettiği bir meslekti. Ataerkilleşmeyle beraber tanrıçaların yerini tanrılar aldı. Tanrı Apollon'un Delphi kehanetini doğrudan Gaia'dan devralması bu duruma bir örnektir (bkz. Wolf, 1983b: 96). Yunanistan'ın oldukça ünlü kehanet sözcüsü Delphi'deki Pythia, Apollon'dan önce de vardı. Ataerkilleşme sürecinde çok yönlü tanrı Apollon, kültleri ve mitosları ele geçirdi, kutsal uzamı üzerine aldı. Gaia'dan doğan ejderha Python'u öldürdü. Böylece Delphi Gaia'nın kontrolünden çıktı, Apollon'un koruması altına girdi. Apollon en yüksek, en net gören kehanet tanrısı oldu. Kehanet üzerindeki dişil soy yok edilip eril soy inşa edildi (bkz. Wolf, 1983b: 142). Yazar, tahttan indirilen kadın kehanet sözcülerini, bu noktada Cassandra'nın öncülleri şeklinde yorumlar. 1981 yılının ocak ayına tarihlenen çalışma günlüğünde Cassandra hikâyesinin kadın bakış açısıyla kendisine nasıl görüldüğünü paylaşan yazar, Cassandra'nın “*onlara ait olanın, onlara ait olmadığını*” kavrayan biri olduğunu belirtir. Yani yazara göre Cassandra tanrıların kehaneti şeklinde sunulan



kehanette bulunma yetisinin aslında tanrılara ait olmadığını bilincine varmıştır. Cassandra'nın geleceği görüp kehanette bulunmasının tanrılarla bir ilgisi yoktur, cesaretiyle ilgisi vardır: “*O geleceği görüyor çünkü yaşanan anın gerçek ilişkilerini görmeye cesareti var*” (Wolf, 1983b: 96). Mitosun yeniden değerlendirilmesi için bir temel oluşturan bu yeni yorumlama, Cassandra'nın kehanet yetisi üzerindeki mitsel örtüyü kaldırır. Cassandra artık mitosta olduğu gibi tanrılarının sesi değil, net düşünen ve dikkatli gözlemleyen bir kadındır (Janke, 2010: 70). Yazar, Cassandra'nın kehanet yetisine yaklaşırken yöntemsel olarak bir mitsizleştirme eğilimi içerisindedir. Geleceği görmek, tanrılar tarafından seçilmiş kişilere bahşedilen bir özellik olmaktan çıkmış, gerçekleri görmekten ve bunu dile getirmekten korkmayan insana indirgenmiştir. “*Kehanete inanmak, öyle düşünüyorum ki, büyük oranda sözün gücüne inanmaktır.*” (Wolf, 1983b: 25) derken kehanet inancının aslında sözün kendisine inanmak olduğunu belirtir.

Kadınların nesneleştirildiği bir düzende kadın olarak “ben” demenin zorluğunu (bkz. Wolf, 1983b: 148) sık sık vurgulayan yazar, Cassandra'nın “özne olmanın sancısını” en derinde yaşadığını ve kendisi ile onu bir araya getiren noktanın tam olarak bu özneleşme sancısı olduğunu söyler (bkz. Wolf, 1983b: 89). Ancak Cassandra artık trajik bir figür olarak değil, acıyla baş edebilmeyi öğrenen bir figür olarak görünmektedir yazarın gözüne. Öyle ki Cassandra'nın içsel gelişimini, içsel hikâyesini “*özzerklik için mücadele etmek*” (Wolf, 1983b: 118) şeklinde tasvir eder. Aiskhylos'un *Oresteia*'sındaki Cassandra yazara eril bakış açısıyla çarpıtılmış görünür. Bu yüzden de başka bir Cassandra'nın mümkün olduğuna inanır. Bakış açısını genişletmesiyle beraber herkesi ve her şeyi algıladığı “görme eleğinin” keskin bir şekilde değiştiğini vurgulayan yazar (bkz. Wolf, 1983b: 131), okumaları sonucu elde ettiği verilerle Cassandra imgesinin genel hatlarını ortaya çıkarır. Yazarın bu farklılaşan bakış açısıyla Cassandra, kâhin olmasıyla ilişkili olarak “*yazında meslek sahibi olan ilk kadındır*” (Wolf, 1983b: 38). Özzerklik için mücadele etmektedir; çünkü aile iktidarını korumak uğruna nesne olarak kullanılmak istemez. Cinsiyete dair kalıplaşmış rolleri reddeder. Hayat dolu, bilgili ve siyasetle ilgili bir kişidir. Annesi Hekabe ve kız kardeşleri gibi eve kapalı kalmak veya evlenmek yerine bir şeyler öğrenmeyi tercih eder. Belli bir mevkiye sahip kadınların yapabileceği tek meslek

rahibelik ve kâhinliktir. Ayrıcalığı olan bu görevler ona yüklenmiştir. Kendisinden geleneğe uygun bir şekilde bu mesleklerin gerekliliklerini yerine getirmesi beklenir. Ancak o buna karşı çıkar, bilinçli bir şekilde tüm bağlarını kendisine dayatılan dizgeyle kopartır. Nesne olmaktan kurtulmaya çalışır (Wolf, 1983b: 96).

Christa Wolf, Cassandra figürüne ve öyküsüne dair genel bir taslak çıkardıktan sonra yazma sürecini başlatır. Okuma edimi, kendisini yazma edimi içerisinde bulur. Yazar bu noktada farklı bir “görme eleği” geliştirdiği gibi “başka bir biçimde anlatmak” vurgusu da yapar (bkz. Wolf, 1983b: 154). Ona göre tarih kahramanlıklar tarihidir, kahramanlar değiştirilebilir ama kalıp sabittir, estetik ise tam da bu kalıp üzerinde gelişir (Wolf, 1983b: 117). Öncelikle “poetika” kavramını tartışmaya açan yazar, *Lexikon der Antike*’ye başvurarak bu kavramın, yazın sanatının öğretimi anlamına geldiğini, belli dizgesel biçimlerinin olduğunu ve düzgülerinin hümanizmden bu yana birçok ülkede geçerlilik elde ettiğini belirtir. Bu açıklama yazarın, yazın sanatından, antik dönemde ortaya çıkan bir “düzgü dizgesini” anladığını gösterir. Böyle bir düzgüsel yazın sanatını yazar kendisi için kabul etmez. Bu tür bir yazın sanatının öznel deneyimlere yer açmadığını düşünür (Felsner, 2010: 72): “*Sanatnesneleri içerisinde sayısız öznenin canlı deneyimlerini yok edilmekten ve gömülmekten koruyan hiçbir yazın sanatı yoktur ve olamayacaktır*” (Wolf, 1983b: 8). Yapıtlarında diri/yaşamsal deneyimleri betimlemek ister. Düzgüsel yazın sanatı ona göre eril çağrışımlar içermektedir. Bu yüzden de daha çok kendisi gibi yazılarını öznel deneyimler üzerine kuran kadın yazarları model olarak alır (Felsner, 2010: 73). Yazarın sık sık değindiği ve etkilendiği kadın yazar Ingeborg Bachmann ile Virginia Woolf bunun en büyük örneklerindedir.

Düzgüsel yazmayı kendi yazın anlayışıyla uyuşmadığı için reddeden Wolf, Cassandra figürünün ve hikâyesinin oluşum süreçlerinde özgül deneyimlere yer verecek bir biçim arayışı içerisine girer. Buna bağlı olarak da dişil yazımın, diğer bir deyişle kadına özgü yazımın yollarını arar. Daha önce de belirttiğimiz gibi “başka bir biçimde anlatmak” fikri ve “başka bir dile duyulan özlem” karşılığını kadına özgü yazımda bulur. *Voraussetzungen einer Erzählung*’un üçüncü bölümünde bu konuya etraflıca yer ayıran yazar, bir taraftan kadına özgü yazımın ne ölçüde var olduğunu

sorgularken diğ er taraftan ruhbilimsel, toplumsal ve tarihsel koşullarca belirlenen, kadının gerçeklik ile olan özel ilişkisinden hareketle kadına özgü yazım kavramını şu şekilde açıklamaya çalışır:

*“Kadına özgü yazım gerçekten ne kadar vardır? Kadınlar tarihsel ve biyolojik sebeplerden dolayı erkeklerden farklı bir gerçeklik yaşadıkları kadarıyla. Gerçeği erkeklerden farklı bir şekilde yaşamak ve bunu ifade etmek. Kadınlar hüküm sürenlere değil, hüküm sürülenlere ait oldukları kadarıyla, yüzyıllarca, nesnenin nesnesi, ikinci dereceden nesne, sıklıkla kendileri nesne olan erkeklerin nesnesi, yani toplumsal konumlarından ötürü illaki ikinci ekine ait oldukları kadarıyla; hüküm süren sanrı sistemlerine uyum sağlamak için çabalamayı bıraktıkları kadarıyla. Yazarak ve yaşayarak özerklik elde ettikleri kadarıyla [vardır].”* (Wolf, 1983b: 114-115)

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi yazara göre ataerkil tarih ile eril egemen ekin ve estetik arasında sıkı bir ilişki vardır. Kadının dışlanması ve yaderkliği (Heteronomi) her iki alan için de karakteristiktir (Hilzinger, 1986: 143). Kadın ya dışlanmış ya da nesne haline gelmiştir (Wolf, 1983b: 144). Kadına özgü yazım bu noktada baskıdan kurtulma çabası ve yaderkliğe karşı bir direniş olarak kavranır. Algının doğruluğunu deneyimin özgünlüğüyle birleştiren ve konusunu “değerli gündelik hayatta” bulan (Hilzinger, 1986: 144) kadına özgü yazım için “yaşayan söz” (Wolf, 1983b: 124) bu bağlamda önem arz etmektedir. Kadına özgü yazım kapsamında kendine ait bir dil arayışı aynı zamanda kendi *ben*’ini arayış olarak şekillenir; çünkü Wolf dili, kadının özgürleşmesi, kimliği ve bilinci ile bir tutar. Ona göre söz konusu bu unsurların eksikliği dilsizliğe yol açar (bkz. Janke, 2010: 94). Dilsizlik ise *bensizlik* demektir (Wolf, 1983b: 25).

Gerhard Neumann’ın da belirttiği gibi yazarın Cassandra çalışması kadına özgü yazımın bir “öz denemesidir” ve bu “öz deneme” kendisine konu olarak diğ er bir deyişle araştırma nesnesi olarak “diş il sesin arkeolojisini” alır. Yazarın yaptığı şey, kadınların tarihsizlikten çıktıkları ve seslerinin eril *yazımın* şiddetine karşı yükseldiği yerleri bulmak için bir girişimdir (Neumann, 1985: 258). Cassandra tasarısını diş il yazıma, diş il dile ve diş il tarih aktarımına bir katkı olarak gören Wolf, Cassandra’ya dokunarak aynı zamanda bir mitsizleştirme süreci başlatmış ve bu şekilde ataerkinin,

ekinin her bir dişil sesi üzerine yüklemiş olduğu yabancılaşma sendromlarını çözerek dağıtmaya çalışmıştır (bkz. Wolf, 2000a: 314). Bir kadın yazar olarak kadın bakış açısı ve kadına özgü yazım çerçevesinde Kassandra'ya yaklaşip onu eril ifadelerden ve imgelerden kurtarmayı denemiştir:

*“Erken dönem ekinleriyle meşgul olduğum sırada kadınların üç bin yıldan bu yana seslerinin olmayışları üzerine şoka uğradım. Şimdi bizlere aktarılmış olan o ilk ses ile bağ kurdum ve bu sesin üzerinde bulunan tüm eril aktarımları kazıyarak çıkarmayı denedim.”* (Wolf, 2000a: 313)

Yazarın “kadına özgü yazım”, “kadına özgü düşünce”, “kadına özgü estetik” gibi kavramlar bağlamında üzerinde durduğu ve merak ettiği bir diğer husus dünya yazınının önde gelen yapıtlarına ait Akhilleus, Herakles, Oedipus, Agamemnon veya Faust gibi erkek kahramanların yerine kadın kahramanların getirilmesi durumunda neler olabileceği ve bunun neden hiç denenmediğidir. Bu noktada ticaretle uğraşan, şiddete eğilimli ya da bilgili kişiler olarak kadınların neden yazında karşımıza çıkmadığını sorgular. Yazara göre asıl “gerçekçilik”, kadınların, maruz kaldıkları yazın çemberinden geçemediklerini görmenin adıdır; bu zamana kadar süregelen kadın varlığının tamamı ise gerçek dışıdır. Dolayısıyla “*Kadınların içinde yaşadığımız ekine bin yılı aşkın bir süredir resmi veya doğrudan neredeyse hiçbir şey katmalarına izin verilmemesi [...] tam olarak öz yıkıma neden olan o ekinin zayıf noktalarıdır*” (Wolf, 1983b: 115). Kadınların siyasal, yazınsal, ekinsel ve dilsel alanlarda etkin olamamaları; ataerkil ekin ve tarih tarafından nesneleştirilmeleri, öteki olarak görülmeleri, dışlanmaları ve engellenmeleri sonucudur. Christa Wolf’un söz konusu bu arka plandan hareketle kaleme aldığı *Kassandra* öyküsü kadına yönelik bahsi geçen olumsuz tutumlara ve imgelere başkaldıran bir öyküdür. Eril yazın geleneğinin nesnesi yazarda kadın bakış açısı, dişil dil ve kadına özgü yazım aracılığıyla özne ve başkarakter olarak karşılık bulmuştur.

Christa Wolf’un Kassandra’ya yönelik yaklaşımı, feminist yaklaşımlar ile uyum içerisindedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi yazar, her ne kadar kendisini ilkesel olarak feminist etiketiyle tanımlamasa da yazınsal tutumu feminist bir çizgiyi izlemektedir. Okuma ve yazma eylemlerinin cinsiyete göre farklılık gösterdiğini,

Kassandra yaklaşımıyla gözler önüne sermektedir. Öyle ki öncelikle Homeros, Euripides ve Aiskhylos gibi antik yazarların yapıtlarını bir kadın okur olarak kadın bakış açısıyla okumuş ve özellikle Kassandra örneğinde bu yapıtlardaki olumsuz kadın imgelerini ve cinsiyetçi öğeleri ortaya çıkarmıştır. İtiraz eden bir okur tutumu sergileyerek kendisine verilen alıp benimsememiş, bilakis bir karşı okuma gerçekleştirmiştir. Onaylayan, erkek bakış açısıyla özdeşleşen bir okur olmak yerine bilinçli, karşı koyan, kendisine sunulan eril bilgiyi kabul etmeyen, sorgulayan bir okur profili çizmiştir. Kadın olma deneyimi ile kadın olarak okuma arasındaki bağ yazarı eril kadın imgelerini sorgulama, geleneksel aktarımlardaki cinsiyetçi unsurları saptama, dildeki eril ifadeleri ve bakış açısındaki tek yanlılığı ortaya çıkarma gibi eylemlere sevk etmiştir. Bunun sonucunda yazar Kassandra'nın üzerine işlenen eril imgeleri çıkarıp atmanın, diğer bir deyişle yok etmenin yollarını aramıştır ve bu arayış yazarın okuma ve araştırmalarını adeta bir arkeolojik kazıya dönüştürerek tarih öncesine kadar götürmüştür. Wolf'un kadın okur olarak başlattığı bu okuma süreci bir kadın yazar olarak geleneksel olanı reddedip Kassandra mitosunu yeniden yorumlamaya evrilmiştir. Kassandra mitosunu kadın bakış açısıyla yeniden yorumlama isteği, yeni bir anlatım biçimi ve yeni bir dil arayışını beraberinde getirmiştir. Çünkü eril imgelerden kurtulmanın yolu kadın deneyimlerini dışlayan eril dili devre dışı bırakmaktan geçmektedir. Yazarın bu durumu, okuma eyleminin kadında farklı işlediğini gösterdiği gibi yazma eyleminin de farklı işlediğini gözler önüne sermektedir. Bu noktada kadın deneyimlerine dayanan dişil dil ve dişil yazım/kadına özgü yazım yazara, Kassandra mitosunu nasıl ele alacağı konusunda yol gösterici olmuştur. Okumalarından hareketle zihninde tasarlamış olduğu Kassandra imgesi, kadın deneyimlerine dayanan dişil yazım ile ilişkili olarak şekil almıştır. Kassandra mitosuna yaklaşırken aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini de sorgulayan yazar, bu rollerin nasıl oluştuğunu, cinsiyet çatışmalarının ne zaman başladığını anlamak için geçmişe, anaerkil-ataerkil düzenlere yönelmiştir.

### 3.3.2. Medea Alımlaması

Christa Wolf'un 1990 yılında başladığı Medea çalışması, Kassandra'dan sonra mitsel bir figüre yönelik yaptığı ikinci projedir. Marianne Hochgeschurz

tarafından derlenen *Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text* (1998) adlı kitapta yer alan yazara ait mektuplar, günlük çalışma notları, günce kayıtları ve röportajlar, *Medea. Stimmen*'in tüm oluşum hikâyesini ve süreçlerini gözler önüne sermektedir. Ayrıca söz konusu yazılarda Medea figürünün yazar açısından nasıl bir önem arz ettiği, yazarın onu nasıl alımladığı, ona dair zihninde nasıl bir imge oluşturduğu ve bu imgeyi hangi kaynaklarla besleyip geliştirdiği gibi sorulara yanıtlar bulmak da mümkündür. *Kassandra* çalışmasında yaptığı gibi yazar burada da tarih öncesini, antik yazını, arkeolojik ve mitolojik araştırmaları inceler; ancak bu sefer Medea ekseninde. İlk Eski Çağ bilimcisi Margot Schmidt ile mektuplaşır, ondan Medea'ya yönelik neyi okuması ve konuyla ilgili tam olarak nereyi deşmesi gerektiği bilgisini ister (Wolf, 2000b: 29). Ardından Medea'ya dair kafasındaki soru işaretlerini gidermek adına mitoloji araştırmacısı Heide Göttner-Abendroth ile mektuplaşır. Onun özellikle *Die Göttin und ihr Heros* adlı kitabından ve anaerkiyi konu edinen çalışmalarından faydalanır. Bunun yanı sıra, söz konusu bu çalışmalarda atıfta bulunulan kaynaklara da başvurur (bkz. Wolf, 2000b: 33, 37). 1992/93 yılları arasında yaklaşık dokuz ay Kaliforniya'da bir araştırma merkezinde bulunur ve Medea figürüyle yoğun bir şekilde meşgul olur. Bu süreçte bilgisayarların yaygınlaşmasıyla beraber bilgiye ulaşmak eskiye nazaran kolaylaştığından Medea'ya dair çokça malzeme toplama imkânı bulur (Aydın, 2010: 52).

Christa Wolf'un Medea figürüne yönelik çalışmaları kendisinin de belirttiği gibi ilkin 1991 yılında kaleme aldığı kısa notlarla başlamış (bkz. Wolf, 1999b: 165) ve *Medea. Stimmen* adlı yapıtının bitim tarihine kadar yoğun bir şekilde devam etmiştir. Her ne kadar Medea çalışmasına söz konusu tarihte başlamış olsa da bu, onun Medea'yı daha önceden tanımadığı anlamına gelmemelidir. Çünkü *Kassandra*'nın oluşum süreçlerinin görünür kılındığı *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*'da (1983) Medea'nın ismi kısa da olsa geçmektedir.<sup>35</sup> Medea yazar tarafından daha o zamanlarda dahi bilinmektedir, ancak geleneksel eril aktarımı içerisinde, diğer bir deyişle Euripides'in yorumladığı şekliyle. Bu durumu "Von Kassandra zu Medea" adlı yazısında bizzat kendisi de vurgulamaktadır. Medea,

<sup>35</sup> Burada Amazonlara yönelik geleneksel aktarımlarda olduğu gibi Medea ve Penthesilea mitoslarında da görülen "annelere" karşı oluşan korku tepkisine gönderme yapılmıştır (bkz. Wolf, 1983b: 138).

Euripides'in etkisiyle ilk etapta herkeste olduğu gibi onun için de doğudan gelen bir barbar, Kolkhis'e altın postu almaya gelen İason'a âşık ve ona postu alması konusunda yardım eden, bunun sonucunda ise memleketini bırakıp onunla beraber Korinthos'a kaçan, İason'un sonradan kralın kızına yönelmesi ve onunla evlenmek istemesi üzerine şehirden kovulan, ardından ise kıskançlık ve öfkeyle önce kralın kızını, sonra kendi çocuklarını öldüren bir kadındır (bkz. Wolf, 1999b: 165). Yukarıda belirtildiği gibi bu bilgi yazarda önceden mevcuttur, bunun sorunsallaştırılması ise yazarın içinde bulunduğu tarihsel ve siyasi koşullarla ilişkili olarak gelişmiştir.

1989 yılında Berlin Duvarının yıkılmasının ardından 1990 yılında Batı ile Doğu Almanya tekrar birleşmiştir. Bu birleşme beraberinde özellikle Doğu Almanlar için işsizlik, genel anlamda bir yabancı düşmanlığı, öteki olana ve azınlıklara karşı şiddet gibi çeşitli sorunları getirmiştir. Nefret dolu düşmanlıklar, Doğu Almanlar da dahil olmak üzere başkalarının ekinine, siyasi ve toplumsal ilişkilerine yönelik anlayışsızlık, tanımamazlık gibi dönemin sorunlu tutumlarından Christa Wolf da bir nevi payına düşeni almıştır (Krischel, 2003: 16-17). Yazar kendisini bir “*karalama kampanyası*” (Janke, 2010: 62) içerisinde bulmuştur. Bu duruma sebebiyet veren ise aslında 1979'da yazdığı ama 1990 yılında yayımladığı *Was bleibt* adlı öyküsüdür. Eleştirilerin odağında öyküden ziyade yazarın kendisi bulunur. Eleştiriler ve tartışmalar, öz yaşamsal özellikler taşıyan bu öykünün aynı zamanda doğrudan bir Doğu Almanya eleştirisi olduğu, fakat yazarın onu yazıldığı tarihte yayımlatmak yerine neden Doğu Almanya'nın yıkılmasını beklediği yönündedir. Bu noktada yazar, otoriter Doğu Almanya rejimini çıkarıcı bir şekilde desteklemekle suçlanmıştır (Janke, 2010: 62). Öte yandan bu metin bir savunma denemesi olarak da okunur; bu okumaya göre yazar, Doğu Almanya'nın ayrıcalıklı imkânlarından faydalanan biri olarak aslında kendisini bu dizgenin bir kurbanı olarak gösterme niyetindedir (Krischel, 2003: 18). Söz konusu eleştirilere bir de yazarın “Margarete” kod adıyla bir süre de olsa Stasi<sup>36</sup> için çalıştığı bilgisi eklenir (Krischel, 2003: 18). 1959-1962 yıllarını kapsayan yazara ait Stasi dosyalarının içeriklerinin ortaya çıkmasıyla (1993) kendisine yönelik

<sup>36</sup> Açılımı “Staatssicherheitsdienst” olan ve Devlet Güvenlik Servisi anlamına gelen Stasi, devlete bağlı bir güvenlik ve istihbarat kurumudur. Haber servisi ve gizli polis gibi anlamları vardır.

tartışmalar zirveye ulaşır. Söz konusu bu belgelerde bir kişi hariç<sup>37</sup> kimsenin hakkında bilgi vermemiş olması, kimseyi ihbar etmemiş olması ve herhangi bir etkisi veya faydası olmadığından dolayı Stasi'nin onunla ilişkisini kesmiş olması, basında yürütülen kitlesel saldırılara uğramasını neredeyse hiç etkilememiştir (bkz. Baumer, 1996: 94; Emmerich, 2000: 474-475). Yazarı derinden etkileyen bu tartışmalar, düşmanlıklar ve birden eleştiri oklarının hedefi haline gelmesi, onu kişisel ve dönemsel kırılmaları, yanımları yansıtabileceği “Medea” romanına yönelik çalışması için harekete geçirir. Doğu Almanya'nın tarih sahnesinden silinmesine yol açan birleşimden sonra yaşadıklarından yola çıkarak insanların neden kurbanlara ihtiyaç duydukları ve neden sürekli olarak günah keçileri aradıkları gibi sorular üzerine eğilmeye başlamış ve bu sorular kendisini önce geçmişe ardından da Medea'ya yöneltmiştir (bkz. Wolf, 1999b: 165).

Christa Wolf'a göre insanlar benzer durumlarda benzer veya aynı temel davranışları sergiledikleri sürece, ilksel toplumlar bir model olarak kullanılabilir ve çok eskilerde kalmış gibi görünen mitsel figürlerden çağdaş sorunlara dair bir şeyler çıkartılabilir (bkz. Wolf, 2000b: 75-76). Bu bağlamda yazarın bir kadın olarak deneyimlediklerinden hareketle kendisini, yine bir kadın olarak ataerkil düşünce tarafından günah keçisi haline getirilen Medea ile özdeşleştirdiği, onu bir “*yansıtma figürü*” (Magenau, 2002: 422) olarak seçtiği söylenebilir. Ancak yazar her ne kadar çoğu zaman kendi çatışmalarından yola çıkarak yazdığını, dolayısıyla da Medea figürünü seçmesinin bir tesadüf olmadığını söylese de hiçbir zaman kendisini bir figürle tamamen özdeşleştirmediklerinin de altını çizer (bkz. Messerschmidt, Peters, 2000: 535). Stasi dosyalarıyla ilişkili olarak 1993 yılında yazmış olduğu bir mektubunda, basında kendisi hakkında yayılan korkutucu imgeyi üzerinden atmadığı sürece kaybedeceğini bildiğini, kendi geçmişiyile yüzleşip, şimdi kendisine yabancı gelen kendi eski *benine* “ben” demeyi öğrenmesi gerektiğini (Wolf, 1993: 227) belirten yazar için, Medea çalışmasının oluşum süreçleri, adeta yaşadığı krizlerin üstesinden gelmesinin bir parçası olmuştur (Sørensen, 1996: 123).

<sup>37</sup> Christa Wolf çok da olumsuz olmamakla beraber sadece yazar Walter Kaufmann hakkında Stasi'ye bazı bilgiler vermiştir ve 1993 yılının ocak ayında yazmış olduğu bir mektupla bunun için ondan özür dilemiştir. Bu konuya yönelik detaylı bilgi için bkz. Hermann Vinke (ed.) (1993). *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog. Eine Dokumentation*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag.



“Warum Medea?” (1996) başlıklı söyleşisinde, Medea’ya yönelik çalışmalarına başladığı yılların kendisine, Batı ekininin, kriz anlarında her zaman aynı davranış kalıplarında bulunduğunu gösterdiğini ifade eden yazar, bu davranış kalıplarını insanları dışlamak, onları günah keçisi yapmak, düşman imgelerini beslemek ve gerçeği yanlış yorumlamak şeklinde özetler (bkz. Wolf, 2000b: 77). Önce Doğu Almanya’da, birleşimin ardından ise Federal Almanya Cumhuriyeti’nde gördüklerinden ve deneyimlediklerinden hareketle yabancıyı dışlamanın aslında Batı ekininin tüm tarihi boyunca devam ettiğini; korkutucu dişil unsuru dışlamanın her daim mevcut olduğunu; bu dışlamanın ise ataerkinin başlamasıyla beraber tarihte yer edindiğini söyler (bkz. Wolf, 2000b: 77). Dolayısıyla birleşimin beraberinde getirdiği sorunlar ve yabancı/öteki olanın dışlanması, yazarı, Medea özdeğinin farklı bir biçimde çeşitli değişkelerle anlatılıp anlatılamayacağına yönelik düşünmeye sevk etmiş ve bunun sonucunda her ne kadar mitsel bir konu üzerinde yeniden çalışmayı düşünmemiş olsa da yazar kendisini Medea-projesinin içinde bulmuştur (Aydın, 2010: 52). “Warum Medea?” başlıklı söyleşisinde geriye dönük olarak, mitolojik bir figür üzerine tekrardan çalışmasının, diğer bir ifadeyle Medea projesine başlamasının kendisi için bile sürpriz olduğunu belirtir (bkz. Wolf, 2000b: 76). Döneminin güncel toplumsal olayları onu, Cassandra projesinde olduğu gibi bu sefer de Medea projesine yönlendirmiştir. Ancak Medea’ya yönelmesini, kendisinin de belirttiği üzere salt Doğu ile Batı’nın birleşim süreci ve aralarında yaşanan sorunlar üzerinden okumak çok yüzeysel kalacaktır (bkz. Wolf, 2000b: 90). Çünkü onun Medea yaklaşımındaki ekin eleştirisi güncel olayları aşip tarihin derinliklerine kadar inmektedir. Şiddet ve öz yıkıma yönelik eğilimin Batı ekini içerisinde ne zaman başlamış olabileceği üzerine düşünmeye başladığı sıralarda zamanın derinliklerine bakmış; mitosun bu konuda çeşitli malzemeler barındırdığını saptamış; böylece de mitosunu yeni bir gözle görmek ve içinde yaşadığı dönemle ilişkilendirmek ona cazip gelmiştir (bkz. Wolf, 2000b: 76).

Medea mitosuna yaklaşırken ilkin sadece Euripides’in aktardığı şekliyle “doğudan gelen barbar” ve yabancı bir Medea karakteri hakkında bilgi sahibi olduğundan “sömürgeleştirme” ve “yabancıya karşı savunmaya geçme” (Wolf, 2000b: 31) gibi konular üzerine eğilen yazar, daha sonra, Medea’nın üzerine atfedilen korkutucu, canavar, katil gibi olumsuz imgelere yönelik duyduğu kuşkudan hareketle

konusunu çok yönlü olarak genişletmiş ve derinleştirmiştir. İnsan gruplarını, başkalarını tasarlamaya ve şeytanlaştırmaya iten şeylerin bilgisizlik, korku, savunma, suçluluk duygusu, aklanma ihtiyacı gibi hep aynı sebepler olduğunu düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceler yazarı, Medea mitosunun kendi içerisinde geleneğin hangi eski katmanlarını bir araya getirdiği; temelde birbirinden farklı hangi değer dizgelerinin birbirleriyle çarpıştıkları; galip gelen gruplar tarafından mağlup olan grupların değerlerinin, yaşam biçimlerinin, inançlarının, hedef ve ideallerinin, kabul görmemesine ne ölçüde tanıklık ettiği gibi sorulara ve konulara yöneltmiştir (bkz. Wolf, 2000b: 32-33). Ardından bu konular daha da genişletilmiş ve günah keçisi örgesi yazarın Medea çalışmasında önemli bir yer almaya başlamıştır.

Christa Wolf, Medea mitosuna yönelik çalışmasını 1992 yılının ekim ayında kaleme aldığı notlarında belirttiği üzere ilkin çağdaş bir roman için öngördüğü temel bir taslak üzerine oturtmuştur. Buna göre Medea kaçacak, her iki erkek çocuğu ise Hera tapınağında ölü olarak bulunacaktır. Korinthos'ta hızlı ve nefret dolu bir şekilde yayılan şüphenin adresi Medea olacak ve Kolkhisli genç bir kadın bu şüphenin doğruluğunu bizzat görmek için nefretle Medea'nın izini sürmeye çalışacaktır. Kadın çıktığı bu yolda İason, Medea'nın kızı, kız kardeşi Kirke gibi olası tüm tanıklarla karşılaşacak ve onların ifadelerine başvuracaktır. Ardından hızlı bir şekilde, aşağılama ve şeytanlaştırmayla Medea figürünün yeniden yorumlanmasına başlanılacaktır (Wolf, 2000b: 57). Yazar ilk etapta hazırladığı bu taslağı "polisiye roman yapısı" olarak adlandırır ve içerisine çokça yeni deneyimler alabilecek kapasiteye sahip olan bu yapıya, tanıdığı birçok figürü rahatlıkla yerleştirebileceğini düşünür. Ancak her ne kadar bu ilk taslağı hazırlamış olsa da aktarılagelen Medea mitosunda, henüz yolun başında olduğundan dolayı kafasını kurcalayan netleşmemiş sorular vardır (bkz. Wolf, 2000b: 57). Yine aynı yılın kasım ayında ise yaptığı okumalar sonucunda odak noktasının Medea olacağını, olay örgüsünün İÖ 3000 yıllarında, kendisinde farklı bir karşılığı olan eski Korinthos'ta geçeceğini ve çalışmasını düzyazı şeklinde kaleme alacağını belirtir (bkz. Wolf, 2000b: 58). Daha sonra bu ifadesine, Medea-anlatısına farklı bir dil, farklı bir yazı ve bugünün gözlemlerini yansıtan uzaktan bir ses ile kısa yorumlar veya müdahaleler yapmanın gerekip gerekmediği üzerine düşündüğünü ekler (bkz. Wolf, 2000b: 59). Ancak sonradan bu fikirlerini fazla didaktik bulduğundan

bir tarafa bırakır. Çeşitli anlatı biçimleriyle yapılan denemelerden sonra yeni, çok sesli bir anlatım biçimi üzerinde yoğunlaşır. Söz konusu mitosta yer alan karakterlerin seslerini zamanla duymaya başladığını belirten yazar, bu seslerin, içerisinde her figüre yazınsal olarak adaletli davranacağı ve Medea'yı tüm çelişkileriyle beraber çeşitli bakış açılarından görebileceği bir anlatı dokuması oluşturması için, kendisine imkân sunduklarını dile getirir (bkz. Wolf, 2000b: 80). Sonunda yazarın, yazma sürecinde her sesin olayları kendi bakış açısından iç monolog şeklinde anlattığı, altı sesli, altı farklı *ben*'li bir anlatım biçimine karar kıldığı görülür.

Yaşadıklarıyla ilişkili olarak kurban ve günah keçisi güdüsüyle Medea mitosuna yönelen yazar, bu aşamada yoğun bir okuma ve araştırma süreci geçirir. Medea'nın yanı sıra Kolkhis, İason, Altın Post ve Argonautlar gibi birçok konuya dair çokça malzeme toplayarak sıkı bir ön çalışma gerçekleştirir. Bu noktada her ne kadar her şeyi kendisinin kurgulayacağını bilse de bilgiye dayanarak kurgulamanın daha kolay olduğunu söyler (bkz. Wolf, 2000b: 84). Tarihsel, arkeolojik ve yazınsal materyallerden edindiği çok yönlü bilgiler sonucunda Medea figürüne yönelik derinlikli bir kompozisyon oluşturmaya çalışır. Çünkü ona göre zamanın derinliklerine inen her geçit “annelere giden bir geçittir” ve bu geçit bize eril gelenekler aracılığıyla edinilen edimlerin veya bilgilerin ille de “hakikat” olması gerekmediğini öğretecektir (Wolf, 1999b: 161). Bu bağlamda “Medea” isminin, Karl Kerényi'nin *Die Mythologie der Griechen* adlı kitabında geçen “iyi nasihatte bulunan” (Kerényi, 1996: 209) şeklindeki olumlu anlamından, tanrısal kökeninden, şifacı ve sihir yapan biri olmasından (Wolf, 1999b: 166) yola çıkarak, bu figürü vahşi ve insanlık dışı hırsların belirtkesi hâline getiren örgeleri sorgulamaya başlar (Chiarloni, 2000: 177). Onu ilgilendiren, Inge Stephan'ın da belirttiği gibi Euripides'ten Heiner Müller'e kadar erkek yazarların etkisinde kalan bir Medea, yani vahşi, korkutucu kadın ya da kötü, cani anne değil, bilakis iyi nasihatte bulunan, şifa dağıtan “başka Medea”dır (Stephan, 2006: 155). Geleneksel eril Medea imgesi yazarda şüphe uyandırmaya başlamıştır. Medea'nın bir katil olmasına, hele ki kendi çocuklarını öldürmüş olmasına inanamaz. Çünkü çocukların, soyun en büyük serveti oldukları, annelerin ise soyun devamını sağlama yetilerinden dolayı yüksek saygı gördükleri dönemlerde şifacı ve büyüye vakıf bir kadının kendi çocuklarını öldürebilmiş olmasını akıl dışı bulur (bkz. Wolf,

1999b: 165). Doğudan, yani anaerkil bir toplum düzeninden gelen ve anaerkil değerlerin etkisinde olan Medea'nın böyle bir kıyımı gerçekleştirmiş olabileceğine ihtimal vermez (bkz. Wolf, 2000b: 79). Çocuk cinayeti örgesinin bu mitosun daha önceki örgelerine ait olmadığı, sonradan eklendiği, Medea'nın suçsuz olduğu; fakat suçsuz olmasına rağmen günah keçisi olarak seçildiği üzerine düşünür. Bu tahminlerinin gerçekliğini ölçmek üzere ise Medea'nın izini sürmeye başlar.

*Lexicon Iconigraphicum Mythologiae Classicae* (LIMC) adlı mitoloji sözlüğünün “Medea” maddesini yazan Eski Çağ bilimcisi ve Medea-uzmanı Margot Schmidt'in konuyla ilgili kendisine gönderdiği kaynakları inceledikten sonra Medea'nın çocuk katili olup olmadığı yönündeki şüphelerinde haksız olmadığını görür. 11 Kasım 1991 yılında çalışma günlüğüne tahminlerinde yanılmadığını not alır. Bu kaynaklar aracılığıyla çok daha eski geleneklerde Medea'nın çocuklarını öldürmediği, ilkin Euripides'in onu çocuk katili olarak gösterdiği, Medea'nın aslında çocuklarını korumak için onları Hera tapınağına götürdüğü ve çocukların orada Korinthoslular tarafından öldürüldüğü bilgisine ulaştığını belirtir (bkz. Wolf, 2000b: 26). Çünkü gerek Margot Schmidt gerekse de Heide Göttner-Abendroth ona, Medea mitosunun Euripides öncesi anlatımlarında, çocuk katili örgesinin yer almadığını onaylamışlardır (Krischel, 2003: 27). Yazar tahminlerini doğrulayan bu bilgilere ulaşmasını “Triumph” (Wolf, 2000b: 26), yani bir zafer olarak adlandırır. Bu bilgi, üstünden ağır bir yükü almıştır, diğer bir ifadeyle onu hafifletmiştir; çünkü binlerce yıldır Batı bilincine çocuk katili olarak kazınan bu figürün söz konusu değişimini ele alırken artık tahminlerine dayanarak uydurmak veya icat etmek durumunda kalmayacaktır (bkz. Wolf, 1999b: 166). Böyle bir şeye ihtiyaç yoktur, çünkü değişim ve bu değişimin gerçekliğini kanıtlayan veriler zaten mevcuttur.

Christa Wolf'un Medea figürüne ve mitosuna yönelik yaklaşımının feminist kuram etkisinde olduğu söylenebilir. Bir kadın okur ve kadın yazar olarak öncelikle Euripides'in *Medea*'sını okumuş ve oradaki eril kadın imgelerini, yani eril Medea imgelerini ortaya çıkarmıştır. Burada yer alan Medea'nın acımasız, dehşet saçan, ihtirasları uğruna babasına ve vatanına ihanet eden, kaçışını kolaylaştırmak için erkek kardeşini öldüren, intikam ve kıskançlık duygusuyla Korinthos kralını ve kızını

öldüren, en sonunda ise kendi çocuklarına kıyan bir kadın olarak yansıtıldığını görmüştür. Bu eril kadın imgelerinin gerçekliğini sorgulamak için en eski yani üzerinde oynanmamış kök-Medea mitosuna yönelir. Çünkü Euripides'ten önceki Medea mitosunun Margot Schmidt'in kendisine gönderdiği materyallerden yola çıkarak, anaerkil düşünceye dayandığını, daha sonraki yorumlamaların ise ataerkinin etkisiyle eril bir hal aldıklarını savunmaktadır (Krischel, 2003: 28). Yazar için, Medea figürünün eril bir bakış açısıyla değiştirildiği ve dişil özelliklerinin değersizleştirildiği ortadadır. Öyle ki Euripides'in İason'a, kadınsız bir doğum şeklinin olması halinde yaşamın ne kadar da güzel olacağını söyletmesi bir erkek fantezisi olmakla beraber aynı zamanda Medea örneğinde kadın bedeninin ve dişil olanın değersizleştirilmesidir (bkz. Wolf, 1999b: 166). Bu bağlamda Medea yazar açısından değerlerin değer değişimine uğramasına yönelik etkili bir örnek olarak görülür (bkz. Wolf, 1999b: 166).

Christa Wolf, Medea'nın bir çocuk katili olmadığını danıştığı bilim kadınları aracılığıyla tescilledikten sonra mitosta bahsi geçen diğer cinayet örgeleri üzerinde durmaya başlar. Örneğin Medea'nın Euripides'in aktardığı şekliyle erkek kardeşi Absyrtos'u öldürmüş olmasını en az çocuklarını öldürmüş olması kadar anlamsız bulur. Bu kardeş katili öyküsünün, *“kendi düşünce ve duygu dünyalarının dışında kalan bir başkasını algılayamayan ve onu ‘vahşi’ olarak değersizleştiren ataerkil erken Yunanlılar aracılığıyla eski, kuşkusuz parça parça aktarılan olayların değiştirilmiş bir yorumu olup olmadığını”* (Wolf, 2000b: 34) sorgular. Bu düşüncelerini anaerki ve mitoloji araştırmacısı Heide Göttner-Abendroth'a yazmış olduğu mektubunda dile getirir. Karşılıklı yazışmalardan ve fikir alışverişinden sonra yazar, bu cinayetin de ataerkinin etkisiyle değiştirilip anlatıldığı sonucuna varır. Wolf'a göre Medea kaçıışı sırasında kendisini takip eden Kolkhislileri engellemek için erkek kardeşini ne öldürmüş ne de parçalara ayırmıştır. Absyrtos'un ölümünün “parçalamak” eylemi ile ilişkili olarak farklı bağlamlarının olması mümkündür. Çünkü tarih öncesi zamanlarda kurbanın parçalara ayrılmasının farklı bir anlamı vardır. Kurban edilenin her bir uzvunun tarlalara serpiştirilmesi verimliliğe yardımcı olmaktadır (Wolf, 2000b: 69). Diğer taraftan yazarın deyimiyle şöyle de olmuş olabilir: Uzun bir süre yönetici olan ve artık geleneklere göre yönetimi oğluna devretmek zorunda kalan baba Aietes, iktidarı elinde tutmak için yeniden doğum gibi

anlamlar içeren çok eski bir geleneği<sup>38</sup> hatırlayarak oğlunu kurban etmiştir (bkz. Wolf, 2000b: 69-70). Benzer bir sorgulayıcı tutum yazar tarafından kral Kreon'un kızı Glauke'nin ölümü için de sergilenir. Euripides'in *Medea*'sı aynı zamanda kralın kızının da katilidir. Buna göre Medea, onu kıskandığı için ondan nefret etmekte, bu sebeple de ona zehirli bir elbise göndermektedir Kralın kızı elbiseyi giydiğinde zehirin etkisiyle yanmaya başlamakta ve sonunda ölmektedir. Yazar anaerkil yapılara ve düzenlere dair yaptığı okumalardan hareketle söz konusu ölüm olayına eril aktarımından farklı olarak yaklaşır. Yaklaşımındaki bu farklılığın gerekçesini “kadınlar arasındaki anaerkil ilişkilerde bir erkek yüzünden kıskançlık yoktur” (Wolf, 2000b: 78) şeklinde açıklar. Medea'nın anaerkil bir toplum düzeninden geldiğini göz önünde bulundurarak “*Medea elbiseyi [kralın kızı] Glauke'ye cömertçe, kız kardeşine verir gibi, kötü niyet olmaksızın verir. Ancak Glauke bunu kaldıramaz. Korinthos'un ona dayattığı değerler, onu ölüme sürükler.*” (Wolf, 2000b: 78) der. Yani ona göre Glauke'yi öldüren Medea değil, ataerkil değerler dizgesidir.

Görüldüğü üzere yazar, Medea mitosuna yaklaşırken bir taraftan gerçeklerin veya gerçek olma ihtimalleri yüksek olan şeylerin peşine düşerek, kendi Medea karakterini kurgulamadan önce onu çocuk, kardeş, kadın-rakip katili gibi eril ve olumsuz imgelerden arındırmaya çalışırken diğer taraftan Medea'nın bir kadın olarak eril bakış açısıyla tüm olumsuz olaylardan sorumlu tutulan bir günah keçisi seçildiğini gözler önüne serer. Öyle ki 1997 tarihli bir röportajında Medea çalışmasının ana çizgisini oluşturan örgenin, günah keçisi örgesi olduğunu söyler (Wolf, 2000b: 91). Yazarın Medea'ya yaklaşırken günah keçisi örgesini ele alış şekli, René Girard'ın kurban ve günah keçisi işleyişlerini açıkladığı kuramıyla uyumluluk göstermektedir.<sup>39</sup> Bu uyumluluk yazarın Medea çalışması sırasında René Girard'ı okumuş ve ondan etkilenmiş olmasına bağlanabilir. Nitekim okuma, araştırma ve yazma süreçlerinin bir sonucu olarak meydana gelen *Medea. Stimmen* (1996) adlı yapıtında Girard'tan yaptığı doğrudan alıntılar bu etkilenme durumunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

<sup>38</sup> Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için *Christa Wolfs Medea: Voraussetzungen zu einem Text*'te (2000b) yer alan Christa Wolf'un Heide Göttner-Abendroth'a yönelik mektubuna (s. 35), Heide Göttner-Abendroth'un Christa Wolf'a yönelik mektubuna (s. 45) ve Christa Wolf'un Medea taslağına dair aldığı notlara (s. 69-70) başvurulabilir.

<sup>39</sup> Christa Wolf yaklaşımının bu noktada uyum gösterdiği René Girard'ın kurban ve günah keçisi kuramına yönelik ayrıntılı bilgi için bkz. “Şiddet ve Kutsal” ve “Günah Keçisi”.

Christa Wolf bir yandan Medea mitosundaki tarihsel ve ekinsel arka planı, cinayet örgeleri üzerinden sorgularken öte yandan eski çağlarda ölüleri defnetme biçimlerinin nasıl olduğu, tanrıça kültlerinin eril fantezilerle donatılmadan önce aslında neyi ifade ettikleri, Altın Postun nasıl bir anlam içerdiği gibi konular üzerinde de durmuştur. 1997 yılında araştırmacı bir okurunun kendisine göndermiş olduğu – içerisinde Kolkhis’in defin geleneklerine dair bilgiler ve sorular vardır– mektuba (bkz. Wolf, 2000b: 99-100) yazdığı cevapta, Medea’nın memleketi olan Kolkhis şehrini kendi tasarladığı şekliyle kaleme alırken, defin geleneği konusunda antik Yunan yazarı Apollonios Rhodios’tan etkilendiğini ifade eder. Erkek cesetlerinin hayvan derilerine sarılarak ağaçlara asıldığına yönelik bilgiyi, Apollonios Rhodios’un *Argonautika*’sının çeşitli sözlüklerdeki aktarımlarından edindiğini belirtir. “Uygar” Argonautlar için Kolkhis’in daha da vahşi ve barbar olarak görünmesi açısından defin geleneğine yönelik bu bilgiyi Kolkhis şehri için kullandığını söyler (bkz. Wolf, 2000b: 101). Bunun yanı sıra Medea mitosunda ismi geçen tanrıça Artemis üzerine de çeşitli incelemelerde bulunur. Gerard Seiterle’nin “Artemis – Die große Göttin von Ephesos”<sup>40</sup> başlıklı yazısında öncelikle Artemis’in Doğu ve Batıda farklı şekillerde algılandığı bilgisine ulaşır. Öyle ki bu yazının kendisine sunduğu bilgilere göre Artemis, Yunan mitolojisinde av tanrıçası iken Anadolu mitolojisinde el değmemiş yerel bir tanrısalığı temsil eder; Kybele olarak da adlandırılan “Magna Mater” ile ilişkilendirilir. Yazar buna ek olarak Efesli Artemis kültüne yönelik önemli bilgiler de edinir. Kült heykelindeki yuvarlak şekillerden hareketle çok göğüslü olarak yorumlanan Artemis’in, aslında çok göğüslü olmadığını; çünkü bu şekillerin göğüs olduklarını belirleyecek göğüs uçlarının bulunmadığını öğrenir. Seiterle’nin belirttiği üzere sözde göğüs olarak bilinen bu şekillerde asıl söz konusu olan hayvan testisleridir ve dinsel-tarihsel nedenlerden dolayı bunları boğa testisi olarak yorumlamak mümkündür. Artemis kült heykeline iliştilen boğa testisleri, tanrıça kültüründe boğa kurbanının merkezi bir rol oynadığını göstermektedir (bkz. Wolf, 2000b: 55). Diğer taraftan yazarın, Margot Schmidt ve Heide Göttner-Abendroth aracılığıyla Altın Post (koç derisi) konusunda edindiği bilgiler de bu noktada dikkat çekicidir, çünkü Altın Postun aslında ne anlama geldiği onun açısından önemli bir soru işaretidir. Göttner-

<sup>40</sup> Söz konusu bu yazı, *Christa Wolfs Medea – Voraussetzungen zu einem Text*’in (2000b) 55. ve 56. sayfalarında mevcuttur.

Abendroth'a yazdığı mektubunda –ki bu mektubu Schmidt'e de gönderir– koç derisinin çeşitli araştırmalarda altın, zenginlik, Doğu Karadeniz ile ticaret gibi açıklamalarının bulunduğunu, ancak koçun doğurganlık simgesi ve kurban hayvanı gibi anlamlarına dayanarak, koçu, erkeğin üreme yeterliliği ve doğurganlığı şeklinde gördüğünü ifade eder (bkz. Wolf, 2000b: 35). Yazarın bu düşüncesi Schmidt tarafından da onaylanır, nitekim o da koçu, eril iktidar ve egemenlik simgesi olarak anlamlandırmaktadır. Schmidt'e göre bu yüzden Aietes gücü simgeleyen koç derisini kaybetmekten korkmaktadır ve Pelias, İason'u yok etmenin yanı sıra bu yüzden koç derisini ele geçirmek istemektedir (bkz. Wolf, 2000b: 41). Yani egemenlik, *posta* sahip olmakla ilişkilendirilmiştir. Bu konuyla ilgili Göttner-Abendroth da benzer bir yorumda bulunur. Onun deyişiyle post, koçun erkek üretkenliğini ve baharın büyüme gücünü temsil ettiği bir koç kültürüne gönderme yapmaktadır (bkz. Wolf, 2000b: 46). Wolf'un, defin geleneklerine, Artemis kültürüne, Altın Postun anlamına yönelik edindiği bu bilgiler, Medea-romanının kurgusunu ve olay örgüsünü oluşturmasında etkili olmakla beraber yardımcı da olmuştur.

*“Takibe alınmak ve dışlanmak zorunda bırakılan kötü, vahşi, caniyane bir kadına, bir ‘cadı’ya neden ihtiyaç duyduğumuzu kendi kendimize sormalıyız”* (Wolf, 2000b: 78). Wolf'un Medea figürü örneğinde dile getirdiği bu soru, açıklamasını ataerkil düşünce dizgesi içerisinde bulmaktadır. Yazara göre vaktiyle anaerkil bir şekilde yapılanmış alanların ataerki tarafından fethedilişinden sonra kadının “ehlileştirilmesi” ve “sihrinin bozulması” üzerine Yunanlılar, Medea'yı kendi anlayışlarına uygun bir şekilde değiştirmişlerdir (Wolf, 2000b: 36). Ataerki gereği Medea elbette bir kahramanın aşkından yanıp tutuşmalı, kendi klanına ihanet edip onun arkasından gitmeli, sihrini onun için kullanmalı, her ne kadar anaerkil bir kadın olarak ne tek eşliliği ne de kıskançlığı bilmese de ataerki içerisindeki her kadın gibi rakibine (Kreusa/Glauke) karşı kıskanç olmalı, tanrı(lar)sız, yani insanlık dışı, bir canavar yerine koyulmalı ve korkunç bir suçla donatılmalıdır (Wolf, 2000b: 36). Yazarın söz konusu görüşlerini, 1993 yılında yazmış olduğu bir mektupla Heide Göttner-Abendroth da onaylamaktadır. Nitekim ona göre de Medea aslında bir kadın olarak Hekate rahibesi ve bu tanrıçanın vücut bulmuş hali olsa da ataerkil düşüncesinin ürünü olarak bilinçli ve açık bir şekilde korkunç anneye, korkunç kız kardeşe, şeytana



ve cadıya dönüştürülmüştür (bkz. Wolf, 2000b: 44). Euripides'ten önceki çeşitli kaynaklarda tanrısal soyu, rahibeliği, doğaüstü yeteneği, büyüleyici güzelliği, bitkiler konusundaki bilgisi, şifa dağıtma ve gençleştirme özelliği, doğa ve diğer canlı varlıklara hakimiyeti ile ön plana çıkan Medea (Aydın, 2008: 94) ataerkil ekinde olumlu niteliklerini zamanla kaybetmiş ve olumsuz imgelerle anılır olmuştur. Andreas Brunner'in de "*Medea-Bilder. Von der Heilsgöttin der frühgeschichtlichen Mythologie zur Kindsmörderin*" (1994) adlı çalışmasında belirttiği gibi "*Medea figürü, içerisinde kadının, en başta da bilge kadının, ondan geriye sadece insanlık dışı dişi, barbar, histerik, katil kalana kadar iftiraya uğratıldığı ve şeytanlaştırıldığı ataerkil bir söylem için paradigma haline gelir*" (akt. Calabrese, 2000b: 117). Wolf bu bağlamda Euripides'ten önceki kaynaklara da başvurarak, Medea mitosunu yeniden okumaya ve yorumlamaya çalışır. Bir kadının, tarihin derinliklerinde olumsuz bir imge ile gömülü kalması ve bu imgenin yazın dünyası tarafından sorgulanmaksızın kabul görmesi, onun açısından bir sorun teşkil ediyor olmalıdır ki, Medea'nın tekrar gün yüzüne çıkarılıp aklanması için sıkı bir çalışma içerisine girer. Zihinlerde "çocuk katili" olarak karşılık bulan Medea'nın aslında öyle biri olmadığını, bunun tamamen bilinçli bir eril söylentiden ibaret olduğunu göstermeye çalışır.

Christa Wolf mitolojideki kadınlar üzerine çalışmaya başladığından itibaren mitsel kadın hikâyelerinin ataerkil ekinle dönüştürüldüğünü, mitolojinin değiştirildiğini, ataerkillik gereği bir yerde de değiştirilmek zorunda olduğunu yaptığı okumalar sırasında bizzat gözlemlemiştir. Bu değişim, örneğin Cassandra'yı kimsenin inanmadığı bir kadına dönüştürürken Medea'yı "vahşi kadın" adı altında daha keskin bir imgeyle görünür kılmaktadır (Wolf, 2000b: 92). Yazara göre eril ihtiyaçlar ve değerler doğrultusunda giderek daha sert bir şekilde tanımlanan ve beraberinde kadına karşı bir korku geliştiren ekin; vahşi, yabani, kötü, kara büyücü, cadı gibi kadın imgelerine ihtiyaç duymaktadır (Wolf, 1999b: 166-167). Dışil özelliklerin değersizleştirilmesine yönelik ataerkinin duyduğu ihtiyaç –ki bu ihtiyacın kökeninde korku yatmaktadır– bin yıllar içerisinde Medea figürünü tam tersi bir hale çevirmiştir (Wolf, 2000b: 79). Yazarın deyimiyle kadına yönelik söz konusu bu korku, eski çağlara kadar dayanmakta ve bugün bile ataerkil çerçevede kendisini "vahşi" olarak tanıtan bir kadını, her zaman bedenlen ortadan kaldırma anlamına gelmeyecek

şekilde yok etmektedir (Wolf, 2000b: 92). Çünkü “vahşi” kadın ataerkinin tahammül edemediği bir kadındır, iktidar için “iyi” olan biat eden kadındır. Ancak Medea boyun eğen bir kadın değildi, onun başka, yıkıcı olmayan değer ölçütleri, farklı güçlü duyguları vardı. Dolayısıyla eril iktidar açısından onun değiştirilip yeniden inşa edilmesi gerekiyordu, aksi takdirde “faydalanılabilir” olamayacaktı (Wolf, 2000b: 79).

Böyle bir arka plandan hareketle yazar, Korinthos’u ataerkilleşmiş, kadınların artık önemli bir rol oynamadıkları ve özerk olmadıkları bir yer olarak alırken, Kolkhis’i içerisinde anaerkil ilişkilerin hâlâ hatırlandığı bir şehir devleti olarak alır (bkz. Wolf, 2000b: 78). Bir yandan vahşi bir kadın ama öte yandan da insanlık ülküsü hususunda zamanının ilerisinde bir kadın olarak imgelediği Medea’yı ise içerisinde doğrudan anaerkil özelliklerin olmadığı ama yine de anaerkil değerlerin hatırlandığı bir zaman dilimi içerisinde görür (bkz. Wolf, 2000b: 96). Bu Medea “zamanlar sınırında” diğer bir deyişle anaerkil olanın baskın geldiği yapılardan tam teşekküllü ataerkiye geçiş çizgisinde duran bir kadındır (bkz. Wolf, 2000b: 78). “*Medea benim gözümde başından itibaren iki ayrı değer dizgesinin arasındaki sınırda duran bir kadındı*” (Wolf, 1999b: 167) diyen yazar, bu noktada, toplumdaki değerler ve değerler değişimi çerçevesinde Medea mitosuna yaklaştığını ve buna göre bir Medea imgesi tasarlamaya çalıştığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Yazarın “Christa Wolf im Gespräch” (1997) başlıklı söyleşisinde geriye dönük olarak belirttiği üzere Medea çalışmasında söz konusu olan bir şeyleri cezalandırmak veya kimin iyi kimin kötü olduğunu söylemek değildir; bilakis “*bir figürü [Medea] kendi zamanından dışarı çekmeyi, anlamayı, sıyırıp çıkarmayı ve aynı zamanda da onun [...] büyük ozanların yapıtlarında geçirdiği aşamalara eleştirel bir bakış atmayı denemektir*” (Wolf, 2000b: 95). Öte yandan Euripidesvari bir Medea’yı geçmenin kolay olmadığının da farkındadır. Çünkü yazarın deyimiyle Euripides’in Medea’sı kendi vahşiliği içerisinde o kadar büyük bir figür haline gelmiştir ki onun önüne geçmek mümkün değildir. Mümkün olan mevcut eril yorumlamayı bir kadın yazar olarak sorgulamak ve farklı bir yorumunu sunmaktır (bkz. Wolf, 2000b: 94). Mitoloji bu anlamda esnektir, farklı yorumlamalara açıktır. Yazarın tarihsel bir romana değil de mitolojik bir çalışmaya yönelmesinin sebeplerinden biri de budur. Ona göre

kesin tarihsel olguların mevcut bulunması durumunda yazar kısıtlanır, mitoloji ve mitolojik kaynaklar ise herhangi bir kesinlik barındırmadıkları için onların içerisinde hareket etmek bir yazar açısından daha cezbedicidir. Diğer bir deyişle mitoloji kaynak açısından çok zengin bir alan olduğundan yazara içinde özgürce hareket edebilmesi için imkânlar sunmaktadır (bkz. Wolf, 2000b: 97). Öyle ki Medea'nın yazgısı üzerine oldukça çeşitli kaynak vardır. Yazar, Medea figürünü ve hikâyesini oluştururken bu kaynaklardan sadece ilgi alanına giren kısımları ayıklamış, geriye kalan çoğu şeyi ise okumalarına dayanarak ve mitolojinin özgür alanlarından faydalanarak bizzat kendisi kurgulamıştır (bkz. Wolf, 2000b: 97). Farklı bir Medea tasarlamayı denemiştir; ancak bunu bilim türünde değil, bir kadın yazar olarak, bu mitsel figürün yaşam koşullarına dair mümkün olan en geniş çaplı bilgiden beslenen imgeleme ve hayal gücü ile yapmaya çalışmıştır (bkz. Wolf, 1999b: 159-160). Bunu yaparken ataerki gelenek çizgisine karşı Medea mitosunu kadın bakış açısıyla yeniden anlatma yoluna koyulur, Medea'yı tüm olumsuz nitelermelerinden arındırmaya, aklamaya ve eril söylemler içerisinde yitirdiği itibarını tekrar iade etmeye çalışır.<sup>41</sup> İktidar tarafından kurban edilen tüm kadınları temsilen Medea'yı eski durumuna tekrar kavuşturmak, üzeri örtülen gerçekleri kazıyarak ortaya çıkarmak ve mitosu deformasyondan kurtarmak, yazar açısından bu noktada önem arz etmektedir. Kuramsal olarak feminist çizgiler taşıyan bu yaklaşımıyla yazar, dişil yazım/kadına özgü yazım biçiminin bir diğer örneğini sunmaktadır. Bunun yanı sıra *yazımın* insanların gözlerini açma ve eleştirel düşüncelerine yardımcı olma gibi bir etkisinin olduğuna inanan (Sørensen, 1996: 124) yazar, Medea çalışması örneğinde kendisiyle beraber okurları da eril kadın imgeleri üzerine eleştirel düşünmeye sevk etme niyetindedir.

Görüldüğü üzere Medea-projesi kapsamında Christa Wolf'un bir kadın okur olarak öncelikle Euripides'ten hareketle Medea üzerindeki eril imgeleri deşifre etmesi; ardından bir kadın yazar olarak bu imgeleri yapı sökümü uğratması; çeşitli eril mitsel

---

<sup>41</sup> Bu noktada belirtmek gerekir ki Christa Wolf, Medea'nın elinden alınan saygınlığını, ona geri verme eyleminde yalnız değildir. Özellikle İkinci Dalgâ Kadın Hareketinden sonra hızlıca gelişen kadın yazını içerisinde meydana gelen "Medea Patlaması" kapsamında, bu konuyla ilgili çeşitli girişimler olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Eleni Georgopoulou (2001). *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand*. Köln: Romiosini Verlag. s. 72-74. Ayrıca bkz. Rita Calabrese (2000b). *Von der Stimmlosigkeit zum Wort – Medea lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur*. İçinde: *Christa Wolfs Medea – Voraussetzungen zu einem Text*. (ed. Marianne Hochgeschurz). München: Deutscher Taschenbuch Verlag. s. 115-147.

öğeleri tarihsel, ekinsel ve arkeolojik çalışmaların desteğiyle mitsizleştirilmesi; geçmişte verilen yanlış hükümden yola çıkarak bir mit-düzeltilisine doğru gitmesi; Medea örneği üzerinden bir kadının elinden alınan itibarını tekrar iade etmeye çalışması gibi unsurlar okuma, alımlama ve yazma eylemlerinin dışıl bakış açısına göre farklılık gösterdiğini bir kez daha ortaya koymakta ve böylece yazarın Medea-yaklaşımının feminist yaklaşımlarla uyumluluk içerisinde olduğunu gözler önüne sermektedir. Medea-projesi kadın deneyimlerini, kadın bakış açısını, kadın sesini ve dilini ön plana çıkaran dışıl yazımın nasıl bir yazım ve yaklaşım şekli olduğunun bir örneğini görünür kılmaktadır. Başka bir şekilde okumak, yazmak ve anlatmak kendisini dışıl yazım içerisinde başka bir Medea imgesi üzerinden gerçekleştirir. Gerek yapı gerekse de içerik açısından yapılan değişiklikler ve yeniden yorumlamalar, yazarın eril çizgiye karşı sorgulayıcı ve bilinçli bir tutum sergilediğini gösterir. Bu yaklaşımıyla yazar, kadının bir öteki olarak, eril iktidar tarafından sürekli, özellikle de kriz anlarında kurban ve günah keçisi olarak seçildiğini, Medea'nın maruz kaldığı haksız suçlamalar örneğinde ortaya koyar. Bununla beraber anaerkil ve ataerkil düzenleri sorgulayarak toplumsal ve ekinsel kodları, iktidar ilişkilerini, cinsiyetler arası çatışmaları eleştirel bir şekilde ele alır.

### **3.3.3. Kassandra'dan Medea'ya Karşılaştırmalı Kuramsal**

#### **Değerlendirme**

1980'li yılların başından itibaren Kassandra mitosuyla beraber mitoloji dünyasına giriş yapan, 1991'den itibaren ise Medea mitosuyla yoğun bir şekilde meşgul olan yazarın, Kassandra ve Medea mitoslarına nasıl yaklaştığına karşılaştırmalı olarak bakacak olursak, öncelikle her ikisi için de benzer bir yol izlediğini görürüz. Yazar bu mitsel figürlere dair herhangi bir imge tasarlamadan ve yapıtlarını yazmaya başlamadan önce her ikisi için de geniş çaplı bir ön çalışma yapmıştır. Bu ön çalışmalar süre açısından birbirleriyle farklılık göstermeler de gidişat açısından benzerlikler göstermektedirler; çünkü her iki çalışmada da araştırma yapmak, malzeme toplamak, mitolojiyle meşgul olmak gibi bir hazırlık süreci söz konusudur (bkz. Wolf, 2001: 605).

*Kassandra*'nın oluşum süreçlerini belgeleyen *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*'nın bu noktada *Medea. Stimmen* için de kuramsal bir temel ve alt yapı oluşturduğu söylenebilir. Nitekim yazarın kendisi de *Kassandra*'ya yönelik çalışmaları sırasında edindiği kaynakları *Medea* için de kullandığını ve benzer çalışma süreçlerinden geçtiğini belirtir (bkz. Wolf, 2000b: 97). Çünkü hem *Kassandra* hem de ondan daha önce yaşamış olan biri olarak gördüğü *Medea* (Wolf, 2000b: 96) tarih öncesine, yani yazının henüz olmadığı bir döneme ait kadın şahıslardır; ancak sözlü geleneğin yazıya aktarılmasıyla beraber gerek Yunan gerekse de Roma yazınında farklı yorumlamalara ve değişimlere maruz kalmışlardır (Wolf, 1999b: 159). Dolayısıyla eril gelenek içerisinde ortak bir yazgıya maruz kalmış, günümüze kadar olumsuz ve karanlık yönleriyle aktarılmış bu mitsel kadınlara yaklaşırken benzer bir yöntemle hareket etmek, yazar açısından kaçınılmaz bir durum olmuştur. Her iki mitos için de çeşitli tarihsel, yazınsal ve arkeolojik kaynaklara başvuran ve bu şekilde onları daha geniş bir pencereden görme imkânı bulan yazar, bunun yanı sıra asıl-kök *Kassandra* ve *Medea*'ya ulaşmak için araştırmaları sırasında tarih öncesine kadar inmiştir. *Kassandra* ve *Medea*'nın aslında kim olduklarını bulmak ve ortaya çıkarmak için bir taraftan çeşitli bilimsel kaynaklara başvururken diğer taraftan tarih öncesine ait bulguları mercek altına almıştır. Barbara Sørensen'in de dediği gibi *Kassandra*-projesinde "Henüz kimse hakkında yazmadan önce *Kassandra* kimdi?" sorusuyla arkeoloji, tarih ve tarih-öncesine yönelerek değişime uğramamış kök *Kassandra*'nın peşine düşen yazar, *Medea*-projesinde de benzer yollardan geçtiği için, söz konusu soru, *Medea* bağlamında "Henüz kimse hakkında yazmadan önce *Medea* kimdi?" şeklinde karşılık bulmuştur (Sørensen, 1996: 121).

Bu noktada yazarın *Kassandra* ve *Medea*'ya yönelik yaklaşımına dair çeşitli tespitlerde bulunmak mümkündür: Her iki çalışmada da mitsel ve tarihsel olanı konu edinmesinin yanı sıra güncel olanla kurulan bir ilişki de söz konusudur. İçinde yaşadığı dönem ve yaşadıkları ile ilişkili olarak iki çalışmada da belirli bir sorudan, kendi deyimiyle "doğru" ve "üretken" (Wolf, 1999b: 160) sorulardan hareketle yola çıkmıştır. Bu soru *Kassandra* çalışmada öz yıkım eğiliminin Batı düşüncesine ve uygulamasına ne zaman ve ne sebeple girdiği iken *Medea* çalışmada insanların neden kurbanlara ihtiyaç duydukları, neden her zaman ve sürekli olarak günah keçileri

aradıkları yönündedir. Her iki figürde de benzer ön çalışmalar yapmıştır; ancak Cassandra'ya dair ön çalışmalarında olmayıp da Medea'ya dair ön çalışmalarında olan şey, Eski Çağ, anaerki, ataerki, mitoloji gibi konular üzerine bilim kadınları ile yapmış olduğu karşılıklı yazışmalar, mektuplaşmalardır. Her iki çalışmasında da Cassandra ve Medea'yı olabildiğince daha iyi tanımak, anlamak, tasarlamak için eski çağlara ait iktidar yapılarına, toplumsal değerlere, ekinlere, ritüellere, geleneklere yönelik kapsamlı bir araştırma yapmıştır; ancak bu durum, kadın imgesi bağlamında Medea-projesinde daha ayrıntılı, daha yoğun ve daha bilinçli bir şekilde görünür olmaktadır. Nitekim yazarın kendisi de “Christa Wolf im Gespräch” (1997) başlıklı söyleşisinde Medea'nın, kendisi için Cassandra'ya nazaran “ileriki bir gelişim” ve “daha keskin bir figür” olduğunu söyler (bkz. Wolf, 2000b: 95). Her iki kadın figürü de zihninde tasarlariken, anaerki düzenden ataerki düzene geçişin gerçekleştiği, ancak hâlâ anaerki izlerin görüldüğü, anaerki olanın hatırlandığı bir zaman dilimine yerleştirir. Bunlara ek olarak Cassandra ve Medea'nın ruhsal durumlarına, iç dünyalarına inebilmek için onları özellikle kendi dönemleri ve koşulları içerisinde görmeyi tercih eder. Herlinde Koelbl ile yapmış olduğu röportajında (1997) hem Cassandra hem de Medea figürlerine yönelik iyice ve derinlemesine araştırma yaptığını söyleyen yazar, böylece her iki figürün de içsel yapılarına çok yaklaştığını hissettiğini belirtir (bkz. Wolf, 2001: 598). Her iki figürü de monolog şeklinde kendi sesleriyle konuşturmayı seçip, kendilerini anlatmalarına imkân sağlayarak, ruh hallerine, iç dünyalarına giden kapıları aralamaya çalışmıştır. Bu noktada yazarın, mitosa ruhsal olanı ekleyerek ve insani bir boyut katarak onu insanlaştırma niyetinde olduğu söylenebilir. Bununla beraber her iki çalışmasında da monolog söz konusudur; fakat bu durum Cassandra'da tek sesli ve tek *benli* iken Medea'da çok sesli dolayısıyla da çok *benlidir*. Yazarın Medea'yı yazarken çok sesli bir anlatım biçimini seçmesi, kadın imgesini çok yönlü, çok boyutlu ele almak istemesiyle ilişkilendirilebilir.

Öte yandan Christa Wolf'un Cassandra ve Medea yaklaşımlarına, feminist yaklaşımlar açısından baktığımızda, yazarın ilk etapta, Elaine Showalter'in “okur olarak kadın” ve “yazar olarak kadın” şeklinde ikiye ayırdığı feminist eleştirinin (bkz. Humm, 2002: 33) “okur olarak kadın” çerçevesine uygun bir okuma gerçekleştirerek eril yazın geleneğini mercek altına aldığını görürüz. Yazar, Cassandra üzerine

çalışırken özellikle Aiskhylos'un *Oresteia*'sını, Medea üzerine çalışırken ise Euripides'in *Medea*'sını kendisine temel metinler olarak seçmiş ve bunları bir kadın gözüyle okumuştur. Kadın deneyimlerinin kadın okur tepkilerine bir yetke kaynağı oluşturabileceği kanısı, Culler'in (1995: 25) deyimiyile nasıl ki feminist eleştirmenleri yüceltilmiş metinleri yeniden okuyup değerlendirmeye cesaretlendirmişse; Christa Wolf da benzer bir şekilde kendi dişil deneyimlerinden hareketle söz konusu yapıtları yeniden okumuş ve kadın okur tepkisinin geleneksel çizgiden yani erkek okurdan farklı olduğunu ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra Christa Wolf'un Aiskhylos ve Euripides'in yapıtlardaki cinsel düşüncüyü, cinsiyetçi öğeleri, kadın kalıp yargılarını, eril kadın imgelerini, toplumsal cinsiyet kodlarını tespit ederek ortaya çıkarması, sorgulaması ve yorumlaması, Irzık'ın (2014: 41) kadın olma deneyimi ile kadın olarak okuma edimi arasında kurulan bağa yönelik tespitleriyle paralellik göstermektedir. Bu noktada Christa Wolf'un bir kadın okur olarak sergilediği tutum, Fetterley'in direnen okur tasarısıyla (bkz. Culler, 1995: 36; Case, 2010: 11) da uyumluluk göstermektedir. Çünkü Wolf direnen, itiraz eden, karşı koyan bir kadın okur profili çizmektedir. Cassandra ve Medea'ya yönelik kendisine sunulan eril bilgiyi ve imgeyi benimsemek yerine onlarla mücadele içerisine girmiş, tarih öncesi kaynaklara kadar inip çok yönlü karşı okumalar yaparak, onların esasen kim olduklarına ulaşmaya çalışmıştır.

Aiskhylos'un Cassandra'sı ve Euripides'in Medea'sı, Gilbert ile Gubar'ın (2016: 61) eril yazın geleneğinde tespit ettikleri "melek" ve "canavar" kadın imgelerinden "canavar" olanı karşılar. Gilbert ile Gubar'ın (2016: 61) eril zihniyetle tasarlanan bu imgelerin nasıl yok edileceğine dair fikirlerine uyumlu bir şekilde Christa Wolf canavarlaştırılan Cassandra ve Medea imgelerinin, yaptığı araştırmalarla başlangıç noktalarına inerek ve bu konuda başvurduğu kaynaklar aracılığıyla anaerkil ve ataerkil düzenler içerisinde gezinerek, bu kadın figürlerin temelde güçlü olduklarından dolayı ataerki gereği canavarlaştırıldıklarını saptamış; ardından ise içerisine hapsedikleri bu "canavar" imgesini, tarihsel ve arkeolojik veriler ışığında parçalamaya çalışmıştır. Ayrıca Irzık'ın (2014: 42), kadın okur kanısının bir bilinçlenme ve bilinçlendirme yöntemi olduğuna dair görüşlerinden hareketle Christa Wolf'un da söz konusu mitsel figürlere yaklaşırken böyle bir kanı içerisinde olduğu söylenebilir. Nitekim ilk etapta herkes gibi yazar da antik yazarların aktardıkları

şekilde bir Cassandra ve Medea imgesine sahiptir. Bir kadın okur olarak, kadın gözüyle yaptığı okumalarla beraber bilinçlenmiş ve bu imgeleri sorgulamaya başlamıştır. Bunu yaparken de dışıl okumalarından ve elindeki somut verilerden hareketle alternatif imgeler sunması ve bunları ön hazırlık sürecinde aldığı çalışma notlarında görüldüğü üzere gerekçelendirmesi, yazarın aynı zamanda bir bilinçlendirme eğilimi içerisinde olduğunu gösterir.

Kadın okura yönelik feminist eleştirinin, okurun kadın olması halinde metnin farklı algılanacağı ilkesine karşın Wehrli'nin (1995: 41-42), kadınların aynı zamanda eril bakış açısıyla da okuyup yazabilecekleri; kadın okur olmanın sadece kadın olmayı değil, aynı zamanda dışıl bir bakış açısına sahip olmayı gerektirdiği yönündeki görüşlerine somut birer örnek olarak geleneksel Cassandra ve Medea figürlerini göstermek mümkündür. Çünkü eril bakış açısıyla aktarılagelen bu figürlerin cinsiyetçi, kötü, korkutucu imgeleri, ikinci dalga kadın hareketine kadar neredeyse hiç sorunsallaştırılmamıştır. Feminist aydınlanmayla beraber kadınlar, dışıl bakış açısı konusunda bilinçlenerek, önce olumsuz kadın imgelerini bir okur olarak deşifre etmiş, içlerini boşaltmış, ardından ise kalemi ellerine alarak, onları yeniden tasarlamışlardır. Bu noktada Christa Wolf'un da Cassandra ve Medea'a yaklaşırken feminist bir bilinçle yaklaştığı söylenebilir, onları, “dışı ama eril bakış açısıyla” değil, “dışı ve dışıl bakış açısıyla” okumuş ve tasarlamıştır. Ancak yazın erkek tekelindeyken ve kadın yazın dünyasına Gilbert ve Gubar'ın (2016: 64) deyimiyle yalnızca “melek” ve “canavar” gibi öz benliği ile çelişen imgelerle dahil olmuşken; Bovenschen'in (1979: 11) dediği gibi salt fantezi ve düşselliğin bir ürünü, düşsel kadınlık, izlek olarak girmişken; Berktaş'ın (1998: 9) belirttiği gibi simgeleyen değil de simgelenen olarak katılmışken; tüm kadın yazarlar gibi Christa Wolf'un da, Gilbert ile Gubar'ın (2016: 97-99) “yazarlık endişesi” dedikleri şeyi aşır, düşleyen bir özne olarak kalemi eline alıp yazmaya başlaması elbette sancılı bir süreç olmuştur. Öyle ki Wolf deneyimlerinden ve çalışmaları sırasında karşılaştığı zorluklardan hareketle yazma eylemiyle ilişkili olarak, kadınların nesneleştirildiği bir düzende kadının “ben” demesinin zorluğunu ve özneleşmenin sancılı acısını sıklıkla vurgulamaktadır.



Kadının eril kalıplar ve yargılar çerçevesinde “ben” demesi, onu, erkek kafasındaki kadınlık imgesine hapsolmuşlüğündan kurtarmak için yeterli olmayacağından bu kalıpların üstesinden gelmeyi sağlayacak çeşitli yeniliklere ihtiyaç duyulmuştur. Bu noktada Berktaş’ın (1998: 11), kadının simge olmaktan çıkıp simgeleyene dönüşmeye başlamasının beraberinde yeni anlatım biçimleri ve yeni bir dil arayışı getirdiği yönündeki görüşleriyle Christa Wolf’un yazınsal gelişimi arasında paralellikler vardır. Nitekim yazarın özne vurgusuyla ilkin kendi anlatım biçimini “öznel özgünlük” olarak belirlemesini; anlatı alanının dördüncü boyutunu, yani anlatıcının gerçeği olan, kurgusal olmayan, yazara ait bir boyut olan yerlemini Büchner’den hareketle keşfetmesini; bunu özne özgünlük kuramıyla ilişkilendirmesini; bir kadın yazar olarak, Cassandra ve Medea mitoslarını yeniden kaleme alırken, eril geleneğe sırtını dönüp başka bir biçimde görmenin, anlatmanın, yazmanın yollarını aramasını; başka bir dile özlem duyduğunu ifade etmesini bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Dilin fallus-söz merkezci olduğu, babanın yasasını temsil ettiği ve ikili karşıtlıklar üzerine kurulduğu tezinden hareketle Fransız feminist kuramcılar Cixous, Irigaray ve Kristeva’nın “écriture féminine” adı altında dildeki erkek egemenliğine son verecek, merkezçiliği yıkacak, ikili karşıtlıklarla mücadele edecek alternatif bir dilin, yani dişil dilin/dişil yazımın peşine düşmeleri (bkz. Humm, 2002: 139-146); Christa Wolf’un Cassandra ve Medea yaklaşımlarıyla koşutluk göstermektedir. Yazarın dişil dil/yazım üzerine yapılan bu tartışmalardan etkilenmiş olması mümkündür. Nitekim Cassandra’ya yönelik ön çalışma yaptığı sıralarda –ki bu aynı zamanda Medea çalışması için de bir temel oluşturur– kadınlar üzerine okuduğu, incelediği ve önemli bulduğu kitaplar arasında, bahsi geçen Fransız feminist kuramcılarının kitapları da yer almaktadır. Christa Wolf da bir kadın yazar olarak, Cassandra ve Medea projelerini yürütürken Alman literatüründe “weibliches Schreiben”, “Frauenliteratur” gibi anlamlara gelen “écriture féminine”nin yollarını aramıştır. Çünkü yazara göre dilsiz olmak *bensiz* olmakla eş anlamlıdır. Bu bağlamda kadın bakış açısına sahip olan, kadının iç dünyasına yönelen, dişil deneyimleri yansıtan, dişil sese kulak veren, kadının gündelik hayatına dokunan bir dil, yani dişil dil, kadın yazarın *ben* demesini de sağlayacaktır. Bu noktada Christa Wolf, dişil dilin/yazımın peşinde olan Cixous,

Irigaray ve Kristeva'ya benzer bir yol izlemektedir. Bir taraftan feminist bir eleştirmen gibi yazılarında, çalışma notlarında, denemelerinde kadını ötekileştiren, baskılayan, nesneleştiren Batı ekin tarihini eleştirip, dişil dil/yazım tartışması yaparken; diğer taraftan bir kadın yazar olarak, Cassandra ve Medea mitoslarını yeniden yazma süreçlerinde, bir kadının olayları görme ve yazma biçiminin, yaklaşımının ve dilinin egemen olandan farklı olduğunu somut bir şekilde göstermiştir. Bir kadın olarak, tarihin derinliklerine ve eril imgelere gömülü kalmış kadın figürlere yönelmesi, eril egemen tarafından sessizliğe mahkum edilmiş bu kadın figürlerin kendi dilleri ve sesleriyle konuşmalarına imkân sunması, onların içsel yapılarına olabildiğince girip kendilerini ifade etmelerine olanak tanınması, onları kıyıda köşede kalmış figürler olarak değil, çalışmalarının merkezine alıp başkahraman yaparak, başlarından geçenleri dolaysız bir şekilde aktarmalarını sağlaması dişil dil, dişil yazım, dişil yazın bağlamında değerlendirilebilir.

Christa Wolf, Cassandra ve Medea mitosları üzerine çalışırken aynı zamanda kurgusal bir inşa olan toplumsal cinsiyet kodlamalarını da sorunsallaştırmıştır. Bu süreçte Batı ekin tarihine ve anaerkil-ataerkil düzenlere eğilerek cinsiyetler arası ilişkileri ve çatışmaları, güç ve iktidar ilişkilerini, toplumsal ve ekin sel rolleri sorgular. Gerek Cassandra'nın gerekse de Medea'nın ataerki tarafından bedene işlenen toplumsal-ekinsel cinsiyet rollerine uygun davranışlar sergilemedikleri ve egemen ekinle bir çatışma içerisinde oldukları için<sup>42</sup> dışlanan, canavarlaştırılan figürlere dönüştürüldüklerini ve yazın aracılığıyla sürekli tekrarlanarak günümüze kadar bu şekilde aktarıldıklarını göstermeye çalışır. Yazarın Cassandra ve Medea'ya yönelik bu yaklaşımı, Nünning ve Nünning'in (2004: 1) açıkladığı, toplumsal cinsiyet kurgularının oluşturulmasında ve doğallaştırılmasında yazının rolünü tartışan toplumsal cinsiyet odaklı anlatı kuramı ve anlatı metni çözümlemeleri ile örtüşmektedir. Nünning ve Nünning'in (2004: 1, 22) anlatı ile cinsiyet inşası arasındaki bağa yönelik verdikleri bilgilerden yola çıkarak, Aiskhylos ve Euripides tarafından toplumsal cinsiyet kodlarına göre yazınsal alanda oluşturulan olumsuz

<sup>42</sup> Çünkü Christa Wolf'un gördüğü şekliyle hem Cassandra hem de Medea, anaerkinin ataerki tarafından zapt edilmesi üzerine anaerkil düzenden ataerkil düzene geçişin sınırında duran kadınlardır ve bu sınırdaki hâlâ anaerkil izler mevcuttur.

Kassandra ve Medea imgelerinin, eril imgelem ve yazın dünyasında cinsiyet ulamına göre sürekli yinelenerek inşa edildiklerini, sabitleştirildiklerini, doğallaştırıldıklarını söylemek mümkündür. Buna karşın Christa Wolf yazın aracılığıyla sürekli tekrar edilerek bugünün dünyasına kadar ulaşan toplumsal cinsiyet kurbanı geleneksel Kassandra ve Medea imgelerini, derin ve kapsamlı bir çalışma içerisine girip yapı sökümü uğratarak yıkmaya çalışmıştır.



#### 4. CHRISTA WOLF'UN MİTOS ÇALIŞMALARINDA KADIN İMGESİ

Christa Wolf, Cassandra ve Medea mitoslarına yönelik yazınsal çalışmalarıyla bir yandan mitolojiyi ve tarihi kadın gözüyle okumanın birer örneğini sunarken, öte yandan mitsel-tarihsel kadınları ön plana çıkartarak ataerkinin görünmez kıldığı kadın tarihine önemli bir katkı sağlamaktadır. Bunu yaparken kadın olmakla ilişkili olarak geçmiş ile şimdi arasında paralellikler kurup arkaik olanın günümüz dünyasındaki izlerini de sürmektedir. Cassandra ve Medea'nın başından geçen arkaik olayların benzerlerini, bir kadın olarak şimdiki zamanda hâlâ deneyimlemek durumunda kalıyor olması, diğer bir ifadeyle gerek geçmiş gerekse de güncel tarihte kadınların benzer bir yazgıya maruz kalmaları, onu, bu iki kadın figürle özdeşleşmeye yöneltir. Cassandra ile özdeşleşmesi, Doğu Almanya'da yürütülen ekinsel ve siyasal çalışmalara eleştirel yaklaşmasına, bir yenilenmeye gidilmediği takdirde devletin yıkılacağına dair çeşitli uyarılarda bulunmasına; ancak söylemlerinin iktidar tarafından ciddiye alınmamasına dayanmaktadır. 1993 yılında yazmış olduğu bir mektubunda kendisi ile Cassandra arasında kurduğu özdeşleşme bağına şöyle açıklamaktadır:

*“Bu ülkeyi sevdim. Ülkenin bir sona doğru gittiğini biliyordum; çünkü en iyi insanları artık kendisine eklemliyordu, çünkü kurban insanlar istiyordu. Bunu ‘Kassandra’da anlattım, sansür verdiğim ‘seminerleri’ kurcalayıp duruyordu; öykünün iletisini anlamaya cesaret edip edemeyeceklerini merakla bekledim, yani Troya'nın çökmek zorunda olduğunu. Buna cesaret edemediler ve öyküyü kısaltmaksızın yayımladılar.” (Wolf, 1993: 308)<sup>43</sup>*

<sup>43</sup> Christa Wolf'un Goethe üniversitesinde yürüttüğü dört seminerinden ve *Kassandra* adlı öyküsünden oluşan *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra* adlı kitabı Doğu Almanya'da yayımlanma aşamasındayken sansüre takılmıştır. Seminerlerinin birinde, savaş tehlikesine ve barışın sağlanmasına yönelik ifadeler barındıran sekiz ayrı nokta sakıncalı bulunmuştur. Yazardan bu kısımların değiştirilmesi veya üzerinin çizilip kitaptan çıkarılması istenmiştir, aksi takdirde seminerlerin yayımlanmayacağı, sadece öykünün yayımlanacağı belirtilmiştir. Yazar sakıncalı bulunan kısımların çıkarılmasını kabul etmiş, ancak bu kısımların yerine noktalar konulmasını şart koşmuştur (bkz. Böhlig, 2004: 138). Yazarın, kitaba açıkça sansür uygulandığını gözler önüne serecek bu teklifi kabul edilmiş ve kitap sansüre maruz kalan kısımlara noktalar konulmuş bir şekilde yayımlanmıştır.

Medea ile özdeşleşme öyküsü ise Doğu ile Batı Almanya'nın birleşiminden, diğer bir ifadeyle Doğu Almanya'nın yıkılışından sonra ortaya çıkan Doğu-Batı çatışmasına, Stasi arşivlerinin kamuya açılmasıyla kendisi hakkında basında yürütülen tartışmalara, iftiralara, günah keçisi seçilmesine dayanmaktadır. Bu bağlamda 1997 yılında vermiş olduğu bir röportajında "Medea" romanı ile ilişkili olarak şöyle der:

*"[...] eğer birisi belirli bir dönemde bir konuyu ele alıyorsa, eğer bir öрге bu erkek veya kadın birisini, bunu yazmak zorunda bırakıyorsa, beni, kitabın ana çizgisi olan bir kadının günah keçisi yapılması sorununu yazmaya zorladığı gibi, o zaman, erkek veya kadın yazarın tam da bu sorunu bu zaman zarfında bizzat kendisinin güçlü bir biçimde hissettiği varsayılabilir."* (Wolf, 2000b: 90-91)

Christa Wolf'un deneyimlerinden hareketle meydana gelen söz konusu özdeşleşmeler, onun kadın imgesi tasarımıyla önemli bir role sahiptir. Nitekim imge, çalışmanın birinci bölümünde ele aldığımız tanımlamalarla ilişkili olarak burada, bir yazarın öznel deneyimlerinden, yaşanmışlıklarından, duyularından, düşüncelerinden, algılamalarından ve de düş gücünden beslenip, bir nesne, bir olay veya bir figür hakkında zihninde tasarladığı resim ve görüntü şeklinde ele alınmaktadır. Öznellik söz konusu olunca farklılık da kendisini göstermektedir. Bir kadın olarak Christa Wolf, Cassandra ve Medea mitoslarına yaklaşırken yaptığı okumalar ve imge tasarlama süreçlerinde bu çalışmanın üçüncü bölümünde ele aldığımız üzere bu farklılığı gözler önüne sermektedir. Çalışmamızın metin çözümleme kısmını oluşturan bu bölümünde ilkin Christa Wolf'un *Kassandra* adlı mitos çalışmasında Cassandra'ya yönelik nasıl bir kadın imgesi ortaya koyduğu tespit edilecek ve öne çıkan imgeler alt başlıklar halinde ele alınıp çözümlenmeye çalışılacaktır. Ardından benzer bir şekilde *Medea. Stimmen* adlı mitos çalışmasında Medea'ya dair nasıl bir kadın imgesi yarattığı saptanacak ve öne çıkan imgeler yine alt başlıklar halinde ele alınıp bir çözümlenmeye gidilecektir. Daha sonra ise her iki mitos çalışmasından hareketle Cassandra ve Medea bağlamında ortaya koyulan kadın imgeleri, tez çalışmamızın kuramsal çerçevesini oluşturan feminist yaklaşımlar göz önünde bulundurularak karşılaştırmalı bir şekilde çözümlenip yorumlanacaktır.

## 4.1. *Kassandra* Adlı Yapıtında Kadın İmgesi

Çalışmamızın ikinci bölümünde de belirttiğimiz üzere bilinen Yunan mitolojisinde *Kassandra* kehanet yetisine sahip, yaklaşan felaketleri önceden gören, ancak kimseyi kendisine inandıramayan bir kadın bilicidir. Bilicilik yetisini tanrı *Apollon*'dan almış, ancak onunla birlikte olmayı reddettiği için ceza olarak diline tükürülerek lanetlenmiştir. Bunun yanı sıra *Kassandra* bir *Apollon* rahibesi, kralın güzel kızı, deli, çıldırmış, savaş ganimeti, esir gibi şekillerde görünür olmaktadır. Bu bölümde, öne çıkan geleneksel *Kassandra* imgelerinin *Christa Wolf*'ta ne şekilde karşılık bulduğu, yazarın bu imgeleri nasıl yorumladığı irdelenecektir. Bununla beraber yazarın kendisinin, aktarılagelenden farklı olarak *Kassandra*'ya dair oluşturduğu yeni imgeler üzerinde durulacaktır.

### 4.1.1. Kâhin ve Rahibe Olarak *Kassandra*

Antik Yunan yazınının kahramanlık destanlarında veya ağıtlarında salt bir yan figür şeklinde görünür olan *Kassandra*, tarihsel arka planını genel itibariyle Troya savaşının oluşturduğu bu yapıtta başkarakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugüne kadar geleneksel aktarımlarından bildiğimiz öyküsünü, burada bizzat kendisi geriye dönük bir bellek yoklamasıyla hatırlayıp monolog biçiminde aktarmaktadır. “*Niçin ille de kehanet yetisini istemiştin?*” (Wolf, 1986: 6) sorusuyla başlar *Kassandra* öyküsünü anlatmaya ve hemen akabinde “*Kendi sesimle konuşmak için: hepsi buydu. Daha fazla, daha başka bir şey istemedim*” (Wolf, 1986: 6) şeklinde cevabını verir. Böyle bir amacının olması bir kadın olarak artık Troya’da sözünün geçerliliğinin kalmamasıdır. Nitekim önceleri bilgisine başvurulmuş, kardeşleri arasında siyasete tek ilgi duyan, babasının en sevdiği kızı olarak prensler, krallar, şehirler ve ticaret üzerine konuşulanları dinleme ayrıcalığına sahip (Wolf, 1986: 17) biriyken sonraları hiç kimsenin ona bir şey sormadığı birine dönüşür. Çünkü ataerkinin savaşla beraber kendisini Troya’da iyice belli etmesi sonucu kadınlar ikincil konuma düşürülmüş, söz hakları ellerinden alınmış, sözlerinin içeriği değersizleştirilmiştir. Örneğin kraliçe *Hekabe*'nin önceleri bir tahtı andıran koltuğuna karşın *Kral Priamos*'un onun yanında bir taburede oturması, sonraları ise onunkinden daha yükseğe alınmış bir koltuğa geçmesi (Wolf, 1986: 17, 118); bunun yanı sıra önceleri kurul toplantılarında yer alan

ve söz hakkı bulunan Hekabe'nin artık bu toplantılara katılmasının engellenmesi, erkeklerin onu dikkate almayarak toplantı alanına geçmeleri (Wolf, 1986: 108); Hektor'un, annesi Hekabe'ye yönelik “*Şimdi, savaşta, kurulda konuşulması gereken şeyler artık kadın işi değil.*” (Wolf, 1986: 108) şeklindeki ifadeleri ataerkinin Troya'da hüküm sürmeye başladığının ve kadınları etkisiz kıldığının göstergeleridir. Cassandra bu durumla mücadele etmek için kehanet yetisini elde etmek istemiştir. Ancak o zaman bir kadın olarak sözlerinin dikkate alınacağını düşünür. Benzer sebeplerden dolayı rahibe de olmak ister: “*Güç sahibi olmak için rahibe olmak?*” (Wolf, 1986: 61). Rahibelik makamını, sabitleştirilen kadın rollerinden kurtulmak, diğer tüm kadınlardan sıyrılıp ayrılmak ve kendi yazgısını tayin edebilmek için bir imkân olarak görür (bkz. Matzkowski, 2008: 56). Daha önce de belirttiğimiz üzere “*belli bir zümreye ait olan bir kadın için rahibelik, kâhinlik tek mümkün meslektir*” (Wolf, 1983b: 96). Kâhinlik ve rahiplik meslekleri kişiye “bir ayrıcalık” (Wolf, 1983b: 96) tanımakta, belli bir mevki kazandırmakta ve onu saygın kılmaktadır. Bu yüzden de Cassandra her ne kadar kral soyundan gelse de kadın olmasıyla ilişkili olarak gittikçe önemsizleştirildiğinden “*Rahibe olmak istiyordum. Kehanet yetisine mutlaka sahip olmak istiyordum.*” (Wolf, 1986: 60) diyerek aslında başka türlü konuşma şansının olmadığını altını çizer.

Metinde Cassandra'nın alışla gelenden farklı olarak kâhin olmasına dair iki ayrı geleneksel yorumlamaya da yer verilmiştir. Cassandra'nın kehanet yetisini tanrı Apollon'dan aldığı yönündeki yorumlama, metinde Cassandra'nın uykusunda gördüğü bir rüya şeklinde karşımıza çıkar. Cassandra Apollon'u kendisine öğretildiği biçimde, yani “*ışıkların pırıltısı içinde*”, “*merhametsiz de olsa mavi gözlü, bronz tenli*”, “*lir çalan güneş tanrısı*” (Wolf, 1986: 19) olarak görür ve rüyasını şöyle aktarır:

“*Kâhinlerin tanrısı Apollon. O biliyordu benim hararetle istediğim şeyi: Kehanet yetisi. Aslında sıradan bir şeymişçesine, duyumsamaya cesaret edemediğim düş kırıklığına uğratan bir tavırla bahsetti bana bu yetiyi, sırf sonradan bana erkek olarak yaklaşabilsin diye ve o sırada –sanırım salt benim korkutucu dehşetim yüzünden– etrafı farelerle çevrili bir kurda dönüştü, benimle baş edemeyince öfkeyle*”

*ağzıma tükürdü. Öyle ki, dehşetle uyandıgımda dilimde tarif edilemez iğrenç bir tat vardı [...]*” (Wolf, 1986: 19)

Apollon Cassandra'nın rüyasında etrafı farelerle çevrilmiş bir kurt şeklini alır; çünkü sütanne Parthena, bilinenin aksine Apollon'un aslında “kurtlar ve fareler tanrısı” (Wolf, 1986: 20) olduğu bilgisini daha önceden onunla paylaşmıştır.<sup>44</sup> Cassandra gördüğü rüyayı anlattığında, Parthena'nın yorumu şu şekilde olur: “*Eğer Apollon ağzına tükürdüyse, [...] bu geleceği önceden bildirme yetisine sahip olduğun anlamına gelir, ancak hiç kimse sana inanmayacaktır*” (Wolf, 1986: 29). Metin bağlamında düşünecek olursak bu durum, her akli başında bir insan gibi gerçekleri görüp söyleyeceksin; ama iktidar, kendi çıkarları doğrultusunda kimsenin sana inanmaması için elinden geleni yapacak şekilde de yorumlanabilir. Cassandra, Parthena'nın yorumunu ilkin pek dikkate almaz çünkü ona göre “*Haklılığını kanıtlayan birine insanların uzun vadede inanmamaları imkânsız bir şeydir*” (Wolf, 1986: 29).

Kassandra'nın kehanet yetisine henüz bir çocukken sahip olduğu yönündeki bir diğer yorumlama ise yine Parthena tarafından geçmişin hatırlanmasıyla beraber metinde yerini alır. Öyle ki, Kassandra'nın kehanet yetisini nasıl aldığı konusunda “*Hiçbir zaman sadece rüyalara bağlı kalınmamıştır.*” (Wolf, 1986: 29), bunun daha somut sebepleri vardır. Kassandra metinde, geleceği görme yetisinin çocukluğuna dayanan hikâyesini Parthena'nın kendisine anlattığı şekliyle aktarır. Buna göre o ve ikiz kardeşi Helenos, ikinci doğum günlerinde Apollon korusunda uyuyakalmış ve ebeveynleri tarafından yalnız bırakılmışlardır. Çocuklarını arayan Hekabe onları bulduğunda kutsal tapınak yılanlarının onlara nasıl sokulduklarını, kulaklarını nasıl yaladıklarını görmüş ve korku içerisinde yılanları uzaklaştırmıştır. O andan itibaren bu iki çocuğunun tanrılardan kehanet yetisi aldıkları bilinmektedir (bkz. Wolf, 1986: 29-30). Bu hikâye Kassandra'nın inanmak istediği şeyi, yani Priamos ile Hekabe'nin kızları arasından bir tek kendisinin, bizzat tanrılar tarafından kâhin olarak seçildiği

<sup>44</sup> Christa Wolf'un bu noktada Homeros'tan etkilendiği söylenebilir. Apollon, Homeros'un *İlyada*'sında farelerin efendisi, fareleri yok eden veya kovan tanrı şeklinde yorumlanan “Smintheus” adıyla karşımıza çıkmaktadır (bkz. Homeros, *İlyada*, I, 35-40). Karl Kerényi ise *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten* adlı kitabında Apollon'un kendi kendisini kurda dönüştürebilen bir tanrı olduğundan bahsetmektedir (bkz. Kerényi, 1966: 109).



düşüncesini daha çok pekiştirmektedir. Artık öngörülerini, tahminlerini ve hakikatleri söylerken bir dayanağı vardır: Tanrılar ona kehanet yetisini bahşetmişlerdir.

Antik dönemde kâhinler, aynı zamanda inandıkları tanrıların sözcüleri olan, onların sesiyle konuşan rahiplerdir. Yani rahiplik ile kâhinlik birbirleriyle ilişkilidir. Rahiplerin, tanrılar tarafından belirlenen insan yazgılarını önceden görme gibi bir yetileri vardır ve kehanetlerinde, tanrıların isteklerine göre belirlenen yoldan gitmeleri gerektiklerini işaret ederler insanlara (bkz. Matzkowski, 2008: 54). Metinde ise kâhinlerin tanrılardan ziyade iktidar sözcüleri oldukları vurgulanır. “İsmaflama kehanetler” (Wolf, 1986: 104) der Cassandra en sevilen kâhinlerin (Helenos<sup>45</sup>, Laokoon<sup>46</sup>, Kalkhas<sup>47</sup>) kehanetlerine. Kim tarafından ismarlandıklarını ise şöyle açıklar: “*Saray tarafından; tapınak tarafından. [...] Bu her zaman böyle olmuştur, kâhinler kehanet ismarlayanların ve neredeyse tanrılar kadar tanrısal olanların ağzıyla konuşurlardı*” (Wolf, 1986: 104). Cassandra’nın kâhin ve rahibe olmak istemesindeki amaç ne tanrılara ne de iktidara hizmet etmektir, bu makamları kullanarak gördüklerine ve söylediklerine güç katmaktır.

Kassandra’nın yanı sıra kız kardeşi Polyksene de rahibelik makamını elde etmek istemiştir; ama bu makamdaki her ikisinin de farklı beklentileri vardır. Her ne kadar rahibelik makamına Cassandra’nın kız kardeşi Polyksene daha iyi hazırlanmış olsa da ve daha uygun görülse de rahibe olarak Cassandra takdir edilir; seçilmesinde ise babasının en sevdiği kızı olmasının payı yüksektir (Wolf, 1986: 18). Polyksene Cassandra’dan daha kötü, daha yeteneksiz veya daha isteksiz değildir (Wolf, 1986: 30), en az Cassandra kadar o da rahibelik makamını istemiştir. Ancak Cassandra o zamanlar Polyksene’nin böyle bir makama ihtiyacı olmadığını dolayısıyla makamı kendisine bırakması gerektiğini düşünür (Wolf, 1986: 31), asıl ihtiyacı olan kendisidir.

<sup>45</sup> Helenos en zayıf kapı olan Skai kapısından dahi olsa Yunanlıların Troya’ya hiçbir zaman alamayacakları kehanetinde bulunur (Wolf, 1986: 104). Cassandra’ya göre Helenos her ne kadar erkek olmasıyla ilişkili olarak kâhin seçilip kariyerinde yükselse de kehanet yetisine sahip değildir, bu yüzden de etki yaratmak için ayinlere ihtiyacı vardır (Wolf, 1986: 35).

<sup>46</sup> Laokoon kurban edilen son hayvanın iç organlarına bakarak kraliyet ahırının on iki beyaz atından on tanesinin Yunanlıların eline geçmesi hâlinde Troya’nın tehlikeye sürülebileceğini söyler (Wolf, 1986: 105).

<sup>47</sup> Kalkhas kral Priamos’un kız kardeşi Hesione’yi almaya giden İKİNCİ GEMİ’nin başarılı olacağına dair iyimser bir kehanette bulunarak yanlış bir kehanette bulunur. “*Kalkhas’ı iyimser kehanetlere zorlayan kral eviydi*” (Wolf, 1986: 46).

Polyksene'nin de bir kadın olarak kendisini kendinden, erkeklerden ve önceden belirlenmiş olan yazgısından korumak için rahibeliğe ihtiyacı olduğunu ilkin göremez, bunu çok sonraları fark eder. Erkeklerin kendisine yaklaşmasını engellemenin, onların cinsel nesnesi haline gelmemenin (Wolf, 1986: 32) yanı sıra Cassandra'nın makamdan itibar, insanlarla arasına bir mesafe koyma ve kendisinden esirgenen zevklerin yerine geçecek bir bedel gibi beklentileri vardır (Wolf, 1986: 31). Bu bağlamda ulaşılmaz olmayı istediğini, buna ihtiyaç duyduğunu ve bu yüzden rahibe olduğunu belirtir (Wolf, 1986: 25). Başrahip Panthoos'un deyimiyile aslında Cassandra'nın insanlar üzerinde etki sahibi olmaya yönelik hararetle arzusu ve dünya erkeklerinin kendisine yaklaşma eğilimleri karşısındaki itici tavrı gibi rahibeliğe ters düşen davranışları vardır. Ancak Cassandra bir kadın olarak hükmedebilmenin başka türlü mümkün olamayacağını farkındadır (bkz. Wolf, 1986: 32).

Kassandra kâhin olmasının yanı sıra artık bir rahibe de olsa tanrıların veya iktidarın sesiyle konuşmak yerine kendi sesiyle konuşmayı tercih eder. Onun kehanet yetisi tanrısal işaretlerin yorumlanmasına veya gizemli yetilere değil, gerçekleri görmesine, mantıklı düşünmesine, iyi gözlem yapmasına, aydın ve bilgili biri olmasına bağlıdır (bkz. Hilzinger, 1986: 136; Hörnigk, 1989: 241). Bu yüzden de rahibelik makamıyla aslında bir çatışma içerisindedir. Çünkü kehanetleri toplumsal düzgülerin ötesine geçer, toplumsal eleştiri eğilimindedir, buna karşın makam olarak rahibelik ise toplumsal düzenin bir parçasıdır, toplumsal düzgülerin sürekliliğini gerektirir (bkz. Matzkowski, 2008: 55). Dolayısıyla Cassandra'nın her ne kadar rahibe olmak istemesindeki amaç farklı olsa da rahibeliğin ona, sırf onu toplumsal düzgüleri dahil etmek, kral evine bağlı tutmak, gerçekleri söylemesini engellemek, susmasını sağlamak için verildiği söylenebilir. Rahibe olduktan sonra birçok şeyi kendisine yasaklayan Cassandra, gerçekleri söylemeyi bırakıp, kendisini salt rahibelik rolüne verdiği ve uygun kehanetlerde bulunduğu zamanlarda insanlardan beklediği saygıyı görür (bkz. Hörnigk, 1989: 240). Bununla beraber gücü elinde hisseder:

*“Coşkulu bir şekilde –böyle görünmeliydim– kendimi ayinlere verdim, [...] rahiplerin inançlı kitlelerden ayrışmalarının, büyük gösterilerde yönetici rolde olmanın, basit insanların bakışlarındaki hayranlığın ve dindar ürkekliğin, makamımın*

*bana sağladığı üstünlüğün keyfini çıkardım. [...] O ara tanrılara inanmayı bırakmıştım.”* (Wolf, 1986: 115)

Dua esnasında gözlerinin önünde tanrısal bir görüntü yerine liriyle bir kurt veya bir fare sürüsü canlanmasına (Wolf, 1986: 33); Apollon sunağındaki kurban törenlerinde kendisini aslında bir cinayete katılmış gibi hissetmesine (bkz. Wolf, 1986: 75); bununla beraber bir taraftan da savaş hazırlıklarının devam etmesine karşın Cassandra kendisini geri çekerek rahibeliği oynar. Yetişkin olmanın, kendini kaybetmek anlamına gelen bu oyundan ibaret olduğunu düşünür (Wolf, 1986: 33) ve oyunun gerekliliklerini yerine getirdikçe sıkıştığı kapanda artık görmemeye başlar: *“Hiçbir şeyi görmüyordum. [...] körleşmişim. Sadece ortada olanı görüyordum, yani neredeyse hiçbir şey. Hayatım tanrının yıllık rutini ve sarayın talepleriyle belirlenmişti. Şöyle de söylenebilir: ezilmişti”* (Wolf, 1986: 33). Cassandra'nın içinde bulunduğu çelişkili durum, yani tanrılara inanmasa da rahibe rolünü oynaması ve rahibelik makamının gereklilikleri ile kehanetlerinin uyuşmaması, hatta çatışması onu ikileme düşürmektedir. Bu role devam ettikçe kendisi olmaktan çıktığını, belli bir kalıba sokulduğunu, makamın gerekliliklerini yerine getirerek farkında olmadan sarayın isteklerine ve savaşa hizmet ettiğini, dolayısıyla da makamın sunduğu güç ile kendi arzuladığı gücün aslında örtüşmediğini anlar: *“Bir tutsak olduğumun nasıl da farkına varamamıştım, bugüne kadar anlayabilmiş değilim. Tutsakların çalıştığı gibi zorunluluk altında çalıştığımı”* (Wolf, 1986: 117). Rahibelik makamının hüküm süren tanrılara veya krallara hizmet etmek ve ataerkil dizgeye eklemelenmek olduğunu kavradığında rahibelik ile kâhinlik makamlarını birbirinden ayırır (bkz. Habbab, 2011:191) ve belli bir kalıba sokulmuş rahibelikten uzaklaşarak tekrar görmeye başlar.

Kassandra, kaçırıldığı söylenen kralın kız kardeşi Hesione'yi, kardeşi Paris'in öncülüğünde almaya gidecek olan geminin yola çıkmaması gerektiğini, çünkü bunun Troya'yı savaşa sürükleyeceğini (bkz. Wolf, 1986: 70); savaş gerekçesi olarak görülen ve Hesione'yi almaya giden gemiyle kaçırıldığı söylenen Sparta kralı Menelaos'un eşi Helena'nın, aslında hiç Troya'ya getirilmediğini duyurmadıkları takdirde başlamış bulunan savaşın Troya'nın aleyhinde sonuçlanacağını (bkz. Wolf, 1986: 88-89); savaşın sonlarına doğru Yunanlılar tarafından şehre bırakılan atın içeriye

alınmamasını, bunun belli ki bir kumpas olduğunu ve Troya'nın sonu olacağını (bkz. Wolf, 1986: 157-158) görür. Tüm öngörülerine, uyarılarına, haykırılarına ve karşı çıkışlarına rağmen kimsenin kendisini ve söylediklerini dikkate almaması üzerine kehanet yetisinin kendisine acıdan başka bir şey getirmediğini deneyimler.

Öte yandan olacıklara dair gördüğü her şeyden zevk alan, gördüğü şeylerde umuttan ziyade haz bulan ve sırf görmek için yaşamaya devam eden (Wolf, 1986: 6) bir Cassandra vardır karşımızda. Troya'nın yıkılacağını söylediğinde Panthoos ona eleştirel bir şekilde *“Troya'nın düşüşüne dair kehanette bulunurken bizlere yalan söylüyorsun. İlan ettiğin düşüşümüzden kendi sürekliliğini yaratıyorsun. Buna birazcık yuva sıcaklığından daha fazla ihtiyacın var şimdi. Adın kalacak. Ve bunu sen de biliyorsun.”* (Wolf, 1986: 14) der. Oysa Cassandra'ya göre görebilen herkes daha ilk günden bu savaşın yitirileceğini görebilirdi (bkz. Wolf, 1986: 86). *“Benim gördüğüm şeyi hiç kimsenin göremeyişini uzun süre kavrayamadım. Olayların çıplak, anlamsız biçimini niçin algılayamadıklarını.”* (Wolf, 1986: 50) şeklinde ifade eder insanların inanmak istediklerine ve istemediklerine karşı duyduğu hayal kırıklığını. Sonunda tanrının aslında kendisini neyle cezalandırdığının, neye mahkum ettiğinin farkına varır: *“Şimdi anlıyorum tanrının ne buyurduğunu: Gerçeği söyleyeceksin, ama hiç kimse sana inanmayacak”* (Wolf, 1986: 158). Ancak her ne kadar söylediklerinin insanlar için bir anlam ifade etmediğini bilse de son ana kadar görmeye ve gördüklerini aktarmaya devam eden bir tanık olarak kalacağını belirtir: *“Tanıklığımı talep eden tek bir insan dahi kalmasa da tanık olarak kalmak istiyorum”* (Wolf, 1986: 27). Esir olarak götürüldüğü Miken'in aslanlı kapısı önünde ölümünü beklerken bildiklerinin, tanık olduklarının, gördüklerinin kendisiyle beraber yok olmaması için ölmeden önce hepsini aktarmak ister ileriki nesillere ve az sonra katili olacak Miken kraliçesi Klytaimnestra'dan bu bağlamda şöyle bir talebi olacağını belirtir:

*“Bana bir yazıcı gönder ya da iyisi mi genç bir kadın köle, keskin belleği ve güçlü sesi olan. Benden duyduğu her şeyi kızına aktarmaya izninin olduğunu söyle. Kızının da kendi kızına ve bu şekilde devam etsin. Ki kahramanlık destanlarının büyük nehirleri yanında bu küçücük dere de zahmetlice ulaşsın günün birinde yaşayacak olan o uzaklardaki, belki de daha mutlu insanlara.”* (Wolf, 1986: 95-96).

İktidarın emriyle tarih üreten ve siyasi olayları kaçınılmaz bir şekilde zafere dönüştürüp anlatan saray yazıcılarının aksine Cassandra kendi özgün hakikatini aktarmak ister (Wilke, 1992: 105). Ataerkinin salt kahramanlık destanlarıyla ilgilendiğinin, gerçekleri çarpıttığının bilincindedir, bu yüzden de zamanla unutulup gideceğini, tarihin bir kadın olarak onun hikâyesini yazmayacağını deneyimlerinden hareketle öngörebilmektedir. Geleceği öngören biri olarak anlatımın gücüne, dişil sesin canlılığına inanan Cassandra, söz konusu ifadeleriyle kadından kadına geçecek “sözlü ve anasoylu bir aktarım geleneği” (Loster-Schneider, 1993: 397) ile bastırılan, susturulan, ezilen kadınları anlatacak alternatif bir karşı-tarih oluşturmaya çalışır.

#### 4.1.2. Çıldırılmış/Deli Bir Kadın Olarak Cassandra

Kâhin ve rahibe imgelerinin yanı sıra Yunan mitolojisinde Cassandra’ya dair bilinen bir diğer imge çıldırılmış/deli bir kadın olmasıdır. Özellikle Aiskhylos ve Euripides’te karşımıza çıkan çıldırılmış/deli imgesini Christa Wolf da kendi yapıtında kullanmıştır. Bu imge nasıl ki antik dönem yazarlarında, Cassandra’nın yaklaşan felaketler karşısındaki uyarılarına, çılgınlıklarına ve çırpınışlarına insanların göstermiş oldukları olumsuz tepkilerle (alay etme, aşağılama, dikkate almama) ilişkili olarak ortaya çıkıyorsa; Christa Wolf’un yapıtında da benzer bir bağlamda görünür olmaktadır. Ancak Wolf’un metninde Cassandra’nın toplum içerisinde deli olarak algılanması, tanrı tarafından lanetlenen kehanetleriyle değil, ataerki-iktidar tarafından yürütülen bilinçli bir siyasayla ilişkilendirilir. Cassandra’nın adı iktidar aracılığıyla deliye çıkarılmış, sesi deliliğin sesi olarak ilan edilmiş ve böylece söylediklerinin insanlar tarafından ciddiye alınmaması sağlanmıştır. Cassandra’nın gerçekleri dile getirmesine delilik damgası vurularak şehirde huzurun kaçması, kargaşanın oluşması, dengelerin bozulması ve iktidar itibarının zedelenmesi engellenmiştir. Öyle ki Cassandra iktidarı temsilen babası için şöyle demektedir: “*Kral Priamos’un kendisine itaat etmeyen bir kızına karşı üç ayrı yöntemi vardı: Onu deli ilan edebilirdi. Onu hapsedirebilirdi. Onu istemediği bir evliliğe zorlayabilirdi*” (Wolf, 1986: 92). Yazarın henüz Cassandra imgesini tasarlarken *Voraussetzungen einer Erzählung* adlı kitabında da belirttiği üzere Cassandra hakikatleri söylediği için deli ilan edilmiştir ve hakikati dile getirerek iktidara karşı çıkmış olduğundan babası tarafından kuleye kapatılmıştır

(bkz. Wolf, 1983b: 96). Cassandra'nın deli imgesine yönelik yine aynı kitabın girişinde yapılan Johann Wolfgang Goethe alıntısı bu noktada dikkat çekicidir: “*Bu kasvetli cinsiyete yardım etmek ne mümkün; çoktan kapı önünde duran şey önceden tahmin edildiğinde çoğunlukla sadece susmak gerekir, Cassandra gibi deli olarak addedilmemek için*” (Wolf, 1983b: 6). Bu alıntı yazarın, Cassandra'nın deli imgesine yönelik nasıl bir tutum içerisinde olduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Öte yandan metinde, Cassandra'nın çılgınlık/delilik boyutunun gerçek bir tarafı da vardır. Yazar *Kassandra* öyküsünün oluşum süreçlerini aktardığı *Voraussetzungen einer Erzählung*'da toplumun, Cassandra'nın kara kehanetlerine karşı kendini koruma güdüsüyle onu deli ilan ettiğini söylese de öyküde Cassandra'nın delilik durumu bir nevi gerçektir ve psişik süreçler içerisine kurulmuştur (Epple, 1993: 302). Troya'nın yıkıma doğru gittiği gerçeğini insanların görmek istemeyişi, sanki her şey yolunda gidiyormuş gibi davranmaları Cassandra'yı çileden çıkarmaktadır. Gördükleri hatalar, yalanlar, yanlışlar karşısında hiçbir şey yapamayışı, kimseyi gerçekleri görmeye ikna edemeyişi onda derin hasarlara yol açmaktadır. Tahammül edememektedir tüm çıplaklığıyla ortada duran bir gerçeğe karşı gerek iktidarın gerekse de iktidar etkisiyle insanların kör kalmasına. Bu durum onu çaresiz bırakmakla birlikte zayıf düşürmekte, elini kolunu bağlamakta ve katlanılmaz acılara sürüklemektedir. Dilsiz kaldığı böyle anlarda Cassandra bir öfke patlaması yaşar, kriz geçirir, tüm bedenini ele geçiren bir nöbete tutulur ve çıldırma hali kendisini tam da bu noktada gösterir. Hesione'yi almaya giden İKİNCİ GEMİ'de<sup>48</sup> bulunan Kalkhas'ın, söz konusu girişimin başarısızlığa uğraması sonucu Yunanlılara sığındığını öğrenmesi, nöbet geçirdiği anlardan biridir. Troya'nın en gizli devlet sırlarından dahi haberdar olan bu saygın kâhin Kalkhas, geminin başarılı olacağına dair bulunduğu iyimser kehanetler tutmayınca korkup geri dönmemiştir. Ancak Troya'da onun tutsak alındığına yönelik bir söylem geliştirilmiş ve halkın buna inanması sağlanmıştır. Olup biteni aslında başından beri bilen fakat hâlâ saraya bir bağlılık hissettiğinden dolayı ikileme düşen Cassandra gerçeklerle yüzleştğinde, içinde baskılanan, tıkanıp kalan, kendisine

<sup>48</sup> BİRİNCİ GEMİ, Cassandra'nın kuzeni Lampos öncülüğünde Delfi kâhini Pythia'ya doğru yola çıkar. Amaç ise Troya'nın bulunduğu tepede hâlâ bir lanetin bulunup bulunmadığını, şehrin ve o sırada tadilatla olan duvarlarının güvende olup olmadığını sormaktır. Ancak Lampos bu bilgiyi edinmeden Yunanlı rahip Panthoos'u peşine takıp Troya'ya dönmüştür (bkz. Wolf, 1986: 39).

yabancı olan sesi yükselir ve bu durum bir kriz/nöbet anına dönüşür. Yabancı bir sesle çılgınlıklar atar, ağzından köpükler çıkar, kontrolünü kaybeder, bedeninin tüm uzuvları istemsizce hareket etmeye başlar ve dizginlenemez bir hâl alır (bkz. Wolf, 1986: 45-47). Cassandra'nın geçirdiği nöbetler, diğer bir ifadeyle çıldırma halleri hayatının önemli olaylarıyla doğrudan ilgilidir ve böyle anlarda bedeni her seferinde aynı tepkileri vermektedir. Yine kralın kız kardeşi Hesione'yi almaya gidecek olan, alınamaz ise daha güzelini, Sparta kralı Menelaos'un eşi Helena'yı alıp gelme vaadinde bulunan Paris'in öncülüğündeki ÜÇÜNCÜ GEMİ yola çıkacağı sırada da benzer bir şekilde nöbete yakalanır Cassandra. Öncelikle bu geminin yola çıkarılmamasına yönelik yine içinden kendisine yabancı olan, saçlarını dimdik eden, tüm uzuvlarını sarsan ve titreten, güçlenen, korkunçlaşan, sarayın dilinden bağımsız bir ses yükselir. Ardından ise yine karanlıklara düşer, korkunç bir şekilde hırıldar, ağzından köpükler akmaya başlar. Saray içinde onun aklını kaçırdığı söylentisi yayılmaya başlamıştır bile (bkz. Wolf, 1986: 70-71). Kendisine zarar veren, etrafına kimseyi yaklaştırmak istemeyen, ağlama ve bağırma nöbetlerine kapılan Cassandra'nın metinde, Anastasia Manola'nın da dediği gibi içine düştüğü bu durumu ayrıntılı bir şekilde tasvir etmesi aynı zamanda bir deli imgesinin resmedilmesidir (Manola, 2010: 334). Yola çıkacak olan bu gemiyle Cassandra Troya'nın yıkılışını öngörmektedir, bu öngörüsü karşısında duyduğu dehşet ve korku sonucu ortaya çıkan kriz ve nöbet hali, deliliğe evrilmektedir:

*“Pencereden baktığım gökyüzü, gece gündüz simsiyahtı. Yemek istemiyordum. [...] Bu bedeni beslemek istemiyordum. Ölüm sesinin içine oturduğu bu suçlu bedeni açlığa, kurumaya bırakmak istiyordum. Rol yapma eziyetinin sonucu olarak delilik. Dehşet verici bir şekilde deliliğin tadını çıkarıyordum, kendimi ağır bit örtüyle sarmalar gibi delilikle sarmalıyordum, deliliğin adım adım bana nüfuz etmesine izin veriyordum. Delilik aşım ve suyumdu.”* (Wolf, 1986: 71)

Kassandra kendisini deliliğe o kadar bırakmıştır ki buna bir son veremez, vermek istemez. Bu nöbet hâli diğer tüm nöbetlerinden uzun sürer. Gerçekler ve iktidarın ileri sürdükleri arasında, diğer bir ifadeyle bir tarafının gerçeğin ve bilginin peşinde diğer tarafının ise korkuyla karışık hâlâ saraya bağlı olması arasında ikileme

düşmesi ona bu durumdan kurtulması için adeta deliliği tek seçenek olarak sunar. Çaresizlik içerisinde deliliğini olabildiğince sürdürür. Deliliğin onun için anlamı, içine düştüğü çelişkili durumdan kurtulmaktır: “*Sadece delilik beni katlanılmaz acıdan koruyordu [...] Böylece deliliğe tutunuyordum, delilik de bana*” (Wolf, 1986: 72). Bu delilik hâli onu gerçeklerle ve gerçek hayattaki sorunlarla yüzleşmekten, babasıyla karşı karşıya gelmekten korumaktadır (Matzkowski, 2008: 74).

*“Daha derinlere batayım diye kendimi bıraktım, deneme yoluyla, küçük hamlelerle. [...] Haykırarak ağlıyordum. Kendi kırımde yuvarlanıyordum. Yüzümü tırmalıyor, kimseyi yanıma yaklaştırmıyordum. Üç erkeğin gücü vardı bende [...] Bir şeyler yediğimde bir hayvan gibi parmaklarımla yiyordum. Saçlarım başımın çevresinde keçeleşmiş ve kirlenmiş bir halde duruyordu. Ben de dahil hiç kimse bu durumun nasıl sona ereceğini bilmiyordu. Saplanıp kalmıştım.”* (Wolf, 1986: 72)

Kassandra hem iktidarla anlaşma eğilimindedir hem de bilgiye karşı aşırı bir arzu hisseder. Her ikisine de uzun bir süre sahip olmak istemiştir (Wolf, 1986: 74). Birbirine rakip olan bu iki istek, Kassandra’nın, delilik nöbetlerinde kendi iç dünyasında yaşadığı olayları aktardığı sırada, dolaylı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır: “*Yaşam ve ölüm üzerine birbiriyle mücadele eden iki rakip, ruhumun ölü bölgesini kendilerine savaş alanı seçmişlerdi*” (Wolf, 1986: 71-72). Birbiriyle çelişen bu istekler neticesinde ortaya çıkan delilik aslında Kassandra için bir kaçıştır; ancak bu kaçış, yaşadığı sorunlara gerçek bir çözüm olmamakla birlikte onu ikileme düşürmektedir (Matzkowski, 2008: 74). Saray halkını kastederek Kassandra’ya “*onları bu şekilde cezalandıramazsın*” (Wolf, 1986: 72) şeklinde bir ifade kullanan Kral Priamos’un eski eşi Arisbe, delilikten kurtulmanın Kassandra’nın kendi elinde olduğuna inanır. Bunun için de ona sert bir şekilde “*kendine acımdan vazgeç*” (Wolf, 1986: 73) diyerek yeniden ayağa kalkmasına yardımcı olmaya çalışır. Arisbe’nin Kassandra’ya yönelik “*suyun yüzeyine çık*” artık “*içsel gözünü aç*” ve “*kendini gör*” (Wolf, 1986: 73) şeklindeki ifadeleri her ne kadar Kassandra’yı öfkelenirse de karanlıktan çıkmasını, kendine gelmesini, kendisiyle yüzleşmesini sağlamıştır. Ancak ÜÇÜNCÜ GEMİ’nin Troya’ya dönmesiyle beraber Kassandra’nın deliliği yine baş gösterir. Paris tarafından Troya’ya getirildiği ileri sürülen ve bir savaş gerekçesine



evrilecek olan Helena'nın aslında hiç getirilmediğini, Troya'da Helena diye birinin esasen hiç olmadığını anladığında nöbet/kriz geçirir ve o baskılanan sesi yine kontrolsüzce yükselerek açığa çıkar: “*Eyvah, biz kaybettik*” (Wolf, 1986: 81). Öteki olarak damgalanan, hanedandan kovulan Cassandra yaklaşmakta olan çöküşün acımasız gerçeğini deliliğe sığınarak bildirir (Hörnigk, 1989: 241). Rainer Gerdzen ve Klaus Wöhler'in de dediği gibi Cassandra'nın iktidar anlaşmasını bozmayacak şekilde özgün gerçeklik algısını dışa vurması için delilik tek olanaktır (Gerdzen, Wöhler, 1991: 86). Çılgınlıklarının içeriği iktidarın hoşuna gitmeyen türden olduğundan her çıldırma anından sonra Cassandra'ya askerler tarafından müdahale gecikmez. “*Beni paketleyen erkek elleri*” (Wolf, 1986: 81) şeklinde tasvir eder her seferinde kendisine uygulanan müdahaleyi ve bir tutsakmışçasına kollarından tutularak doğruca insanlardan uzak kapatılacağı odaya götürülür. Miken kapısı önünde ölümünü beklerken bu geçirdiği nöbetle ilgili hafızasını yokladığında geriye dönük olarak bir utanç hisseder. Çünkü sarayın kuralları ile gerçekler arasında kaldığı o çıldırma anında “*yarı bilinçli bir hilekârlıkla*” Troyalılara “*Helena yok*” demek yerine “*biz kaybettik*” şeklinde düşüncelerini haykırmıştır. Cassandra bunun sebebini, hangi sözcüklerin kullanılması gerektiğine karar veren, neyin yasak neyin yasal olduğunu belirleyen sansürden sorumlu Eumelos'u kastederek “*İçimdeki Eumelos yasaklamıştı bunu bana*” (Wolf, 1986: 81), “*Nefret ettiğim Eumelos ve sevdiğim babam yüzünden kaçınmışım devlet sırrını yüksek sesle haykırmaktan.*” (Wolf, 1986: 82) şeklinde açıklar. Cassandra'nın ikilemi devam ettiği sürece sesi hep bastırılacaktır. Kendisine acı veren bu ikilemden kurtulmak için ya gerçeğin ve bilginin peşinden giden arzusundan ya da onu aslında güçsüz bırakan bir güç sunan saraydan vazgeçmelidir. Aksi takdirde delilik tek çaredir. Cassandra bu ikisini de mümkün kılan deliliğe bırakır kendini. Deliliği seçerek rol yapmanın beraberinde getirmiş olduğu ıstıraba son verirken, aynı zamanda uzlaşmadan mahrum bırakılma cezasına çarptırılmayacak olan bir ifade biçimi de (deliliğin sesi) seçmiş olur (bkz. Gerdzen, Wöhler, 1991: 86).

“*Cana yakın, alçakgönüllü, iddiasız olmak*” (Wolf, 1986: 15); bu özellikler Cassandra'nın kendisine dair oluşturduğu imgeye aittir. Bu imge her yıkımdan neredeyse zarar görmeden çıkmaktadır ve kendini gösterdiğinde yıkım geride kalmış demektir (Wolf, 1986: 15). Bunun yanı sıra “*dürüst, gururlu, gerçeğe bağlı olmak*”

(Wolf, 1986: 15) gibi özellikler de Cassandra'nın kendisiyle ilgili yaptığı imgeye dahildir. Krizlerinin toparlanma aşamasından sonra Cassandra önceki hayatına geri dönüp kaldığı yerden devam eder. Cassandra'nın nöbetlerinin üstesinden gelmesi, onun kendisini gittikçe daha çok tanıması ve kendisini kabul etmesiyle bağlantılıdır. Ne kadar çok düşlerini, en içteki arzularını, korkularını ve kendi imgesini tanıyorsa, o kadar çok bunlarla baş etmesini öğrenir (Wilke, 1992: 95-96). Buna karşın Troyalıların ise ona dair zihinlerinde tek bir imge vardır: Çıldırılmış/Deli. Cassandra'nın epileptik nöbetleri, kriz anlarında kendinden geçmesi, bedeninin gerçeklik, korku ve çaresizlik karşısında gösterdiği kontrol dışı tepkiler, ardından ise kendisine vurulmuş olan deli damgasına sığınarak o yönde davranışlar sergilemesi Troyalıların onunla ilgili oluşturdukları deli imgesini pekiştirir. Öyle ki Yunanlıların geride bıraktıkları atın içeriye alınmamasına yönelik bağışmaları, yalvarmaları ve çığlıkları karşısında Troyalılar gülüp geçmiş, “deli bu” diyerek onu ciddiye almamışlardır (Wolf, 1986: 158). Cassandra içinde bulunduğu durumla ilişkili olarak “*Eylemi yapandan ziyade onu dile getireni cezalandırırız.*” (Wolf, 1986: 18) der, bu bağlamda kendisinin cezası da “deli” olarak adlandırılmak, ciddiye alınmamak, önemsizleştirilmek ve yok sayılmak olmuştur.

#### **4.1.3. Nesneleştirilen Bir Kadın Olarak Cassandra**

Kadınların tarih boyunca gerek ekinsel, yazınsal gerekse de toplumsal, siyasal bağlamlarda ataerki etkisiyle nesneleştirilmiş olması, Christa Wolf'un bir kadın yazar olarak üzerinde durduğu konuların başında gelir. Ona göre şiddetin ana kaynağını “nesneleştirme” oluşturmaktadır (Wolf, 1983b: 114). Henüz *Kassandra* öyküsünü tasarlama aşamasındayken öykünün araştırma, okuma ve yazma evrelerine ışık tutan *Voraussetzungen einer Erzählung* adlı kitabında eleştirel bir tutumla sık sık bu konuya dikkat çekmiş olan Wolf, bunu yoğun bir şekilde öyküsüne de işlemiştir. Öyle ki öykü hem Cassandra hem de metinde yer alan diğer kadın figürlerin, ataerkinin nesnesi olmak gibi ortak bir yazgıya maruz kaldıklarını açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Yazar, *Kassandra* öyküsünün temel çerçevesini genel olarak Aiskhylos'tan hareketle oluşturmuş ve Cassandra imgesini daha çok onunkinin üzerine kurmuştur. Ancak özellikle kadının nesneleştirilmesi konusu, onu, Batı ekin

tarihinde Homeros'a kadar götürmüştür. Homeros'ta yüzeysel bir şekilde karşımıza çıkan Cassandra'nın babası tarafından ordusuyla beraber Troya saflarında yer alıp savaşılan olan bir kişiyle evlendirilmesi konusu, yani Wolf'un bakış açısıyla nesneleştirilmesi, yazarın *Kassandra*'sında da yerini almaktadır; ancak bir ataerki eleştirisi olarak. Bir üst bölümde de belirttiğimiz üzere yazarın metinde ele aldığı şekilde kral Priamos'un kendisine boyun eğmeyen bir kızına karşı sahip olduğu araçlardan biri de onu istemediği biriyle evlenmeye zorlamaktı. Savaşın henüz söz konusu olmadığı zamanlarda, içerisinde hâlâ anaerki izler barındıran, ancak savaşın başlamasıyla beraber gittikçe ataerkileşen Troya'da böyle bir olay metinde o zamana dek görülmemiş bir olay şeklinde işlenmiştir:

*“Bu araç gerçi hiç duyulmamıştı. Hiçbir zaman Troya'da özgür bir adamın kızı evliliğe zorlanmamıştı. Bu olabilecek son şeydi. Babam beni, kadını yapmak için ödül olarak istediği herkes tarafından bilindiği halde Eurypylos ve onun Mysern'deki ordusunu yardıma çağırduğunda, herkes şunu anlayabilirdi: Troya kaybedilmişti.”* (Wolf, 1986: 92-93)

Kadının savaş ve güç elde etmek için kullanılan bir nesneye dönüştürülmesi üzerine Cassandra *“Artık benim, kraliçe Hekabe'nin, talihsiz Polyksene'nin, tüm kız kardeşlerin, Troya'nın tüm kadınlarının içine, zaferini diledikleri Troya'dan nefret etmeleri gerektiğine dair bir ikilem düşmüştü.”* (Wolf, 1986: 93) diyerek aynı zamanda bağlılık duyulan Troya'nın, kadınlar için bundan böyle güvenli bir yer olmadığına dikkat çekmektedir. Sabine Wilke'nin de deyişiyle savaş, Troya ve Yunan ordularının karşı karşıya gelmesi durumundan cinsiyetler arası bir mücadeleye dönüşmüştür (Wilke, 1991: 37). *“Savaş uzadıkça vahşileşen erkeklerinden düşmandan korktukları kadar korkan kadınlar”* (Wolf, 1986: 21) artık eskisi gibi özgür değillerdir. Uzak bölgelerden gelen yeni savaş birlikleriyle beraber iç kale adeta bir asker alanına dönüşmüş ve özellikle kadınlar için tekinsiz bir hal almıştır:

*“[...] birdenbire biz kadınlar için yalnız başına yola çıkmak tekin bir şey olmaktan çıkıvermişti. Doğru gözlemlendiğinde –ancak bunu böyle görmeye hiç kimsenin cesareti yoktu– her iki tarafın erkekleri de kadınlarımıza karşı birlik olmuş*

*gibi görünüyorlardı. Cesaretleri kırılmış bir şekilde kadınlar, evlerin kışlık oyuklarına, tüten ateşin başına ve çocuklara doğru çekilmişlerdi.”* (Wolf, 1986: 122)

Savaşın seyri kadınların kısıtlanmasına ve edilgenleştirilmesine sebebiyet vermekle birlikte onları birer cinsel nesneye de dönüştürmüştür: Savaşın sonunda Yunanlı Aias tarafından tecavüz edilen Cassandra (Wolf, 1986: 159), Yunanlı Akhilleus ve Agamemnon tarafından seks kölesi olarak kullanılan Briseis (Wolf, 1986: 128), Akhilleus tarafından öldürüldükten sonra tecavüze uğrayan Amazon kadını Penthesilea (Wolf, 1986: 140), Akhilleus’un isteği üzerine çıplak bedenini surlar üzerinde ona sergilemek durumunda kalan Polyksene (Wolf, 1986: 127). Bunun yanı sıra Gerdzen ve Wöhler’in de belirttiği üzere Yunanlıların Troyalı kadınlara açgözlü bakışları; köle kadınların, galip gelen erkeklerin üretkenliğini devam ettirme zorunluluğu; Skamander kadınlarının saray erkekleriyle birlikte olmaları; genç kızların tapınakta erkekler tarafından seçilip, bekâretlerinin bozulması töreni gibi metinde yer alan başka örnekler de kadınların cinsel açıdan nesneleştirildiklerini eleştirel bir bakış açısıyla gözler önüne sermektedir (bkz. Gerdzen, Wöhler, 1991: 99).

Savaş sebebi olarak da ataerki etkisiyle yine bir kadın gösterilmiştir: Helena. Antik dönem yapıtlarından bilinen Helena’nın tanrıça Aphrodite tarafından Paris’e vaat edildiği mitosu, metinde ataerki bir söylem, eril bir fantezi olarak yer almaktadır. Troya’da böyle bir söylemin yayılıp Helena’nın Paris’in hakkı olduğunun ileri sürülmesi, Cassandra’nın da vurguladığı gibi, aslında Paris’in sırf Helena tüm kadınların en güzeliymiş diye ona sahip olmaya kalkışmasıyla ve *“ona sahip olmakla bütün erkeklerin birincisi olacağını”* düşünmesiyle ilişkilidir (bkz. Wolf, 1986: 69). Bunun yanı sıra Paris, Yunanistan’ın en güzel kadını Yunanlıların elinden alarak, bir zamanlar kız kardeşi Hesione’nin kaçırılmasıyla kral Priamos’un haysiyetine sürülen lekeyi de temizlemiş olacaktır (Wolf, 1986: 76). Yıllarca süren, birçok insanın ölümüne yol açan, Troya’nın yıkılmasına sebep olan savaşa, erk tarafından gerekçe olarak bir kadın gösterilip, “kral haysiyeti” ve “namus” gibi adlar altında savaşa meşruluk kazandırılmıştır. Savaşın asıl sebebi ise iktidar, güç, altın ve Dardaneller üzerinde hakimiyet kazanmak gibi eril unsurlardır (bkz. Wolf, 1986: 83). Öte yandan *Voraussetzungen einer Erzählung*’da Helena’nın *“ozanlar tarafından uydurulmuş bir*

*figür*” (Wolf, 1983b: 103) olduğunu savunan yazarın metninde Helena diye biri zaten Troya’ya hiç getirilememiştir, sadece ismi getirilmiştir.<sup>49</sup> Helena’nın kaçırılıp getirildiğine dair söylem, eril iktidarın gücüne güç katmak ve halkın iktidara olan inancını kırmamak için izlenilmiş bilinçli bir siyasadır, bir propaganda yalanıdır. Öyle ki iktidar ve halk “*savaşı coşkuyla alkışlamak için bu isme ihtiyaç duymuştu. Bu isim onları olduklarından daha yükseğe taşımıştı*” (Wolf, 1986: 80). Çünkü “*ünü ve zenginliği bir erkek imgesi de verebilirdi. Ama güzelliği?*” (Wolf, 1986: 80). Güzelliği bir erkek imgesi karşılayamazdı, bu yüzden de eril iktidarı güçlü kılacak güzel bir kadın imgesi gerekti: “*Güzellik uğruna savaşan bir halk!*” (Wolf, 1986: 80).

Kassandra tarafından bir kadın gözüyle aktarılan erk ilişkilerinin, kadını bu denli nesneleştirilmesi, kız kardeşi Polyksene örneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Kassandra gibi o da savaş sürecinde iktidarın çıkarlarına alet edilmiştir. Troya, Yunan kahramanı Akhilleus ile uzlaşma yoluna girmeye yeltendiğinde kurban olarak seçilen yine bir kadın, Polyksene olmuştur. Akhilleus Troya prensesi Polyksene’yi istemektedir; Troya da Yunan kampının planlarını. Akhilleus Yunanlılara ihanet edip onlara ait planları verirse, karşılığında o çok arzuladığı “şeyi”, yani Polyksene’yi alabilecektir. Yunanlılarda baba ve ağabeylerin kendi kız çocuklarına, kız kardeşlerine zor kullandıklarını, baskı uyguladıklarını öğrenmiş bulunan ağabey Hektor, benzer bir tutumla bu anlaşmayı kabul eder (bkz. Wolf, 1986: 126). Ancak anlaşmanın geçerli sayılabilmesi için Akhilleus, Polyksene’yi bir kez daha görmek ister. Bunun üzerine kendine yabancılaşmış ve nesne konumunu benimsemiş olan Polyksene (Gerdzen, Wöhler, 1991: 100), surların üzerine çıkar ve göğüslerini açarak bedenini “*hayvan Akhilleus*”un beğenisine sunar (Wolf, 1986: 127). “*Troya daha önce asla bir düşmanından kendi insanlarına ihanet etmesini talep etmemişti. Kendi kızlarından hiçbirini böyle bir bedel karşılığında düşmana satmamıştı*” (Wolf, 1986: 127). Sevgilisi Patroklos’un<sup>50</sup> Troyalılar tarafından savaşta öldürülmesi sonucu anlaşmayı bozarak tekrar kısımlarına başlayan Akhilleus, öldürdüğü Hektor’un cesedini teslim

<sup>49</sup> Stesichoros’un Helena yorumlamasından etkilenecek *Voraussetzungen einer Erzählung*’da Helena’nın aslı olmayan bir hayalet olduğunu savunan yazar, bunu yapıtına da yansıtmıştır.

<sup>50</sup> Antik metinlerin aksine Christa Wolf’un metninde Akhilleus, erkeklerden hoşlanan, kadınları ise bu durumunun deşifre edilmemesi için kullanan biri olarak karşımıza çıkar. “*Akhilleus herkesin peşine düşerdi: gerçekten istediği genç erkeklerin ve herkes gibi olduğunu kanıtlamak için genç kızların. Korkak olmadığını herkes görsün diye savaşta bir canavardı*” (Wolf, 1986: 97).

etmesi karşılığında cesedin ağırlığı kadar altın istediğinde, devreye yine bir nesne olarak algılanan kadın girmektedir. Akhilleus kral Priamos'a "*Güzel kızın Polyksene'yi bana ver ve altının sana kalsın*" (Wolf, 1986: 132) şeklinde seslenir. "*Ölü bir erkeği canlı bir kadınla takas etmek*" (Wolf, 1986: 132) anlamına gelen bu teklifi, iktidar çıkarlarını ön planda tutup kabul eden kral Priamos, kızını gözden çıkarmada bir sakınca görmez: "*Menelaos'u Helena'dan vazgeçmesi için ikna edersen kızım Polyksene senindir*" (Wolf, 1986: 132). Troyalıların Akhilleus'u tuzağa düşürme planlarında da yine Polyksene kullanılan bir araç olmuştur. Plana göre Polyksene Akhilleus'u evlenme bahanesiyle Tybbra Apollon tapınağına çekecek ve onun tapınağına çıplak ayakla girmesini sağlayacaktır. O sırada Paris onu hassas noktası olan ayak topuğundan okla vuracaktır. Bunun anlamı ise Cassandra'nın da ifade ettiği gibi, Polyksene'yi Akhilleus'un önüne yem olarak atmaktan başka bir şey değildir (bkz. Wolf, 1986: 146). Her ne kadar Polyksene erk tarafından kendisine biçilen rolü kabul edip planı onaylamış olsa da konuyla ilgili kararlar alınıp detaylar konuşulurken bir kadın olarak duygusal davranacağı düşünüldüğünden kurula alınmaz: "*Burada söz konusu olan onu ilgilendirmeyen detaylardır. Söz konusu olan soğukkanlı planlamadır. Onun bir kadın olarak sadece birbirine karıştırabileceği planlama*" (Wolf, 1986: 146). Cassandra kadınların kamusal yaşamda ve önemli kararlarda artık ortak-belirleyici özneler olmadıklarının, bilakis erkeklerin ve fethetme arzularının yönlendirdiği erk siyasalarının nesnelere konumuna indirgendiklerinin bilincindedir (Popp, Greve, 1987: 84-85). Bu bilinçle söz konusu tuzak plana karşı çıkıp Polyksene'yi kastederek "*onu kullanıyorsunuz*" (Wolf, 1986: 146) dediğinde ise tam da kadını görmezden gelen, ikinci plana atan erkten beklenilecek bir cevap alır: "*Mesele Polyksene değildir, bizim meselemiz Akhilleus'tur*" (Wolf, 1986: 147). Ancak tuzak planlandığı gibi gerçekleşmiş olsa da bu durum Polyksene'nin kurtulduğu anlamına gelmez. Polyksene, Yunanlılar Troya'ya girdiklerinde Akhilleus'un mezarı başında kurban edilir; çünkü erk olan Akhilleus, ölmeden hemen önce kendisine ihanet eden bu kadına ölümü buyurmuştur (bkz. Wolf, 1986: 154). Cassandra geriye dönük bir şekilde kendisiyle beraber tüm kadınların hikâyesini aktarırken kız kardeşinin başına gelenleri hatırladığında "*Polyksene: hayatlarımız değişmiş olsaydık bile ölümlerimiz aynı olacaktı.*" (Wolf, 1986: 30) diyerek kendisi de dahil tüm kadınların benzer bir yazgıya maruz bırakıldıklarına dikkat çekmektedir.

Ataerki çatısı altında gerek Yunan gerekse de Troya tarafında kimi zaman düşmana sunulan bir yem, yandaşa verilen bir bedel, cinsel bir nesne veya bir ödül olarak kullanılan kadın, Penthesilea örneğinde olduğu gibi kimi zaman da erkeği cezalandırmak için kullanılan bir araç olmuştur. Savaş meydanında Akhilleus ile son ana kadar birebir çarpışan, böylece de Akhilleus'un bir kadın olarak kendisini ciddiye almasını sağlayan Amazon kadını Penthesilea, kendisini tutsak almak isteyen Akhilleus tarafından kullanılmaktansa onu, kendisini öldürmeye zorlamıştır.<sup>51</sup> Fakat canlısıyla baş edemeyen erk, bu sefer de ölüsünü kullanır kendi çıkarları doğrultusunda. Cassandra bir kadın olarak, nesne olmanın ne demek olduğunu Penthesilea üzerinden bir kez daha bedeninin derinliklerinde yaşar:

*“Yunan kahramanı Akhilleus ölü kadına tecavüz eder. Canlısını sevmeye yetersiz olan adam, bir kez daha öldürmek ister gibi kurbanının üzerine atar kendini. Ve ben inliyordum. Niçin. O olan biteni hissetmedi. Biz hissediyorduk, biz kadınların hepsi. [...] İte kalka galip mertebesine yükseltilmiş zayıf erkekler, kendi varlıklarını hissedebilmek için biz kurbanlara ihtiyaç duyarlar. [...] Yunanlıların kendileri de Akhilleus'un bu noktada çok ileriye gittiğini hissettiler. Ve onu cezalandırmak için daha da ileri gittiler: Akhilleus'un üzerine ağladığı ölüyü atlarla tarlalarda sürükleyip nehre fırlattılar. Erkeği yaralamak için kadını kullanmak.”* (Wolf, 1986: 140)

<sup>51</sup> Penthesilea ve Polyksene'nin davranış kalıplarına yönelik Cassandra tarafından yapılan ruhsal yorumlamalar, bu iki kadının iç dünyalarına dair önemli ipuçları vermektedir. Popp ve Greve'nin (1987: 86-87) de belirttiği üzere Cassandra, her iki kadında da eril yapılar içerisinde nesneye dönüştürülmeye karşı bir tepki olarak “kendini yok etme arzusu” görmektedir. Polyksene'ye yönelik “*ancak o zamanlar kavramadığım ve kavramak istemediğim şey, bazılarının sadece dışarıdan değil, kendi içlerinde de kurban olmaya hazırlanmalarıydı*” (Wolf, 1986: 114), “*İstediği buydu. Kendi kendisine zarar vererek yakınlarını cezalandırmak*” (Wolf, 1986: 128) şeklindeki ifadeleri ve erkeklerden nefret eden Penthesilea'ya yönelik “*sen ölmek istiyorsun ve diğerlerini sana eşlik etmeleri için zorluyorsun [diyerek] hararetle atıldım Penthesilea'nın önüne*”, “*Çünkü bir kadının ölüm tutkusunu kabul etmek istemiyordum*” (Wolf, 1986: 138), “*Bu adaletsizliği tüm gözlerin önünde en uç noktaya çıkarmak için kendini, hayatını, bedenini ortaya koyduğunu çok geç, bir kez daha çok geç anladım*” (Wolf, 1986: 125) şeklindeki söylemleri kadınlarda nesneleştirilmeye karşı ortaya çıkan bu arzuyu işaret etmektedir. Penthesilea ve Polyksene'de görünür olan söz konusu arzu biçimini Mechthild Quernheim “mazoşist arzu” olarak nitelemektedir. Penthesilea'nın öldürme ve ölme, Polyksene'nin ise öç almak için kendini kullandırma ve kurban etme eğilimleri ona göre eril sadizmin ters yüzü olarak ortaya çıkan ve ataerkil toplum düzeni tarafından kadınlara dayatılan dişil mazoşist arzunun göstergeleridir (bkz. Quernheim, 1990: 291-293). Öte yandan Christa Wolf'un kendisi de yürüttüğü Cassandra-seminerlerinde günümüz kadınları bağlamında “kendini yok etme arzusuna” dikkat çekmektedir. Ona göre bu yüzyılda ve bu ekinsel çevrede eril anlayışla yönlendirilen kurumlara cesaret eden her kadın, “kendini yok etme arzusunu” tanımak durumdadır (bkz. Popp, Greve, 1987: 87). Dolayısıyla yazarın, henüz *Kassandra*'yı yazarken üzerine düşünüp tartışmaya açtığı bu arzu biçimini, nesneleştirilmeye karşı bir tepki-arzu olarak, Penthesilea ve Polyksene örneklerinde yapıtına da yansıttığını söylemek mümkündür.

Anaerkil izler taşıyan bir işleyişten zamanla ataerkil bir işleyişe geçiş yaptığını gördüğümüz Troya’da, kadının nesneleşme süreçlerini hem bizzat yaşayarak hem de hemcinslerinin yaşadıklarına tanık olarak deneyimleyen Cassandra, Troya yıkıldıktan sonra diğer Troyalı kadınlarla beraber çok daha sert bir ataerkil yapıya sahip olan Yunanlıların eline düşmüştür. Yunanlıların kendi aralarında savaş ganimeti, esir, köle olarak paylaştıkları kadınlar, böylece nesneleştirilmenin başka bir biçimini daha deneyimlemek durumunda kalmışlardır. Cassandra Agamemnon’un payına düşmüştür ve Miken’e getirildiğinde kraliçe Klytaimnestra tarafından öldürülür. Ancak Aiskhylos’un aksine Wolf’un metninde kraliçe, kadınlıkla ilişkilendirilen bir nefret veya kıskançlık duygusundan dolayı yapmaz bunu, bilakis onların Cassandra ile hiçbir kişisel ilgisi yoktur. Hatta birbirlerine kız kardeşim diyebilecek kadar yakın hissederler birbirlerini. Her ikisinin boynunda da Agamemnon’un hediye ettiği kolyelerin olması, her ne kadar o anda aynı tarafta olmasalar da bir kadın olarak, ortak bir nesneleşme yazgısının kurbanları olduklarına işaret eder: “[Kolyenin] diğer tekini az önce Klytaimnestra’nın boynunda gördüm, o da kendininkinin diğer tekini benim boynumda gördü. Aynı içgüdüsel hareketle ellerimiz [kolyelere] uzandı, birbirimize baktık, birbirimizi anladık, yalnızca kadınların birbirlerini anlayacakları gibi” (Wolf, 1986: 121). Klytaimnestra, Agamemnon’u ve Cassandra’yı öldürürken “yapmak zorunda olduğu şeyi yaptı. Olayları o şekillendirmedi. Olayların vaziyetine göre kendisini ayarladı sadece. Ya kocasından, o boş kafalıdan temelli kurtulacaktı ya da kendisini feda edecekti: Yaşamını, hükümdarlığını, sevgilisini [...]” (Wolf, 1986: 50). Nesneleştirilme durumunun önüne geçmek için başka çaresi olmadığından Klytaimnestra öldürürken, Cassandra ölüme gider. Kadının nesneleştirilmesi, ataerkinin hüküm sürdüğü her yerde söz konusu olacağından ve Cassandra bu role bürünmek istemediğinden, sevdiği Aineias<sup>52</sup> ile kaçıp canını kurtarmak yerine ölüme bırakır kendini: “Ölümümü öğrenecek, eğer sevdiğim kişiyse neden onu değil de tutsaklığı ve ölümü seçtiğimi kendisine sormaya devam edecek. Belki bensiz de kavrayacaktır, ölümüm pahasına reddetmek zorunda kaldığım şeyi: bana ters düşen

<sup>52</sup> Yunan mitolojisinde Cassandra ile Aineias arasında herhangi bir duygusal ilişki olduğuna dair bir bilgi yoktur; hatta ikisi arasında herhangi bir karşılaşma dahi gerçekleşmemektedir. Dönemin kadın ve erkek ilişkilerine bir alternatif sunan bu kısım, yaratıcı ve özgün bir şekilde Christa Wolf tarafından kurgulanmıştır (bkz. Habhab, 2011: 194; Matzkowski, 2008: 27).



*bir rolün altında boyun eğmek*” (Wolf, 1986: 111). Cassandra kaçıp gitmeyi bir çare olarak görmez. Gitse de Troya ve Yunanlılarda maruz kaldığı eril erkin kadını nesneleştirme siyasasından hiçbir zaman kurtulamayacağını öngörebildiğinden zorunlu olarak kalmayı seçer:

*“Hayatta kalmayı başaran herkese yeni efendiler kendi yasalarını zorla kabul ettirecekler. Dünya onlardan kaçacak kadar büyük değildi. [...] Yakında, çok yakında bir kahraman olmak zorunda kalacaksın. [...] Bir kahramanı sevemem. Bir heykele dönüşümünü görmek istemiyorum.”* (Wolf, 1986: 160)

Yenilen kavmin esir alınan kadınlarının yenen kavmin üreme gücünü arttırmak zorunda olduklarının (Wolf, 1986: 14-15) bilincinde olan Cassandra’ya göre çağın, üremenin devamlılığı dışında bir kadına ihtiyacı yoktur, kahramanlara ihtiyacı vardır (bkz. Wolf, 1986: 160). Tarihi şiddet, savaş ve yıkımdan oluşan, kendisini sürekli tekrar eden bir döngü olarak gördüğünden ileriye yönelik karamsardır (bkz. Matzkowski, 2008: 41). Erkeklerin Hektor örneğinde olduğu gibi her ne kadar öyle olmasalar da bir kahramanmış gibi gösterilip, ihtişamla savaşa gönderilerek ölüme sürüklenmeleri karşısında, aslında onların da birer nesne olduklarını (bkz. Wolf, 1986: 144-145) düşünen Cassandra, Aineias’ın ilerde erkin nesnesi, kendisinin de yine nesnenin nesnesi olacağını ve bunun önüne geçilemeyeceğini öngördüğünden kendisine biçilen nesne rolünü daha fazla sürdürmek istemez. Görüldüğü üzere Christa Wolf kadın bakış açısıyla bir savaşın öyküsünü anlatmakla beraber aynı zamanda erkek egemen bir toplumda erkek ve kadın rollerini, konumlarını, kadının erkekler ve eril yapılar tarafından nasıl nesneleştirildiğini gözler önüne sererek bir savaş ve ataerki eleştirisi sunmaktadır. Bunu yaparken başta Cassandra olmak üzere metinde yer alan tüm kadınlardan hareketle nesneleştirilen bir kadın imgesi ortaya koymaktadır.

#### **4.1.4. Savaş Karşısı Bir Kadın Olarak Cassandra**

*“Öldürmek ve ölmek arasında üçüncü bir şey var: yaşamak”* (Wolf, 1986: 138). Christa Wolf’un *Kassandra*’sında karşımıza çıkan bu tümce onun öldürmek ve ölmek anlamına gelen savaşa karşı alternatif olarak yaşamayı ve barışı koyduğunu, metnini böyle bir temele dayandırdığını özetler niteliktedir. Bu durum daha önce de

belirttiğimiz üzere yazarın, *Kassandra*'yı kaleme aldığı süreçte özellikle Doğu ve Batı Almanya ekseninde silahlanmanın beraberinde getirebileceği olası bir savaş tehlikesine karşı sergilemiş olduğu karşıt ve eleştirel tutumuyla doğrudan ilişkilidir. Öyle ki *Kassandra*'yı yazarken 21 Ağustos 1981 tarihine ait çalışma günlüğüne Hans Henny Jahnn'ın yazılarına atıfta bulunarak “*Silahlı bir barış yoktur. Barış silahsızdır, aksi takdirde o barış değildir.*” notunu alan; akabinde ise bu söylemi destekler nitelikte Bertolt Brecht'in “*Eğer silahlanmazsak barışa sahip oluruz. Eğer silahlanırsak savaşa sahip oluruz.*” (Wolf, 1983b: 122) dediğini vurgulayan Wolf, savaşa ön hazırlık anlamına gelen silahlanmanın söz konusu olduğu bir yerde barışın mümkün olamayacağını altını çizmiştir. Başka bir çalışma günlüğünde ise “*Savaşları önlemek için bireylerin de kendi ülkelerinde kendi ülkelerinin eksikliklerine yönelik eleştiri yapmaları gerekir. Tabuların savaşın hazırlanmasındaki rolü: hiç durmadan, ölçülmeyecek şekilde değersiz sırların sayılarının artması.*” (akt. Popp, Greve, 1987: 83) diyerek üzerinde konuşulması gereken konuların konuşulmaması durumunda bir ülkenin savaşa sürüklenebileceğine, olası bir savaşın önüne geçebilmek için ifade özgürlüğünün şart olduğuna dikkat çekmiştir. Böyle bir arka plandan hareketle kendi döneminin koşulları ve sorunları ile *Kassandra*'nın içinde bulunduğu zaman dilimi arasında bağlantı kurmuş ve kendi savaş karşıtı tutumunu ona da yansıtmıştır. *Kassandra* hazırlık aşamasından başlayıp sonuna kadar tüm Troya Savaşı olayını, gördüğü eksikliklerle beraber eleştirel bir bakış açısıyla aktarmaktadır. Antik metinlerde, kehanet yetisi sayesinde yaklaşan felaketleri önceden görebildiğinden savaşın kaybedileceği ve Troya'nın yıkılacağı konusunda çeşitli uyarılarda bulunsa da edilgen bir duruş içerisinde resmedilmiş olan *Kassandra*, Christa Wolf'un metninde, gerçekleri görmeye cesareti olduğundan savaşın beraberinde getirebileceği yıkımları öngören, buna bağlı olarak da savaşı engellemeye çalışan etkin ve bilinçli bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle de geleneksel aktarımlarda mevcut olmayan yeni bir imgeyle, yani savaş ve iktidar karşıtı imgesiyle ortaya çıkmaktadır.

Christa Wolf merkezine *Kassandra*'yı aldığı Troya savaşını yeniden yorumlarken aynı zamanda bir mitsizleştirme eyleminde bulunarak savaşın metafiziksel gerekçelendirmelerini bir tarafa bırakmıştır. Onun metninde savaşın sorumluları mitosta olduğu gibi tanrı(ça)lar değildir, tüm sorumluluk insanlara aittir.

Bununla beraber Troya savaşı olayını yeniden ele alarak, tarihsel gelişmeleri çarpıtan, ataerkil yapıları destekleyen, savaşı meşrulaştıran tarih yazımına da saldırmaktadır. Troya kentine dayanarak savaş hazırlıklarından başlayıp savaşın son bulmasına kadar geçen süreç içerisinde henüz Troya için çok genç olan ataerkinin nasıl gelişip şekillendiğini gözler önüne serer. Bunu yaparken savaş hazırlıklarına, hakikatin bastırılmasına, halkın araçsallaştırılmasına ve manipüle edilmesine yönelik işleyişlerin üstündeki örtüyü kaldırarak düşüncü ve erk yapılarını açığa çıkarır (Janke, 2010: 75). Öyle ki savaş hazırlıklarının başlaması ve ataerkinin gittikçe kendini göstermesi üzerine o güne kadar bağlılık hissettiği Troya'ya, saray halkına, iktidara yabancılaşmaya başlayan Cassandra, iktidarın savaş uğruna halkı nasıl manipüle ettiğini görmesiyle şunları söyler:

*“Savaş ne zaman başlar, bunu bilmek mümkün ama ön savaş ne zaman başlar. Eğer bu konuda kurallar olsaydı, aktarılması mecburi olurdu. Kile, taşa kazıyarak, nesilden nesile naklederek. Orada ne yazılı olurdu? Başka tümcelerle birlikte şu yazardı: Sizden olanların sizi kandırmasına izin vermeyin.”* (Wolf, 1986: 78)

Wolf'un Cassandra'sı savaşa sürükleyen tüm siyasi adımları gören tek kişidir. Kral Priamos'u karşısına alıp *“Bir hayalet uğruna sürdürülen savaş ancak kaybedilebilir.”* (Wolf, 1986: 82) diyerek onu savaştan vazgeçirmeye çalıştığında ondan, halkını Helena konusunda aldatıp manipüle ettiğini açıkça gösteren bir cevap alır: *“Tek yapılması gereken ordunun hayalete olan inancını korumak için çabalamaktır”* (Wolf, 1986: 82). Cassandra Yunanlıların asıl istedikleri şeyi (altın ve Dardanellerden serbest geçiş) öğrendiğinde savaşın tek çözüm olmadığını düşünerek babasına onlarla görüşüp bunun pazarlığını yapmasını önerir. Ancak kral, mülkü ve hakkı olduğunu düşündüğü bir şey için pazarlık yapmaya yanaşmaz. Cassandra'nın deyimiyle kral savaşı engelleyecek tüm nedenlere karşı körleşmiştir, onu kör ve sağır eden şey ise *“devlet içerisinde devlet olan”* (Matzkowski, 2008: 32), Troya'nın yönetimini ve kral Priamos'u adeta eline geçiren güvenlik ve ordudan sorumlu

Eumelos'un<sup>53</sup> “kazanırız” şeklindeki söylemidir (Wolf, 1986: 83). Kralın, savaşın önüne geçebilecek tüm gerekçelere körleşmesi karşısında Cassandra en azından Helena bahanesinin ortadan kaldırılması, Helena'nın Troya'da olmadığına eşi kral Menelaos'a bildirilmesi, konuk armağanları verilerek uzlaşmanın sağlanması için uğraşır. Çünkü ona göre Helena ister Troya'da ister Mısır'da<sup>54</sup> olsun tek bir Troyalının dahi katledilmesine değmeyecektir (Wolf, 1986: 83). Fakat Priamos, artık sarayın onuru söz konusu olduğundan geri adım atmaz: “*Şimdi bizim yanımızda olmayan biri, bize karşı çalışıyor demektir*” (Wolf, 1986: 83). Savaş konusunda herkesi kendi tarafına almak isteyen iktidar, bu uğurda çeşitli stratejiler de izlemektedir. Örneğin Troya'da savaşa yönelik somut hazırlıklar devam ederken aynı zamanda Eumelos öncülüğünde Yunanlılara karşı bir “düşünsel silahlanma” da söz konusudur. “*Düşünsel silahlanma düşmanı aşağılamaktan (henüz tek bir Yunanlı bile bir gemiye binmeden önce ‘düşman’dan bahsedilmeye başlanmıştır) ve düşmanın yararına çalışma ihtimali olan şüphelilere karşı kuşku duymaktan meydana geliyordu*” (Wolf, 1986: 75). Eumelos ve adamları aracılığıyla yürütülen tüm kışkırtma eylemlerinin işe yaraması sonucu savaş Troyalılar tarafından coşkuyla karşılanır. Savaşın başlamasına her ne kadar karşı çıksa da engel olamayan Cassandra, erkek kardeşi Troilos'un savaşın ilk günü Akhilleus tarafından “*çıplak, iğrenç erkeksi bir zevk*” (Wolf, 1986: 88) ile öldürülmesi üzerine, daha önce savaşın başlamaması yönünde söylediklerini bu sefer de savaşın bir an önce sona erdirilmesi için kurulda yineler:

*“Troilos'un ölümünün tanığı olarak kurulda sesime kulak verilmesi için ısrar ettim. Bu savaşın derhal sona erdirilmesini istedim. Ama nasıl? diye şaşkın bir şekilde sordu erkekler. Helena hakkındaki hakikatle dedim. Kurbanlarla. Altın ve eşyalarla, ne isterlerse onunla. Yeter ki çekip gitsinler. Varlıklarının öldürücü etkisi uzaklaşsın. Talep edecekleri şeyi itiraf etmek: Yani Paris'in Helena'yı kaçırmakla hepimiz için kutsal olan şeyi, konuk hukukunu ciddi anlamda çiğnediğini. Yunanlılar bu eylemi büyük bir soygun ve büyük bir kalleşlik olarak görmüş olmalı. Paris'in yaptığı şeyi*

<sup>53</sup> Eumelos, Christa Wolf'un kendi buluşudur, eski geleneksel Troya mitosunda böyle bir figür yoktur. “*Güç ve iktidar elde etmek için tek yolun savaşmak olduğuna inanan yıkıcı, tahrip edici bir düşünce sisteminin temsilcisidir. Bu düşünceye göre, önce savaş varsayıp koşulları yaratılır (silahlanma), bu gerçekleştiğinde savaş veri sayılıp tek çıkış yolu düşünülür: zafer. Ondan sonrasını zaten düşman dikte eder*” (Sert, 2008: 90).

<sup>54</sup> Metinde Paris, Helena'yı Troya'ya getirirken, yolda Mısır kralına kaptırmıştır (bkz. Wolf, 1986: 82).

*kadınlarına, çocuklarına, kölelerine böyle anlatıyorlar. Ve haklılar. Bu savaşa son verin.*” (Wolf, 1986: 88-89)

Kassandra'nın barışın sağlanması yönünde söyledikleri, Priamos ve kurul tarafından öfkeyle karşılanır; onun Troya için konuşmak, Troya'nın yanında yer almak yerine düşman adına, düşman lehine konuştuğu savunulur. Priamos'un “*O artık benim çocuğum değil.*” (Wolf, 1986: 89) diyerek kuruldun kovduğu Kassandra'nın savaşa karşı çıkması, barış adına konuşması hain olarak adlandırılmasına sebep olmuştur: “*Bendim o, bütün çocukları arasında ben, babamın dediğine göre şehrimize ve ona ihanet eden*” (Wolf, 1986: 18). Metin boyunca gördüğümüz üzere Kassandra iktidarla her karşı karşıya geldiğinde öfkeyle karşılanırsa da gerçeğin ortaya çıkarılıp savaşın sonlandırılması için direnmeye devam eder. Eumelos etkisiyle Troya'da gittikçe artan baskılar, takip altına alınmalar, iktidardan farklı düşünenin ötekileştirilmesi, savaşa karşı çıkanın hain olarak nitelendirilmesi, dilin manipüle edilip hangi sözcüklerin kullanılması gerektiğine karar verilmesi (bkz. Wolf, 1986: 65) gibi unsurlar Kassandra'nın saraya olan bağını bu süreçte tamamen koparmıştır. Eumelos sarayının emirlerini “gerçek” olarak kabul eden Troyalıların gerçek dışı bir hâl aldıklarına tanık olan Kassandra, “*Doğru olanı doğru, doğru olmayanı yanlış olarak adlandırmak*” (Wolf, 1986: 100) uğruna iktidara karşı giriştiği mücadelesinde “*Gerçeğe duyulan birazcık arzıyla, birazcık cesaretle dünyadaki tüm yanlış anlamaların ortadan kaldırılacağına hâlâ inanıyordum.*” (Wolf, 1986: 100) diyerek gerçeğin, savaşı körükleyen yalanlardan veya yarı-gerçeklerden daha kurtarıcı bir etken olduğunu vurgular. Bu doğrultuda, savaşın kaybediliyor olmasına rağmen bu gerçeği görmeyip kralı yüceltmeye devam eden eylemlere karşı tepkisini öfkeyle ortaya koyar: “*Son ana kadar Priamos'un şanını hâlâ şarkılara döken ozanın ağzına bir tane indirdim, onursuz, yaltakçı alçak herif!*” (Wolf, 1986: 17).<sup>55</sup> Yunanistan'ın en güzel kadını Helena'nın Troya'ya getirildiğine dair söylemin yayılmasıyla “güçlü kralımız” unvanını kazanan Priamos, savaşın durumu umutsuz bir hâl aldıkça “güçlüler güçlüsü kralımız” olarak adlandırılmaya başlanmıştır (bkz. Wolf, 1986: 77).

<sup>55</sup> Bu noktada Christa Wolf'un savaşı yücelten, savaş aletlerini süsleyerek uzun uzadıya anlatan, savaşçıları kahramanlaştıran Antik Çağ ozanlarına, yazarlarına, şairlerine eleştirel bir göndermede bulunduğu söylenebilir. Kassandra'nın savaşı ve eril iktidarı yücelten ozana verdiği tepkinin benzerini bir kadın yazar olarak Christa Wolf da *Kassandra* yapıtıyla eril yazın geleneğine göstermektedir.

Kassandra'nın "dil savaşı" olarak isimlendirdiği bu durum, metinde de görüldüğü üzere savaş boyunca devam eder. Kral Priamos'u ve Troya'nın kahramanlıklarını öven şarkılar süreç içerisinde daha da tehlikeli bir hâl alarak artış gösterir: "*Yeni ozanlar yetişmişti ya da eski ozanlar [...] metinlerinin içeriklerini değiştirmişlerdi. Yeni metinler kendi kendini öven, bağıırıp çağırın, yalaka metinlerdi, bunu yalnızca benim fark etmem olacak iş değildi*" (Wolf, 1986: 118). Tüm bu savaşı destekleyen, gerçeklikten uzaklaşan eylemlere bir de Troya'yı Troya yapan eski geleneklerin değiştirilmesi eklenmiştir. Kassandra'nın deyimiyle eskiden Troyalıların öz saygınlıkları ve inanışları ölen kahramanların yüceltilmesine dayanırdı; "ebedi" ve "sonsuz" kelimelerini kullandıkları zaman onlar baz alınırdı; ulaşılamaz olduğu düşünülen yücelikleri, canlıların alçakgönüllü bir hayat sürmelerini sağlardı. Fakat iktidar Troya'da yapılan törenlerin odak noktasının bundan böyle ölü kahramanlardan canlı kahramanlara kaydırılması için talimatta bulunduğu artık ölüler değil, yaşayanlar övülmeye başlanmıştır. Çünkü "*ancak ölümlerinden sonra ün elde etmeyi umabilen alçakgönüllü kahramanların hiç de alçakgönüllü olmayan Yunanlılar karşısında uygun rakipler*" (Wolf, 1986: 118) olmadıkları düşünülür. Yaşayan kahramanlar için değil de ölenler için methiyeler düzmek ve böylece kaç kişinin öldürüldüğünü açık etmek akıllıca bulunmaz. Kassandra birçok konuda olduğu gibi bu konuda da iktidarla hemfikir değildir. İktidarın böyle davranarak aslında çok daha yıkıcı bir hâl aldığını görebilmektedir: "*Ama dedim, bizi bir arada tutan aidiyetimizin temelinde düşüncesizce dokunmanın çok daha tehlikeli olduğunu görmüyor musunuz!*" (Wolf, 1986: 118). Ona göre Troyalılar kazanmak ve kurtulmak için düşmanları Yunanlılar<sup>56</sup> gibi olmak, onlar gibi davranmak veya onlar gibi düşünmek zorunda değildir; kendi yasalarına, usullerine ve geleneklerine göre yaşamalıdır, çünkü Troya'yı ayakta tutabilecek tek şey budur (bkz. Wolf, 1986: 37, 120). Kassandra barışta geçerli olan tüm kuralların savaşta yürürlükten kaldırılması (Wolf, 1986: 99)

<sup>56</sup> Metinde aktarıldığı üzere Yunanlılar kural tanımaz, caniyane ve fazlasıyla eril olmakla birlikte ataerkinin beraberinde getirdiği ikili düşünce dizgesine de sahiptir: "*Yunanlılar için yalnızca gerçek ya da yalan, doğru ya da yanlış, zafer ya da yenilgi, dost ya da düşman, yaşam ya da ölüm vardır. Onlar farklı düşünürler. Görülebilir, işitilebilir, koklanabilir, dokunabilir olmayan şey, [onlara göre] mevcut değildir*" (Wolf, 1986: 124). Ataerkiyi temsilen Yunanlılar için kullanılan bu ifadeler, aynı zamanda yazar tarafından ataerkinin dayattığı ikili karşıtıklara yönelik bir eleştiridir. Bunun yanı sıra Kassandra'nın, Yunanlıların ikili düşünme biçimini ve duygudaşlık yoksunluğunu kastederek "*onların ozanları bunlara dair hiçbir şey aktarmayacak*" (Wolf, 1986: 125) şeklindeki ifadesi de yazarın, salt kahramanlık destanlarından oluşan Antik dönem yazın geleneğine eleştirel yaklaştığını göstermektedir.

ve söz konusu eski geleneklerin değiştirilmesi hususunda önleyici bir etken olamasa da iktidarın bir kadında görmek istediği imgeye, yani sessiz kalan ve onaylayan bir imgeye de (Wolf, 1986: 60) bürünmez: “*Savaş benim ruhuma el uzattığında ‘hayır’ dedim*” (Wolf, 1986: 92). Cassandra kız kardeşi Polyksene’nin de savaşa alet edileceğini öğrendiğinde babasının karşısına geçip bu olayı onaylamadığını açıkça haykırır. Babası kral Priamos’un “*Ve eğer sen en tehlikeli düşmanımız olan Akhilleus’u öldürme planımızı şimdi onaylarsan bunu ne diye adlandırırım biliyor musun? Düşmanı kayırmak*” (Wolf, 1986: 147) şeklindeki tehditlerine rağmen “hayır” der. Planı derhal onaylaması, bu konuda susması ve gerçekleşikten sonra planı herkese karşı savunması istense de her seferinde “hayır” yanıtını verir (bkz. Wolf, 1986: 147-148). Cassandra’nın bu “hayır” yanıtı bir kadın olarak ataerkiye, iktidara ve savaşa karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Bu başkaldırının her ne kadar uzun bir süre hücreye kapatılma ve aşağılanma gibi sonuçları olmuş olsa da Cassandra’nın içinden her bu olayı düşündüğünde hep aynı sözcük yükselir:

“*On kere, yüz kere Priamos’un önünde durdum, onu onaylamam konusundaki talebini ‘evet’ ile yanıtlamayı yüzlerce kez denedim. Yüzlerce kez yine ‘hayır’ dedim. Yaşamım, sesim, bedenim başka bir yanıt vermiyordu. Onaylamıyor musun? Hayır. Ama susacaksın. Hayır. Hayır. Hayır. Hayır.*” (Wolf, 1986: 152)

Kassandra’nın yazın tarihi açısından yeni olan bu savaş karşıtı imgesi, daha önce de belirttiğimiz üzere Christa Wolf’un kendi güncel deneyimlerinin ve düşüncelerinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu imge yazarın Frankfurt’ta sürdürdüğü Cassandra-seminerlerinden özellikle üçüncüsünün etkisindedir. Öyle ki üçüncü seminer bir taraftan soğuk savaşın hüküm sürdüğü diğer taraftan ise üçüncü bir savaşın sinyallerinin verildiği 1980’lerin siyasi atmosferine genel bir bakış sunmakla beraber yazarın “savaş öncesi dönem” olarak adlandırdığı bu sürece yönelik karşıt ve eleştirel düşüncelerini de içermektedir. Bu bağlamda Cassandra’nın metinde karşımıza çıkan “*Demek ki henüz adına ‘savaş’ denmeden önce, erkenden kötülüğe karşı direnmek gerekliydi. Eumelos’un yükselmesine izin verilmemeliydi.*” (Wolf, 1986: 123) şeklindeki ifadeleri, yazarın, dönem koşullarından hareketle çıkma ihtimali yüksek olan savaşın henüz başlamadan önce önüne geçme çabasını özetler niteliktedir.

#### 4.1.5. Özneleşen Bir Kadın Olarak Cassandra

Antik dönem metinlerinde olmayıp da Christa Wolf'un metninde karşımıza çıkan bir diğer imge özneleşen kadın imgesidir. Cassandra'ya dair ön çalışmalarını içeren *Voraussetzungen einer Erzählung* adlı kitabında özne olma konusu üzerinde özellikle duran ve kendisi ile Cassandra'yı bir araya getiren en önemli noktalardan birinin daha önce de belirttiğimiz gibi "özne oluşun sancısı" olduğunu vurgulayan yazar, bunu yazınsal metnine de yansıtmıştır. Öyle ki Cassandra özne olmanın bilincine varıp özneleşme yolunda adım adım ilerlerken aynı zamanda da özneleşmenin sancuları olarak adlandırabileceğimiz sorgulama, yabancılaşma, özeleştirme, iç hesaplaşma, çelişki, ikilem, korku ile dolu bir süreç geçirmek durumunda kalmıştır. Bu zorlu ve sancılı süreç Cassandra'nın ait olduğu kral evinden kopma, yaşam biçimini belirleyen saray dünyasından uzaklaşma ve bağlı bulunduğu baba otoritesinden kendisini çözüp kurtarma evrelerine tekabül etmektedir.

Savaşın ortaya çıkmasıyla beraber babası Kral Priamos'a ve saraya olan bağıni sorgulamaya başlayan Cassandra, savaş uzadıkça ve bu süreçte yaşananlara bizzat tanık oldukça onlarla arasına mesafe koymuş ve giderek İda dağının yamacında saraydan bağımsız bir şekilde özgürce yaşayan kadınlar topluluğuna yaklaşmıştır. Savaştan ve şiddetten uzak başka bir yaşam biçiminin mümkün olduğunu gösteren bu kadın topluluğu ile tanışması, onun özerkleşme için mücadele etmesine, kendisini ait hissettiği kimliği bulmasına, özneleşmesine katkı sağlamıştır. Ancak Cassandra açısından bu süreç hızlı gelişmemekle birlikte kolay da olmamıştır. Çünkü her ne kadar saray dünyasından düşüngüsel olarak uzaklaşmış olsa da ikiye bölünmüş benliğinin bir tarafının babasına, yani iktidara uyum sağlama eğiliminde olması, onun bağımsız bir özne olmasını uzun bir süre engellemiştir: "*Yine de babam kral Priamos'suz bir Troya olamazdı benim için. Krala sadık, itaatkâr, uzlaşmaya saptanmış kalmış yanım, gönülsüzce her akşam kaleye dönüyordu*" (Wolf, 1986: 110-111). Cassandra'nın saraya bağıli olan bu uyum sağlayıcı ve uzlaşmacı tarafı; ailevi duygusal bağ, çocukluğunun ataerkilleşmemiş Troya'sına duyduğu özlem, kral evinden biri olarak en azından savaşı körükleyen söylemlerin ve eylemlerin önüne geçebilme umudu, dışlanma ve güç kaybetme korkusu gibi etkenlere dayanmaktadır. Ayrıca kral kızı



olmasının kendisine sunduğu “lüks duygular” (Wolf, 1986: 61), güç, makam, toplumsal üst tabaka, “rahatlık” (Wolf, 1986: 26), saygınlık gibi ayrıcalıklar da onu krala bağlı kılan etkenler arasındadır. Cassandra, aslında gördüğü gerçekler karşısında sessiz kalmasını gerektiren böylece de özneleşmesinin önüne geçen bu ayrıcalıklara farkında olmadan teslim olmuştur. Kralın en sevdiği kızı olarak ailenin sağıtörel değerleri ve dil düzenlemeleri ile sorunsuzca bütünleşmiştir, çünkü bu değerler aynı zamanda onun da değerleri olmuştur (Wilke, 1991: 40). Kendisini “*Ben kâhin! Priamos kızı*” (Wolf, 1986: 61), “*kralın kızı, rahibe*” (Wolf, 1986: 38) şeklinde tanımlamakta ve bu öğrenilmiş kimliğe dayanarak önünde tüm kapıların açılmasını, tüm dillerin çözülmesini peşinen beklemektedir (bkz. Wolf, 1986: 55). Bu durum, ayrıcalıklı konumunun onda aynı zamanda bir kibir oluşturduğunu da gösterir. Üst kesime ait olmasıyla ilişkili olarak gelişen kibri, onun, ilk etapta toplumsal açıdan daha alt kesimlerden oluşan İda dağındaki kadınlar topluluğuna karşı önyargılı ve küçümseyici yaklaşmasına da sebep olmuştur: “*Sarayın benden sakındığı bilgiler için oraya gitmek benim açımdan alçaltıcı bir durumdu*” (Wolf, 1986: 58). Ancak süreç içerisinde bu kadınlar topluluğu, iç kaleden tamamen farklı yaşam biçimleriyle Cassandra’nın içine düştüğü bu kibri kırmıştır: “*Dağlardaki kadınlar içimdeki kibirden beni kurtardılar. Sözlerle değil. Farklı olmalarıyla, hayalini bile kurmaya neredeyse cesaret edemediğim özelliklerini doğalarından elde etmeleriyle*” (Wolf, 1986: 93). Dolayısıyla Cassandra’nın, onu saraya bağlayan öğrenilmiş baskı düzeneklerinden kurtulması ve özneleşme yolunda ilerlemesi, bir taraftan onun kendisini gözlemlemeye, çözümlemeye, tanımaya ve keşfetmeye başlamasıyla (Wilke, 1991: 31) adım adım gelişirken diğer taraftan da bu kadın topluluğu içinde edindiği olumlu deneyimler aracılığıyla gerçekleşmiştir.

İda dağının yamacındaki –ki bu yamaç aynı zamanda Skamandros nehrinin sarp kıyısıdır– mağaralarda yaşayan kadın topluluğu, Cassandra tarafından “[...] taş saray ve şehir dünyasından farklı olarak bitki misali büyüyen ve türeyen, bereketli, kaygısız, saraya ihtiyacı yokmuşçasına, ona sırtını dönmüşçesine yaşayan [...] bu yan-yani karşı dünya” (Wolf, 1986: 58) şeklinde betimlenmektedir. Bu karşı-dünya savaştan uzak duran, barışçıl bir yaşam süren, dayanışma ve dostluğa dayanan, içerisinde hiçbir ayırım yapılmaksızın her kesimden kadının bulunduğu bir topluluktur

(Habhab, 2011: 196). Diğer bir deyişle Amazon, köle, sığınmacı, hatta bu karşı-dünyanın bir parçası olan Ankhises'i aralıklarla ziyaret eden kraliçe Hekabe gibi çeşitli kökenlerden ve çeşitli tabakalardan gelen kadınları çatısı altında toplayabilen bir topluluktur: “Onların arasında sarayın kadın kölelerini, iç kale duvarının öte tarafındaki yerleşim yerlerinden kadınları, ayrıca mağaranın girişi önünde [...] söğüt ağacının altına çömelmiş sütanne Parthena'yı gördüm” (Wolf, 1986: 24). Bu karşı-dünyada sıradüzensel bir yapı, iktidar, ataerkil baskılar ve otorite yoktur. Burası cinsiyet rollerinin ayrışmadığı, kutuplaşmanın olmadığı, aile ve sınıf aidiyetinin bulunmadığı, özel mülkiyetin yer almadığı, akıl ve beden, bilinç ve bilinçdışı sıradüzeninin olmadığı bir dünyadır (Loster-Schneider, 1993: 391). Karşı-dünyanın iki yetkili ve saygın ismi olan Arisbe ve Ankhises otorite olarak değil, sadece hoşgörülü öğreticiler ve sevgi dolu yol göstericiler olarak görünür olurlar. Cassandra karşı-dünyanın bu şiddet içermeyen heterojen yapısına, toplumsal sıradüzen ve otorite eksikliğine, yaşam biçimlerine saray dünyasından biri olarak alışkın olmadığından ilk etapta yabancılik hisseder:

“Skamandros nehrimizin sarp kıyısındaki mağara evlerini ve mağara girişlerinde toplanan, sahile benek benek yayılan, nehirde çamaşırlarını yıkayan o karma halkı ilk defa yakından gördüm, [...] suskunluğun kapanından geçer gibi geçtim aralarından, tehdit edici değil, yalnızca yabancı [...]” (Wolf, 1986: 55)

Gerdzen ve Wöhler'in de belirttiği gibi karşı-dünyada kıskançlığa, saldırganlığa, öfkeye yer yoktur; kadınların korkusuzca kendi aralarında kurdukları ilişkiler ve kız kardeşlik ruhu vardır. Onları bir arada tutan tek bağ Kybele kültü değildir, ortak yaşam biçimleri, samimi konuşmalar, ortak iş yapımı, karşılıklı olarak rüyaların aktarılması ve yorumlanması da birlikteliği besleyen etkenlerdir (Gerdzen, Wöhler, 1991: 75). Ataerkiye teslim olan iç kalenin aksine burada anasoylu bir yaşam çizgisi söz konusudur. Saray sakinlerinin gördükleri rüyaların, iktidara bağlı rüya yorumcuları ile karşı-dünya sakinleri tarafından farklı şekillerde yorumlanması;<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Cassandra'nın annesi Hekabe, Paris'in doğumundan önce rüyasında, içerisinden yanmakta olan sayısız yılanın çıktığı bir kütük doğurduğunu görmüştür. Bunun anlamı, o dönemler saray kâhini olan ancak daha sonra Yunanlılara katılan Kalkhas'a göre doğacak çocuğun tüm Troya'yı alevlere boğacağı şeklindedir (bkz. Wolf, 1986: 59). Rüyanın bu ataerkil yorumuna karşın İda dağındaki kadınlar

karşı-dünya kadınlarının iç kalede ataerkinin etkisiyle ismi dahi anılmayan ana tanrıça Kybele'ye tapmaları; Apollon'un, Yunan-ataerkil geleneğini takip eden iç kale dünyasında "güneş tanrısı" olarak adlandırılmasına karşın kadınların karşı-dünyasında "kurtlar tanrısı" olarak görülmesi bu durumu açık bir şekilde ortaya koyan unsurlar arasında yer almaktadır. Troya ekinin, ataerkil bir biçimde yapılmış Yunan dünyasına uyum sağlamasıyla dizgesel olarak saray dünyasından dışlanan yaşam olanakları burada korunmuştur (Wilke, 1991: 35). Gerdzen ve Wöhler'in de belirttiği üzere bu karşı-dünya eski anaerkil toplulukları kopyalayıp çoğaltmaya ve böylece hayalperest bir şekilde dönemin değişmiş olmasını yadsımaya yönelik bir girişim sergilemekten ziyade, daha çok kadın ile erkeğin bir arada huzur içinde yaşadığı alternatif bir yaşam biçimi modeli sunmaktadır (bkz. Gerdzen, Wöhler, 1991: 75). Öyle ki karşı-dünya her ne kadar bir kadın oluşumu olsa da ilkesel olarak, kapılarını öldürmek ve ölmek gibi eril düzenekleri reddeden, iktidar hırsından vazgeçen erkeklere kapatmış değildir. Burada kadınlar ile erkeklerin bir arada iktidar mücadelesi gütmeyen barış içerisinde yaşadıklarını gösteren en belirgin isim Ankhises'tir. Metinde olumlu niteliklerle karşımıza çıkan nadir erkeklerden biri olan ve benliğinde geleneksel anlamda eril ve dişil özellikler taşıyarak "androjen" bir kimlik ortaya koyan Ankhises (Gerdzen, Wöhler, 1991: 73; Loster-Schneider, 1993: 390), aynı zamanda İda dağındaki kadınlar topluluğunun bu "toplumsal deneylerine" (Wilke, 1991: 41) etkin olarak katılan birkaç erkekten biridir ve Kassandra'nın yeni ben-inşasında önemli bir role sahiptir. Bunun yanı sıra savaşta ruhsal ya da bedensel olarak yaralanmış bazı genç erkekler de karşı-dünyaya geldiklerinde kadınlar tarafından kabul görmekte ve iyileştirilmektedir: "*Gölgeler gibi geliyorlardı, bizim dolu dolu hayatımız onlara [yitirdikleri] rengi, kanı ve de arzuyu geri veriyordu*" (Wolf, 1986: 58). Görüldüğü üzere Christa Wolf'un niyeti bu karşı-dünya aracılığıyla ataerkil tek taraflılığın karşısına anaerkil olanı koymak veya kendisinin de ifade ettiği gibi "*sanrısız erkeklik yerine sanrısız kadınlığı yerleştirmek*" değildir, bu noktada söz

---

topluluğunun birleştirici figürü Arisbe'nin yorumu ise "*her evde ateşin koruyucusu olarak yılanlar tanrıçasına yeniden haklarını iade etmek*" (Wolf, 1986: 59) şeklinde olmuştur. Sabine Wilke'nin de vurguladığı üzere Arisbe'nin ataerki öncesi tanrı(ça)lar dünyasını yeniden yüceltmek isteyen bu yorumunun sonradan resmi olarak yasaklanması, Troya'nın ataerkiye giden yolda ne kadar yol aldığını ve Troyalıların belleğinden ataerki öncesi yorum katmanlarının çıkartılması için nasıl bir çaba sarf edildiğini göstermektedir (Wilke, 1991: 33).

konusu olan “*insanlar için model olanın erkek değil, kadın ve erkek olduğunu kabul etmektir*” (akt. Gerdzen, Wöhler, 1991: 76).

Özneleşme sürecinde Cassandra, ilkin başkalarının kendisi için tasarladığı ve öğrenilmiş baskı düzeneklerinin etkisiyle benimsemek durumunda kaldığı imgesinden zor da olsa kendisini çözmeye çalışmaktadır: “*En zor olandan kaçınmamak, kendi imgeni kendin değiştirmek*” (Wolf, 1986: 26). Krala bağlı bu imge onun korkularını bastırmasına neden olmaktadır: “*Kralın kızı korkmaz çünkü korku zayıflıktır [...]*” (Wolf, 1986: 52). Korkular bastırıldıkça, dile getirilmedikçe bu imge değişmeyeceğinden ve buna bağlı olarak özneleşme de söz konusu olamayacağından Cassandra’nın korkularıyla yüzleşip onları özgür bırakması gerekmektedir: “*Gizlice korkumun hikâyesini takip ettiğim düşüncesi uyandı bende. Ya da daha doğrusu korkumun zapt edilememe hikâyesini, daha da doğrusu: özgürleşmesinin. Evet, aslında, korku da özgürleştirilebilir*” (Wolf, 1986: 42). Cassandra’nın kendini tanıması, bastırmak durumunda kaldığı Troya gerçekleriyle yüzleşmesi, kriz geçirmesine sebep olan korkularının gerekçelerini adlandırıp betimleyerek onları özgürleştirilmesi, karşı-dünyanın, özellikle de Arisbe ve Ankhises’in yardımlarıyla gerçekleşir. Körleşmiş iç kalenin aksine onlarla savaşın acı gerçekleri üzerine korkusuzca konuşabilmesi, her ne kadar henüz “biz” diyemezse de karşı-dünyayı benimsemesini ve saraya yönelik eleştirel bir bakış açısı geliştirmesini sağlamış, böylece de saraya dair aidiyet duygusu belirsizleşmeye başlamıştır:

“*Neşeli, arkadaş canlısı, önyargısız olan yanım orada, iç kalenin dışında, “onlar” ile kalıyordu. Ankhises’in etrafındaki insanlara “onlar” diyordum, “biz” değil, biz dememe henüz izin yoktu. Olabildiğince kullandığım “biz”, sallantılı, kırılmalı ve dağınıktı. Bu “biz” babayı içeriyordu, ama beni hâlâ içeriyor muydu? [...] Tutduğum “biz”im şeffaflaşıyor, zayıflıyor ve giderek çirkinleşiyordu, bu yüzden benim için bizzat kendi benim daha da hissedilemez oluyordu.*” (Wolf, 1986: 110)

Christa Wolf’un *Voraussetzungen einer Erzählung*’da yer alan “*Gözümün önüne getirdiğim Troya –geriye dönük bir betimlemeden daha ziyade– bir tür ütopya modelidir*” (Wolf, 1983b: 83) şeklindeki ifadesinin, *Kassandra*’da yer verdiği bu karşı-dünya ile ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Ricarda Schmidt’in de belirttiği

üzere “Ben’i bulmak ‘biz’e bağlı olduğundan Wolf, topluluklarının içerisinde *Kassandra’nın özne oluşunun tamamlanabileceği bir grup insan kurgulamıştır*” (akt. Wilke, 1991: 39). Öyle ki kadınlar topluluğu içinde Kybele’ye dair bilginin ve onun kültürünün koruyucusu olarak görünür olan, duygu ve düşünce dünyasında anasoylu izler taşıyan (Gerdzen, Wöhler, 1991: 73) Arisbe’nin, “*Zamanın gedikleri vardır. Burada ve şu anda olan bunlardan birisidir. Bunun denenmeden geçip gitmesine izin veremeyiz.*” (Wolf, 1986: 144) şeklindeki ifadesi üzerine *Kassandra*, bir zaman gediği anlamına gelen karşı-dünyaya aidiyet hissettiğini sonunda dile getirerek, “*Şimdi nihayet ‘biz’ime kavuştum.*” (Wolf, 1986: 144) der. Bu durum, *Kassandra’nın* benimsediği ve kendisini ait hissettiği kimliği bulduğunu, dolayısıyla da özneleşme sürecini tamamladığını göstermektedir. Savaşın son yıllarına doğru *bizini* bulup saraya olan uzlaşmacı bağını koparmasıyla sesi de özgürleşen *Kassandra*, iktidara karşı “*Siz ne istiyorsanız ben de aynısını istiyorum.*” (Wolf, 1986: 120) şeklindeki tutumunu bırakır ve *Polyksene’nin* alet edileceği *Akhilleus’u* öldürme planında iktidarla hemfikir olmadığını başına gelecekleri bilmesine rağmen açıkça haykırır. Bunun üzerine babası tarafından uzun bir süre kahramanlar mezarlığına kapatılan *Kassandra*, içinde baba diye adlandırmış olduğu ne varsa yitirmenin acısını yaşayıp oradan çıktığında artık yaşanabilecek tek yerin karşı-dünya olduğunu anlar (bkz. Wolf, 1986: 153). İkilem ve çelişkilerle dolu bu özneleşme süreci, baba otoritesinden sıyrılıp, “biz” dediği karşı-dünya ile bütünleşmesiyle sona erer: “*Bizim için dünya buydu, hiçbir bölge bundan daha güzel olamazdı. Mevsimler. Ağaçların kokusu. Ve bağımsız varlığımız, her yeni gün yeni bir sevinç*” (Wolf, 1986: 153). *Kassandra’nın* karşı-dünyaya katıldıktan sonraki olumlu deneyimleri, ataerkinin dayattığı cinsiyet rollerinden kurtulup kendi yaşam biçimini kendisinin belirlemesi ve kendisini sürekli geliştirmesi gibi unsurlar da onun özneleşme sürecinin bir parçasıdır: “*Öğrenmekten vazgeçmiyorduk. Herkes bir diğerine kendi özel bilgilerinden aktarıyordu*” (Wolf, 1986: 154). Bilgi paylaşımının yanı sıra sık sık beraber şarkı söylemeleri, birbirlerine rüyalarını anlatıp yorumlamaları, akşamları ateşin etrafında toplanıp gelecek üzerine konuşmalarda bulunmaları *Kassandra’nın* gelişim sürecine katkı sağlamakla birlikte aynı zamanda onda alternatif bir dişil tarih aktarımı bilinci oluşturmuştur:

*“Ancak sıklıkla, aslında en çok bizden sonra gelecekler hakkında konuşuyorduk. Nasıl olacaklardı. Bizi hâlâ tanıyor olacaklar mıydı? İhmal ettiklerimizi telafi edecek ve yanlış yaptıklarımızı düzeltecekler miydi? Onlara bir mesaj bırakmanın nasıl mümkün olabileceğine dair kafa patlatıyorduk, lakin yazı yazmayı bilmiyorduk. Kayadan mağaralara hayvanları, insanları ve kendimizi çizdik [...]. Ellerimizi yan yana yumuşak çamura bastırıyorduk. Bunu, kendimizi ebedileştirmek şeklinde adlandırıyorlardı gülerken. Böylece herkesin kendiliğinden birbirine dokunduğu ve tanıdığı bir dokunuş şenliği ortaya çıkıyordu. Zayıftık. Zamanımız kısıtlı olduğundan onu önemsiz meselelerle boşa harcamıyorduk. Sanki dünyanın tüm zamanı bize verilmiş gibi oyun oynarcasına esas meseleye, kendimize yöneliyorduk.” (Wolf, 1986: 154)*

Birbirlerinden çok farklı olmalarına rağmen Cassandra da dahil karşıdünyadaki kadınların her biri yeni bir şeyleri denemekte olduklarının farkındadırlar. Troya'nın kısa bir süre sonra yıkılacağını öngörseler de bu denemekte oldukları şeyin, ne kadar zamana sahip olup olmadıklarıyla veya Troya'da kalan Troyalıları ikna edip etmemeleriyle bir ilgisi yoktur (bkz. Wolf, 1986: 156). Yapmak istedikleri tek şey bir gelecek çizgisi oluşturabilmektir: *“Mevcut olan en üst ayrıcalıktan istifade edebildiğimiz için, yani tüm zamanı himayesinde bulunduran karanlık şimdiki zamana ince bir gelecek çizgisi katabildiğimiz için müteşekkirdik”* (Wolf, 1986: 156). Bu bağlamda hem İda dağı kadınlarına hem de Cassandra'ya en büyük desteği, bu tür bir yaşamın mümkün olduğunu sürekli hatırlatan Ankhises sağlamıştır: *“O ki bir hayali gerçekleştiriyordu ve biz gençlere yeryüzünde iki ayağının üzerinde durup nasıl hayal kurulacağını öğretiyordu”* (Wolf, 1986: 156). Sonuç olarak Christa Wolf ne antik metinlerde ne de onu takip eden yazın tarihinde mevcut olmayan özneleşen Cassandra imgesiyle bir yandan özne olmanın kadın açısından ne kadar zorlu ve sancılı bir süreç olduğunu görünür kılarken öte yandan İda dağındaki kadın dayanışmasının etkisiyle Cassandra'nın nasıl bu sancılı sürecin üstesinden geldiğini, kadını nesneleştiren eril düzeneklerle çatışıp nasıl bir özneleşme mücadelesi verdiğini gözler önüne serer.

## 4.2. *Medea. Stimmen* Adlı Yapıtında Kadın İmgesi

Çalışmamızın ikinci bölümünde de belirttiğimiz üzere bilinen Yunan mitolojisinde Medea büyücü, cadı, barbar, vahşi, yabancı, korkunç, kardeş katili, çocuk katili, hain, dehşet saçan bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara ek olarak bir Hekate rahibesi, şifacı, güçlü, ihanete uğrayan, kıskanç, öç alma duygusuyla yanıp tutuşan bir kadın gibi nitelendirmelerle de görünür olmaktadır. Bu bölümde, söz konusu geleneksel Medea imgelerinin Christa Wolf'un imge dünyasında ne şekilde karşılık bulduğu ve yazarın bu imgeleri nasıl yorumladığı mercek altına alınacaktır. Bununla beraber yazarın kendisinin, aktarılagelenden farklı olarak Medea'ya dair oluşturduğu yeni imgeler ele alınacaktır.

### 4.2.1. Büyücü/Şifacı Bir Kadın Olarak Medea

Antik metinlerde tehlikeli bir büyücü olarak karşımıza çıkan Medea, Christa Wolf'un yapıtında bitkilerden anlayan, zararlı ve faydalı bitkileri birbirinden ayırt edebilen, hangi bitkinin hangi hastalığa iyi geleceğinin bilgisine vakıf olan bir şifacı olarak ortaya çıkmaktadır. Wolf'un Medea'sı bir büyücü değildir, fakat yabancı olması, şifa dağıtması, hayvanları ehlileştiribilmesi, insanları etkileme gücüne sahip olması, farklı ve bilgili olması gibi nitelikleriyle ilişkili olarak Korinthos halkı tarafından büyücü olarak algılanmaktadır. Anasoylu geleneklere ve düşünce biçimine dayanan Kolkhis'ten ataerkil bir toplum düzenine ve düşünce yapısına sahip olan Korinthos'a gelmesiyle süreç içerisinde tüm olumlu nitelendirilmelerini yitirmiş ve kara büyücü gibi olumsuz sıfatlarla anılır olmuştur. Her ne kadar Korinthos'ta bulunduğu ilk zamanlarda şifacı olarak saygı görmüş olsa da şehrin giderek bir kriz haline sürüklenmesi üzerine bu saygı, adım adım büyücü karşısında duyulan korkuya dönüşmüş ve Medea'dan bir düşman imgesi yaratmıştır (Georgopoulou, 2001: 181). Medea'nın ilk kez büyücü olarak görüldüğü o dönüm noktası, şehrin kıtlık döneminde gerçekleşir.<sup>58</sup> Halkı, kutsal saydıkları at etini yemeye ikna ederek kıtlıktan kurtardığı

<sup>58</sup> Margot Schmidt'in belirttiği üzere Medea'nın Korinthos halkını kıtlıktan kurtardığına dair bilgi yalnızca Pindaros'un Medea yorumlamasında yer almaktadır. Buna göre Medea tarafından Demeter ve Lemmoslu perilere sunulan bir kurbanla kent kıtlıktan kurtulmuştur (bkz. Schmidt, 1992: 387). Christa Wolf'un her ne kadar farklı kurgulasa da bir kalıp olarak kıtlık örgesini buradan hareketle metnine dahil ettiği düşünülmektedir.

andan itibaren kötü bir büyücü olarak adlandırılır (Georgopoulou, 2001: 182). Medea'nın Korinthos'taki bu imgesel dönüşümünü İason şöyle ifade eder:

*“Bu arada Akamas'ın Medea ile olan ilişkisi, Medea iki yıl süren büyük kuraklığın ardından Korinthos'u tehdit eden kıtlığı ortadan kaldırdınca değişti. Büyüyle yapmadı. Büyü olduğunu iddia edenler Korinthoslular. O bitmez tükenmez görünen yenilebilir yabani otlar hakkındaki bilgisini yayıyordu ve Korinthoslulara at eti yemeyi öğretti; daha doğrusu onları buna zorladı. [...] Halk atları kesti, yedi, hayatta kaldı ama Medea'nın yaptıklarını unutmadı. Medea o zamandan beri, kötü kadın olarak kabul edilir.”* (Wolf, 2008: 44-45)

Medea kötü bir büyücü olarak görülür, çünkü *“insanlar açlık yüzünden yabani otları ve dokunulmaz hayvanların iç organlarını yediklerine inanmak yerine kendilerine büyü yapıldığına inanmak isterler”* (Wolf, 2008: 45). Diğer bir ifadeyle Korinthos sakinleri kendileri için kutsal olan şeylere dokunmuş olmanın sorumluluğunu üstlenmek istemediklerinden Medea'yı kendilerine büyü yapmakla suçlarlar ve onu bir cadı olarak görürler. Suç bir cadıya, bir büyücüye yüklenir; çünkü ancak bu düzenek yoluyla, yapılan eylemin kişinin kendi özgür kararına değil, doğaüstü bir güce bağlanması mümkün olacaktır (Georgopoulou, 2001: 182). Medea *“Kim insanları kutsal olan şeylerine dokunmaya zorlarsa, onları kendisine düşman eder. Bunu kaldıramıyorlar. Bu nedenle beni karalıyorlar.”* (Wolf, 2008: 45) diyerek düşman imgesini devreye sokan bu suçlama ve karalama düzeneğinin farkında olduğunu, halkı açlıktan ve sefaletten kurtarmasına rağmen onlar tarafından iftiraya maruz kaldığını, açıkça düşman ilan edildiğini belirtir. Bu açlık ve at eti olayından sonra Medea artık bir tehdit unsuru olarak görülür (Wolf, 2008: 45). Korinthoslular, İason'un Altın Postu nasıl aldığını, postun başında bekleyen ejderhayı nasıl öldürdüğünü şarkılar eşliğinde abartarak anlatırken ve böylece de İason'u yüceltip kahramanlaştırırken Medea'yı kötülük saçan büyücü bir kadına dönüştürürler kendi zihinlerinde: *“Her birimizi ihtiyaç duydukları kişilere çevirdiler. Senden kahraman benden kötü kadın yaptılar. Böylece ikimizi birbirimizden ayırdılar”* (Wolf, 2008: 53).

Korinthosluların tabi oldukları tüm düzenekleri tanıyıp bilen devlet adamı Akamas, bu bilgiyi çeşitli manipülasyonlar biçiminde kendi iktidarını pekiştirmek için



kullanır. Medea ile tek başına baş edemediğinden ona karşı çalışan düzenekleri harekete geçirir. Halk arasında oluşan Medea'nın kara büyücü olduğuna dair imgeye el atar ve bu imge üzerine itibar zedeleyici bir "karalama kampanyası" inşa eder (bkz. Georgopoulou, 2001: 182). Böylece Medea'nın ismi her ne kadar Kolkhis'te "iyi nasihati bilen" (Wolf, 2008: 57) anlamına gelse de icraatları Korinthos'ta salt büyücülükle ilişkilendirilir. Öyle ki Akamas'ın manipülasyonlarının etkisi altında kalan İason, Korinthosluları kıtlıktan kurtaran şeyin Medea'nın büyüü olmadığını, bilakis onun uygulamalı bilgisinin olduğunu bilmesine rağmen onu bir büyücü olarak görür: "*Tüm uzuvlarımda hiç tanımadığım bir çekilme hissettim, baştan başa büyüü bir his duyularımdan geçti, beni büyülemişti ve gerçekten de öyleydi*" (Wolf, 2008: 43). Eleni Georgopoulou'n da belirttiği gibi İason'a göre o Medea'ya âşık olmamıştır, Medea onu büyücü olmasıyla ilişkili olarak büyülemiş ve kendisine âşık ettirmiştir. İason, Medea'ya olan aşkını ve aşkın büyüleyici duygusunu Medea'nın kendisini büyülemiş olmasıyla açıklar ve kendisi için tehlike arz etmesine rağmen ondan vazgeçememesini böyle bir temele dayandırır (bkz. Georgopoulou, 2001: 184). Bunun yanı sıra Medea'nın İason'u ölümcül bir şekilde hasta düştüğü yatağından hazırlamış olduğu bitkisel ilaçlarla kurtarması, onun kendisini gençleşmiş ve güçlenmiş hissetmesini sağlayıp ayağa kaldırması üzere İason<sup>59</sup>, ancak bir büyücünün bunu başarabileceğini düşünerek ona "*sen bir büyücüsün*" (Wolf, 2008: 61) der. Dolayısıyla Medea, iyileştirme ve insanları etkileme gücünün büyücülük olarak karşılık bulmasından kurtulamaz. Bu durumun en büyük sebeplerinden biri Medea'nın Kolkhis'teki geleneklerini ve yaşam biçimini Korinthos'ta da devam ettirmesi, tüm uyarılara rağmen bildiğinden şaşmaması, doğru bildiğini ne pahasına olursa olsun savunması ve böylece tüm dikkatleri üstüne çekmesidir. Medea bir köşede saklanmak, itaat etmek ve boyun eğmek için kaçmamıştır Kolkhis'ten (bkz. Wolf, 2008: 63), bu yüzden de Korinthoslu kadınlara benzeyip görünmez olmak gibi bir gayesi yoktur. "*Çalı misali vahşi saçlarını Korinthoslu kadınların evlendikten sonra yaptıkları gibi, toplayıp bağlamaz [...] öfkeliyse fırtına gibi sokaklarda eserek bağırıp çağırır,*

<sup>59</sup> Christa Wolf'un yansıttığı şekliyle İason da Medea'nın uyguladığı "iyi şifa sanatını" bilmektedir. Kendisini kentten uzak dağlarda yetiştiren Kheiron'un yanında öğrenmiştir şifacılığı. Hatta Kolkhis'ten kaçarken yaralanan Argonautları, ilaçlardan anladığı için Medea ile birlikte iyileştirirler. Ancak ataerkil değerler dizgesine sahip Korinthos'ta bir önemi olmadığından bu özelliğini bir tarafa bırakmış ve gittikçe unutmaya başlamıştır (bkz. Wolf, 2008: 63, 103).

*mutluysa yüksek sesle kahkahalar atar*” (Wolf, 2008: 62-63). Taviz vermeden koruduğu en büyük özelliği ise şifacılığı olmuştur. Şifacılığının göstergeleri olan küçük tahta sandığı ve alnına bağladığı beyaz bandajı ile çeşitli bitki ve iksirlerden hazırladığı ilaçlarına kimsenin dokunmasına izin vermeyerek kentin sokaklarında dolaşmayı sürdürür (bkz. Wolf, 2008: 63).

Medea'nın şifacılığı bir süre Korinthos halkı tarafından saygıyla karşılanır, hastalarını iyileştirdiği aileler ona övgüler düzer. Akamas okulunun yıldız yorumlayıcılarına veya hekimlerine değil de ona başvurmak Korinthos'ta adeta moda haline gelir (bkz. Wolf, 2008: 63). Ancak bu durum uzun sürmez; yerli halk nezdinde giderek yükselmesi ve saray hekimlerinin iyileştirme sanatlarını “kof büyücülük” olarak adlandırması üzerine Medea, iktidar tarafından tehlike arz eden bir kadın olarak görülür ve kral ailesinden uzaklaştırılmak istenir. Bunun üzerine saray hekimleri Medea'nın yaptığı ilaç ve iksirlerin kralın yaşlı annesine zarar verdiğini açıklar ve Medea bu bahaneyle İason ile birlikte ikamet ettiği saraydan kovulur (bkz. Wolf, 2008: 48). Korinthoslular her ne kadar ilk zamanlarda Medea'nın şifacılığından faydalansalar da iktidar etkisiyle dengeler değişince onu, büyü yapıp insanları etkisi altına almakla suçlamaya başlarlar ve şifa konusunda Medea'nın eski öğrencisi olan ancak ondan nefret eden Agameda'ya<sup>60</sup> yönelirler.

Medea öngörülere yüksek, farklı bir görme biçimine sahip, annesinin deyimiyile “ikinci bakışı” olan bir kadındır. Bu ikinci bakış sayesinde kraliçe Merope'nin içindeki dindirilemez acıyı görmüş ve onun peşine düşmüştür.<sup>61</sup> Ancak Medea bu yetisini daha sonra neredeyse kaybettiğini, kaybetmesinde ise büyücü

<sup>60</sup> Medea ile birlikte Korinthos'a gelen Kolkhisliler arasında yer alan Agameda, şifacılık konusundaki tüm bildiklerini “büyük şifacı” (Wolf, 2008: 67) dediği Medea'dan öğrenmiş olsa da onu kendisine hep rakip olarak görmüştür. Kendisini sürekli birilerine, özellikle de Medea'ya ispatlamaya çalışan Agameda'yı ayakta tutan şey adeta Medea'ya olan öfkesi ve nefretidir. Nefretinin kaynağı ise kendi deyimiyile çok eskilere dayanmaktadır: Henüz on yaşında bir çocukken annesi ölmüş ve annesinin arkadaşı olan Medea, annesine söz verdiği üzere onu öğrencilerinin ve tapınak hizmetlilerinin arasına almıştır. Kral kızı, Hekate rahibesi Medea, ona bildiklerinin tümünü öğretmesine rağmen bir çocuğun can attığı yakınlığı ve sıcaklığı göstermemiş, her zaman mesafeli yaklaşmıştır. Daha sonra bunu bilinçli bir şekilde yaptığını, aksi takdirde diğer öğrencilerin kendisini kayırdığını düşüneceğini söylediğinde ise Agameda'nın nefretini kazanmıştır (bkz. Wolf, 2008: 82-83). Medea'nın tam tersi bir karaktere sahip olan Agameda, kibri, kıskançlığı ve gittikçe büyüyen nefretinin etkisiyle Kolkhislilerden uzaklaşıp Korinthoslulara yaklaşarak Medea'nın itibarının zedelenmesi için elinden geleni yapmaktan kaçınmaz.

<sup>61</sup> Medea, kendisini yanıltmayan “ikinci bakışı” ile kraliçe Merope'yi takip ederek kimsenin bilmemesi gereken bir devlet sırrına erişir. Bu konuya tezin ileriki aşamalarında değinilecektir.

güçlerinin olduğunu söyleyen ve bundan hastalıklı bir şekilde korkan Korinthosluların etkili olduğunu düşünür (bkz. Wolf, 2008: 18). Korinthoslular tarafından korkutucu bir büyücü olarak algılanması ve buna bağlı olarak dışlanması, olumlu niteliklerini yitirmesi Medea'ya bu bağlamda teyzesi Kirke'yi anımsatır. Nitekim onun yaşadıklarının benzerini şimdi kendisi yaşamaktadır. Medea, “*büyücülük ünü kendi adasının sınırlarını aşmış olan*” (Wolf, 2008: 98) Kirke'yi önceli, kendisini ise onun ardılı olarak görür (bkz. Wolf, 2008: 100). Çünkü Kirke de destekçi kadınlarıyla beraber krala ve sarayın ileri gelenlerine karşı geldiğinde ülkesinden kovulmuş ve halk ona karşı kışkırtılmıştır. Bunun yanı sıra üzerine işlemediği suçlar atılmış, kötü bir büyücü olduğu söylentisi çıkarılmış, her tür güven duygusundan mahrum bırakılarak eli kolu bağlanmış (bkz. Wolf, 2008: 100). Rahibe ve şifacı olarak elde ettiği itibar yok edilmiş ve salt kötü büyücü olarak belleklere kazınması sağlanmıştır (Krischel, 2003: 46). Medea bir kadın olarak, ortak bir yazgıyı yaşamak durumunda kaldığı teyzesi Kirke'yi düşündüğünde, Kolkhis'in gözden çıkardığı bu kadının sığındığı adaya birçok ülkeden hükümdarların geldiğini ve ondan yardım beklediklerini de hatırlar. Bu erkeklerin ne aradıklarını Kirke ona şöyle açıklamıştır: “*Onlara yaptıkları hiçbir şeyden sorumlu olmadıklarını, tesadüfen taptıkları tanrıların onları giriştikleri işlere ittiğini, arkalarından sürükledikleri kan izinin tanrılar tarafından kendilerine biçilen erkeklige ait olduğunu söyleyecek bir kadın arıyorlar*” (Wolf, 2008: 101). Çaresizliğe mahkum ettikleri kadınlardan kendilerinin yasını tutmalarını bekleyen bir erkek sürüsünü Kirke bir keresinde belki kendilerini tanımalarına bir nebze yararı dokunur düşüncesiyle domuz sürüsü gibi önüne katıp adadan kovmuştur (bkz. Wolf, 2008: 101-102). Kirke'nin yaptığı bu hareket eril söylem içerisinde “*Kirke erkekleri büyüyle domuza dönüştürüyor*” (Wolf, 2008: 99) şeklinde yayılmıştır.<sup>62</sup> Kendisine atılan iftiralar üzerine Kirke'nin “*Zamanla gerçekten kötü olacağım. Giderek kötüleşeceğim ve sadece kıyıda durup lanetler yağdıracağım ve kimseyi adaya yaklaştırmayacağım [...]*” (Wolf, 2008: 102) şeklindeki ifadelerini hatırlayan Medea, kendisinin de zamanı geldiğinde gerçekten kötü olmayı dilediğini anımsar (bkz. Wolf, 2008: 102). O da maruz kaldığı tüm iftira ve suçlamaların ardından her ne kadar bir

<sup>62</sup> Christa Wolf henüz Medea mitosuna yönelik araştırmalarını yürütürken çalışma günlüklerine Medea'nın yanı sıra Kirke'ye dair de notlar almış ve zihninde onunla ilgili çeşitli sorular olduğunu, bunların irdelenmesi gerektiğini belirtmiştir (bkz. Wolf, 2000b: 67-68).

icraatta bulunmasa da kendi kendine “[...] *madem öyle istiyorsunuz ben büyücü Medea’yım. Vahşi, yabancı olan. Beni küçük göremeyeceksiniz*” (Wolf, 2008: 179) der. Görüldüğü üzere Christa Wolf’un yansıttığı şekliyle Kirke’nin kötü büyücü olması, güçlü ve kendisine karşı çıkan bir kadını her zaman tehlike olarak gören iktidarın onu dizginlemek için uydurduğu bir söylentiden ibarettir ve Medea’nın başına gelen de bu türden bir olaydır. Öyle ki şifacılık sanatını konuşTURARAK kralın kızı Glauke’yi içine düşTÜĞÜ karanlık dünyasından çeşitli tedavilerle kurtarmasına rağmen, Akamas’ın yardımcısı Turon’un ve babası Kreon’un kışkırtmalarıyla onun tarafından bile kara büyü yapmakla, hainlikle, insanları aldatmakla suçlanır (bkz. Wolf, 2008: 128). Glauke, Akamas’ın manipülasyonları sonucu, başlangıçta hayranlık duyduğu şifacı, bilgili Medea’nın daha sonra ileri sürülen kara büyücü imgesini kabul etmiş ve onun, kendisine hissettirdiği güzel duyguları kara büyü olarak adlandırmıştır (Georgopoulou, 2001: 183-184): “*Benim, var olmayan ve var olmayacak bir şey hissetmemi sağladı, birdenbire kollarım ve bacaklarım hoş bir görüntü almıştı, en azından bana öyle görünmüştü, ama işte bunların hepsi aldatmacaydı*” (Wolf, 2008: 130). Medea’nın ruhsal açıdan Glauke’yi iyileştirmiş olması, örneğin teşvikleri üzerine Glauke’nin siyah elbiselerini çıkartıp yerine renkli elbiseler giymesi, dış görünüşünün değişmesiyle yitirdiği özgüvenini tekrar kazanması, insanların dikkatini çekmesiyle kendisini güzel hissetmesi ve bastırıldığı korkularını dışa vurmaya başlamasıyla artık eskisi gibi kriz geçirmemesi, dışarıdan da gözlemlenebilen içsel bir değişim yaşaması, gerek iktidar tarafından gerekse de bizzat Glauke tarafından büyücülükle ilişkilendirilir. Yani Glauke’nin değişiminde büyük bir etkisi olan ruhsal faktör, görülebilir ve ölçülebilir olmadığından büyücülük olarak ifade edilmiştir (Georgopoulou, 2001: 184).

Medea’nın kötü bir büyücü olduğuna dair düşünce, Korinthos halkının aynı zamanda ondan çekinmesine ve korkmasına da yol açar. Medea bir odaya girdiğinde oradaki herkesin tavrı değişmektedir, kral dahi onun yanında ölçsüz öfkesini açık etmekten çekinmekte ve gerçek duygularını gizlemektedir (bkz. Wolf, 2008: 131). Akamas’ın manipülasyonlarıyla Medea’nın lanetlerine karşı duyulan korku o kadar büyümüştür ki saraydan kovulduğunda bile, giderken sarayı lanetlemesin diye yanına Akamas’ın iki adamı dikilmiştir (bkz. Wolf, 2008: 64). Öte yandan Medea, bir kadının

olmaması gerektiği kadar kibirli, umursamaz, özgüvenli, dik başlı, lafını esirgemeyen, dolayısıyla da Korinthos geleneklerine uyum sağlamayan biri olarak görülür. Çünkü Korinthos geleneklerine göre konuşmalar sırasında önce erkek söz almakta, hatta kadının adına bile erkek konuşmaktadır (bkz. Wolf, 2008: 73). Korinthos kadınlarını bu bağlamda “*dikkatlice evcilleştirilmiş ev hayvanları*” (Wolf, 2008: 17) gibi gören Medea, erkeklerin himayesi altına girmeyerek ve kadına biçilen rolleri kabul etmeyerek iktidarın nefretini üzerine çekmiştir. Böylece, Christa Wolf’un Medea’ya yönelik çalışma notlarında belirttiği gibi, yavaşça canavara dönüştürülerek dehşet içeren bir imgeye büründürülmüştür (bkz. Wolf, 2000b: 65).

#### 4.2.2. Yabancı/Barbar Bir Kadın Olarak Medea

Yunan mitolojisinde, özellikle de Euripides’in *Medea*’sında, büyücü, cadı gibi olumsuz imgelerinin yanı sıra barbar, vahşi gibi imgelerle de karşımıza çıkan Medea, Christa Wolf’un metninde ne barbar ne de vahşidir; Yunanlı olmamasıyla ilişkili olarak Korinthos yerlileri tarafından öyle algılanmaktadır sadece. Medea’nın bir yabancı olması, Doğu’dan gelmesi, farklı geleneklere ve göreneklere sahip olması, ekinsel, yaşam biçimsel ve düşünsel olarak anasoylu izler taşıması, ataerkinin hüküm sürdüğü Korinthos’ta onu bir barbar, bir vahşi yapmıştır. Christa Wolf’un *Medea*’sı kendilerini aydınlanmış, uygarlaşmış bir toplum olarak gören Korinthoslular tarafından vahşi/barbar olarak adlandırılmasına karşın aydın, aklını kullanan, mantıklı kararlar alan ama aynı zamanda hislerinden ve sezgilerinden faydalanan, dolayısıyla da mantık ile duygu arasında tercih yapmak zorunda kalmayıp bu ikisini birbiriyle harmanlayarak hareket eden bir kadındır (bkz. Georgopoulou, 2001: 187-188). Yani Medea ile Korinthoslular arasındaki çatışma, onun vahşi olmasına değil, farklı dış görünüş, düşünüş ve davranış biçimiyle onlara vahşi görünmesine dayanmaktadır. Georgopoulou bu noktada önemli olanın, şifacı ve büyücü Medea arasındaki ayrım gibi, “gerçekte olan” ve “görünüm” arasındaki ayrımın farkına varmak olduğunu söyler. Christa Wolf’un vahşi bir Medea tasarlama konusunda başarısız olduğu, daha çok aydınlanmış bir Medea ortaya koyduğu şeklindeki tartışmalara<sup>63</sup> yönelik Wolf’un

<sup>63</sup> Bu tartışmalar için bkz. Eleni Georgopoulou (2001). *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand*. Braunschweig: Romiosini Verlag. s. 186-191.

zaten somut bir vahşi Medea tasarlama isteğinin olmadığını, Korinthosluların onu Batılı ve tek taraflı bir bakış açısıyla vahşi olarak gördüklerini yansıtmak istediğini, belirtir. Dolayısıyla ona göre Wolf'un bir yandan vahşi bir kadından bahsetmesi öte yandan ise tek taraflı araçsal aklın ötesine geçip mantıklı düşünme ile duyguyu birleştirerek ideal bir bütünsel dünya görüşünün vücut bulmuş hali olarak Medea'nın mantıklı davranışlarını vurgulaması bir çelişkiden ziyade sırasıyla "görünüm" ve "gerçekte olan" ile ilişkilidir (bkz. Georgopoulou, 2001: 188-190). Medea örneğinde olduğu gibi, Kolkhislilerin kendileri için doğal olan geleneklerinin Batılılar tarafından barbarca, vahşice veya canice görülmesi, Kolkhislilerin öyle oldukları anlamına gelmemektedir. Öyle ki Christa Wolf bu bağlamda, örneğin Kolkhis'i tasarlarken erkek cesetlerinin hayvan derilerine sarılarak ağaçlara asılıp hayvanlar tarafından kemirilmeye bırakıldığına dair defin geleneğini, "uygar" Argonautların Kolkhis'i daha vahşi ve barbar görmeleri açısından bilinçli bir şekilde kullandığını söyler (bkz. Wolf, 2000b: 101). Yani yazarın niyeti Kolkhislileri vahşi göstermek değildir, Batılıların farklı geleneklerinden dolayı onları vahşi olarak gördüklerini gözler önüne sermektir. Bu durum metinde İason'un "en doğu", "en uzak kıyı" olarak betimlediği Kolkhis'in defin geleneğine yönelik korku dolu söylemlerinde görünür olmaktadır:

*"Barbar bir ülkeye giren bizler, barbar geleneklerle karşı karşıya kaldık [...] Kıyıda bodur söğüt çalılıklarını geçip düzenli bir şekilde dikilen ağaçlardan oluşan koruluğa girdiğimizde, ağaçlardan sarkan o en korkunç meyveleri görünce beni ele geçiren ürpertiye bugün bile hissediyorum. Ölülerini yerin altına ya da kaya mezarlarına gömen her medeni kişi için korkunçtu bu. Korku iliklerimize kadar işlemişti."* (Wolf, 2008: 42)

İason Kolkhis'te sadece kadınların gömülüyor olmasını, erkek cesetlerinin ağaçlara asılmasını, geriye sadece iskelet kalıncaya kadar cesetlerin kuşlara yem olarak bırakılmasını, ardından bu iskeletlerin kaya mağaralarına kaldırılıp saklanmasını barbarca ve korkutucu bulur.<sup>64</sup> Çünkü onların inancına göre ölünün

<sup>64</sup> Sabine Wilke bu konuyla ilişkili olarak, İason'un oryantalist bir bakış açısına sahip olduğunu söyler. Ona göre İason'un gördükleri karşısında kapıldığı korku, oryantalizmin önemli bir yapısal unsurudur. Bu korku, kendisini üstün hisseden ekinin, kendisinden aşağı gördüğü ekine ait ekinel uygulamalara karşı duyduğu bir korkudur (bkz. Wilke, 2003: 17).

yeraltındaki yolculuğuna başlayıp öteki dünyaya ulaşabilmesi için, bedeninin hiçbir zarar görmeden mezara gömülmesi veya bir kaya mağarasına yerleştirilip üstünün kapatılması gerekir. Ancak Kolkhis'te ruhun ölüde durmadığına, zarar görmeksizin bedenden ayrıldığına, başka bir bedende yeniden doğsun diye ölünün parçalanmış gövdesinin tanrıça tarafından birleştirildiğine inanılır (bkz. Wolf, 2008: 58-59). Kolkhis'in henüz anaerkil bir düzenden ataerkil bir düzene geçiş evresinde olması, dolayısıyla içerisinde hâlâ anaerkil çizgiler barındırması, Korinthos'ta ise bu geçişin başlamış bulunmasından dolayı ataerkinin baskın gelmesi iki ülke arasında defin geleneğinin yanı sıra başka çeşitli inançsal, toplumsal ve ekinel farklılıklar da ortaya çıkarmaktadır. Değerler değişiminden kaynaklı oluşan bu farklılıklar, metinde daha çok Akamas'ın monologlarında görünür olmaktadır. Örneğin Kolkhisliler için doğumun bayram anlamına gelmesi, bu nedenle kadınların şarkılar söyleyip kutlamalar yapması, bir çocuk doğduğunda sanki dünyadaki tek görevleri ona aşırı sevgi ve ilgi göstermekmiş gibi odaklanmaları Korinthos'a çok yabancı bir gelenektir, dolayısıyla da Akamas tarafından uygunsuz "ilkel" bir gelenek olarak görülür (bkz. Wolf, 2008: 110). Bir diğer örnek, "iyi" kavramı üzerine Akamas ile Medea arasında geçen tartışmadır. Akamas, Korinthos'un tüm ihtişam ve zenginliğinin neye dayandığını açıklarken yararlı olan şeyden "iyi" ve "doğru" olanı anladıklarını söylediğinde Medea, Korinthosluların bu *"iyi olanı yararlılıkla ilişkilendiren ve bir ülkenin zenginliğini bunun üzerine kuran hedef odaklı ve materyalist düşünce biçimine karşı çıkar"* (Aydın, 2010: 100). Çünkü Medea'ya göre yararlı olabilecek şeyin ille de iyi olması gerekmez; Kolkhis'te "iyi" olandan, tüm canlıların gelişmesini sağlayan üretken şeyleri anladıklarını söyler (bkz. Wolf, 2008: 112). Medea'nın söylediklerini Korinthos'un değişen değer yargılarından hareketle eskimiş ve anlamsız bulan Akamas, Medea'yı "hayalperest" (Wolf, 2008: 112) olarak görür.

İki ülke arasındaki ekinel farklılığı gösteren bir diğer önemli husus gök bilimine yönelik yaklaşımlarıdır. Kolkhis'te kadınlar tarafından yürütülen ve ayın evrelerine dayanan gök bilimi, Korinthos'ta erkeklerin elindedir ve yıldız yorumuna dayanır. Akamas yıldızlardan çıkardığı sonuçları anlatırken yıldız yorumlama konusunda çok eski bir geleneğe sahip olduklarını ve kendisinin de öncüleri gibi, ilerde halkı tarafından saygıyla anılmak istediğini belirttiğinde Medea, onun bu ismini

ölümsüzleştirme arzusunu anlamsız bulur ve “*Bizde tüm büyüklerimiz saygıyla anılır.*” diyerek –her ne kadar bu söylemini Akamas gülünç bulsa da– Kolkhis’te ayrım yapılmaksızın herkesin değerli olduğunun altını çizer (bkz. Wolf, 2008: 113-115). Bunlara ek olarak Medea’nın monologlarında her iki ülkenin altın konusunda da farklı değer yargılarına sahip olduklarını görmekteyiz. Kolkhis altını bol bir ülke olmasına rağmen orada altının bir önemi veya değeri yoktur. Korinthos’ta ise bir vatandaşın değeri sahip olduğu altın miktarıyla ölçülmekte, buna bağlı olarak saraya vereceği meblağ belirlenmekte ve halkın bu şekilde farklı tabakalara ayrılmasının bir ülkenin yönetilebilmesi açısından yararlı olduğu düşünülmektedir (bkz. Wolf, 2008: 36-37). Korinthosluların altına düşkünlüğü karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen Medea, bunun sebebini sorduğunda Akamas’tan şöyle bir yanıt alır: “[...] *bir nesneyi değerli, bir diğerini değersiz kılan şey bizim arzu ve isteklerimizdir. Kralımız Kreon’un babası zeki bir adamdı. Tek bir yasakla Korinthos’ta altını aranan bir nesne haline getirdi*” (Wolf, 2008: 37). Medea bu türden bir zekiliğin Kolkhis’te mevcut olmadığını dile getirdiğinde Akamas’ın yine yaralayıcı ve aşağılayıcı gülümsemesiyle karşılaşır. Bütün bu farklılıklara bağlı olarak Medea da dahil tüm Kolkhisliler, Korinthos halkı tarafından tuhaf varlıklarmış gibi algılanırlar: “*Elbette benim Korinthoslularım tuhaf hayvanlara bakar gibi şaşkınlıkla baktılar gelen göçmen topluluğuna, doğrudan düşmanca değil ama doğrudan dostça da değil*” (Wolf, 2008: 115).

Korinthos’ta eril düşünce dizgesinin temsilcisi sayılabilecek Akamas’ın, duyu ve sezginin insan eylemlerinde yönlendirici bir etken olduğunu ileri süren Medea’nın düşüncelerini ilkel bularak reddetmesi (Viergutz, Holweg, 2007: 114), toplumsal kırılmayla beraber meydana gelen değerler değişimini açık bir şekilde gözler önüne sermektedir: “*Medea, nasıl söylesem, çok fazla kadıncaydı, bu onun düşünme şeklini de etkiliyordu. Düşüncelerin duygulardan hareketle ortaya çıkıp geliştiğine ve aralarındaki bu bağı yitirmemeleri gerektiğine [...] inanıyor. Kuşkusuz eskimiş, geride kalmış bir anlayış*” (Wolf, 2008: 113). Medea’nın, “yaratıcı kaynak” (Wolf, 2008: 113) olarak adlandırdığı bu anasoylu düşünce şeklini Korinthos’a hükmeden tek yönlü eril düşünce biçimine karşı savunması, onu Korinthoslular nezdinde sonuç olarak ilkel, dik başlı, laf anlamaz yapmaktadır: “*Artık genç bir kadın değilim, ama hâlâ vahşiyim; bunu Korinthoslular söylüyor. Onlara göre eğer bir kadın*



*düşüncesinde ısrarcı/dik başlı olursa vahşidir*” (Wolf, 2008: 17). Medea “*bir vahşi ve bir kadın olarak iktidar söyleminden iki türlü dışlanma*” (Mayer, 1997: 91) yaşamıştır.

Metinde Medea'nın yabancı olmasıyla ilişkili olarak vahşiliği ve barbarlığı Korinthoslular tarafından sık sık vurgulanmaktadır. Medea genel anlamda vahşi çığlıkları, vahşi çalı saçları, vahşi gülüşü olan barbar bir kadın şeklinde tasvir edilir. Medea'nın vahşi imgesinin dışlanan, aşağılanan, hor görülen, hatta korkulan boyutunun dışında bir diğer boyutu daha vardır. Vahşiliği aynı zamanda onu arzu nesnesi haline getirmiştir (Georgopoulou, 2001: 185). Medea'nın güzelliği, esmer teni, siyah kıvrıkcık saçları, keskin bakışları, meydan okurcasına yürüyüşü örneğin İason'da ürpertiyle karışık karşı konulamaz bir arzu da ortaya çıkarmaktadır. İason'un Medea'ya dair zihninde oluşturduğu “*en korkunç ve en cezbedici imge*” (Wolf, 2008: 60), onun Kolkhis'te bir kurban töreni rahibesi olarak törenin gerekliliklerini yerine getirdiği sırada gelişir. Medea üstünde boğa postu ve kafasında kurbanın canını almaya hakkı olduğunu gösteren boğa testisinden yapılmış bir Frig başlığı ile sunak önünde bıçağını sallayarak boğayı boğazlayıp kanını içtiğinde, İason bir yandan onun karşısında ürpertiye kapılırken öte yandan gözlerini ondan alamaz (bkz. Wolf, 2008: 60). İason için o an Medea'nın vahşiliği cezbedici, çekici bir vahşiliğe; Medea'nın kendisi ise bir arzu nesnesine dönüşür: “[...] *korkunç ve güzel, hiçbir kadını arzulamadığım kadar onu arzuluyorum, insanı parçalayan böyle bir arzunun var olduğunu bilmiyordum, [...] artık bu kadın olmadan oradan gidemeyeceğimi biliyordum. O benim olmalıydı*” (Wolf, 2008: 60). Friederike Mayer'in de belirttiği üzere İason'un Medea için “*korkunç ve güzel*” dediği noktada, savunma ve isteme arasındaki arzu belirsizliği dışa vurulur (Mayer, 1997: 91) ve bu çelişkili durum İason'un hem Medea'dan ürkmesi hem de ondan vazgeçememesiyle metin boyunca devam eder. Kral Kreon da Kolkhislilerin cezbedici vahşiliği konusunda İason ile hemfikirdir, onun Medea'ya tutkunluğunu bu bağlamda değerlendirir. Ancak ona “*ama sen artık bizden birisin İason*” (Wolf, 2008: 55) diyerek ve Medea'nın çekicilikten ziyade vahşiliğine göndermede bulunarak, ikisi arasındaki ilişkinin uzun soluklu olamayacağını sinyallerini verir: “*Senden rica ediyorum İason, nihayetinde bunlar vahşi [...] Çekici vahşiler, kabul ediyorum, bu çekiciliğe her zaman karşı koyamamız anlaşılabilir bir durum. Ama geçici ise*” (Wolf, 2008: 55). Medea'nın

önce İason ve diğer Argonautlarda gelişen, ardından tüm Korinthos'a yayılan cezbedici vahşi kadın imgesi, Akamas'ın monologlarında da karşımıza çıkmaktadır. Akamas henüz Medea Korinthos'a gelmeden önce isminin geldiğini, hakkında söylentilerin başladığını ve Korinthos erkeklerini Argonautların maceralarından ziyade “güzel vahşi” diye anılan bu kadının heyecanlandığını söyler (Wolf, 2008: 107). Bu bağlamda “İnsanları tanırım [...] tuhaf önlenemez ihtiyaçlarını, azgın fantezilerini ve bu fantezilerin aşırılıklarını çıplak gerçeklik olarak almaya eğilimli olduklarını bilirim.” (Wolf, 2008: 107) diyerek, Medea'yı vahşi güzel yapıp arzu nesnesine dönüştüren düzeneğin eril fantezi dünyası olduğunu açıkça belli eder.

Öte yandan Agameda'nın monologlarında, sıradan halkın bu barbarlara yönelik vicdan azabı duymaksızın kayıtsız şartsız nefretlerini yaşadıklarına, buna karşın iktidarın ise kendi çıkarları doğrultusunda onlara ilkin daha ılımlı ve hoşgörülü yaklaştığına dair bir bilgi edinmekteyiz. İktidar ve iktidarı temsilen Akamas, özellikle de başlangıçta saray sınırları içerisinde ikamet eden Medea sayesinde bir barbara bile adil olabileceklerini, önyargısız, hatta arkadaşça davranabileceklerini ispatlama olanağı bulmaktadır. Medea da dahil tüm Kolkhislilere konuksever davranarak öncelikle kendi vicdanlarını rahatlatmaya çalışırlar. Bu vicdan azabı “barbar” Kolkhislilere yönelik değildir; bir zamanlar, şu an üzerinde yaşadıkları toprakları, hor gördükleri asıl sakinlerinin elinden kaba kuvvet kullanarak almalarına yönelik bir vicdan azabıdır (bkz. Wolf, 2008: 80). Kolkisliler bu bağlamda ilk olarak, Korinthosluların her ne kadar bastırılmış ve reddedilmiş biçimde de olsa kendilerine dair sahip oldukları öz imgelerini düzeltmelerine hizmet etmişlerdir (Mayer, 1997: 89). Ancak bu başlangıçtaki konuk severlik kısa sürede değişir. Özellikle de Medea yerli halkı kıtlıktan kurtardıktan sonra, o güne kadar ona hayranlıkla bakan iktidar temsilcisi Akamas ile aralarındaki ilişki değişmeye başlar (bkz. Wolf, 2008: 44). Çünkü Medea'nın, kendi kentlerinde güçlenmesi ve insanları etkisi altına alması iktidar açısından bir tehdit olarak görülür. Christa Wolf'un bakış açısıyla, Korinthos iktidarı bunun önüne geçebilmek için Medea'dan kötü, büyücü, barbar, vahşi bir kadın imgesi yaratır ve kentlerinde meydana gelen tüm felaketlerden onu sorumlu tutar.

### 4.2.3. Günah Keçisi Olarak Medea

Christa Wolf'un yapıtında günah keçisi örgesi önemli bir yer tutmaktadır. Bunun sebebi ise daha önce de değindiğimiz üzere yazarın, Medea'yı ataerkil değerler dizgesi içerisinde felaketlerden ve ölümlerden sorumlu tutulan bir günah keçisi olarak görmesidir. Yazara göre antik metinlerde Medea'nın yaptığı veya sebep olduğu ileri sürülen tüm olaylar, onun günah keçisi olarak seçilmiş olmasıyla ilişkilidir. Bu bağlamda yapıtında, Medea'ya dair yaratılan tüm olumsuz imgeleri, ona yüklenen tüm suçları ve atılan tüm iftiraları günah keçisi örgesiyle açıklığa kavuşturmaya çalışır. Söz konusu bakış açısını ise René Girard'ın günah keçisi kuramıyla destekler. Yapıtının, Medea'ya yöneltilen suçlamaların asılsız olduğunu gösteren yedinci bölümünün girişine, Girard'ın "*İnsanlar, başlarına gelen felaketlerin kurtulması kolay tek bir sorumlusu olduğuna kendilerini inandırmak isterler.*" (akt. Wolf, 2008: 149) ifadesini doğrudan alıntılıyıp yerleştirerek, Medea'nın Korinthos'ta nasıl bir işlev gördüğünü özetle ortaya koyar. Yazarın bakış açısıyla Medea'nın yabancı, barbar ve kadın olması, onu, Korinthoslular nezdinde kolaylıkla gözden çıkarılabilecek birisi yaptığından günah keçisi seçilmesini elverişli hale getirmiştir.

Christa Wolf'un kaleme aldığı şekliyle Medea'nın Korinthos iktidarı tarafından günah keçisi seçilmesi, asılsız suçlamalara ve iftiralara maruz kalması onun, devletin birlik ve beraberliğini tehlikeye atabilecek bir sırrı öğrenmesine dayanmaktadır. Üzerine hiçbir şekilde konuşulmayan, adeta bir tabu hâline gelen bu sır, kral Kreon'un, her ne kadar halkına kızı İphinoe'nin genç bir kralla evlendirilmek üzere yabancı denizciler tarafından kaçırıldığı bilgisini yaysa da aslında krallık tahtını yitirmemek ve iktidarını devam ettirmek uğruna kızını gizlice öldürtmüş, yani kurban etmiş olmasıdır. Medea'nın kraliçe Merope'yi gizlice takip ederek mağarada bulduğu kemikler vesilesiyle bu sırra ulaşmış olması iktidarı rahatsız etmiştir. Medea'nın, kralın birinci dereceden adamı olan Akamas'ın tüm uyarılarına ve tehditlerine rağmen edindiği bu sırrın peşine düşmesi, yaşananlara şahit olan kralın kızı Glauke, eşi Merope ve ikinci gök bilimcisi Leukon ile konuşarak belleklere gömülmüş, bastırılmış ve unutulmaya yüz tutmuş bu kurban olayını tekrar gün yüzüne çıkarması, iktidar tarafından iktidarı zedeleyecek bir tehdit unsuru olarak görülmesine yol açar. Medea

her ne kadar bu bilgiye dair gördüklerini ve öğrendiklerini insanlara yaymak gibi bir niyetinin olmadığını, sadece kendisi için konuyu aydınlatmaya (Wolf, 2008: 118) ve içinde yaşadığı kenti tanımaya (Wolf, 2008: 163) çalıştığını belirtse de iktidarın düşmanlığını üzerine çekmiştir. İktidarın geçmişte işlenen cinayetin ifşa edilmesinden korkması ve Medea'yı bu konuda bir risk faktörü olarak görmesi sonucu Medea önce dışlanmış, ardından günah keçisi yapılmıştır (bkz. Aydın, 2010: 75).

Medea, Korinthos'un kötülük ve yalan üzerine kurulu olduğunu gösteren İphinoe olayını irdelemesinin bedelini tahmin ettiği üzere ağır bir şekilde öder: "*Kent bir vahşet üzerine kuruluydu. Bu sırrı açığa vuran kişi kaybederdi*" (Wolf, 2008: 23). Korinthos'un en derin sırrını öğrenerek iktidar nezdinde işlemiş olduğu suç, sırrın ortaya çıkmaması gerektiği için açık açık dile getirilemediğinden, Medea'nın başka türlü suçlanmasının yolları aranmıştır. Çünkü işlediği suç üzerinden suçlanması, aynı zamanda iktidar eliyle gerçekleştirilmiş olan İphinoe cinayetinin ifşa edilmesi anlamına gelecektir: "*İşlediği suçtan suçlanamıyorsa, ona karşı açıkça kullanılacak ve istenilen sonuca götürecek başka bir suçlama bulunmalıydı*" (Wolf, 2008: 81). Bunun üzerine iktidar temsilcisi Akamas, Kolkhisli işbirlikçileri Agameda ve Presbon ile birlikte, Medea'nın bir kardeş katili olduğunu ileri sürerek, bu bilginin kısa sürede tüm kente yayılmasını sağlar.<sup>65</sup> Söz konusu suçlama asılsız da olsa Akamas ve işbirlikçilerinin, dolayısıyla da iktidarın çıkarları doğrultusunda etkisini gösterir; Medea'nın durumunun kötüye gitmesi hepsinin çeşitli sebeplerle işine yaramaktadır (bkz. Wolf, 2008: 84-86). Medea'yı iktidar karşısında yıldırarak ve kurcaladığı İphinoe cinayetini açığa çıkarmasının önüne geçmek amaçlı ortaya atılan bu iftirayla beraber, Medea'nın aynı zamanda potansiyel bir suçlu olarak kentte meydana gelebilecek tüm felaketlerden sorumlu tutulmasına zemin hazırlanmıştır. Medea'nın, iktidar aracılığıyla oluşturulan olumsuz (kötü büyücü, barbar, vahşi, katil) imgesinin yanı sıra, Martin Beyer'in de Girard'dan yola çıkarak belirttiği gibi, ekinsel ve fiziksel özellikleri de potansiyel bir günah keçisi olmasında etkili olmuştur. Göze

<sup>65</sup> Antik metinlerin aksine Christa Wolf'un metninde erkek kardeş Absyrtos'u öldüren veya öldürten Medea değildir; babası Kral Aietes'tir. Medea'nın kardeşini öldürdüğüne dair söylem, Korinthos iktidarının onu karalamak ve cezalandırmak için ortaya attığı bir "söylentiden" (Wolf, 2008: 89) ibarettir. Bu asılsız söylentinin dayanağı ise işbirlikçi Kolkhisliler ve Medea'nın Kolkhis'ten kaçarken beraberinde getirdiği ölmüş kardeşinin kemiklerini denize attığını gören ve bu görüntüden onun kardeşini öldürmüş olabileceği sonucunu çıkartan Argonautlardır (bkz. Wolf, 2008: 97).

çarpan sıra dışı çekim kuvveti, alışılmışın dışında güzelliği, farklı ten rengi ve saçları, yüksek kahkahaları, farklı düşünce ve davranış biçimi Korinthoslular açısından bu bağlamda önemli bir rol oynamıştır (bkz. Beyer, 2007: 134-136).

Medea'nın gerek ekinsel ve fiziksel gerekse de imgesel açıdan ötekileştirilmiş olması ve bu durumun onu günah keçisi olmaya uygun kılması ilkin Korinthos'u kıtlıktan kurtarmasıyla baş gösterir. Şifacı bilgisine dayanarak kent sakinlerini yabancı otlar toplamaya ve kutsal sayılan at etini yemeye teşvik eden Medea, onları bu şekilde açlıktan kurtarmış olmasına rağmen "kötü büyücü" olarak damgalanır. Kutsal sayılan bir hayvanı yemiş olmanın sorumluluğunu almak istemeyen kent sakinleri, Medea'nın kendilerine büyü yaptığını ileri sürerek, bu olaydan onu sorumlu tutarlar (bkz. Wolf, 2008: 44-45). Kendilerince yaptıkları şeyi bir suç olarak görüp, bu suçu Medea'nın üstüne atarak, onu suçlu ilan ederler. Böylelikle Medea her ne kadar onlara yardım edip hayatta kalmalarını sağlamış olsa da söz konusu olayın günah keçisi olur (bkz. Beyer, 2007: 94). Bu vesileyle halkın ve iktidarın nefretini üzerine çekmiş olan Medea'nın kentte meydana gelen diğer felaketlerden sorumlu tutulması kolaylaşmıştır. Kralın ikinci gök bilimcisi Leukon'un hazırladığı gök haritalarını kralın duymak istediği şekilde yorumlayan, böylece yanlış öngörülerde bulunan Akamas'ın, kentin mutlu bir sene geçireceğini, kendilerini gelişim ve refahın beklediğini söylemesine karşın kentte deprem ve vebanın yaşanmasıyla Medea yine suçlamaların hedef noktası olmuştur. Yaşanan bu felaketlerle sarayda yıldızı sönmeye başlayan Akamas, tekrar kralın gözdesi olabilmek ve eski gücüne kavuşabilmek için kurban olarak Medea'yı seçmiştir. İnsanlara, kentin üzerine depremi çekenin, yaptığı kötü büyülerle Medea'nın olabileceği düşüncesini yayarak dikkatleri kendi üstünden atmıştır (bkz. Wolf, 2008: 154, 164). Deprem sonrası ortaya çıkan ve giderek kenti etkisi altına alan veba salgını olayında da Medea'ya yönelik benzer bir strateji izlenmiştir. Öyle ki deprem ve ardından gelen veba salgını kentte bir kriz ortamı yaratmıştır. Depremde neredeyse tüm mal varlığını yitiren halk, bu sırada sadece kendisiyle ilgilenen, ihtişamlı gösterilerini sürdürmeye devam eden saraya karşı öfkelenmiştir. Üstüne bir de sarayın sorumsuz davranmasıyla vebanın baş göstermesi halkın öfkesini arttırmıştır (Wolf, 2008: 166-167). Bu durumda, Beyer'in deyimiyle ataerkil yönetim biçimi altında sıradüzensel bir şekilde inşa edilen toplumsal yapı çözülmüş ve böylelikle kentin siyasi

liderleri, halkın öfkelerini kontrol edememe ve halk tarafından yaşanan felaketlerden sorumlu tutulup günah keçici yapılma tehdidiyle karşı karşıya kalmışlardır. Söz konusu tehlikeyi önlemek ve halkın öfkelerini Medea'ya yöneltmek için Akamas, işbirlikçilerinin yardımlarıyla, yaşanan olumsuzluklardan Medea'yı sorumlu tutan söylentiler çıkartmıştır (bkz. Beyer, 2007: 94-95). Bu söylentiler kısa sürede etkisini göstermiştir: “*Veba yayılıyor. Medea bu haftalar içerisinde herkesten daha fazla çabaladı, hastalar onu istiyor, o da gidiyor. Ancak çoğu Korinthoslu, onun gittiği her yere hastalık taşıdığını ileri sürüyor. Kente vebayı getiren oymuş*” (Wolf, 2008: 167). Medea'yı kurban seçerek günah keçisi yapan Akamas'ın çabaları işe yaramış; kışkırtılan ve parayla ayartılan “alt tabaka halk” onu küfür ve aşağılayıcı sözlerle sokaklarda kovalamaya başlamıştır (bkz. Wolf, 2008: 160-161).

Medea öfkeli halktan kaçarken kurtuluşu o an için heykeltıraş Oistros'un evine sığınarak bulsa da yaşanan bu olay, Akamas'ın yakından tanıdığı ve işlemesine önyak olduğu “günah keçisi düzeneğinin” son noktası olmayacaktır (Beyer, 2007: 95). Nitekim Artemis şenliğinin kutlandığı sırada gerçekleşen ay tutulmasıyla kentte yeni bir kriz oluşmuş ve halk, “*bu akla uygun yollarla tanımlayamayan olgu*” (Beyer, 2007: 96) için yine bir sorumlu arayışına girmiştir. Burada dikkat çekici olan, Akamas'ın ay tutulması hakkında bilgi sahibi olmasına rağmen halkı bu konuda aydınlatmamış olmasıdır. Medea'nın deyimiyle Akamas yaklaşmakta olan ay tutulmasına yönelik bilgisini gizli tutmuş, konuyu bilen gök bilimcilerine ise bunu halka duyurdukları takdirde ölümle cezalandırılacaklarını söylemiştir. Böylece gökte meydana gelen bu olayı, kente yabancı tanrıları getirerek Korinthos tanrıları öfkeliendiren Kolkhislilere yönelik tanrıların bir cezası şeklinde anlamlandıran yerli halkı, bu öfkeye yol açan suçluları bulup cezalandırmaya yöneltmiştir (Wolf, 2008: 189). Bu bağlamda başta Medea olmak üzere Kolkhisliler suçlu bulunduğundan Akamas'ın yardımcısı Turon, o sırada Demeter şenliklerini kutlayan Kolkhislilerin kutsal koruluğuna girip bir ağacı keserek onları cezalandırır (Wolf, 2008: 191). Kutsal alanlarının tahrip edilmesine öfkelenen Kolkhisli kadınlar, Turon'u yakalayıp hadım ederler. Medea tüm çabalarına rağmen Kolkhisli kadınları durduramamış, yaptıkları eylemin önüne geçememiştir. Yaşanan bu olay üzerine her ne kadar korulukta baygın yatan Turon'un başında beklemiş, onu şifacılığıyla iyileştirmiş ve sağlıklı bir şekilde

saraya ulaşmasını sağlamış olsa da Turon ayılıp kendine geldiğinde sarayda ilk onun adını vermiştir ve Medea böylece Korinthos iktidarı tarafından Turon'a saldıran kadınların elebaşı ilan edilerek tutuklanmıştır (Wolf, 2008: 191-193). Turon'un başına gelen olayda hiçbir suçu olmamasına, hatta onu kurtarmasına rağmen Medea yine günah keçisi seçilmiş ve tüm sorumluluk ona yüklenmiştir. Medea her şeyin bir plan doğrultusunda ilerlediğinin ve artık bu plan üzerinde bir etkisinin olamayacağını bilincindedir. Çıkartıldığı, önceden planlanan ve kararı zaten belirlenmiş olan mahkemede tüm sanıklar, kendilerinden beklenildiği gibi, onun aleyhinde ifade vermiş<sup>66</sup> ve Medea kurul üyeleri tarafından sürgün cezasına çarptırılmıştır. Alınan karara göre Medea derhal ülkeyi terk edecek, çocukları ise babaları İason'un yanında, sarayda kalacaktır (Wolf, 2008: 200-201). Medea'nın bu kez açık açık günah keçisi yapılarak, sokaklarda dolaştırılıp kentten kovulduğu anı Leukon şöyle aktarır:

*“Bir günah keçisine yapıldığı gibi, kentim Korinthos'un, nefret kusan, bağırان, tüküren, yumruk sallayan bir kalabalığın dizildiği sokaklarından geçirildikten sonra güney kapısına getirilip kentten dışarı atıldığında, kollarından tutan iki nöbetçinin arasından bana fırlattığı o son bakışı nasıl unutabilirim.”* (Wolf, 2008: 206)

“Suçsuz kurban” (Wolf, 2008: 206) Medea'nın aşağılanarak kentten dışarı atıldığı gün sarayda vuku bulan ölüm olayı, her ne kadar Medea artık kent sınırları içerisinde olmasa da hakkında tekrardan söylentilerin ortaya atılmasına yol açmıştır. Kral Kreon'un kızı ve İason'un müstakbel eşi olan Glauke'nin, Medea'nın ona mutluluklar dileyerek düğününde giymesi için hediye ettiği elbiseyi giyip intihar etmesi üzerine suçlamaların odağındaki isim yine Medea olmuştur. Glauke'nin ölümünün ardından Kral Kreon'un saraya kapanmasıyla tüm yetkileri üstüne alan Akamas, söz konusu ölümle ilgili haberi Korinthoslulara duyururken aynı zamanda başrolünde yine Medea'nın olduğu asılsız bir söylentinin de beraberinde yayılmasını sağlamış ve canını düşünen herkesin bu söylentiyi doğrulamasını zorunlu kılmıştır (bkz. Wolf, 2008: 210). Yaşanan olay aslında bir intihar eylemi olmasına rağmen

<sup>66</sup> Örneğin Agamede duruşmada söyledikleriyle uzun süredir Korinthos sarayının çöküşünü planlı bir şekilde hazırlayan, ilgili davrandığı Glauke'yi aslında sinsi emellerine ulaşmak için araç olarak kullanan ve saraya girmek uğruna da İason'u kullanan bir Medea resmi ortaya koyar (bkz. Wolf, 2008: 199-200).

planlı bir şekilde hesaplanmış bir cinayet olarak lanse edilmiştir. Akamas'ın uydurduğu hikâyeye göre “*Medea Glauke'ye zehirli bir elbise göndermiş, korkunç bir veda hediyesi, zavallı Glauke elbiseyi giydiğinde elbise cildini o kadar yakmış ki acıdan şuurunu yitirmiş bir halde serinleme arayışına girerek kendisini kuyuya atmış*”<sup>67</sup> (Wolf, 2008: 210-211). Medea'nın da ifade ettiği üzere Korinthoslular “*yalan söylemede ustalar, kendi kendilerini kandırmada da*” (Wolf, 2008: 102). Öyle ki uydurdukları bu yalana inanıp Medea'nın, kentten kovulmuş olmasına rağmen bulunarak tekrar getirilmesi ve cezalandırılması için birçok girişimde bulunmuşlardır. Ancak bu girişimler sonuçsuz kalmıştır: “*Sanki yer yarılmış içine girmişlerdi, oysa kent surlarının öteki tarafında sığınacak bir yer bulabilmek için günlerce yürümek gerekirdi*” (Wolf, 2008: 209). Leukon'un aktardığına göre sırf kralın kızının ölümünün intikamını alamadıkları, güçsüz kaldıkları itirafında bulunmamak ve bir şeyler yapıyormuş gibi görünmek için iktidar, bu sefer de Medea'ya at ayarlamış olabilecek yardakçıları aramaya başlamıştır. Bunu yaparak aynı zamanda batıl inançlı halk arasında oluşmaya başlayan “*tanrıça Artemis'in bizzat kendisinin, kaçakları yerden kaldırıp yılanlı arabasına aldığı ve onları güvenli bir yere kaçırdığı*” (Wolf, 2008: 209) şeklindeki menkıbeleri henüz gelişmeden bastırmak istemiştir.<sup>68</sup> Sonuç olarak Glauke'nin ölümüyle ilgili günah keçisi seçilen Medea'nın bizzat kendisi bulunup cezalandırılmadığından, Korinthos'ta kalan çocukları hedef alınmıştır. İktidar tarafından kışkırtılan halk, Medea'dan intikam almak uğruna çocuklarına yönelmiş ve onları katletmiştir. Çocukların ölümüyle ilgili bu konu, Christa Wolf'un metninde her ne kadar Medea'nın bir kadın olarak günah keçisi yapılmasının bir parçası olsa da mitolojilerde ve Euripides'ten bu yana yazın geleneğinde önemli bir yer edindiğinden ve Medea'ya dair önemli bir imgeyi içerdiğinden ayrıca ele alınacaktır.

<sup>67</sup> Bu tezin üçüncü bölümünde de değindiğimiz üzere Euripides'in metninde Medea, kralın kızını (Glauke), eşi İason'u elinden aldığı için kıskanmakta ve onu zehirli bir elbiseyle öldürmektedir. Christa Wolf'un metninde ise Medea'nın Glauke'yi öldürdüğüne dair söylem, eril iktidar tarafından bilinçli bir şekilde ortaya atılan asılsız bir söylentiden ibarettir.

<sup>68</sup> Euripides'in metninde Medea tüm kırımlarını gerçekleştirdikten sonra büyük babası Helios tarafından, düşmanlarından korunması için kendisine gönderilen kanatlı yılanların çektiği uçan arabaya binerek kentten uzaklaşır (bkz. Euripides, *Medea*, 1315-1322, 1410-1415).



#### 4.2.4. İktidar Karşısı Bir Kadın Olarak Medea

Christa Wolf'un Medea'sı Euripides'in aktardığı gibi İason'a âşık olduğu için babasına ve halkına ihanet etmez. İason'a Altın Postu alması için yardım etmesinin, ona âşık olup olmamasıyla bir ilgisi yoktur. Ülkesi Kolkhis'i terk edip İason ile bilinmezliklere doğru yola çıkmasının başka geçerli sebepleri vardır. Kendi ülkesindeki yönetim biçiminden memnun olmadığı ve iktidara karşı çıktığı için kaçmayı seçmiştir. Henüz Kolkhis'te iken İason'dan Batı ülkelerinde çok zor durumda kalırsa bile insan kurban edilmediğini öğrenince ülkesini terk etmeye ve onunla gitmeye karar verir: *“İason ile birlikte gittim; çünkü bu kaybedilmiş, bozulmuş Kolkhis'te kalamazdım. Bu bir firardır”* (Wolf, 2008: 96). Christa Wolf 1996 yılında gerçekleştirilen bir söyleşisinde bu konuyla ilgili *“Medea, [...] benim yorumlamamda İason yüzünden değil, bilakis İason ile terk eder Kolkhis'i. Bu büyük bir farktır.”* (Wolf, 2000b: 82) diyerek bu noktaya özellikle dikkat çeker, çünkü kendi yorumlamasını diğer yorumlamalardan ayıran en önemli noktalardan biri de budur. Dolayısıyla yazarın Medea'sı, Margaret Atwood'un da belirttiği gibi *“cinsel tutkuların çaresiz kölesi değildir. İlk zamanlar İason onun için hedefe yönelik bir araçtır”* (Atwood, 2000: 110). *“Siyasi nedenlerden ötürü”* (Aydın, 2010: 72) ülkesinden kaçan Medea, metinde İason'u sonradan, uzun süren gemi yolculuğu sırasında sevmeye başlar. Yazarın deyimiyle onu sonradan etkileyen şey, İason'un “görmekli bir adam” ve vaktiyle onun gibi bir “şifacı” olmasıdır (Wolf, 2000b: 82). Ancak Medea, kaçış nedeni her ne kadar bir erkek olmasa da kendisiyle ilgili, bir kadının ancak bir erkek için ülkesine ihanet edebileceği yönünde ortaya çıkan düşüncelerin önüne geçemez. İason da dahil Korinthos'taki herkes onun, aşkı uğruna böyle bir olaya kalkıştığını varsayar. Medea iktidara başkaldırmış olmasının bir erkeğe duyulan aşka indirgenmesini şöyle aktarır:

*“Aklıma gelmeliydi, onun [İason] da benim kendi babama karşı ona yardım etmemin sadece tek bir nedeni olacağını düşünebileceği: Ben ona, İason'a, kara sevdıyla tutulmuş olmalıydım. Mevzuyu herkes böyle görüyor, Korinthoslular zaten böyle görüyor; onlar için kadınların bir erkeği sevmesi her şeyi açıklıyor ve bağışlatıyor.”* (Wolf, 2008: 25)

Görüldüğü üzere Euripides'in metninde Medea'nın İason'a körkütük âşık olduğundan dolayı babasına ihanet edip ülkesinden kaçtığına dair söylem, Christa Wolf'un metninde bir yanılsamadan ibarettir ve gerçeklik payı yoktur. Metinde yansıtıldığı şekliyle Kolkhisliler de bu yanılsamaya düşmektedirler: *“Benimle gelen bizim Kolkhisliler de başından beri İason ile beni, bir çift olarak gördüler, babamın evinde babama ihanet eden bir adamla yatamayacağımı kafaları almıyor. Benim yardımımıyla ihanet eden [...]”* (Wolf, 2008: 25). Geride kalan Kolkhisliler ise bu kaçışından dolayı onu ülkesine ihanet eden bir hain olarak adlandırmışlardır: *“Kaçışından sonra Kolkhislilerin beni nasıl adlandırmış olabileceklerini biliyorum, bunun için babam yeterince çaba göstermiştir: Hain. Bu sözcük içimi hâlâ yakıyor”* (Wolf, 2008: 26). Öte yandan Medea ile birlikte gelen Kolkhisliler de ülkelerinin koşullarını dayanılmaz buldukları için kaçmışlardır, sırf Medea için değil. Fakat geldikleri ülkede umduklarını bulamayıp hayal kırıklığına uğrayınca Medea'nın ününden dolayı körü körüne peşine düştiklerini, sadece onun uğruna ülkelerini terk ettiklerini söyleyerek, sonradan gözlerine güzel görünen yurtlarını kaybetmiş olmalarından onu sorumlu tutarlar. Medea ile İason'un ayrılmaları üzerine ise ülkelerinden boşu boşuna kaçmış bulduklarını düşünüp yakınırılar (bkz. Wolf, 2008: 30-31). Medea da iktidara karşı çıkıp ülkesini terk etmiş olmanın pişmanlığını bir nevi yaşamaktadır; fakat onun pişmanlığı kendisiyle birlikte gelen Kolkhislilerle aynı sebeplerden dolayı değildir. Diğer bir ifadeyle İason ile ayrılmış bulunduğundan dolayı değil, kaçışını kaçılmaz kılan iktidar eliyle yapılmış olayın, yani insan kurbanının, Korinthos'ta da gerçekleşmiş olduğu bilgisine varmasından dolayıdır:

*“Onun [Lissa], İason'un dünyanın sonuna kadar peşinden gideceğim bir adam olduğunu düşünmesine karışmadım ve onların, ayrılığımızı ciddi bir kişisel hakaret olarak görmelerini yadırgayamam. Daha da kötüsü: kaçışımızın boşuna olduğuna dair bir kanıt olarak görmelerini. Oysa ben bu [kaçışımızı boşa çıkartan] kanıtı bugün ellerimle dokundum, tüm dünyaya karşı bir mağarada saklanan bir çocuk iskeleti.”* (Wolf, 2008: 30)

Medea babası kral Aietes'in bir güç simgesi olan krallık tahtını devretmemek uğruna oğlu Absyrtos'u gözden çıkarıp kurban ettiği gibi Korinthos kralı Kreon'un da

çok daha öncesinde kızını İphinoe'yi kurban ettiğini öğrenmiştir. Bir insanın kurban edilmesini hiçbir şekilde onaylamadığı için babasına baş kaldırıp kaçtığı ülkesinden yine insan kurban eden bir ülkeye geldiğini anlamasıyla uğruna hain olarak damgalanmayı bile göze aldığı değerlerini korumak ve babasının işlediği suçun bir parçası olmamak adına çıktığı yolculuğun boşuna olduğu duygusuna kapılmıştır. Medea'nın içine düştüğü bu durum, her iki ülkenin de aralarında ekinel farklılıklar olsa da “insan kurban etmek” gibi ortak bir noktaya sahip olduğunu göstermektedir. Ortrud Gutjahr'ın deyişiyle “*Ekinel uygulamadaki farklılıklara rağmen [...] her iki ekinde de eşit derecede temel oluşturan ve onları tüm farklılıkların ötesinde birleştiren bir ana kalıp ortaya çıkmaktadır: Şiddet*” (Gutjahr, 1998: 349).

Yukarıda da değindiğimiz gibi Absyrtos'un, babası kral Aietes tarafından öldürülmesi, başta Medea ve annesi İdyia olmak üzere kralın yönetim biçiminden memnun olmayanların iktidar değişikliği talebine dayanmaktadır. Onları memnuniyetsizliğe ve buna bağlı olarak iktidar değişikliğine yönelten nedenler ise kralın ülkeyi iyi yönetmemesi, çocukları ve eşi de dahil olmak üzere sürekli yeni düşmanlar kazanması, dik kafalı olması, ülkenin gelirini gereksiz yere kullanıp sarayı şatafata boğması gibi unsurlardır. Medea'nın rahibesi olduğu Hekate tapınağında sık sık bir araya gelen yönetimden memnun olmayan bu gruba göre başta kral olmak üzere iktidar koşuntusu, ülkenin maddi olanaklarını ve altınını sarayın gösterişine yatırmak yerine ticaretin canlanması ve yoksul halkın yaşam koşullarının iyileşmesi için kullanılmalıydı; kendisine düşen görevlerini adil ve adaletli bir şekilde yerine getirmeliydi (bkz. Wolf, 2008: 90-91). Çünkü Kolkhis'te yıllarca, eskiden ülkelerinin adil krallar ve kraliçeler tarafından yönetildiğine, insanların uyum içinde birlikte yaşadığına, mal varlığının herkese eşit bir şekilde dağıtıldığına, kimsenin kimseyi kıskanmadığına ve malına veya canına kastetmediğine dair çok eski söylencelerle donatılmışlardı. Medea'nın ifadeleriyle “*yıldan yıla bundan gittikçe daha da uzaklaştığımızı ve ihtiyar, kemikleşmiş kralımızın en büyük engel olduğunu görüyorduk*” (Wolf, 2008: 92). Bunun üzerine yeni bir kralın değişim getirebileceği düşüncesiyle bu muhalif gruba mensup kadınlar, iktidar değişikliğine yönelik bir girişimde bulunurlar. Eskiden Kolkhis'te kadınların kraliçe olduklarını ve ülkeyi onların yönettiklerini hatırlayıp, Medea'nın kız kardeşi Khalkiope'nin tahtı devralacak

yeni kişi olmasını önererek, bu eski geleneği (anaerki) yeniden canlandırmanın peşine düşerler. Buna ek olarak yine eski bir geleneğe göre Kolkhis'te bir kralın en fazla iki dönem iktidarda kalabileceğini, süresini doldurduktan sonra tahtı ardılına bırakmak zorunda olduğunu anımsayıp, kral Aietes'in süresini doldurmuş olduğu için tahtı bırakmasını isterler. Aietes her ne kadar bu isteğe ılımlı yaklaşır gibi gözükse de daha da eski bir geleneği hatırlatarak, bu daha da eski geleneğe uyacağını ve atalarının yaptığı gibi tahtı bir günlüğüne geleceğin kralı olacak oğlu Absyrtos'a (kızı Khalkiope'ye değil) bırakacağını bildirir; söz konusu olan eski geleneklere uymaksa bu şekilde Kolkhis'in eski geleneklerini yeterince yerine getirmiş olacaktır. Bunun yanı sıra söylemleri karşısında şaşırıp kalan muhalif kadınlar grubuna, en eski geleneklerde olduğu gibi kralın yani kendisinin veya tahtını bir günlüğüne bırakacağı temsilcisinin yani oğlunun kurban edilmesinin söz konusu olmayacağını da bildirir (bkz. Wolf, 2008: 92-93). Ancak yine de bir günlük krallığı sona erdiğinde oğlunu, eski gelenekleri yeniden canlandırınca kendi devirlerinin tekrardan geleceğini düşünen "bağnaz kadınlar" aracılığıyla kurban ettirir ve cesedinin uzuvlarını yine en eski geleneklere göre bir bereket belirtisi olarak tarlalara serpiştirir (Wolf, 2008: 94-95).

Medea kardeşi Absyrtos'un öldürülmesi üzerine "*İhanetin dışında başka çarem kalmamıştı*" (Wolf, 2008: 34) der. Çünkü bir iktidar olan babası kral Aietes'in, siyasi gücü elinde tutmak ve hükümdarlığını devam ettirmek için ne pahasına olursa olsun her şeyi yapabileceğini bizzat görerek ve yaşayarak deneyimlemiştir. Öyle ki annesi kraliçe İdyia ve bir grup kadın destekçileriyle beraber iktidar değişikliğini isteyerek, Kolkhis'te anaerki bir yönetim biçimini yeniden canlandırma girişimleri, tahtını yitirmemek için her şeyi göze alan kral Aietes tarafından sinsice kurulan bir düzenle başarısız kılınmıştır. Babasının, ona karşı çıktıkları için kendilerini aldatmasıyla ilişkili olarak Medea, "*Onu hafife almıştık; oysa takatsiz, yeteneksiz kralımız ve babamız kalan tüm gücünü tek bir nokta üstünde toplamıştı: iktidarda ve bu suretle hayatta kalmak. Biz bu tür azimli bir hileyi tanı mıyorduk. Kördük biz, Absyrtos*" (Wolf, 2008: 90) der. Erkek kardeşi Absyrtos'a ithafen Kolkhis iktidarına dair düşüncelerini geriye dönük bir şekilde dile getirir; çünkü zaten çatışma içerisinde olduğu iktidar yönetimiyle tam bir kırılma yaşadığı nokta Absyrtos'un öldürülmesidir. İktidarı cinayet üzerine kurulu böyle bir devletle artık kendisini özdeşleştiremez, aynı

ilkeleri paylaşamaz (Ehrhardt, 2000: 13) ve bu yüzden, o sırada Altın Post için Kolkhis'te bulunan Argonautlar lideri İason'u kaçırmak için kullanır.

Christa Wolf'un ortaya koyduğu iktidar karşıtı Medea imgesi, Medea Korinthos'a geldikten sonra da karşımıza çıkmaya devam etmektedir. Çünkü kardeşi Absyrtos gibi kral Kreon'un kızı İphinoe'nin de aynı sebeplerle kurban edildiğini öğrenmiştir. Nitekim Absyrtos olayı gibi İphinoe olayı da Korinthos kurulunda tahtın devamlılığı üzerine ortaya çıkan ve kurulu ikiye bölen bir tartışmaya dayanmaktadır. Kuruldaki bir grup kraliçe Merope'yi desteklerken diğer grup kral Kreon'un tarafında yer almıştır. Kral Keron'un yönetim biçiminden memnun olmayan kraliçe Merope ve onun kadın destekçileri, Korinthos'u dış güçlerin kışkırtıcısından kurtarmak ve daha güvenli bir hâle getirmek için İphinoe'nin ittifak sağlanacak komşu bir ülkenin genç kralı ile evlenmesini, ardından ise Kreon'un anasoylu geleneklere göre kraliçeden ödünç almış olduğu tacını kızı İphinoe'ye geri vermesini buyurmuşlardır. Kral Kreon, kızının kendi yerini alacağı ve böylece tekrar anasoylu bir yönetim biçimine geçileceği anlamına gelen bu öneriye karşı çıkmıştır. İphinoe ve onu destekleyen kadınların oluşturacağı bir kadın yönetimine bel bağlamayı anlamsız bulmuştur (bkz. Wolf, 2008: 116). Yaşanan bu tartışma üzerine Kral Kreon iktidarını sürdürmek uğruna kızı İphinoe'yi ortadan kaldırtıp, kendi yolunu açmak istemiştir, çünkü kızının kendi yerine oturturulmasından korkmuştur (Wolf, 2008: 104-105). Sonuç olarak kendisi için bir engel oluşturan İphinoe'yi öldürmüştü, halkına ise kaçırıldığını duyurmuştur.

Erkek egemenliğinin hem barbar olarak adlandırılan Kolkhis'te hem de uygar olarak adlandırılan Korinthos'ta bir çocuğun kurban edilişi üstüne kurulmuş olması (bkz. Scheffel, 2003: 305) ve iki yüzlü davranıp bu cinayetleri bir devlet sırrı olarak saklaması, Medea açısından kabul edilmez bir durumdur. Bu yüzden her ne kadar Korinthos'ta bir yabancı olarak eskiye nazaran daha güvensiz bir ortamda bulunuyor olsa da İphinoe cinayetinin peşine düşer ve Kreon iktidarının ihtişamlı maskesini düşürmeye çalışır. Kendilerini üstün, güneşin altındaki en günahsız insanlar (Wolf, 2008: 119) olarak gören ve yine güneşin altındaki en mükemmel ülkede yaşadıklarına inanan (Wolf, 2008: 74) Korinthosluların, devletlerinin bir cinayet üstüne kurulu olduğuyla yüzleşmelerini ister.

Medea'nın özenle saklanmış olan devlet sırrını öğrenmesi, iktidarın devamlılığı için bir tehdit unsuru oluşturmakla birlikte kendisi için de yine bir kırılma noktası olmuştur. Çünkü karanlık sırlarla dolu Kolkhis'ten bir kaçak olarak, Kral Kreon'un parlayan kenti Korinthos'a geldiğinde, buradakilerin gizleyecek sırlarının olmadığını düşünmüştür. Korinthosluların kendileri de buna inanmaktadırlar, nitekim *“onları bu kadar inandırıcı kılan şey de budur; her bakışlarıyla, her ölçülü devinimleriyle kafana iyice sokarlar: Dünyada insanın mutlu olabileceği bir yer var; [...] mutluluklarından kuşku duyacak olursan bunu hoş karşılamazlar”* (Wolf, 2008: 15). *“Nasıl olur da kendimi bu denli aldatabilmişim.”* (Wolf, 2008: 19) der Medea yüzüne çarpan gerçekler karşısında ve sözlerine şöyle devam eder: *“fakat hiçbir şey mutluluktan daha kati bir şekilde aldatamaz ve kral maiyeti içindeki yer kadar algının netliğini bulanıklaştıran başka bir yer yoktur”* (Wolf, 2008: 19). Medea her ne kadar kendisi için sakıncalı olsa da krala, iktidar yöneticilerine ve saraya yönelik eleştirilerde bulunmaktan ve onlara şüpheyle yaklaşmaktan geri kalmaz; Akamas'ın, yaptığı eleştirilerin sınırını aşmaması ve İphinoe meselesinin peşini bırakması yönündeki uyarılarını tereddüt etmeksizin reddeder.

Medea iktidar karşıtıdır; çünkü aynı zamanda erkek egemenliğini, buna bağlı olarak da eril iktidarın belirlediği cinsiyet rollerini kabul edip, erkeklerin koruması altına girmek ona göre bir şey değildir: *“Bir erkeğin koruması altında olmak benim için yeni bir durumdu”* (Wolf, 2008: 98). Medea'nın eril iktidar tarafından belirlenen cinsiyet kodlarını ve rollerini kabul etmediği, bilakis anasoylu geleneklere dayanan kendi değer yargılarına göre hareket ettiği metinde çeşitli şekillerde karşımıza çıkabilmektedir. Örneğin kendisini bırakıp Glauke'ye yönelen İason ile ayrıldıktan sonra bile cinsel birliktelik yaşamaması, Glauke'yi hiçbir şekilde kıskanmaması, Korinthos'ta kendisi gibi bir öteki olan heykeltıraş Oistros ile duygusal bir ilişki yaşamaması, İason'un ayrılmış olsalar da bu ilişkiyi duyunca aldatılmış ve küçük düşürülmüş hissetmesine karşın kendisinin, onun ilişkisiyle ilgili böyle bir duygu hissetmemesi bu durumu açık bir şekilde göstermektedir. Medea kendi ayakları üzerinde durabilen güçlü ve korkusuz bir kadındır. Bir erkeğin koruması altına girmeyi reddetmekle birlikte kendisini Korinthos iktidarının beklentilerine göre ayarlamayan, kimsenin suyuna gitmeyen, saray yöneticilerini ciddiye almayan, onların tehditlerine

karşı umursamaz bir tutum sergileyen Medea, bir kadın olarak bu yüzden iktidar tarafından fazla özgüvenli, kibirli, kurnaz, uzun dilli ve tedirgin edici bulunur (bkz. Wolf, 2008: 113, 118). Korinthos iktidarının kadına biçtiği rolleri benimsemediğini, henüz Korinthos'a gelişinin ilk evrelerinde kral Kreon'un verdiği davette de göstermiştir. Şölen masasının ucuna, görevlilerin arasına oturtulmasına öfkelenen Medea, bir kral kızı olduğunu hatırlatarak konumlandırıldığı aşağı yerden kralı cezalandırmaya karar verir ve rahat davranışları, kahkahaları, konuşmaları, dikkatleri üstüne çekip masada bulunanlarda saygı uyandırması ve kendinden bahsettirmesi ile bunu yapmış olur (bkz. Wolf, 2008: 16). Üstelik kralın saygınlığı söz konusu olmasına rağmen bu durumu umursamayıp, hiç kimseye bir açıklama yapmaksızın şölen masasından ayrılan kraliçe Merope'nin peşinden giderek orayı terk eder:

*“Kralın yenilgiye uğramasını yürekten istedim. Bu kadını, yıkılmış yüzünü tüm bu meraklı boş kalabalığa göstermeye zorlamış olmalıydı; tıpkı İason'un beni onların önünde bir komedi oynamaya zorladığı gibi. Bu kadarı yeterdi. İkimiz de aynı sebepten ötürü oradan ayrıldık: Gurur. Bir keresinde bana, eğer beni öldürecek olurlarsa üstüne bir de gururumu öldürmeleri gerektiğini söylediğini hiç unutmadım [anne]. Bu böyle kaldı ve hep böyle kalmalı ve benim zavallı İason'um bunu zamanında anlarsa onun için iyi olur.”* (Wolf, 2008: 19)

Kolkhis'te kral kızı olarak en azından siyasi kararlarda bir etki sahibi olan Medea'ya, Korinthos'ta bir kaçak, bir yabancı, bir kadın olmasından ötürü siyasetin dışında bırakılmak ağır gelir. Korinthos'ta kadınların siyaset üzerinde bir etkisi yoktur; ancak kendi ülkesinde siyasetle yeterince bütünleşmiş olan Medea (bkz. Aydın, 2010: 74), İason'un “*Senin devrinin geçtiğini ne zaman kabul edeceksin.*” (Wolf, 2008: 27) veya “*Onlar senin üstündeler*” gibi söylemleri üzerine “*bunu göreceğiz.*” (Wolf, 2008: 63) diyerek Korinthos'a siyasi açıdan edilgen olmak, susmak ve kendisinden beklenildiği gibi bir köşede oturmak için gelmediğinin sinyalleri verir. Sevgilisi Oistros da nafile olduğunu bilmesine rağmen Medea'nın bu durumunu göz önünde bulundurarak, ona hayatta kalma stratejilerine yönelik çeşitli önerilerde bulunur:

*“Sana bir tek neyin yararı olurdu biliyor musun? [...] Sen de kendini bizim gibi, Arethusa ve ben gibi görünmez kılsaydın. Gizlilik içinde yaşarsan, tek bir söz bile*

söylemezsen, yüz ifadenle renk vermezsen, o zaman sana tahammül ederler. Ya da seni unuturlar. Başına gelebilecek en iyi şey bu olurdu. Fakat bu senin kararına bırakılmış değil.” (Wolf, 2008: 180)

Corinna Viergutz ve Heiko Holweg’in de belirttiği gibi “*Ataerkinin yıkıcı bir katmanı tarafından yönetilen Korinthos’ta, yalnızca dizgeye karşı açıkça muhalefet etmeyen hayatta kalabilmektedir*” (Viergutz, Holweg, 2007: 78). Ancak Medea, kendisi için hayati tehlike arz etse de iktidar zorbalığına göz yumamaz ve bu karşı duruşunun bedelini sonunda haksız yere suçlanmakla ve sürgün edilmekle öder.

#### 4.2.5. Çocuk Katili Olarak Medea

Medea’nın Euripides ile başlayan ve günümüze kadar gerek yazın gerekse de sanat çevresinde şüphe duymaksızın kabul görüp aktarıla gelen çocuk katili imgesi, ona dair bilinen en dehşet uyandırıcı imgedir. Euripides’in Medea mitosunu yorumu etkisinde kalan sonraki yorumlamalar, her ne kadar çeşitli dönemlere göre uyarlanmış olsalar da ve her ne kadar bu dönemlerin düşünce biçimlerini temsil etseler de hepsinin sabit kalan ortak bir paydası vardır: Medea’yı Euripides tarafından “uydurulan” çocuk katili imgesiyle betimlemek (Mitrache, 2002: 209).<sup>69</sup> Christa Wolf’un da çıkış noktası Euripides’in *Medea*’sıdır, metninin yapısını Euripides’ten hareketle oluşturur. Onun *Medea*’sını her ne kadar çeşitli değişikliklere başvursa da ve farklı bir şekilde işlese de kalıp olarak kullanır. Ancak genel anlamda ortaya koyduğu Medea imgesini, özellikle de çocuk katili imgesini, kendisinden önceki erkek yazarlar gibi kabul etmek yerine bir kadın olarak reddeder. Ludger Lütkehaus’un deyişiyle Wolf’un *Medea. Stimmen* adlı yapıtı “*sadece, yeni kadın hareketinden esinlenen en önemli Medea-alımlaması değildir, aynı zamanda Euripides tarafından şekillendirilmiş özdek tarihinde bir dönümdür de. Medea. Stimmen Christa Wolf’un Anti-Euripides’i gibi bir şeydir*” (akt. Mitrache, 2002: 210). Yazarın yapıtını bir *Anti-Euripides* olarak ele almak mümkündür; çünkü Euripides’in metninde İason tarafından aldatıldığı için

<sup>69</sup> Seneca, Corneille, Friedrich Wilhelm Gotter, Franz Grillparzer, Friedrich Maximilian Klingler, Jean Anouilh, Hans Henny Jahn, Robinson Jeffers, Pier Paolo Pasolini, Hans Müller gibi birçok isimde çocuk cinayeti örgesi sabit kalmıştır (Mitrache, 2002: 209; Scheffel, 2003: 297).



kıskançlık ve intikam duygusuyla ilkin kralın kızını, ardından kendi öz çocuklarını öldüren, böylece de İason'u cezalandırmış olan Medea,<sup>70</sup> Wolf'un metninde ne kıskançlık ve intikam duygusuna kapılan ne de kralın kızını ve kendi çocuklarını öldüren bir kadındır; aksine iftiralara maruz kalan bir günah keçisidir.

Christa Wolf özellikle çocuk katili örgesinin, Medea-mitosunun kökeninde mevcut olup olmadığına yönelik bir şüphe duymuştur ki bu şüphesi haklı bir şüphedir. Çünkü Euripides'ten çok daha önce henüz İÖ 8. yüzyılın sonlarına doğru Eumelos'un *Korinthiaka* adlı yapıtında, çocuklarını ölümsüzleştirmek için Korinthos'taki Hera tapınağında saklamaya çalışan bir Medea'dan bahsedilmektedir, çocuklarını acımasızca öldüren bir Medea'dan değil (Scheffel, 2003: 296). Dolayısıyla Wolf'un Medea'yı Euripides'teki gibi bir çocuk katili olarak ele almaması aslında bir yenilik değildir, bilakis Euripides öncesi Medea'ya bir dönüştür, üzerindeki Euripides örtüsünü kaldırmaktır ve onu tekrardan canlandırmaktır. Benzer bir şekilde Christa Wolf'un metninde karşımıza çıkan, Korinthosluların, kralın kızının intikamını almak için Medea'nın çocuklarını öldürdüğüne dair bilgi de yine Euripides öncesi bir geleneğe dayanmaktadır (bkz. Mitrache, 2002: 212; Sorensen, 1996: 116); yazarın *yazının* özgür hareket alanlarına dayanarak ortaya koyduğu bir yaratım değildir. Yazar özellikle çocuk katili örgesi bağlamında metninin kurgusunu Euripides öncesi Medea mitoslarından faydalanarak oluşturmuştur. Euripides'ten bu yana aktarılagelen geleneğin arkasında başka bir Medea'nın olduğunu keşfetmesiyle çocuklarını öldürmesi mümkün olmayan bu "başka Medea'yı yeniden tasarlamış, tarihe ve cinsiyet ilişkilerine yeni bir bakış açısı sunmuştur (bkz. Stephan, 2001: 175). Yapıtıyla Medea'nın bir iftira kurbanı olduğunu, çocuklarını öldürdüğüne dair aktarımın ille de doğru olması gerekmediğini kanıtlamaya çalışmıştır (Neuhaus, 2003: 284). Euripides yorumuna bir cevap olarak, Medea-mitosunun asıl-kök imgesini tekrardan eski durumuna getirmiştir (Mitrache, 2002: 213).

Christa Wolf'un çocuk katili imgesini nasıl ele aldığına bakacak olursak öncelikle yazarın bu imgeyi yapı sökümü uğrattığını, intikam duygusuyla

<sup>70</sup> Barbara Sorensen'in de belirttiği üzere Wolf'un Cassandra'dan hareketle Aiskhylos için kullandığı ifade Medea bağlamında Euripides için de geçerlidir: "Böyle görmek istiyor erkek yazar kadınları: nefret dolu, kıskanç, birbirlerine karşı küçümseyici" (akt. Sorensen, 1996: 121).

şeytanlaştırılan Medea'yı insanlaştırdığını (Mitrache, 2002: 210, 213), iktidar tarafından kurban edilen tüm kadınları temsilen Medea'ya itibarını iade ettiğini (Sorensen, 1996: 116) görmekteyiz. Öyle ki Euripides'in metninde Medea, zaten öldürmüş olduğu çocuklarını kendi elleriyle Akraia Hera tapınağına defnedeceğini belirtirken (bkz. Euripides, *Medea*, 1378-1379), yazarın metninde Euripides'ten farklı olarak, Medea'nın kentten sürgün edildiğinde canlı çocuklarıyla beraber Hera tapınağına gittiğini, onları tapınak sunağına götürdüğünü, anneleri artık koruyamayacağı için tanrıçadan bu çocukları korumasını istediğini ve tapındaki rahibelere çocukların sorumluluğunu verdiğini görürüz. Medea çocuklarıyla konuşup, onların korkusunu gidermeye çalıştıktan sonra onlara sarılarak vedalaşmakta ve kendisini kentin dışına atmak için tapınak kapısında bekleyen nöbetçilere teslim olmaktadır. Ardından bir günah keçisi olarak kentten geçirildiği süre boyunca yol kenarlarındaki insanları kışkırtan ürkütücü şarkılar söyleyerek, Leukon'un deyiimiyle sonunda kendisine dair tam da Korinthosluların ihtiyacı olduğu gibi ölçüsüzce hareket eden bir intikam meleği resmi çizer (bkz. Wolf, 2008: 208-209). Medea çocuklarını tapınağına emanet ettikten sonra kentten uzaklaştırılmıştır; ancak o sırada kralın kızı Glauke'nin ölüm haberini alan ve bundan Medea'nın sorumlu tutulduğunu öğrenen Korinthoslular, intikam almak için Medea'ya ulaşamayınca tapınağına bıraktığı çocuklarına yönelirler. İntikam hırsıyla gözü dönmüş bir şekilde çocukları katlederler ve zafer çığlıklarıyla kent meydanında toplanıp kutlama yaparlar (bkz. Wolf, 2008: 213). Leukon'un son monoloğunda tanık olduğumuz bu cinayet olayını, Leukon korku içerisinde şöyle aktarır:

*“[...] Akamas'ın yeni sırdaşının yaklaştığını görüyorum; kurnaz, kaba bir delikanlı. Kalp atışlarımın kulağımdaki gümbürtüsünün arasından, ona, neler olup bittiğini sorduğumu duyuyorum, sanki o cevabı zaten biliyormuş gibi. Kalabalık sessizleşiyor, ardından birkaç kişi birden bağıyor: Gerekeni yaptık. Öldüler. Kimler diye soruyor delikanlı. Çocuklar! diye geliyor cevap. Kadının lanetli çocukları. Korinthos'u bu salgından kurtardık. Peki nasıl? diye soruyor delikanlı fesatçı bir edayla. Taşladık! diye böğürür çoğu. Hak ettikleri gibi.”* (Wolf, 2008: 214)

Medea kentin dışında olduğundan dolayı yaşananlardan haberi bile yoktur. Yıllar sonra, eskiden çocuklarının süt annesi olan Lissa'nın kızı Arinna'nın gelip, onu bulmasıyla gerçekleri öğrenir: “*Öldüler. Onlar çocukları öldürdüler. Taşlayarak diyor Arinna. Oyna ben, ben gidersem intikam hırsları geçer sanmıştım. Onları tanımamışım*” (Wolf, 2008: 216). Kentten sürgün edildikten sonra yıllarca herkesten uzak mağaralarda yaşayan, zorlu iklim koşullarıyla mücadele eden, doğada buldukları canlılarla beslenen ve neredeyse tanınmayacak hale gelen Medea ile beraberindeki Lissa, çocukların cinayete kurban gittiklerinden bihaber oldukları için bu süre zarfında onları hep yaşıyor sanmış ve bir gün kendilerine yapılan haksızlığın hesabını soracaklarını ummuşlardır: “*Körmüşüz. Çocuklardan yaşıyorlarmış gibi bahsediyorduk. Yıldan yıla büyüdüklerini görüyorduk. Bizim intikamcılarımız olacaktı. Oysa ben daha kentlerinin çevresinden çıkamamışken, çocuklar çoktan ölmüşler*” (Wolf, 2008: 216). Wolf'un metninde Korinthosluların intikam uğruna yaptıkları, çocukları öldürmekle de sınırlı kalmaz, üstüne bir de bizzat işledikleri cinayete günah keçisi ararlar ve “*iki yüzlü davranarak, söylenti yayarak, insanlık kurallarını tersine çevirerek*” (Ehrhardt, 2000: 32) Medea'yı haksız yere suçlarlar: “*Korinthosluların benimle işleri hâlâ bitmemiş olmalı. Ne diyorlar. Ben, Medea, çocuklarımı öldürmüşüm. Ben, Medea, sadakatsiz İason'dan intikam almak istemişim. Buna kim inanır ki diye soruyorum. Herkes, diyor Arinna*” (Wolf, 2008: 216). Medea'nın İason'dan öcünü almak uğruna çocuklarını katlettiği bilgisini duyurup, buna kendilerini inandırdıktan sonraki aşamada ise masum olduklarını göstermek için öldürdükleri çocuklara, sanki anneleri tarafından acımasızca öldürülmüşler gibi anma törenleri düzenlemektedirler:

“*[...] Çocukların ölümünün yedinci yılında Korinthoslular asil soylardan yedi erkek ve yedi kız çocuğu seçmişler. Bu seçilen çocukların kafalarını kazımışlar. Onları bir yıl kalacakları Hera tapınağına göndermişler, benim ölmüş çocuklarımin anısına. Ve bu, bundan sonra her yedi yılda bir tekrarlanacakmış.*” (Wolf, 2008: 217)

Euripides'in metninde Medea, işlediği cinayetten arınmak için çocukların anısına Korinthos'ta her yıl kutsal törenlerin düzenlenmesini sağlayacağını söyler (bkz. Euripides, *Medea*, 1381-1384). Daha önce de belirttiğimiz gibi Euripides'in bu

sahneyi, Korinthos'taki -yedi kız ve yedi erkek çocuğunun Hera tapınağına gönderildiği- çok eski bir günah çıkarma geleneğinden yola çıkarak oluşturduğu düşünülmektedir (bkz. Roscher, 1894-1897: 2494). Yani her ne kadar birbirlerinden bağımsız da olsalar, Korinthosluların günahlarından arınmak için tanrıça Hera'ya yönelik düzenledikleri kefarete törenleri ile Medea mitosunu birleştirmiş ve ortaya koyduğu çocuk katili imgesini, bu törenlerin kaynağını bir nevi Medea'ya dayandırarak güçlendirmiştir. Yukardaki alıntıda da görüldüğü üzere Christa Wolf da Euripides'ten hareketle söz konusu bu anma törenine metninde yer vermiştir. Ancak onun metninde cinayetten arınmak için, öldürdüğü çocuklarına yönelik anma törenleri düzenleteceğini söyleyen bir Medea yoktur, bunun yerine katili oldukları çocuklara anma törenleri düzenleyen Korinthoslular vardır. Yazar çocukların Korinthoslular tarafından öldürüldüğüne dair bilgiyi, kendisinin de belirttiği gibi Margot Schmidt'in, Euripides öncesi anlatılara da yer vererek "Medea" maddesini yazdığı *Lexicon Iconigraphicum Mythologiae Classicae* (LIMC) adlı mitoloji sözlüğünden almıştır ve metnin bu bağlamdaki kurgusunu edindiği bu bilgiler ışığında oluşturmuştur (bkz. Wolf, 2000b: 22).

Christa Wolf'un metninde Medea, çocuklar için düzenlenen bu anma törenleriyle aslında ne yapılmak istendiğinin, varılmak istenen noktanın ne olduğunun bilincindedir: "Bu şekilde daha sonrakilerin de beni çocuk katili olarak anmalarını sağlıyorlar" (Wolf, 2008: 217). İçine düştüğü durum karşısında elinden bir şey gelmeyen Medea, çareyi kendisini bu duruma düşürenleri, hiçbir tanrıya yakarmaksızın özgür bir özne olarak bizzat lanetlemekte bulur.<sup>71</sup> Kolkhisli bir Hekate rahibesi olarak "sağtörel bilincinin derinliklerinden" (Ehrhardt, 2000: 32) Korinthos'un çocuk katillerini, özellikle cinayetten sorumlu kişileri ve iktidar sahiplerini lanetler: "Bana kalan ne. Onları lanetlemek. Hepinize lanet olsun. Özellikle

<sup>71</sup> Christa Wolf 1997 yılında yapılan bir söyleşisinde Medea'nın metin boyunca yardım sever, insancıl olmasına karşın metnin sonunda artık özgür olduğunu belirterek lanet okumasını şöyle açıklar: "O tanrılara olan inançtan arınmıştır. [...] Öfke ve nefretten arınmış değildir. [...] Yeterince özgürdür! Nefret ve öfke de özgürlüğün birer parçası olabilirler ya da özgürlüğe yol açabilirler" (Wolf, 2000b: 91). "Öyle bir nefret vardır ki üstesinden gelinebilir. Öyle kötülükler vardır ki yalnızca nefretle karşılaşabilir ve nefretle karşılaşması da gerekir, benim kanaatime göre. [...] Ve bu, pek çok kez nefsinin yenmiş bir kadının gösterilmesinin bir parçasıdır; bu kadın en sonunda lanet etmekten başka bir şey bilmiyor ve yapamıyorsa, o zaman belki de bu, çok korkunç şeylerin var olduğuna ve bu korkunç şeyleri yapanların sadece lanetlenebileceğine dair bir işarettir" (Wolf, 2000b: 98).

*de size lanet olsun: Akamas. Kreon. Agamedea. Presbon. Korkunç bir yaşam ve sefil bir ölüm bulsun sizi. Bağırışlarınız göğe yükselsin ama yankı bulamasın. Ben, Medea, sizi lanetliyorum*” (Wolf, 2008: 217). Ülkesini terk etmek durumunda kalmış, sığındığı ülkeden sürgün edilmiş, ötekileştirilmiş, en son ise çocuk katili olarak damgalanmış bulunan Medea, geleceğe dair umudunu yitirmiş bir şekilde romanın son paragrafında şöyle der: “*Ben ne olacağım. Benim içerisine uyabileceğim bir dünya, bir çağ düşünülebilir mi. Sorabileceğim kimse yok. Cevap budur*” (Wolf, 2008: 217). Medea, Barbara Sorensen’in de belirttiği gibi iktidar açısından tehlikeli olabilecek kadınları tasfiye etmek amacı güden erkeklerin önyak olduğu entrikaların kurbanı olmuştur. Bu türden kadınların cezası Korinthos yöneticileri nezdinde iki kat daha ağırdır: Medea’nın sınır dışı edilmiş, yersiz yurtsuz bırakılmış ve yalnızlaştırılmış bir halde yaşamını zorluk içinde devam ettirmek durumunda kalmasının yanı sıra çocukları için yapılan anma törenleriyle de gelecek nesillerin bilincine, kendi çocuklarını öldüren bir katil olarak yerleşmesi sağlanmaya çalışılmıştır (Sorensen, 1996: 118).

Metinde aktarılagelen antik Medea-mitosuna biçimsel açıdan (anlatılan zaman, uzam, önemli isimler) sadık kalınmıştır; ancak bu tanıdık yapının içeriği yeni bir bildirimle doldurup tamamen farklı yorumlanmıştır. Bu bağlamda Eleni Georgopoulou yazarın antik model çerçevesini sürdürme ama içeriğini yeni öğelerle doldurma yönteminin, Hans Blumenberg’in “Inkonsistenz” (istikrarsızlık) kavramını karşıladığını belirtir. Çünkü Blumenberg’in “mitosun ikonik sabitliği” (ikonische Konstanz des Mythos) olarak adlandırdığı şeyi –ki bu herhangi bir mitosun her defasında aktarılan çekirdek bileşeni anlamına gelir– yazar köktenci bir biçimde değiştirmiştir. Aktarılagelen geleneksel Medea imgesini dolduran ikonik sabitlikten (çocuk katili) kopmakla beraber bu imgeyi, yani aktarılan bu çekirdek bileşeni “düşüngüsel inşa” olarak deşifre etmiştir (Georgopoulou, 20001: 70-71). Çocuk katili imgesine yönelik ikonik sabitliği kırarak, aktarılagelen yazınsal-mitsel Medea imgesinin tekrarlanmasını da kesintiye uğratmıştır. Michael Scheffel’in deyişiyle yazar, Manfred Fuhrmann’ın mitosa içkin olarak gördüğü “değişken tekerrür” ilkesini kırmak adına Euripides’ten itibaren bilinen bu konuyu yeniden alıntılanmış ve bilinçli bir şekilde yapmış olduğu yeni tasarımıyla geleneksel tekrarın dışına çıkmıştır (Scheffel, 2003: 296-297). Astrid Messerschmidt ve Eva Peters’in de belirttiği gibi

metinde özellikle çocuk katili örgesi üzerinden mitosun siyasi yönlendirmeleriyle tartışma içerisine girilmiştir. Yazarın mitsel figür Medea'yı yeniden inşa etmek istemesindeki amaç, onu çocuk katili yapan ve böylelikle geçerli sağtöre düzeninin karşı bir konumuna yerleştiren yönlendirici yorum kalıplarını açığa çıkarmaktır (Messerschmidt, Peters, 2000: 535). Bu çerçevede yazarın Medea mitosuna ve imgesine yönelik sergilemiş olduğu yazınsal tutumunun aynı zamanda bir “düzelti” içerdiği de söylenebilir. Aktarılagelen geleneksel Medea mitosunun ana çekirdeğini yani çocuk katili örgesini –ki bu aslında kolektif belleğe yerleşen bir Euripides düzeltisidir– denetlemeye tabi tutması, daha doğrusu geri düzeltmesi (bkz. Janke, 2010: 7-8), gelenekle eleştirel bir tartışma içerisine girmesi, unutulmaya yüz tutmuş Euripides öncesi Medea imgelerine dayanarak yeni bir imge ortaya koyması gibi unsurları mit-düzeltisi üzerinden okumak ve değerlendirmek mümkündür.

Christa Wolf tarafından ortaya koyulan elini kana bulamamış Medea imgesi, aldığı olumlu eleştirilerin yanı sıra çeşitli olumsuz eleştirilere de maruz kalmıştır. Cinayetsiz bir Medea'nın kendi içerisinde bir çelişki barındırıp barındırmadığına yönelik soru, yapılan eleştirilerin ağırlık noktasını oluşturmaktadır (Stephan, 2001: 175). Örneğin Volker Hage *Der Spiegel* dergisinde yayınlanan “Kein Mord, nirgends”<sup>72</sup> başlıklı yazısında yazarın yansıttığı Medea imgesini, belleklere kazınan Euripides Medea'sının etkisiyle reddeder: “*Bu Medea kimseye zarar vermiyor. Kimseye de zarar vermemiş. Ne küçük erkek kardeşine ne de kendi çocuklarına: Cinayet yok. Hiçbir yerde*” (Hage, 1996: 204). Hage böyle bir Medea'nın, “Medea” olmadığını savunur: “*Christa Wolf'un kadın kahramanı Doğu'dan gelen cesur ve sempatik bir yabancı olabilir, eşi ve ev sahipleri tarafından kötü bir şekilde hırpalanmış bir sığınmacı olabilir – [ama] o bir Medea değildir*” (Hage, 1996: 206). Bu durum, eril egemen Medea alımlamasının, bir kadın olarak Medea'yı sadece “karanlık” taraflarıyla tanımak istediğini, olumlu niteliklere sahip olabilecek başka bir Medea'yı kabul etmediğini açık bir şekilde göstermektedir.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Volker Hage, Christa Wolf'un 1979 yılında yayımlanan *Kein Ort. Nirgends* (Yer yok. Hiçbir yerde) adlı yapıtına imalı bir göndermede bulunarak, *Medea. Stimmen*'e yaptığı eleştirinin başlığını “Kein Mord, nirgends” (Cinayet yok, hiçbir yerde) şeklinde oluşturmuştur.

<sup>73</sup> Öyle ki çocuk katili imgesini Medea'dan çekip alma girişiminde bulunan daha önceki çalışmalara yönelik de yine benzer eleştiriler yapılmıştır. Örneğin, 1985 yılında Münih'te sahnelenen “M” adlı

### 4.3. *Kassandra ve Medea. Stimmen*'deki Kadın İmgesinin Karşılaştırmalı Kuramsal Çözümlemesi

Bu tezin kuramsal çerçevesini oluşturan birinci bölümünde de detaylı bir şekilde belirtmiş olduğumuz üzere yazın bağlamında yürütülen feminist çalışmalarda, genel olarak okuma ve yazma edimlerinin cinsiyetlere göre farklılık gösterdikleri ileri sürülmektedir. Metinlerde gözlemlenen cinsel düşüncü karşısında bir kadın ile bir erkeğin tepkisinin aynı olmadığı, kadınların, metinleri erkeklerden farklı okudukları, farklı algıladıkları ve alımladıkları, farklı kurgulayıp yazdıkları savunulmaktadır. Söz konusu farklılık ise kadınların tarihsel ve toplumsal yaşamışlıklarına, ortak dişil deneyimlerine, dişil bakış açılarına, dişil bir inceleme ve dile sahip olmalarına dayandırılmaktadır (bkz. Culler, 1995; Humm, 2002; Irzık, Parla, 2014; Moran, 2016: 249-262). Bu kuram çerçevesinde kadın olma deneyimi ile kadın olarak okuma edimi arasında kurulan bağdan hareketle özellikle erkek yazarlara ait metinler feminist bir bakış açısıyla yeniden okumalarla mercek altına alınıp, saptanan cinsiyetçi öğeler, eril dil, tek yanlı bakış açısı, kadın kalıp yargıları ve eril yapılanmış kadın imgeleri sorgulanmaktadır (Irzık, 2014: 41). Bunun yanı sıra yazın tarihindeki kadın yazarların metinlerine yoğunlaşıp (Jino-eleştiri), kadınların ataerkil tarih içerisinde benzer baskılara mazur kalmalarıyla ilişkili olarak kendilerine özgü bir yazın geleneklerinin, yaratıcılıklarının, yazım stratejilerinin ve biçimlerinin, incelemelelerinin olduğu gösterilmeye çalışılmaktadır (bkz. Moi, 1991: 21-22; Ege, 2005: 41-46). Bununla beraber bir kadın olarak okumak veya yazmak için salt biyolojik olarak dişil olmanın yeterli olmadığı da altı çizilmektedir. Çünkü burada vurgulanan nokta biyolojik bir cins ayrımından ziyade eril-ekinsel bir inşa olan “kadınlık” bilincine, feminist ve eleştirel bir bakış açısına sahip olmaktır (Wehrli, 1995: 41-42; Moi, 1991: 14). Öte yandan erkek egemen ekin tarihinin kadını ötekileştirip bastırıldığı gibi, bu ekin içerisinde şekillenen ve erkek-kadın gibi ilkinin diğerine üstün geldiği ikili karşıtıklara dayanan dilin de bu ötekileştirmeyi desteklediği ileri sürülmektedir (bkz.

---

oyununda katilin Medea değil, İason olduğunu gösteren George Tabori'ye yapılan eleştiri şöyledir: “*Cinayetsiz bir Medea taşsız bir Sisyphos, ejderhasız bir Siegfried ya da babasını hayatta bırakan ve annesiyle evlenmeye niyeti olmayan bir Oedipus gibidir. Kim Medea'yı cinayetsiz ele alırsa, onu küçülmüş olur*” (akt. Stephan, 2001: 176).

Cixous, 1977: 21; Irigaray, 2006: 18). Dildeki olumlu-olumsuz, iyi-kötü, melek-şeytan gibi ikili karşıtlıkların ikinci sırasına hep kadının konumlandırıldığı düşünülmekte ve bu sıradüzenini kırarak olanın ise kadın bedenine ve deneyimlerine dayalı bir dişil dilin, dişil yazımın olacağı savunulmaktadır (Humm, 2002: 141). Bu bağlamda örneğin Cixous (1976: 875-893) “The Laugh of the Medusa” başlıklı makalesinde erkekler tarafından yalan yanlış üretilen kadın imgelerini yok edip yerine gerçek kadını yazmanın önemini vurgulayarak, Medusa’nın kötü, dehşet saçan, korkunç gibi erkek egemen bir dille yapılanmış imgelerini reddetmiş, onu güzel ve gülen bir kadın olarak betimlemiştir. Böylece kadının ikili karşıtlıklar içerisindeki ikincil konumunu bozmaya çalışmıştır. Kısaca yinelemiş bulunduğumuz bu kuramsal verilerden hareketle Christa Wolf’un kadın imgesine yönelik karşılaştırmalı bir çözümlemeye geçmeden önce belirtmek gerekir ki *Kassandra ve Medea. Stimmen*’de tespit ettiğimiz Kassandra ve Medea imgeleri, çalışmamızda birbirlerine uyumlu bir şekilde sıralanmaya çalışılmıştır. Kassandra’ya dair tespit edilen imgeler sırasıyla Medea’ya yönelik tespit edilen imgelerle karşılaştırılmalı olarak ele alınacak ve yazarın tutumu söz konusu kuramsal veriler ışığında değerlendirilecektir.

Tezin dördüncü bölümünün 4.1.1. ve 4.2.1. numaralı alt başlıklarında yer alan kâhin ve büyücü imgelerini karşılaştırmalı olarak dikkate aldığımızda geleneksel olanın aksine Kassandra’nın kâhinliğinin, onun yaşananlara tanık olan biri olarak hakikati görebilmesine, mantıklı ve eleştirel düşünebilmesine, gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşan felaketleri tahmin edebilmesine dayandırıldığını; Medea’nın büyücülüğünün ise onun bitkilerden anlamasına, hangi bitkinin neye iyi geleceği bilgisine sahip olmasına ve insanları etkileme gücüne dayandırıldığını, dolayısıyla da yaptığı şeyin aslında büyücülük değil, iyi niyetli bir şifacılık olduğunu; fakat ataerkil düzende bilinçli ve kasıtlı olarak kötü büyücülük şeklinde lanse edildiğini görmekteyiz. Ne Kassandra tanrı tarafından lanetlendiği için kimsenin kendisine inanmadığı bir kâhindir, ne de Medea insanlarda dehşet uyandıran kötü bir büyücü. Öte yandan Kassandra’da daha yoğun olmakla birlikte her iki kadın figür de geleneksel metinlerde olduğu gibi yazarın metninde de karşımıza rahibe imgesiyle çıkmaktadır; ancak yine geleneksel olandan farklı olarak. Kassandra inançtan ziyade bir yetke sahibi olmak, bir erkeğin nesnesi haline dönüşmemek ve insanlar üzerinde etki sahibi olmak



için rahibe olmuşken, Medea'nın rahibe olması daha çok anasoylu geleneklere dayanmaktadır. Metinlerden yola çıkarak tespit ettiğimiz bu alaşağı edilmiş kâhin, rahibe ve büyücü imgeleri, geleneksel-eril aktarımların (Aiskhylos, Euripides) bize sundukları imgelerle örtüşmemektedir. Buna karşın yazarın, henüz yapıtları yayımlanmadan önce okuma ve araştırmaları sırasında Kassandra ve Medea'ya dair zihninde tasarladığı imgelerin, yapıtları yayımlandıktan sonra okura sunduğu imgelerle, diğer bir ifadeyle bu başlıklar altında tespit ettiğimiz imgelerle bağdaştığını söyleyebiliriz. Christa Wolf söz konusu bu imgeleri gerek bir okur olarak gerekse de bir yazar olarak geleneksel-eril hâlleriyle kabul etmemiş, onları eril söylemlerden arındırmış, bir neden-sonuç ilişkisi kurup mitsizleştirmiş ve kadın bakış açısıyla yeniden inşa edip kaleme almıştır. Bu yönüyle de yukarıda belirtmiş olduğumuz okuma ve yazmanın cinsiyeti olduğunu ileri süren; kadınların, kadına özgü deneyimlerinden hareketle erkeklerden farklı okuyup farklı imgelediklerini ve farklı yazdıklarını savunan feminist yaklaşımlarla koşutluk göstermektedir.

Dördüncü bölümün 4.1.2. ve 4.2.2. numaralı alt başlıklarında yer alan deli/çıldırılmış ve yabancı/barbar imgelerini karşılaştırmalı bir şekilde ele aldığımızda ne Kassandra'nın, eski-eril metinlerde (Aiskhylos, Euripides) aktarıldığı gibi, tanrı tarafından cezalandırılıp, sözünün inandırıcılığının elinden alınmasıyla ilişkili olarak insanların, onun çılgınlıklarını deliliğe, çıldırılmışlığa, aklını yitirmişliğe yorduklarını görmekteyiz; ne de Medea yine eski-eril metinlerde (Euripides) yansıtıldığı şekliyle barbar, vahşi, yabani, cani veya ilkel bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Kâhin, rahibe ve büyücü imgeleri gibi, söz konusu bu geleneksel imgeler de yazarın yapıtlarında mevcuttur; ancak bu imgelere büründürülmelerinin nedeninin ataerki olduğu, aslında gerçeklik paylarının olmadığı okura gösterilerek. Yazarın ortaya koyduğu şekliyle Kassandra, yıkıma sürükleyen çarpıtılmış hakikatler karşısında krizler geçirip, yönetimin hatalarını, eksikliklerini ve de hakikati haykırdığından ötürü iktidar tarafından bilinçli bir şekilde deli, çıldırılmış, aklını yitirmiş olarak lanse edilmekte ve böylelikle insanların da onu öyle görmeleri, ciddiye almamaları, sözüne güvenmemeleri sağlanmaktadır. Medea ise yabancı olmasıyla, Doğudan gelmesiyle, anasoylu özelliklere, farklı geleneklere, değer yargılarına ve düşünce biçimine sahip olmasıyla ilişkili olarak barbar, vahşi, yabani gibi sıfatlarla tanımlanmaktadır iktidar

tarafından ve kendilerini uygar olarak gören Korinthosluların da onu o şekilde algılamaları ve aşağılamaları sağlanmaktadır. Metinlerden hareketle tespit etmiş olduğumuz bu içleri yapı sökümü uğratılan, oluşum gerekçeleri gözler önüne serilen deli/çıldırılmış ve yabancı/barbar imgelerinin, geleneksel-eril aktarımların (Aiskhylos, Euripides) bize sundukları eril yapılanmış imgelerle uyuşmadıkları açıktır. Yine bu noktada da yazarın, henüz yapıtları yayımlanmadan önce bir kadın okur ve araştırmacı olarak yürüttüğü çalışmaları sırasında, sorunsallaştırdığı ve geleneksel olanın aksine zihninde yeniden tasarladığı söz konusu bu Kassandra ve Medea imgelerinin, yapıtları yayımlandıktan sonra okura sunduğu ve okurda yarattığı imgelerle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Çünkü yazarın niyeti nasıl ki bu olumsuz imgelerin erkek imgelemiyile oluştuklarını, dolayısıyla da asılsız olduklarını göstermekse, her iki metin boyunca okur da deli/çıldırılmış ve barbar/vahşi imgelerinin ataerkil iktidar aracılığıyla hangi bağlamlarda inşa edildiklerine ve böylece kadını ötekileştiren işleyişin nasıl gelişip şekillendiğine tanık olmaktadır. Yazar her iki kadın figüründe de bir imge düzeltisine gitmiştir; onların olumsuz imgelere büründürülüp dışlanmış ve ötekileştirilmiş olmalarını, ataerkinin ve eril iktidarın kadınlara yönelik hileli ve kasıtlı bir oyunu olarak ele almıştır. Ursula Püschel'in deyişiyle yazarın bu tavrı *“tarih öncesi geleneklere yönelen ve erkek egemenliğinin çıkarlarına göre uyarlanmış kadın imgelerini sorgulayan feminist özgürleşme hareketi akımlarından gelmektedir”* (Püschel, 1996: 138). Dolayısıyla Christa Wolf'un yeniden inşa ettiği bu Kassandra ve Medea imgeleriyle bir kadın yazar olarak ortaya koyduğu tutumunun, kadınların ataerkil düzen içerisinde edindikleri ortak deneyimlerle ilişkili olarak erkeklerden farklı okuyup yazdıklarını, farklı bir imgeleme sahip olduklarını savunan kuramlarla paralellik gösterdiğini ve böylece aynı zamanda bir “dişil yazım” örneği sergilediğini söylememiz mümkündür.

Dördüncü bölümün 4.1.3. ve 4.2.3. numaralı alt başlıklarında bir kadın olarak ataerkil düzende nesneleştirilmenin her türlüünü yaşayan bir Kassandra ve günah keçisi seçilen, iftiralara maruz kalan bir Medea imgesinin ortaya konduğu tespit edilmiştir. Her ikisinin de çeşitli şekillerde ataerkinin kurbanı olduğu saptanmıştır. Kassandra söz hakkı elinden alınarak, savaş uğruna istemediği birisiyle evlendirilerek, cinsel nesneye dönüştürülüp tecavüze uğrayarak ve sonunda savaş ganimeti yapılarak

kadınların ataerkil dizge içerisindeki nesneleştirilme tarihini gözler önüne sererken; Medea yine ataerkinin etkisiyle iktidar tarafından kardeşinin ölümünden, meydana gelen doğa olaylarından, felaketlerden, hastalıklardan, kutsal olana dokunmaktan, kralın kızının ölümünden sorumlu tutularak, tarih boyunca iftiralara maruz kalan, haksız yere suçlanan, karalanan, günah keçisi seçilen kadınların tarihini görünür kılmaktadır. Her ikisi ile ilgili bahsi geçen olaylar geleneksel eril aktarımlarda da mevcuttur; ancak yazar gelenekselden farklı olarak *Kassandra*'nın başına gelen olayları bir nesneleştirilme, *Medea*'nın yaptığı ileri sürülen olayları ise bir günah keçisi seçilme öyküsü olarak ele almıştır. Dolayısıyla yazarın geleneksel *Kassandra* ve *Medea* mitoslarında geçen olayları, metinleri için bir kalıp olarak kullandığını; fakat içeriklerini değiştirip eleştirel bir bakış açısıyla yeniden oluşturduğu, buna bağlı olarak da bu başlıklar altında saptanan imgelerin geleneksel olanlarla uyuşmadığını söyleyebiliriz. Yazarın *Kassandra*'yı nesneleştirilen, *Medea*'yı ise günah keçisi seçilen bir kadın olarak yansıtmış olması, henüz yapıtları tamamlanıp yayımlanmadan önce onlara yönelik yaptığı ön çalışmaları sırasında sergilemiş olduğu tutumuyla doğrudan ilişkilidir. Çünkü yazar daha o sıralarda dahi, *Kassandra* ve *Medea*'ya yönelik yaklaşımını ele alırken de belirttiğimiz gibi, söz konusu her bir metnin ağırlık noktasının, kadının nesneleştirilmesi ve günah keçisi yapılması olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Bu bağlamda yazarın ön çalışmalarını yaparken zihninde tasarladığı nesneleştirilen *Kassandra* ve günah keçisi yapılan *Medea* imgelerinin, metinlerinde tüm gerekçeleriyle ortaya koyduğu ve genel olarak okurda oluşmasını sağladığı imgelerle bağdaştığını söylememiz mümkün.<sup>74</sup> Çünkü okur, *Kassandra*'nın öyküsünü bizzat kendisinden, *Medea*'nın öyküsünü ise olaylara farklı açılardan bakan birçok sestem dinleyip metinlerin içine girerek, tüm bu nesneleştirilme ve günah keçisi yapılma süreçlerinin her bir aşamasına tanık olmaktadır. Sonja Hilzinger'in de belirttiği üzere her ne kadar vurgulamaları farklı da olsa her iki metinde de izlenen yöntem, geleneksel figürlerin, feminizmden esinlenen ve düşüncü eleştirisi içeren bir yeniden yorumlamasını yapmaktır (Hilzinger, 2007: 111). Buradan yola çıkarak

---

<sup>74</sup> Ancak yazarın *Medea* imgesini olumsuz eril söylemlerden arındırıp, eski olumlu durumuna getirme niyetiyle ortaya koymuş olduğu tutumu, aldığı olumsuz eleştirilerden de anlaşılacağı üzere her okurda aynı etkiyi göstermemiştir. Konuya ilişkin detaylı bilgi için bkz. Jürgen Krätzer (1997). *Das Cassandra-Syndrom. Medea Stimmen und Gegenstimmen: Christa Wolfs 'Medea' im Spiegel der Literaturkritik. Die Horen* (42), 48-59.

Christa Wolf'un Cassandra ve Medea mitoslarını farklı bir görme eleğinden geçirip kadın bakış açısıyla yeniden yorumlaması, Cassandra'nın yaşadıklarını bir nesneleştirilme tarihi şeklinde yansıtması ve Medea'nın üzerine atılan tüm suçlamaların asılsız bir söylenti olduğunu göstererek aktarılagelen olumsuz eril imgesini kırmaya çalışması; yazın tarihinde eril imgeleme inşa edilmiş kadın imgelerinin gerçek kadını yansıtmadığı, kadın yazarların dışıl deneyimlerinden hareketle gerçek kadını ortaya koydukları ve erkeklerden farklı yazdıkları yönündeki feminist yaklaşımlar üzerinden okunabilir ve bu yaklaşımlarla uyduğu söylenebilir.

Dördüncü bölümün 4.1.4. ve 4.2.4. numaralı alt başlıklarında hem Cassandra'nın hem de Medea'nın ele aldığımız diğer imgelerinin yanı sıra iktidar karşıtı bir kadın imgesiyle ön plana çıktıkları tespit edilmiştir. Cassandra'nın iktidar karşıtı oluşu daha çok savaş karşıtı olmasıyla öne çıkarken, Medea'nın bu tutumunun daha çok erkek egemen devletlerin yönetim sağıtöresine yönelik olduğu saptanmıştır. Metinde Cassandra'nın önce savaşın başlamaması, başladıktan sonra ise bir an önce önüne geçilip durdurulması için elinden geleni yaptığı, hatta bu uğurda iktidar temsili babası kral Priamos'u bile karşısına aldığı görülmektedir. İktidar söylemlerini ve icraatlarını onaylamayan, onları desteklemeyen, bilakis eleştiren, gerçeklerle yüzleşilmediği ve Helena yalanı ortadan kaldırılmadığı sürece devletin yıkıma sürükleneceğini söyleyen, tehlike uyarılarında bulunan bir Cassandra vardır karşımızda. Benzer bir şekilde Medea da iktidarın çeşitli isimlerine karşı çıkmaktadır. Önce babası kral Aietes'e, ardından kral Kreon'a insan kurbanını hiçbir şekilde kabul etmediği ve insan kurbanı üzerine kurulu bir devletle hiçbir şekilde özdeşleşemeyeceği için başkaldıran bir Medea durmaktadır karşımızda. İkisi de kral kızıdır ve ikisi de yönetim dizgelerinden memnun olmadıkları için ilkin iktidar hırsıyla gözleri dönen babalarına isyan ederler. Bu aynı zamanda ataerkil düzene bir başkaldırıdır; çünkü savaşın da insan kurbanının da temeli ona dayanmaktadır. İkisi de hain ilan edilirler ve bu karşı duruşlarının bedelini ağır bir şekilde öderler. Öte yandan gerek Cassandra gerekse de Medea ataerkinin dayattığı cinsiyet rollerine uymamaktadır. Nitekim her ikisini de yazar, anaerkiden ataerkiye geçişin sınırına konumlandırmıştır. Dolayısıyla anasoylu özelliklere, değerlere ve düşünme biçimine sahiptirler. Bu yüzden de ataerkil iktidarla sürekli bir çatışma içerisinde; onun belirlediği, inşa ettiği, şekil verdiği

toplumsal cinsiyet kalıplarına uymazlar, ters düşerler. Ataerkinin buyurduğu şekilde bir köşede oturan, erkeğe bağlı olan, ikinci cins olduğunu kabul eden, sorgulamayan kadınlar değildir; bilakis bilgili, bilinçli, aydın, siyasi, kendi ayakları üzerinde duran güçlü kadınlardır. Buna bağlı olarak temelinde korku yatan iktidar açısından tehlike arz eden kadınlar olarak görülmüş ve dışlanmışlardır. Cassandra ve Medea'nın geleneksel eski imgelerinde mevcut olmayan bu iktidar karşıtı imge, yazar tarafından oluşturulmuştur. Bu imgelerin ortaya çıkmasında ise yazarın kendi güncel tarihinin ve kadına özgü deneyimlerinin önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Nitekim henüz yapıtlarını yazma aşamasındayken konuyla ilgili okuma ve araştırmaları sırasında sıklıkla ataerki, savaş ve iktidar eleştirilerinde bulunduğu görülmektedir. Buna bağlı olarak bu süreçlerde Cassandra ve Medea'ya dair zihninde tasarlamış olduğu savaş ve iktidar karşıtı imgesinin, kurgusal metinlerinde ortaya koyduğu imgelerde örtüştüğü söylenebilir. Okur her iki metin boyunca eril iktidarla çatışma içerisinde olan iki kadın figürün mücadelesine tanık olmaktadır. Christa Wolf mitosun düşüncüsel içeriğini bir mitsizleştirmeye giderek ortaya çıkarmıştır. Her iki kadının da temelde iktidar karşıtı oldukları, iktidar çıkarları doğrultusunda hareket etmedikleri, erkeklerin lehine belirlenen toplumsal kurallara ve rollere uymadıkları için bilinçli olarak, Gilbert ve Gubar'ın (bkz. 2016: 60-91) deyimiyle canavar imgesine büründürüldüklerini, tüm iktidar işleyişini gözler önüne sererek açığa çıkarmıştır. Bu yönüyle de yine kadınların farklı okuyup yazdıkları, dişil yazımın geleneksel-eril yapıların dışına çıktığı, onları alaşağı ettiği yönündeki feminist yaklaşımlarla koşutluk göstermektedir.

Dördüncü bölümün 4.1.5. ve 4.2.5. numaralı alt başlıklarında ise yazar tarafından iktidar yönetimiyle bağlarını tamamen koparıp özneleşen bir Cassandra ve iktidar aracılığıyla çocuk katili olarak adlandırılan bir Medea imgesinin ortaya konduğu tespit edilmiştir. Yazar hem *Kassandra*'da hem de *Medea. Stimmen*'de geçen olayların çeşitli yorumlarını bir arada vererek gerçeklerin iktidar yönetimi tarafından nasıl çarpıtıldığını gözler önüne sermiştir. İktidar söylemlerinin ne kadar ikiyüzlü olduğunu, halkı nasıl kışkırttığını açığa çıkarmıştır ve körleşmiş halkın bu söylemlere nasıl inanıp itaat ettiğini eleştirel bir bakış açısıyla ele almıştır. Ardından böyle bir düzene tahammül edemeyen ve ne pahasına olursa olsun kendi bildikleri yoldan giden bir Cassandra ve Medea imgesi ortaya koymuştur. Cassandra sancılı bir sürecin

ardından babasıyla, iktidarla ve sarayla yollarını ayırarak İda dağındaki mağaralarda barış içerisinde yaşayan, anasoylu izler taşıyan, içerisinde iktidar mücadelesi gütmeyen erkeklerin de bulunduğu kadınlar topluluğuna katılmış ve ancak bu şekilde bir kadın olarak özneleşmiştir. Buna karşın Medea zaten daha en başta bir kadın olarak babasına başkaldırıp iktidarla tüm bağlarını koparmış ve ülkesini terk ederek özneleşmesini tamamlamıştır. Ancak *sığındığı* ülkede de bir özne olduğunu gerek düşünceleriyle gerekse de davranışlarıyla ortaya koyması ve bunu her fırsatta iktidara hatırlatması, iktidarı rahatsız ve tedirgin ettiği için sonunda sürgün edilmiş ve uzun bir süre mağaralarda yaşamak durumunda kalmıştır. Yazar bu noktada ataerkil düzenin, ikincil gördüğü kadını nesne olarak kabul ettiğini; fakat bir özne olarak kabul etmediğini gözler önüne sermektedir, diyebiliriz. Her iki figürün de ne Aiskhylos'ta ne de Euripides'te özneleşmekte veya özne olan bir imgesi yoktur. Silvia Bovenschen'in (1979: 11) de belirttiği gibi kadınlar ancak betimlenen nesnelere, sanatsal yaratıcılığa ilham veren, düşselliği besleyen izlekler, imgeler ve kalıp yargılar hâlinde geleneksel yazınsal metinlerde görünür olmaktadır, gerçek kadınlar olarak değil. Medea'da daha keskin olmakla birlikte her iki figür de ataerkil iktidarla mücadele eden birer özne olarak karşımıza çıkarlar yazarın metinlerinde, dolayısıyla da geleneksel imgeleriyle uyuşmamaktadırlar. Öte yandan Medea kentten sürgün edildikten sonra bağımsız bir özne olarak mağarada yaşamaya devam ederken, Korinthos'ta kalan çocuklarının iktidar kışkırtmasıyla Korinthoslular tarafından öldürüldüklerini, katilin Medea olduğuna dair bir söylenti çıkardıklarını, üstelik bizzat katili oldukları çocuklara anma törenleri düzenlediklerini öğrenmektedir. Bu törenlerin düzenlenmesindeki amaç ise hem işledikleri suçtan arınmak hem de gelecek nesillerin Medea'yı bir çocuk katili olarak tanımalarını sağlamaktır. Christa Wolf bu noktada Medea'nın çocuk katili olduğuna dair en bilindik geleneksel imgeyi bozmaktadır, alt üst etmektedir. Bir imge düzeltisine giderek Medea'nın kendi çocuklarını öldürmediğini, bilakis çocukların Korinthoslular tarafından katledildiklerini gözler önüne serip, Medea'yı aklamaktadır. Biesenbach ve Schöbner'in de belirttiği üzere mitosa yapısökümcü bir tutumla yaklaşım, Euripides'ten bu yana gelişen Medea alımlamasının tümünün eleştirel bir sökümlüğüdür. Medea'nın üzerine atılan çocuk cinayetinin asılsız bir söylenti olduğunu göstererek aktarılan geleneksel ortadan kaldırmıştır ve mitos bir dedikodu hâlini almıştır (bkz. Biesenbach, Schöbner,

1998: 33). Glenn W. Most'un deyimiyile "Sadece nadiren, bilinen mitsel bir figür üzerine genel kabul görmüş gelenek, buradaki gibi böyle tamamen ve böyle dizgesel bir şekilde değiştirilmiştir" (Most, 2002: 350). Medea aktarılagelen çocuk katili geleneğine karşın "daha çok, Korinthos'un salt görünüşte uygar olan toplumunda bir ötekinin yazgısını yaşayan örnek bir olumlu figür olarak ortaya çıkmaktadır" (Krellner, 2007: 135). Christa Wolf henüz söz konusu yapıtlarını yayımlamadan önce, yani okura henüz bir Cassandra ve Medea imgesi sunmadan önce kendi okuma ve araştırmalarını yaparken de özne oluş ve çocuk katili örgelerini sorunsallaştırmıştır. Cassandra'ya dair ön çalışma süreçlerinde özellikle özne oluş örgesi ve kadının ataerki içerisindeki özne oluş sancılarını tartışırken; Medea'ya dair ön çalışmalarında ise daha çok geleneksel çocuk katili örgesini mercek altına almış ve özne olan bir kadının ataerki içerisinde haksız yere nasıl suçlanıp cezalandırıldığı üzerine tartışmalarını yürütmüştür. Dolayısıyla yapıtlarını yazma aşamasındayken tartışmaya açtığı ve zihninde tasarladığı özneleşen Cassandra ve çocuk katili olmayan Medea imgelerinin ortaya koyduğu ve okurda yarattığı imgelerle uyumluluk içerisinde olduğu düşünülmektedir.<sup>75</sup> Çünkü söz konusu yapıtlarıyla okuru bir taraftan Cassandra'nın sancılı özneleşme süreçlerinin her bir aşamasına tanık ederken diğer taraftan çocukların niçin, nasıl ve kim tarafından öldürüldükleri konusunda aydınlatarak, Medea'yı bu olumsuz imgeden kurtarmaktadır. Bir kadın yazar olarak sergilemiş olduğu bu eril gelenek karşıtı tutumu gerek okumanın gerekse de yazmanın ataerkinin etkisinde olan erkeklere nazaran feminist bilince sahip kadınlarda farklı geliştiğini ve farklı sonuçlar doğurduğunu söyleyen feminist çalışmalarla uyumluluk içerisinde.

Belirlemiş olduğumuz Cassandra ve Medea imgelerini karşılaştırmalı bir şekilde dikkate aldığımızda öncelikle Christa Wolf'un bir kadın yazar olarak her iki

<sup>75</sup> Ancak Christa Wolf'un özellikle de Medea'ya dair geleneksel-eril çocuk katili imgesini yok etmiş olması, yazın dünyasında birçok olumsuz tepkiyle de karşılaşmıştır. Bu durum yazarın, çalışma günlüklerinde, söyleşilerinde ve röportajlarında tüm gerekçelerini açıklayarak ve bu gerekçelerden hareketle yapıtında çocuk katili imgesinin bir söylentiden ibaret olduğunu gözler önüne sererek ortaya koymuş olduğu olumlu Medea imgesinin, her okurda aynı etkiyi yaratmadığını göstermektedir. Söz konusu olumsuz eleştiriler için örneğin bkz. Volker Hage (1996). Kein Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea“. *Der Spiegel* (9), s. 202-208; Horst Albert Glaser (2001). *Medea oder Frauenehre - Kindsmord - Emanzipation: Zur Geschichte eines Mythos*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, s. 131-133.

yapıtında da okura, alışlagelenin dışında bir kadın imgesi sunduğunu görmekteyiz. Her iki yapıt arasında yayımlanma tarihi açısından on üç yıl söz konusu olsa da yazarın, geleneksel kadın imgelerini alt üst etme yönündeki kararlılığından hiçbir şekilde taviz vermediği, hatta Medea çalışmasıyla daha da keskinleştirdiği yapılan incelemeler sonucu ortadadır. Bu noktada her iki yapıtı da göz önüne alarak şunları söylemek mümkündür: *Kassandra* ve *Medea. Stimmen*'de kadın imgesi açısından yazarın izlediği yol birbirine benzemektedir; çünkü döneminin kadın hareketlerinin ve feminist çalışmalarının etkisiyle yazar, söz konusu her iki kadın figürün geleneksel-imgesel tarihinde kırılma yaratıp bir imge düzeltisine gitmiştir. Tarihin derinliklerinde gömülü kalmış bu iki kadına yeniden ses vererek gün yüzüne çıkarmıştır; özellikle de eril yazın geleneği içerisinde elinden alınan itibarını Medea'ya tekrar iade etmiştir.

Öte yandan her iki yapıt da birbirlerinden farklıdır; çünkü her ne kadar her ikisinde de kadına yönelik bir imge düzeltimi, bir imge değişimi söz konusu olsa da tarihsel, toplumsal ve siyasal arka planları birbirinden ayırmaktadır. Fakat tarihsel arka planları farklı olmasına rağmen bir siyasal iktidar eleştirisi sunmaları, bir göndermede bulunmaları ve bir iletilerinin olmaları açısından tekrar ortak paydada buluşmaktadırlar. *Kassandra* Doğu Almanya'ya yönelik bir siyasal iktidar eleştirisi içerirken, *Medea. Stimmen* Doğu ile Batı Almanya'nın birleşiminden sonraki süreçte yönelik bir siyasal iktidar eleştirisi içermektedir. Doğu'ya nazaran daha gelişmiş olarak görülen Batı'da da siyasal iktidar mücadelesi verildiğini ve iktidarda kalmak için ortaya konan yanıltıcı oyunların burada da mevcut olduğunu eleştirel bir şekilde gösterir. Dolayısıyla her iki yapıt aynı zamanda yazarın o dönemlerdeki duygu ve düşüncelerini, olaylara bakış açısını ve kişisel yaşamışlıklarını da yansıtmaktadır.

Dikkat çeken bir diğer husus ise yazarın her iki yapıtında da iç monolog anlatım tekniğini kullanmış olmasıdır. Bu anlatım tekniği *Kassandra*'da tek sesli iken, *Medea. Stimmen*'de çok seslidir. Buna bağlı olarak okur, *Kassandra*'da tüm olaylara salt *Kassandra*'nın öznel bakış açısıyla tanık olurken, *Medea. Stimmen*'de Medea, İason, Agameda, Akamas, Glauke ve Leukon olmak üzere altı karakterin altı öznel bakış açısından yaşanan olayları görmektedir. Yazarın her iki yapıtında da iç monolog anlatım tekniğini kullanmasına rağmen ilkinin tek sesli ikincisini çok sesli yapmış



olması, içinde bulunduğu koşullarla ilişkilendirebilir. *Kassandra* bir tek metnin başkahramanın, yani *Kassandra*'nın düşüncelerini yansıtır, çünkü yazar yaşadıklarından ve tanık olduklarından yol çıkarak Doğu Almanya'nın yönetim şekliyle ilgili salt kendi eleştirilerini sunmaktadır, diyebiliriz. Buna karşın *Medea. Stimmen*'in çok sesli olmasını ise yazarın, Doğu ve Batı Almanya'nın birleşiminden sonra "Was bleibt" adlı öyküsünün yayımlanması ve bir süreliğine devlet istihbarat kurumu için çalıştığına dair dosyaların ortaya çıkması üzerine kendisi hakkında basında yürütülen karalama siyasanın nasıl bir düzenek olduğunu bu çok seslilikle görünür kılmak istemiş olabileceğine bağlayabiliriz. Her iki yapıt da eleştirel bir biçimde kendi dönemlerinin tarihine örtük ve dolaylı bir şekilde ışık tutmaları ve yazarın düşüncelerini yansıtmaları açısından "anahtar öykü" (Wolf, 1983b: 119) ve "anahtar roman" (Krischel, 2003: 5) olarak okunmaktadır. Ancak salt yazarın yaşamı ve içinde yaşadığı dönemin siyasal olaylarından yola çıkarak metin çözümlemesi yapmak, başka bir çalışmanın konusu olabileceği gibi, metinlerin sorunsallaştırdığı konular ve çalışmamızın odak noktaları açısından yeterli değildir. Çünkü her iki metin de yayımlandıkları dönemlerin tarihine dolaylı da olsa ayna tutmakla birlikte aynı zamanda ataerki, iktidar, savaş, şiddet, kurban, kadın gibi çok daha genel ve derin toplumsal konulara eğilmekte, mevcut çağdaş sorunların kaynağına inmekte ve de geleneksel-eril kadın imgelerini sorunsallaştırmaktadır.

Ataerki düşüncesinin kendisini olması gereken, doğal olan gibi gösterip yazınsal metinlere sızması ve böylece kendini her seferinde yeniden üretmesi, *Kassandra* ve *Medea*'nın erkek yazarlar tarafından oluşturulan geleneksel eril imgelerinde açık bir şekilde görülmektedir. Christa Wolf bu durumu, incelediğimiz metinlerinde ataerki iktidar yöneticileri aracılığıyla eleştirel bir şekilde görünür kılmaktadır. Gilbert ve Gubar'ın (2016: 61-91) eril yazın tarihini mercek altına alıp, kadına yönelik ortaya çıkardıkları "canavar" imgesiyle ilişkili olarak, Christa Wolf'un bu canavar imgesini yaratan eril düzeneği deşifre ettiğini; *Kassandra* ve *Medea*'nın, erkek dünyasında ülküleştirilen kadın imgesini karşılayan davranışlar sergilemedikleri için iktidar tarafından kasıtlı olarak canavarlaştırılıp toplum dışı bırakıldıklarını gözler önüne serdiğini söyleyebiliriz. Bir kimliği, bir dizgeyi, bir düzeni rahatsız ettikleri için bir nesne gibi dışarı atılmış, Kristeva'nın (2014: 16) deyimiyile *abject*'leştirilmişlerdir.

Kassandra ve Medea bağlamında ortaya koyduğu kadın imgelerinden hareketle Christa Wolf'un, içinde yaşadığı dönemlerde başlayan ikinci dalga kadın hareketinin yazın bağlamındaki kuramsal tartışmalarından etkilenmiş olduğunu söylemek mümkündür. Antik Çağdan günümüz modern dünyasına kadar, eril yazın tarihindeki Kassandra ve Medea alımlamalarını göz önünde bulundurarak, Christa Wolf'un her iki yapıtıyla ve ortaya koyduğu kadın imgeleriyle yazma eyleminin cinsiyetlere göre farklılık gösterdiğini adeta kanıtladığını söyleyebiliriz. Cixous'un (1977: 57), yazının bedenden geldiği, kişinin bedenine benzediği ve kadın bedeninin erkek bedeninden farklı bir işleve sahip olduğundan ötürü kadının dil ve yazıyla ilişkisinin erkeğe göre farklı olduğu yönündeki görüşleriyle uyumlu bir şekilde yazar, yeniden yorumladığı Kassandra ve Medea üzerinden kadın alımlamasının, kadın dilinin, kadın bakış açısının, kadın estetiğinin ve kadın imgelemine geleneksel eril çizgiden farklı olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle de *écriture féminine* olarak kavramsallaştırılan ve feminist yazın eleştirisine farklı bir boyut katan *dişil yazıma* somut birer örnek sunmaktadır, denebilir. Nasıl ki Cixous (1976: 885) *écriture féminine*'nin temeli attığı "The Laugh of the Medusa" başlıklı makalesiyle Medusa'nın dehşet saçan korkunç eril imgesini reddedip, onu güzel ve gülen bir kadın olarak betimliyorsa; Christa Wolf da Cixous'a benzer bir yol izleyip Kassandra ve Medea figürlerine işlenmiş olumsuz eril imgeleri kazımış ve onların olumlu niteliklerini ön plana çıkarmıştır. Ayrıca yine Cixous'un dişil yazımın manifestosu sayılabilecek "The Laugh of the Medusa"da (1976: 875-893) yer alan, kadının kendini ve diğer kadınları yazması, egemen dilin söz dizimini bozması, bedenini, cinselliğini, arzularını metnine dahil etmesi, erkekler tarafından yalan yanlış üretilen kadın imgelerini yok edip yerine gerçek kadını yazması yönündeki görüşleriyle Christa Wolf'un bir kadın yazar olarak yapıtlarında ortaya koymuş olduğu tutumu arasında koşutluk söz konusudur. Bu bağlamda yazarın iç monolog ve bilinç akışı anlatım tekniğini kullanarak egemen söz dizimini bozmasını, ikili düşünce biçimini eleştirmesini, kadın sesini dolaysız bir şekilde aktarmasını, bir kadın olarak kendi dişil deneyimlerini ve kadınları yazmasını, Kassandra ve Medea odağında eril-yanlış kadın imgelerini yıkıp yerine duyguları, düşünceleri, arzuları, benliği olan gerçek kadını yazmasını, kadın figürlerinin cinselliklerini, arzularını, hazlarını ve bedenlerini metne dahil etmesini, ruhsal durumlarını yansıtmasını dişil yazım adı altında değerlendirmek mümkündür.

Christa Wolf metinlerinde ortaya koyduğu kadın imgeleriyle aynı zamanda ekinsel bir inşa olan toplumsal cinsiyet olgusunu da sorunsallaştırmıştır. Yazar gerek kadın karakterler gerekse de erkek karakterler üzerinden aynı zamanda bir toplumsal cinsiyet eleştirisi sunmaktadır. Bir taraftan kadınların, ataerki ekinin kurgusal bir inşası olan toplumsal cinsiyet ulamı içerisinde bastırıldıklarını ve görünmez kılındıklarını gözler önüne sererken, diğer taraftan erkeklerin de ataerki gereği belli toplumsal cinsiyet kalıplarına göre şekillendirildiklerine dikkat çekmektedir. Öyle ki okur metin içerisinde Agamemnon, Akhilleus, Hektor, Paris, İason gibi birçok erkek karakterin her ne kadar zayıf kişilikler de olsalar toplumsal düzgüler gereği kendilerine biçilen rollere nasıl büründüklerine, toplumsal cinsiyet beklentilerine nasıl uyum sağladıklarına ve aslında öyle olmasalar da nasıl yüceltilerek kahramanlaştırıldıklarına tanık olmaktadır. Kadın karakterler ise kendilerine biçilen toplumsal rolleri benimsedikleri ve sessiz kaldıkları sürece ataerki iktidar nezdinde kabul görürler. Aksi takdirde iktidar ve toplum düzeni açısından tehlike oluşturduklarından, Cassandra ve Medea örneklerinde olduğu gibi dışlanır, cezalandırılır ve yok edilmeye çalışılırlar. Buna ek olarak eril-geleneksel aktarımlara karşın Christa Wolf'un metninde ne Cassandra kıskançlık, nefret ve intikam sebebiyle Klytaimnestra tarafından öldürülmektedir ne de Medea yine bu nedenlerle Glauke'yi öldürmektedir. Yazarın da altını özellikle çizdiği gibi kıskançlık, nefret ve intikam gibi duygular ataerkinin, kadının bir inşa olan toplumsal cinsiyetine işlediği duygu ve kodlardır. Yazara göre anaerki bir düzenden gelen, ataerkiyi benimsememiş olan, bedeninde anasoylu nitelikler taşıyan bir kadının, bir erkekten dolayı hemcinsine bu duyguları hissetmesi mümkün değildir. Bu duyguların kadınla özdeşleştirilmesi tamamen erkek yazarların eril fantezi dünyasıdır. Yazarın yansıttığı şekliyle Klytaimnestra, Cassandra'yi öldürür; çünkü ataerki düzen ona bunu dayatmaktadır, başka bir yol sunmamaktadır. Glauke ise intihar eder; çünkü ataerki ekinin dayatmalarını daha fazla kaldıramamaktadır, dolayısıyla ölümüne sebep olan ataerkinin kendisidir.

## SONUÇ

Yazın, başka sanat dallarında olduğu gibi uzun süre kadınların uzak durduğu, uzak tutulduğu bir alan olarak kaldı. Kadınların yazınla ilk karşılaşmaları da yazar olarak değil okur olarak gerçekleşti. 19. yüzyılın egemen yazınsal biçimi olan romanın okur kitlesi içinde üst sınıf kadınlar önemli bir yer tutuyordu. Yine roman kahramanları içerisinde kadınlar her zaman vardı. Kadın, toplumsal ve ekinsel düzgüler gereği yazın üreticisi olarak etkin olamasa da eril imgeleme donatılmış kadın temsilleri yazında hep mevcuttu. Yani yazının öznelere olarak değil, nesnelere olarak görünür olmaktadır. Kadın okurlar, erkek yazarlar tarafından inşa edilen kadın imgeleriyle, kadın temsilleriyle özdeşleşmek durumunda kalıyorlardı.

20. yüzyıl kadın yazınının ortaya çıktığı ve yükseldiği bir dönemdir. Bu yükseliş, aynı zamanda dişil yazın, kadın yazını, kadının yazındaki temsilleri gibi başlıkların ve çalışmaların ortaya çıkmasını, yaygınlaşmasını beraberinde getirdi. Kadınların yazdığı yazınsal metinlerin erkeklerin yazdıklarından farklılaşp farklılaşmadığı önemli bir soru olarak belirdi. Bu soru aynı zamanda kadın imgelerinin ve temsillerinin, onları oluşturan yazarın cinsiyetine göre değişip değişmediği sorusunu da beraberinde getirdi.

Kadınların, yazınsal alanın kitlesel tüketicisi ve üreticisine dönüşmesi 20. yüzyılda gerçekleşen kadın hareketi ve feminizmin yükselişiyle bağlantılıdır. Eril egemenliğin hegemonyasında tutulan kamusal alan kadınlara açıldıkça kadınlar, farklı sanat alanlarıyla birlikte yazında da etkin bir rol oynamaya başladı. Bugün artık yazın alanında kadınların hem okur hem de yazar olarak önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Ancak bu durum kadınların yazar olarak, eril düşüncünün ve uygulamaların hâlâ baskın geldiği yazın alanında zorluklarla karşılaşmadıkları anlamına gelmez. Dünyanın farklı dillerinde yazan kadınların yazarlık deneyimleriyle ilgili söylediklerine bakıldığında bu zorlukların çeşitli veçheleri görünür oluyor.

Yazın eleştirisinde genel olarak imge ve özel olarak kadın imgesine dair güçlü yazın eleştirileri ilk olarak feminist kuramdan gelmiştir. Dişil bir yazının imkânlarını

ve bazen de sınırlarını gösteren feminist yazın kuramı, yazınsal metinlerde eril bir düşüngenün ortaya çıkardığı çeşitli türden etkilerin izini sürmüştür. “Kadın okur” ve “kadın yazar” olmanın kadın imgelerinde ne gibi farklılıklara yol açtığı, imge yaratımında kadın olmanın nasıl bir etken oluşturduğu, dişil deneyimlerin okuma, alımlama, yazma ve imgeleme süreçlerinde nasıl bir rol oynadığı, imge yaratımında önemli bir paya sahip olan dil ile cinsiyet arasında nasıl bir ilişkinin olduğu gibi sorular feminist yazın kuramının eleştiri çerçevesini oluşturmuştur.

Kuşkusuz ki toplumsal uzamı bölen karşıtlıklar cinsiyet farkıyla sınırlı değildir. Sınıfsal konumlar, ırk, etnisite ve uzamsal farklılıklar kadınları kendi içerisinde bölen toplumbilimsel ayrımlardır. Christa Wolf dünyanın anamalcı ve toplumcu blok olarak ayrıldığı bir ortamda yazıyordu. Bir kadındı, özneliği savunuyordu ama aynı zamanda Doğu Almanya’da yazan eleştirel bir toplumcu yazardı. Siyasete, sanata, yazına, dile, imgeye, kadına, erkeğe dair bütün fikirleri ve duyguları bu tarihsel, siyasal ve uzamsal bağlam içerisinde şekilleniyordu. Mitolojiye yönelmesi de yine bu bağlamla ilişkiliydi. Buradan hareketle bu çalışmada Yunan mitolojisinde yer alan Cassandra ve Medea mitoslarının, Doğu Alman yazınının önde gelen kadın yazarlarından biri olan Christa Wolf’taki yansımaları konu edinilmiştir. *Kassandra* ve *Medea. Stimmen* adlı mitos çalışmalarıyla ortaya koyduğu Cassandra ve Medea imgeleri üzerinden yazarın kadın imgesinin izi sürülmüştür. Kadın imgesinin izi sürülürken, bu imgenin henüz okurla buluşmadan önceki oluşum evreleri de dikkate alınmıştır. Bu bağlamda yazarın yazınsal gelişimi, yazın anlayışı, mitos yaklaşımı, geleneksel Cassandra ve Medea mitoslarına yönelik araştırmaları ele alınmıştır. Bununla birlikte Cassandra ve Medea imgelerine dair çalışma günlükleri, denemeleri, mektupları, söyleşi ve röportajları mercek altına alınmıştır. Böylece yazarın tüm ön okuma, araştırma, imgeleme ve yazma süreçleri, diğer bir ifadeyle yapıtlarında ortaya koyduğu kadın imgesinin tüm oluşum evreleri dikkate alınarak ve yazarın içerisinde bulunduğu tarihsel ve siyasal bağlamlar göz önünde bulundurularak derinlikli bir kadın imgesi çözümlemesi yapılmış; feminist yaklaşımlar ışığında yorumlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde kuramsal çerçeveye yer verilmiştir. Yazın tarihine bakıldığında kadın imgesinin, ekinsel kodlamaların etkisiyle genel olarak

kalıp yargılardan oluşan, eril bakış açısıyla tanımlanan, eril arzu ve düşüncü biçimine göre şekillenen toplumsal cinsiyetli bir imge olduğu görülmektedir. Feminist yazın eleştirisi kapsamında yapılan kadın çalışmaları, bu geleneksel kadın imgesi üzerine özellikle eğilir. Erkek yazarların yazınsal metinlerini kadın okur gözüyle yeniden okumalara tabi tutar; bu metinlerdeki cinsel düşüncüyü, cinsiyetçi eğilimleri, kadın kalıp yargılarını, eril bakış açısıyla ve eril çıkarlar doğrultusunda inşa edilmiş kadın imgelerini ve temsillerini açığa çıkarır. Bu imgeleri ataerki, iktidar, cinsiyet/toplumsal cinsiyet üzerinden çözümleyerek yapısöküme uğratar. Öte yandan kadın yazarların yazınsal metinlerine yönelerek, eril yazın tarihinde görünmez kılınan kadın yazını yeniden keşfedip görünür hale getirir. Kadın yazarların, tarihsel ve toplumsal açıdan benzer baskı biçimlerine maruz kalmalarıyla ilişkili olarak kendilerine özgü ortak bir yazın geleneklerinin olduğunu, dünyayı erkeklerden farklı algıladıklarını, dişil deneyimlerden hareketle imgelediklerini ve yazdıklarını, dişil bir estetiğe sahip olduklarını kanıtlamaya çalışır. Bununla beraber egemen dilin eril ve sıradüzensel olduğunu, kadını ötekileştiren ve olumsuzlayan ikili karşıtıklara dayandığını, fallus-söz-merkezci olduğunu göstermiş; bunu alaşağı edecek, yapısöküme uğratacak olanın ise dişil yazım olacağını savunmuştur. İmge yaratımında dilin önemli bir rol oynadığı, imgenin sözcüklerden oluşan bir resim olduğu düşünülürse, dişil yazımın eril bir dille yapılanmış geleneksel kadın imgelerini alaşağı edeceği, gerçek kadını imleyeceği ve dişil deneyimlere dayanan gerçek temsiller yaratacağı sonucuna varılır. Bunlara ek olarak toplumsal cinsiyet odaklı anlatı metni çözümlemeleri kadınlık ve erkeklik gibi toplumsal cinsiyet kurgularının oluşturulmasında ve doğallaştırılmasında yazımın rolünü mercek altına alır. Yeniden okumalarla yazındaki kadın-erkek imgelerinin genel olarak eril bir üretim olduklarını, cinsiyet ulamına göre inşa edildiklerini, dolayısıyla da toplumsal cinsiyet beklentilerine uygun bir şekilde kurgulandıklarını ortaya çıkarır. Anlatı ile cinsiyet inşası arasında sıkı bir bağ olduğunu; çünkü anlatıların sadece kadınlık ve erkeklik imgelerini temsil edip yansıtmadığını, aynı zamanda onları yarattığını, yeniden ürettiğini savunur. Tüm bunlar dikkate alındığında okuma, alımlama, yazma ve imgeleme eylemlerinin toplumsal ve öznel deneyimlerle ilişkili olarak cinsiyetlere göre farklılık gösterdiği; okuma ve yazma eylemini gerçekleştirenin kadın olması durumunda metinlerin eleştirel ve kadın bakış açısıyla okunduğu, çözümlendiği; metne gömülü geleneksel kadın imgelerinin yapısöküme

uğrattığı ve eril geleneğin dışına çıkılarak yeniden yorumlandığı sonucuna varılmıştır. Özellikle kadın okur, kadın yazar ve dişil yazım kavramlarının öne çıktığı çalışmaların bir taraftan geleneksel kadın imgelerinin kırılmasında diğer taraftan gerçek kadını yansıtan yeni kadın imgelerinin kurgulanmasında önemli bir rol oynadığı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda Christa Wolf'un bir kadın okur ve yazar olarak, henüz yapıtlarını yazma aşamasındayken ön çalışmaları sırasında sergilediği tutumunun ve yapıtlarını tamamlayıp yayımladıktan sonra Kassandra ile Medea örneklerinde okura sunduğu kadın imgesiyle ortaya koyduğu duruşunun, yapılan ilk incelemeler sonucu eril gelenek karşıtı, eleştirel, yapısökümcü olduğu görülmüş ve bu durum, çalışmanın feminist yaklaşımlar ışığında yürütülmesini olanaklı kılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Antik Çağdan günümüz dünyasına kadar kaleme alınan yazınsal mitos çalışmalarındaki Kassandra ve Medea görünümleri ele alınmıştır. Bu çerçevede genel olarak mitos, mitos yaklaşımları, mitos ve yazın ilişkisine de değinilmiştir. Yapılan incelemeler sonucu mitosun; evrenin doğuşunu, tanrı(ça)ların oluşumunu, insanın yaratılışını, dünyanın/insanın sonunu, doğa olaylarını, nesne veya olguların kökenlerini açıklayan; bunlardan farklı olarak geçmişte yaşanan olayları, savaşları, karşılaşmaları, kahramanlık hikâyelerini, çoğunlukla tanrısal ve doğaüstü varlıkları da olaya dahil ederek anlatan çeşitli türlerinin olduğu görülmüştür. Bununla beraber antik metinler aracılığıyla günümüze kadar ulaşan mitosların, genel olarak kadınların arka planda tutulduğu, erkeklerin ise yüceltilip kahramanlaştırıldığı anlatılar oldukları görülmüş ve her ne kadar geçmişten gelseler de insana, insan ilişkilerine, insan davranışlarına, cinsiyet çatışmalarına dair bugünün dünyasında hâlâ karşılığı bulunan bilgiler içerdikleri sonucuna varılmıştır. Öte yandan mitosun safsata, uydurmaca olduğunu söyleyen; tarihteki gerçek kişileri ve olayları anlattığını iddia eden; ilksel felsefe, ilksel bilim olduğunu ileri süren; mantık öncesi gizemci bir düşünüş olduğunu savunan; dilin bir evresi olduğunu, dildeki kusurlardan, yanılısamalardan ortaya çıktığını belirten; içerisinde bastırılmış arzuların biçimini gören ve insanın bilinçdışına, iç dünyasına, ruh haline ait çeşitli belirtiler bulan; evrensel ve ortak bilinçdışının ifadeleri olduğunu, ortak arketipler içerdiğini savunan; toplumsal olguları, toplumsal sınıfların köklerini, sağıtörel ilkeleri, toplumun değerlerini ve kurallarını yansıttığını ileri süren; kutsal bir öykü olduğunu,

dini temellere dayandığını, yaratılışı anlattığını söyleyen; içeriğinden çok yapısına yönelen, işlevini belirleyen yapısı olduğunu, anlamını ikili karşıtlıklardan aldığını iddia eden; bildiriyle değil, bildiriye söyleme biçimiyle tanımlandığını, bir iletişim dizgesi olduğu ve düşüncüsel boyutlar içerdiğini savunan; yazınsal olduğunu, dolayısıyla alımlanma süreçlerinin göz önünde bulundurulması gerektiğini belirten çeşitli mitos yaklaşımlarının olduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu bu yaklaşımlara karşın feminist mit yaklaşımı mitolojinin eril olduğunu, ataerkinlikle şekillendirildiğini, kadının mitolojideki konumunun her zaman ikincil olduğunu ve olumsuz imgelerle bezendiğini, erkeklerin ise kahramanlaştırıldığını ileri sürmüş; bunları yeniden okumalarla ters yüz edip, kadınların görünmez kılınan tarihini ve dışıl bir mitolojinin gücünü ortaya çıkarmaya çalışmıştır.

Bölümde aynı zamanda mitos ile yazın arasında sıkı bir ilişkinin olduğu saptanmıştır. Mitosun sanatın tüm dallarına olduğu gibi yazına da zengin bir kaynak ve konu alanı sunduğu, esin kaynağı olduğu, destan, lirik şiir, ağıt gibi çeşitli yazınsal türlerin gelişmesinde önemli bir rol oynadığı belirlenmiştir. *Yazın*ın ise mitosun bugüne kadar aktarılmasında, çeşitlenmesinde, zenginleşmesinde, çeşitli söz sanatlarıyla etkileyici bir hâl almasında başı çektiği; dolayısıyla her ikisinin de birbirlerini karşılıklı olarak besledikleri sonucuna varılmıştır. Öte yandan *yazın*ın, mitosları ve mitsel figürleri kimi zaman değiştirdiği, dönüştürdüğü, güncelleştirdiği, mitos anlatılarını mitsizleştirdiği veya yeniden-mitleştirdiği, bir mit düzeltisine gittiği veya bir mit eleştirisi sunduğu anlaşılmıştır. Bu türden eğilimler tarihsel, siyasal, düşüncüsel, ekinsel, toplumsal, öznel veya sanatsal nedenlerle ilişkilidir. Nedenleriyle beraber benzer eğilimlerin *Kassandra* ve *Medea* mitosları için de söz konusu olduğu görülmüştür. Yazınsal mitos çalışmalarındaki *Kassandra* ve *Medea* görünümünün çeşitliliği bunu açık bir şekilde göstermiştir.

Yapılan incelemeler sonucu günümüze kadar ulaşan *Kassandra* mitosunun tek bir antik metin üzerinden belirlenmediği, yaşam öyküsündeki boşlukların başka antik metinlerce süreç içerisinde doldurulduğu ve birbirlerine eklenerek ortaya çıkan yorumlamalarla bir bütünlük elde ettiği görülmüştür. *Kassandra* mitosuna dair temel çerçevenin Homeros, Pindaros, Aiskhylos ve Euripides tarafından oluşturulduğu



saptanmıştır. Cassandra'ya yönelik her ne kadar Homeros metinlerinde çeşitli bilgilere ulaşılsa da ilkin Pindaros'ta kimsenin kehanetlerine inanmadığı bir kâhin olarak ortaya çıktığı; Aiskhylos'ta bu özelliğinin nedeninin Apollon mitosuyla açıklandığı; Euripides'te ise bunlara ilaveten bir Apollon rahibesi olarak görünür olduğu tespit edilmiştir. Cassandra mitosunun ana çekirdeği, tanrı tarafından cezalandırıldığı için kimsenin kehanetlerine inanmadığı bir kâhin olmasıdır. Söz konusu isimlerden sonra modern zamana kadar Cassandra'yı konu alan yazınsal mitos çalışmaları, her dönemin koşullarına göre uyarlanan çeşitli değişiklikler ve farklı yorumlamalar içerseler de bu ana çekirdeğin genel olarak sabit kaldığı ortaya çıkarılmıştır. Etkisiz kâhin, rahibe, savaş ganimeti, köle, deli, çıldırmış gibi kalıplaşmış geleneksel imgelerle yazınsal mitos çalışmalarında sık sık yer edinen Cassandra'nın, süreç içerisinde kimi zaman yeniden kaleme alındığı dönemin dini inancına göre şekillendirildiği; kimi zaman eleştirel yazarlar için bir özdeşleşme figürü olarak kullanılıp siyasileştirildiği; siyasi çalkantılar karşısında bir uyarıcı, bir direniş figürü olarak güncelleştirildiği; kadın çalışmalarıyla beraber ise Christa Wolf'un *Kassandra*'sında olduğu gibi tarihte sözü elinden alınan kadınların sesi halini aldığı sonucuna varılmıştır.

Kassandra mitosuna benzer bir şekilde Medea mitosunun da çeşitli antik metinlerin bir araya gelmesiyle bir bütünlük oluşturduğu gözlemlenmiştir. Medea mitosunun oluşmasında her ne kadar Eumelos, Kreophylos, Hesiodos, Pindaros gibi isimlerin etkin bir rol oynadığı görülse de ön plana çıkan ismin Euripides olduğu belirlenmiştir. Euripides'in bir yandan Medea'yı konu alan önceki mitos çalışmalarından hareketle kendi yorumlamasının kalıbını oluşturduğu, öte yandan ise çeşitli eklemeler ve değişiklikler yaptığı, aynı zamanda bir mitos düzeltisine gittiği, Medea imgesi üzerinde oynadığı ve onu dönüştürdüğü anlaşılmıştır. Euripides öncesi mitos anlatılarında ve arkeolojik buluntularda tanrısal soydan gelen, yarı tanrıça, bitkilerden anlayan, gençleştirme yetisine sahip, şifacı, zeki, bilgili gibi olumlu niteliklerle görünür olan Medea'nın Euripides'te çeşitli cinayetlerin sorumlusu olan, kendi çocuklarını katleden, barbar, kötü büyücü, hain gibi olumsuz imgelerle donatılıp cadılaştırıldığı tespit edilmiştir. Medea imgesindeki bu dönüşümde ataerkinin, dönemin devlet siyasalarının ve Korinthos'taki eski bir kültürün etkili olduğu gözlemlenmiştir. Euripides'ten sonra Medea konusunu ele alan yazınsal mitos

çalışmaları, her dönemin koşullarına göre çeşitli yorumlamalar içerseler de onun oluşturduğu kalıptan yola çıkmışlardır. Özellikle de Euripides'in etkisiyle Medea mitosunun ana çekirdeği haline gelen çocuk katili örgesinin, modern döneme kadar konuyla ilgili kaleme alınan yazınsal mitos çalışmalarında sabit kaldığı saptanmıştır. Mitsel-yazınsal tarihinde kimi zaman olumlu kimi zaman olumsuz imgelerle görünür olan Medea'nın süreç içerisinde siyasileştirilerek; iktidar, cinsiyet, şiddet, öteki, yabancı, göç veya ırkçılık tartışmalarında sık sık başvurulan mitsel bir figür olduğu ortaya çıkarılmıştır. Kadın yazarların yazınsal mitos çalışmalarında ise Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* örneğinde olduğu gibi daha çok Euripides öncesi anlatılara başvurularak çocuk katili imgesinin reddedildiği görülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Christa Wolf'un yazın sanatı, mitos yaklaşımı, Cassandra ve Medea alımlaması ele alınmıştır. Bununla beraber yazarın söz konusu her iki figüre yönelik yaklaşımının karşılaştırmalı kuramsal değerlendirilmesi yapılmıştır. Yapılan incelemeler sonucu yazarın, her ne kadar yazın hayatının ilk yıllarında Doğu Almanya siyasi yönetiminin istediği doğrultuda bir toplumcu gerçekçilik yazın anlayışını benimsemiş olsa da ülkede yürütülen ekin siyasalarına tanık oldukça eleştirel bir hâl aldığı gözlemlenmiştir. Bu eleştirel tutumunun, yazın çevresine uygulanan baskı, sansür ve yaptırımların artmasıyla daha da keskinleştiği ve yazarın bir kırılma yaşayıp toplumcu gerçekçilik öğretisiyle yollarını ayırdığı belirlenmiştir. Bunun yerine adına "özel özgünlük" dediği; özel deneyimler temelinde gerçeğe sadık bir şekilde kurgulamaya dayanan, yazarın duygularına, deneyimlerine ve öznelliğine yer veren, yazar konumunu önemseyen ve anlatı alanın dördüncü boyutunu karşılayan bir yazın anlayışı geliştirdiği görülmüştür. Yazarın, dönemin feminist çalışmalarının ve tartışmalarının etkisiyle süreç içerisinde kadına özgü/dışıl yazım, kadının özneliği, kadın deneyimleri, kadın özne, kadın imgesi gibi konulara yoğunlaştığı gözlemlenmiştir. Buradan hareketle yazarın özel özgünlük kuramı üstüne kadına özgü yazım kuramını inşa ettiği ve özel özgünlük çerçevesinde vurguladığı noktaların kadına özgü yazım altında bir cinsiyet kazandığı sonucuna varılmıştır. Doğu Almanya ekin siyasalarıyla yaşadığı uyumsuzluğun ve günümüz kadınlarının yaşadığı çatışmaların kökeninin nereye dayandığı sorusunun yazarı mitolojiye yönlendirdiği anlaşılmıştır. Yazarın, mitos, tarihsel bir gerçekliği olan

anlatılar olarak gördüğü; çağdaş dönemin deneyimlerini, davranış biçimlerini ve çatışmalarını içerisinde barındıran bir kalıp, bir model olarak alımladığı saptanmıştır. Mitos yaklaşımının tarihsel, ruhbilimsel ve toplumbilimsel olmakla beraber feminist mit eleştirisinin etkisinde olduğu tespit edilmiştir. Mitos anlatılarını geleneksel çizginin dışına çıkararak eleştirel bir gözle okuduğu, mitsizleştirdiği, insanlaştırdığı ve içerisindeki ataerkil yapıları, düşüngüsel unsurları, cinsel çatışmaları ve eril bir bakış açısıyla inşa edilmiş kadın imgelerini ortaya çıkarmaya çalıştığı görülmüştür.

Yapılan incelemeler neticesinde Christa Wolf'un Cassandra mitosuna yönelmesinin ve onunla özdeşleşmesinin; bir yandan Doğu Almanya'daki eleştirel yazarların içinde buldukları olumsuz koşullarla, öte yandan ise bir iyileştirilmeye gidilmediği takdirde ülkenin savaşa, yıkıma veya öz yıkıma sürükleneceğine dair uyarılarda bulunmasına rağmen dikkate alınmamasıyla ilişkili olduğu gözlemlenmiştir. Daha da önemlisi; ataerkinin etkisiyle baskılanan, sözü elinden alınan, değersiz kılınan ama yine de gerçekleri söylemekten kaçınmayan Cassandra ile bir kadın olarak benzer deneyimleri paylaşıyor olmasına, ikisinin de özneleşme sancısı yaşadığına dayandığı anlaşılmıştır. Yazara göre Cassandra her yönüyle yabancı çıkarların nesnesi yapılmıştır ve kadınların nesneleştirilme tarihinin ilk kadın figürlerinden biridir. Anaerkiden ataerkiye geçişin, değerler değişiminin tanığıdır. Yazarın Cassandra'yı tarihsel bir kişilik olarak alımladığı ve Cassandra figürüyle mitostan olası toplumsal ve tarihsel yerlemlere geri dönmeyi amaçladığı görülmüştür. Kahramanlaştırılan erkeklerin değil, ötekileştirilen, görünmez kılınan kadınların, Cassandra'nın izini sürdüğü; tarihi, kahramanlık hikâyeleri veya cinayetlerin kutsanması üzerinden değil kaybedenin, baskılananın, ezilenin bakış açısıyla gördüğü belirlenmiştir. Savaş, çatışma ve kahramanlık betimlemelerine adanan antik yazın geleneğinin bir kadın olarak kendisine ait bir gelenek olmadığını belirten yazarın, Cassandra yaklaşımıyla geleneğin dışına çıkararak dişil sesin arkeolojisini yaptığı ve bu sesin üzerindeki tüm eril aktarımları kazıdığı anlaşılmıştır. Bir kadın okur ve araştırmacı olarak Wolf'un kendisine sunulan eril bilgiyi doğrudan kabul etmek yerine sorgulayarak hakikate ulaşmaya çalıştığı; bu bağlamda geleneksel Cassandra imgesine eleştirel ve şüpheli yaklaştığı saptanmıştır. Yazarın Cassandra'ya dair imge tasarlama sürecinde yaptığı mitolojik, yazınsal, arkeolojik, ekinsel, tarihsel ve feminist

okumaların büyük etkisi olmuştur. Özellikle ataerkinin yansımaları olan antik metinleri kadın bakış açısıyla yeniden ve karşı okumalara tabi tutup içerdikleri cinsel düşüncüyü ve kadın temsillerini açığa çıkarmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Yaptığı okumalarda özellikle Cassandra'nın kâhin imgesi üzerinde durmuştur ve bir mitsizleştirme eğiliminde bulunarak, Cassandra'yı cesareti olduğu için gerçekleri ve geleceği gören, kalıplaşmış cinsiyet rollerini reddeden, mantıklı düşünen bilgili bir kadın şekilde tasarlamıştır. Cassandra'ya yönelik okuma ve imge tasarlama süreçlerinin ardından yazarın, başka bir dile, başka bir biçimde anlatmaya ve yazmaya duyduğu özlemin dişil dilde, dişil yazımda karşılık bulduğu sonucuna varılmıştır.

Christa Wolf'un Medea mitosuna yönelmesinin de yine kendi güncel tarihiyle ilgili olduğu belirlenmiştir. Doğu ve Batı Almanya'nın birleşiminden sonra hakkında yürütülen tartışmalar ve maruz kaldığı eleştiriler, onu, insanların neden gerçeği yanlış yorumladıkları, neden kriz anlarında bir kurbanı ihtiyaç duydukları ve neden daima günah keçileri aradıkları gibi sorular üzerine düşünmeye sevk etmiştir. Bu durumun onu tekrardan mitolojiye yönelttiği ve bir günah keçisi olarak gördüğü Medea ile özdeşleşmesini sağladığı gözlemlenmiştir. Basında kendisi hakkında oluşturulan olumsuz imgenin etkisiyle yazarın bir kadın olarak, Euripides'in inşa ettiği şekilde geleneksel-eril bir Medea imgesini kabul etmediği, şüpheyile yaklaştığı anlaşılmıştır. Ona göre Medea ataerkinin kurbanıdır; iftiralara maruz kalmış, haksızca suçlanmıştır. Cassandra'ya yönelik yaklaşımına benzer bir şekilde yazarın burada da antik metinlere yönelik bir kadın okur olarak eleştirel bir okuma gerçekleştirdiği, tarih öncesi kaynaklara indiği, mitolojik ve arkeolojik araştırmaları incelediği, ekinsel ve feminist yönelimli çalışmalara başvurduğu görülmüştür. Girmiş olduğu bu yolda, Euripides ile başlayıp yazın tarihi boyunca tekrar edilerek günümüze kadar uzanan vahşi, barbar, kötü büyücü, intikamcı, katil Medea'nın değil, iyi nasihatte bulunan, şifa dağıtan, olumlu nitelikler taşıyan, başka bir Medea'nın izini sürdüğü saptanmıştır. Euripides'ten önceki Medea mitosunun anaerkin düşünceye dayandığını, daha sonraki anlatıların ise ataerkin ekinin etkisinde kaldıklarını savunan yazarın, Medea'nın üzerindeki Euripides örtüsünü kaldırıp anasoylu-kök Medea'ya ulaşmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Euripides'in *Medea*'sını bir karşı okumayla yapısöküme uğratması, mitsel öğeleri devre dışı bırakması, neden-sonuç ilişkisi kurup konulara akılcı

açıklamalar getirmesi bunu açık bir şekilde göstermiştir. Yazarın özellikle de Medea'nın çocuk katili imgesi üzerinde durduğu görülmüştür. Gerek Euripides öncesi mitos anlatılarına başvurarak gerekse de bu konuda yetkin bilim insanlarına danışarak bu imgenin ataerkil düşüncesinin bilinçli bir ürünü olduğunu, ataerkil ekinin mitsel kadın hikâyelerini değiştirip dönüştürdüğünü, dişil özellikleri değersizleştirdiğini, tüm bunların temelinde ise kadına karşı duyulan korkunun yattığını açığa çıkarmıştır. Yazarın tarihsel bir kişilik olarak alımladığı Medea'ya yönelik yaklaşımının, tarihin derinliklerinde olumsuz imgelerle gömülü tüm kadınları temsilen Medea'nın elinden alınan itibarını tekrar iade etmek üzerine olduğu anlaşılmıştır. Bir kadın okur olarak okuma, sorgulama ve tartışma süreçlerinin ardından Wolf'un bir kadın yazar olarak, Medea'yı da anaerkinden ataerkiye geçişin sınırında duran, değerler değişiminin tanığı olan, farklı ve yıkıcı olmayan değer ölçütlerine sahip bir kadın şeklinde tasarladığı görülmüştür. Medea yaklaşımı ve alımlamasıyla, geleneksel olanı alt üst etmesiyle dişil yazımın Cassandra'dan sonra bir diğer örneğini sunduğu sonucuna varılmıştır.

Yapılan incelemeler neticesinde yazarın gerek Cassandra'ya gerekse de Medea'ya yaklaşırken benzer bir yol izlediği ve yaklaşımının feminist eleştiri kuramı etkisinde olduğu tespit edilmiştir. Her iki kadın figürün de ataerkil ekinle dönüştürülmeden önce kim olduklarını bulmak için yola çıkan yazarın, bu süreçte, “okur olarak kadın” ve “yazar olarak kadın” olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkan feminist eleştirinin “okur olarak kadın” çerçevesine uygun bir okuma gerçekleştirerek eril yazın geleneğini kadın bakış açısıyla mercek altına aldığı görülmüştür. Cassandra mitosuna üzerine çalışırken özellikle Aiskhylos'un *Oresteia*'sını, Medea mitosuna üzerine çalışırken ise Euripides'in *Medea*'sını kendisine temel metinler olarak seçen yazarın bir kadın okur olarak sergilediği tutumun, feminist eleştirinin dişil deneyimlere dayanan direnen okur tasarısıyla paralellik gösterdiği saptanmıştır. Yazar direnen, itiraz eden, karşı koyan bir kadın okur profili çizmiştir. Cassandra ve Medea'ya yönelik kendisine sunulan ataerkil ekin etkisindeki canavarlaştırılmış imgeleri ve kalıp yargıları benimsemek yerine onlarla mücadele içerisine girmiş, sorgulamış, yapısöküme uğratmıştır. Bir kadın yazar olarak, kadın imgesi tasarlama süreçlerinde ise feminist eleştiri kuramı çerçevesinde “écriture féminine” adı altında yürütülen çalışmalardan etkilendiği ve dişil yazımın, dişil dilin yollarını aradığı gözlemlenmiştir.

Wolf'un bir taraftan feminist bir eleştirmen gibi kadını ötekileştiren, baskılayan, nesneleştiren Batı ekin tarihini eleştirip dişil dil/yazım tartışmaları yaparken; diğer taraftan Cassandra ve Medea mitoslarını yeniden okuma-yazma evrelerinde, bir kadının dişil deneyimlerinden hareketle olaylara yaklaşımının, görme, alımlama ve yazma edimlerinin, kadın imgesi tasarımlarının geleneksel-eril olandan farklılaştığını somut bir şekilde ortaya koyduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde ise Christa Wolf'un okuma, araştırma, imge tasarlama ve yazma süreçlerinin birer ürünü olan *Kassandra ve Medea. Stimmen* adlı yapıtlarında Cassandra ve Medea'ya dair ortaya koyduğu kadın imgesi mercek altına alınmıştır. Yapılan incelemeler sonucu metinde Cassandra'ya yönelik öne çıkan beş kadın imgesi tespit edilmiştir. Bunlardan ilki Cassandra'nın geleneksel imgelerinde de bulunan kâhin ve rahibe imgesidir. Ancak Cassandra'nın kehanet yetisinin, tanrıya veya tanrısal işaretlerin yorumlanmasına değil, gerçekleri görmeye cesaret etmesine, mantıklı düşünmesine, iyi gözlem yapmasına, aydın ve bilgili bir kadın olmasına bağlı olduğu saptanmıştır. Cassandra'nın, kadını ötekileştiren, ikincil konuma düşüren, söz hakkını elinden alan, söylemlerini değersizleştiren ataerki ile mücadele edebilmek için kâhin olmayı arzuladığı; sırf bir kadın olarak kendi sesiyle konuşabilmek uğruna kehanet yetisini istediği belirlenmiştir. Rahibe olmak isteğinin de tanrılara inanıp inanmamakla, onlara hizmet edip etmemekle bir ilgisinin olmadığı anlaşılmıştır. Rahibelik bir makamdır ve Cassandra'nın, her ne kadar kral soyundan gelse de kadın olmasıyla ilişkili olarak ataerki içerisinde gittikçe önemsizleştiğinden, güç sahibi olmak için bu makamı elde etmek istediği anlaşılmıştır. Metinde Cassandra'ya yönelik tespit edilen bir diğer imge deli/çıldırılmış bir kadın olması yönündedir. Cassandra'nın geleneksel imgeleri arasında da var olan bu imgenin metinde mevcut olduğu, ancak içinin farklı bir şekilde doldurulduğu saptanmıştır. Wolf'un Cassandra'sının toplum nezdinde deli olarak algılanmasının, tanrı tarafından lanetlenmiş kehanetleriyle değil, bilakis ataerki ekin içerisinde kadınlara yönelik yürütülen bilinçli bir siyasa ile ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Gerçekleri söylediği ve iktidara karşı çıktığı için Cassandra'nın adının, geçirdiği krizlerle ilişkili olarak iktidar tarafından bilinçli bir şekilde deliye çıkartıldığı, sesinin deliliğin sesi olarak ilan edildiği ve böylece söylediklerinin insanlar tarafından ciddiye alınmamasının sağlandığı gözlemlenmiştir. Öte yandan

Kassandra nesneleştirilen bir kadın olarak metinde karşımıza çıkmaktadır. Sesinin elinden alınmasının yanı sıra istemediği bir adamla evlendirilerek, şiddete maruz kalarak, tecavüze uğrayarak, savaş ganimeti yapılarak -ki bunlar doğal bir olguymuş gibi antik metinlerde de mevcuttur- nesneleştirilmenin her türlüünü deneyimlemek durumunda kalan Kassandra'nın, aynı zamanda kadınların nesneleştirilme tarihini gözler önüne serdiği anlaşılmıştır. Yazarın bu vesileyle ataerki ekinin kadını süreç içerisinde nasıl nesneye dönüştürdüğünü, nasıl dilsiz bıraktığını açık ederek belirgin bir ataerki eleştirisi sunduğu sonucuna varılmıştır. Kassandra'ya yönelik metinde tespit edilen imgelerden biri de onun savaş ve iktidar karşıtı bir kadın olarak görünür olmasıdır. Antik metinlerde mevcut olmayan bu imge, yazarın kendi deneyimleriyle, kendi güncel tarihiyle ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Silahlanmanın söz konusu olduğu bir yerde barışın mümkün olamayacağını, bunun önüne geçmek gerektiğini düşünen yazar, savaş karşısındaki tutumunu Kassandra'ya da yansıtmıştır. Kassandra savaşın beraberinde getireceği yıkımları öngörebilen, buna bağlı olarak da savaşı engellemeye çalışan bilinçli bir kadındır. İktidarın bir kadında görmek istediği imgeye, yani sessiz kalan, onaylayan bir imgeye bürünmez. Savaşa karşı çıkması, barış adına konuşması dışlanmasına, hain olarak adlandırılmasına neden olmuştur. Ancak tüm bunlara rağmen ataerkinin bir göstergesi olan savaşa ve iktidara başkaldıran bir kadın olarak kalmaya devam etmiştir. Antik metinlerde olmayıp da Christa Wolf'un metninde tespit ettiğimiz bir diğer imge özneleşen kadın imgesidir. Kassandra'ya yönelik ön çalışmalarında sık sık kadının özne oluş sancılarına değinen yazarın, bunu metnine de yansıttığı saptanmıştır. Öyle ki Kassandra'nın özne olmanın bilincine varıp özneleşme yolunda ilerlerken özneleşmenin sancıları denebilecek sorgulama, yabancılaşma, özeleştirme, iç hesaplaşma, çelişki, ikilem ve korku ile dolu bir süreç geçirmek durumunda kaldığı gözlemlenmiştir. Savaşın çıkmasıyla beraber babası Kral Priamos'a ve kral evine olan bağını sorgulamaya başlayan Kassandra'nın savaş uzadıkça ve bu süreçte yaşananlara bizzat tanık oldukça onlarla arasına mesafe koyduğu ve giderek İda dağı'nın yamacında saraydan bağımsız, barış içerisinde, özgürce yaşayan kadınlar topluluğuna yaklaştığı görülmüştür. Savaştan ve şiddetten uzak başka bir yaşam biçiminin mümkün olduğunu gösteren bu kadın topluluğuna katılmasının, özerkleşme için mücadele etmesine, kendisini ait hissettiği kimliği bulmasına ve özneleşmesine katkı sağladığı sonucuna varılmıştır.

Yapılan incelemeler sonucu metinde Medea'ya yönelik öne çıkan beş kadın imgesi saptanmıştır. Bunlardan ilki Medea'nın geleneksel imgeleri arasında da yer alan büyücü/şifacı imgesidir. Antik metinlerde daha çok tehlikeli bir büyücü olarak karşımıza çıkan Medea'nın, burada bitkilerden anlayan, zararlı ve faydalı bitkileri birbirinden ayırt edebilen, hangi bitkinin hangi hastalığa iyi geleceğinin bilgisine vakıf olan bir şifacı olarak ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Wolf'un Medea'sı büyücü değildir; fakat yabancı ve kadın olması, anasoylu geleneklere ve düşünce biçimine dayanması, şifa dağıtması, insanları etkileme gücüne sahip olması, hayvanları ehlileştiribilmesi ve bilgili olması ile ilişkili olarak, ataerkil ekinin hakim olduğu Korinthos'ta iktidar etkisiyle bir büyücü olarak algılanmakta ve adlandırılmaktadır. Metinde tespit edilen bir diğer imge Medea'nın yabancı/barbar imgesidir. Özellikle Euripides'in *Medea*'sında yabancı, barbar, vahşi gibi imgelerle görünür olan Medea, Christa Wolf'un metninde ne barbar ne de vahşidir. Yunanlı olmamasıyla yani yabancı olmasıyla ilişkili olarak Korinthos yerlileri tarafından öyle görülmektedir sadece. Medea'nın yabancı olması, Doğu'dan gelmesi, farklı geleneklere ve göreneklere sahip olması, ekinsel, yaşam biçimsel ve düşünsel olarak anasoylu izler taşıması gibi özelliklerinin, onu, ataerkinin ele geçirdiği Korinthos'ta ilkel, barbar, vahşi yaptığı anlaşılmıştır. Kendilerini aydınlanmış, uygarlaşmış bir toplum olarak gören Korinthoslular tarafından vahşi, barbar, ilkel olarak adlandırılmasına karşın Medea'nın aydın, aklını kullanan, mantıklı kararlar alan, aynı zamanda hislerine ve sezgilerine dayanarak hareket eden bir kadın olduğu belirlenmiştir. Metinde tespit edilen imgelerden biri de Medea'nın günah keçisi seçilen bir kadın olması yönündedir. Euripides'te dehşet saçan eylemleriyle karşımıza çıkan Medea'nın, burada haksız suçlamalara maruz kalan, iftiralara uğrayan, günah keçisi seçilen bir kurban olduğu gözlemlenmiştir. Euripides'in aksine Wolf'un Medea'sı ne kimseyi öldürmüş ne de kimseye zarar vermiştir. Yaptığı ileri sürülen tüm olaylar, iktidar tarafından hayata geçirilen söylentilerden ibarettir. Korinthoslular, Medea'nın iktidarı tehdit eden bir öteki ve bir korku unsuru olmasıyla ilişkili olarak, kendi suçlarını ona yüklemişlerdir. Yazarın günah keçisi örgesini kullanarak, Euripides tarafından Medea'ya atfedilen tüm suçları reddettiği, bunların bir söylentiden ibaret olduklarını gösterip onu akladığı sonucuna varılmıştır. Öte yandan Medea'nın iktidar karşıtı bir kadın olduğu saptanmıştır. Wolf'un Medea'sı, Euripides'in aktardığı gibi İason'a olan aşkıdan



değil; ülkesinin yönetim biçiminden memnun olmadığı için, iktidar uğruna insan kurban edildiği için kaçmıştır ülkesinden. Medea'nın iktidar karşıtı tutumu Korinthos'ta da devam etmiştir, çünkü Korinthos iktidarının da insan kurbanı üzerine inşa edildiğini anlamıştır. Bununla beraber Medea iktidar karşıdır; çünkü erkek egemenliğini, buna bağlı olarak belirlenen cinsiyet rollerini kabul etmez, anasoylu geleneklere dayanan kendi değer yargılarına göre hareket eder. Metinde Medea'ya dair öne çıkan son imgenin, çocuk katili imgesi olduğu tespit edilmiştir. Euripides'in bir çocuk katiline dönüştürdüğü Medea, Christa Wolf'un metninde çocuk katili değildir, aksine çocukları katledilen bir kadındır. Korinthoslular, iktidar kışkırtmasıyla Medea'nın çocuklarını öldürmüş, sonra da asıl katilin Medea olduğuna dair bir söylenti çıkarmışlardır. Bu noktada yazarın, Euripides öncesi anlatılardan, yani Medea'nın henüz çocuk katili olarak imgelendiği kaynaklardan etkilendiği gözlemlenmiştir. Medea'ya sonradan eklenen çocuk katili imgesini silerek, asıl Medea'yı gün yüzüne çıkardığı ve onu yeniden canlandırdığı görülmüştür.

*Kassandra ve Medea. Stimmen'*de Kassandra ve Medea'ya dair tespit edilen tüm bu imgelerden hareketle Christa Wolf'un kadın imgesinin eril gelenek karşıtı olduğu belirlenmiştir. Ataerkil ekinin mitosları eril bir şekilde yeniden kurgulamasıyla ortaya çıkan geleneksel Kassandra ve Medea imgelerine yapıtlarında yer vermiş; ancak bu imgelerin içini, hangi bağlamlarda inşa edildiklerini deşifre ederek boşaltmış ve yeniden tasarlayıp kaleme almıştır. Bununla beraber kendi dişil deneyimleri ve güncel tarihiyle ilişkili olarak yeni imgeler ürettiği gözlemlenmiştir. Her iki figüre yönelik ön çalışmalarında sorunsallaştırarak, tartışarak, gerekçelerini sunarak zihninde tasarladığı kadın imgesi ile sonradan yapıtlarında ortaya koyduğu, okurda oluşmasını sağlamaya çalıştığı kadın imgesinin birbiriyle koşutluk gösterdiği sonucuna varılmıştır. Christa Wolf gerek Kassandra gerekse de Medea mitoslarını ve imgelerini karşı bir okumadan geçirerek feminist bir bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır. “Kadın okur” olarak sergilediği tutumunu, “kadın yazar” olarak da sergilemiştir. Kadınların, tarihsel-toplumsal yaşanmışlıkları ve dişil deneyimleri ile ilişkili olarak metinleri erkeklerden farklı okuduklarını, farklı alımladıklarını, farklı kurgulayıp yazdıklarını ve eril imgeleme yapılandırılmış geleneksel-yanlış kadın temsillerini değil, gerçek kadını imgelediklerini göstermiştir. Yazarın Batı ekin ve yazın tarihine eleştirel yaklaşarak,

eril dili ve düşünce biçimini sorgulayarak, geleneksel kadın imgelerini yapısöküme uğratarak, kadın kalıp yargılarını alt üst ederek, kadın temsillerinin üzerindeki eril söylemleri kazıyarak, dişil yazım kuramıyla koşutluk gösteren bir yol izlediği gözlemlenmiştir. Okuma ve yazma süreçlerinin bir ürünü olarak ortaya koyduğu her iki yapıtı ve kadın imgeleriyle dişil yazımın somut bir örneğini gözler önüne serdiği belirlenmiştir. Bununla beraber Cassandra ve Medea mitoslarına kendi yorumunu sunarken bir mit düzeltisine gittiği, her iki mitosu ataerkil ekin tarihi üzerinden okuyarak aynı zamanda mitsizleştirdiği, insanlaştırdığı, insan davranışlarını ve cinsel çatışmaları yansıtmak için bir model-kalıp biçiminde kullandığı anlaşılmıştır. Christa Wolf yazın tarihinin başlangıcından bu yana erkek yazarlar tarafından şekillendirilen Cassandra ve Medea imgelerini deşip, kök-Cassandra'yı ve kök-Medea'yı ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Ataerkil ekin tarihi içerisinde olumlu niteliklerini zamanla yitiren ve salt olumsuz imgeleriyle anılan bu kadınların, iç dünyalarına girerek, kendi sesleriyle konuşmalarına, öykülerini kendi sesleriyle anlatmalarına imkân sunmuştur. Her iki kadının da temelde ataerkil iktidar çıkarları doğrultusunda hareket etmedikleri, erkeklerin lehine belirlenen toplumsal kurallara ve cinsiyet rollerine uymadıkları için bilinçli olarak canavarlaştırılmış bir imgeye dönüştürüldüklerini açığa çıkarmıştır. Cassandra ve Medea'nın, ataerkil ekinde kadınların ötekileştirilme, nesneleştirilme, günah keçisi yapılma tarihlerini gözler önüne serdikleri sonucuna varılmıştır.

Christa Wolf'un *Kassandra ve Medea. Stimmen* adlı yapıtlarından hareketle kadın imgesini ele alan bu çalışmanın, mitosun çağdaş Alman yazınına yansımaları, kadın yazarların mitos alımlaması, kadın yazını ve kadın imgesi bağlamında yapılacak çalışmalara katkı sağlayacağı ümit edilmektedir. Christa Wolf'un yapıtları üzerine ileride yapılacak olası çalışmaların ise kadın imgelerinin yanı sıra erkek imgelerini de ele almaları durumunda, dikkat çekici sonuçların ortaya çıkabileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Aiskhülos. (2010). *Oresteia*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul: Mitoş-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Allrath, G., & Gymnich, M. (2004). Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie. V. Nünning, & A. Nünning içinde, *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (s. 33-48). Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Anz, T. (1991). „Es geht nicht um Christa Wolf“. *Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. (T. Anz, Dü.) München: edition spangenberg.
- Armstrong, K. (2005). *Mitlerin Kısa Tarihi*. (D. Şendil, Çev.) İstanbul: Merkez Kitapçılık Yayıncılık.
- Assmann, A., & Assmann, J. (1998). Mythos. H. Cancik, B. Gladigow, & K.-H. Kohl içinde, *Handbuch Religionswissenschaftlicher Grundbegriffe* (s. 179-200). Stuttgart: W. Kohlhammer Druckerei GmbH.
- Atakay, K. (2004). İmge. *Kitaplık* (74), 67-73.
- Atayurt, D. (2009). 'Dişil Dil': Bir Örnekleme Olarak 1990'larda Türk Edebiyatında 'Kadın' Şairler (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Atwood, M. (2000). Zu Christa Wolfs Medea. M. Hochgeschurz içinde, *Voraussetzungen zu einem Text - Mythos und Bild* (s. 105-114). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Aydın, Y. (2008). Medea ve Başkalaşimleri. Y. Kocadoru, & G. Çakır Damaoğlu içinde, *Bir Bilim Kategorisi olarak "Kadın" Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı* (s. 93-98). Eskişehir: Gülen Ofset.
- Aydın, Y. (2010). *Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs Medea. Stimmen* (Doktora Tezi). Aachen: Von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen.
- Aydın, Y., & Agvan, Ö. (2017). Ebedi Göçer: Medea. *Göç Konferansı 2017 - Seçilmiş Bildiriler* (s. 371-382). London: Transnational Press London.

- Barthes, R. (2014). *Çağdaş Söylenler*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Baumer, F. (1996). *Christa Wolf*. Berlin: Morgenbuch Verlag.
- Bayladı, D. (2014). *Efsaneler Dünyasında Anadolu*. İstanbul: Say Yayınları.
- Berktaş, F. (1998). *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Beyer, M. (2007). *Das System der Verknennung. Christa Wolfs Arbeit am Medea-Mythos*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Biesenbach, E., & Schöbner, F. (1998). Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf. *Frauen Studien*, 1 (1), 31-59.
- Bovenschen, S. (1979). *Die imaginierte Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Böthig, P. (2004). *Christa Wolf - Eine Biographie in Bildern und Texten*. München: Luchterhand Literaturverlag.
- Breger, C. (2005). Identität. C. Von Braun, & I. Stephan içinde, *Gender@Wissen* (s. 47-65). Köln: Böblau Verlag GmbH & Cie.
- Brower, R.-A. (2004). İmgelemden Eğretilmeye. *Kitap-lık* (74), 98-101.
- Butler, J. (2002). Performative Akte und Geschlechterkonstitution. U. Wirth içinde, *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften* (R. Ansen, Çev., s. 301-320). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Butler, J. (2014a). *Cinsiyet Belası*. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, J. (2014b). *Bela Bedenler*. (C. Çakırlar, & Z. Talay, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Büsch, K. B. (2002). *Spiegelungen. Mythosrezeption bei Christa Wolf. „Kassandra“ und „Medea. Stimmen“*. Marburg: Tectum Verlag.
- Calabrese, R. (2000). Von der Stimmlosigkeit zum Wort. Medeas lange Reise aus der Antike in die deutsche Kultur. C. Wolf, & M. Hochgeschurz (Dü.) içinde,

- Christa Wolfs Medea Voraussetzungen zu einem Text - Mythos und Bild* (s. 115-147). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Can, Ş. (2015). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: Ötüken.
- Case, S.-E. (2009). *Feminizm ve Tiyatro*. (A. Sönmez, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Cassirer, E. (1984). *Devlet Efsanesi*. (N. Arat, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Chiarloni, A. (2000b). Medea und ihre Interpreten. Zum letzten Roman von Christa Wolfs. C. Wolf, & M. Hochgeschurz (Dü.) içinde, *Christa Wolfs Medea Voraussetzungen zu einem Text - Mythos und Bild* (s. 174-188). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Chrzaszcz, K. (2011). Christa Wolfs Poetik der Subjektiven Authentizität in Bezug auf den Roman Nachdenken über Christa T.. *Roczniki Humanistyczne*, 59 (5), 185-208.
- Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. *Signs - The University of Chicago Press Journals*, 1(4), 875-893.
- Cixous, H. (1977). *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. (E. Meyer, & J. Kranz, Çev.) Berlin: Merve Verlag.
- Cixous, H. (1980). *Weiblichkeit in der Schrift*. (E. Duffner, Çev.) Berlin: Merve Verlag.
- Culler, J. (1995). *Feminist olarak okumak*. (S. Öncü, Çev.) İstanbul: AFA Yayınları.
- Czollek, L., Perko, G., & Weinbach, H. (2009). *Lehrbuch Gender und Queer Grundlagen, Methoden und Praxisfelder*. München: Juventa Verlag.
- Dahlberg, C. (2009). *Die Darstellung von dem Frauenbild Medeas. Eine Untersuchung von dem Medeabild in drei verschiedenen Fassungen* (Yüksek Lisan Tezi). Stockholm: Stockholm Üniversitesi.

- De Beauvoir, S. (1993). *Kadın "İkinci Cins" I*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Delhey, Y. (2002). Kunst zwischen Mythos und Aufklärung - Litterature engagee im Zeichen des Humanen. Zur Mythosrezeption Christa Wolfs mit einer Fussnote zu Franz Fühmann. H.-C. Stillmark içinde, *Rückblicke auf die Literatur der DDR* (Cilt Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 52, s. 155-177). Amsterdam-New York: Rodopi.
- Demir, G. (2013). Yerliler Arasında Bir Yapı Ustası (Önsöz). C. Lévi-Strauss içinde, *Mit ve Anlam* (s. 1-29). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori*. (A. Bora, M. Ağduk Gevrek, & F. Sayılan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Durudoğan, H. (2014). Unes Femme: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. *Cogito-Cinsiyetli Olmak* (156), 51-66.
- Dyserinck, H. (1991). Komparatistische Imagologie. H. Dyserinck içinde, *Komparatistik Eine Einführung* (s. 125-133). Bonn: Bouvier Verlag.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ege, U. (2005). Bir Yazın Kuramı Olarak; 'Gynocriticism (Jino-Eleştiri) Feminizm Geleneğinin İncelenmesi. *Littera: Yazınbilim Kuramları Özel Bölümü*, 17 (Aralık), 41-46.
- Egyptien, J. (2006). *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*. Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Ehrhardt, M.-L. (2000). *Christa Wolfs Medea - eine Gestalt auf der Zeitengrenze*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Om Yayınevi.
- Elmalı, A. C. (2010). *Transgression und Mythenkorrekturen* (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Emmerich, W. (1983). Der verlorenen Faden. Probleme des Erzählens in den siebziger Jahren. P. Hohendahl, & P. Herminhouse içinde, *Literatur der DDR in den siebziger Jahren* (s. 153-192). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Emmerich, W. (2000). *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Epple, T. (1993). *Der Aufstieg der Untergangsseherin Cassandra*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Erhat, A. (2014). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Estin, C., & Laporte, H. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi*. (M. Eran, Çev.) Ankara: Semih Ofset.
- Euripides. (2014). *Medea*. (A. Çokona, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Euripides. (2014). *Troyalı Kadınlar*. (Y. Onay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Felman, S. (2008). Weiblichkeit wiederlesen. D. Kimmich, R. Renner, & B. Stiegler içinde, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart* (s. 373-387). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Felsner, K. (2010). *Perspektiven literarischer Geschichtsschreibung: Christa Wolf und Uwe Johnson*. Göttingen: V&R unipress.
- Frenzel, E. (1976). *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Frevert, U. (1995). *"Mann und Weib, und Weib und Mann" Geschlechter-Differenzen in der Moderne*. München: C. H. Beck Verlag.
- Friedman, N. (2004). İmge. *Kitap-lık* (74), 80-89.
- Friesen-Blume, R. (2007). *Ein anderer Blick auf den bösen Blick*. Frank&Timme GmbH Verlag: Berlin.

- Galster, I. (2010). Französischer Feminismus: Zum Verhältnis von Egalität und Differenz. R. Becker, & B. Kortendiek içinde, *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (s. 45-51). Heidelberg: VS Verlag.
- Georgopoulou, E. (2001). *Antiker Mythos in Christa Wolfs Medea. Stimmen und Evjenia Fakinus Das siebte Gewand. Die Literarisierung eines Kultur-Prozesses*. Braunschweig: Romiosini Verlag.
- Gerdzen, R., & Wöhler, K. (1991). *Matriarchat und Patriarchat in Christa Wolfs "Kassandra"*. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- Gerlach, F. (1998). *Schrift und Geschlecht*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Gilbert, S., & Gubar, S. (2016). *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. (N. Sakman, Çev.) İstanbul: Aylak Adam.
- Glaser, H. (2001). *Medea oder Frauenehre - Kindsmord - Emanzipation: Zur Geschichte eines Mythos*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Göbel-Uotila, M. (2005). *Medea Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Göğüş, B., Oğuzkan, F., Önertoy, O., Ünlü, M., & Koçak, S. (1998). *Yazın Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Kuruluş Ofset Basımevi.
- Grant, M., & Hazel, J. (1976). *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. München: Paul List Verlag.
- Graves, R. (2012). *Yunan Mitleri*. (U. Akpur, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Grimal, P. (2012a). *Yunan Mitolojisi*. (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Grimal, P. (2012b). *Mitoloji Sözlüğü - Yunan ve Roma*. (S. Tamgüç, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gutjahr, O. (1998). Mythos nach der Wiedervereinigung. Zu Christa Wolfs Medea. Stimmen und Botho Strauss' Ithaka. V. Ehrich-Haefeli, H.-J. Schrader, & M. Stern içinde, *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur*



*Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschenstein zum 65. Geburtstag* (s. 345-360). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Habhab, H. (2011). *Konstruktionen von Identität in der Literatur von Autorinnen der DDR in den 1970er und 1980er Jahren* (Doktora Tezi). Paderborn: Universität Paderborn.

Hage, V. (26.02.1996). Kein Mord, nirgends. Ein Angriff auf die Macht und die Männer: Christa Wolfs Schlüsselroman „Medea“. *Der Spiegel* (9), 202-208.

Hamilton, E. (2015). *Mitologya*. (Ü. Tamer, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.

Hederich, B. (1770). *Gründliches mythologisches Lexicon*. Leipzig: Gleditschens Handlung.

Heidmann Vischer, U. (1998). Die andere Art, Medea zu lesen. Wie Schriftstellerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts Euripides für sich entdecken. V. Ehrich-Haefeli, H.-J. Schrader, & M. Stern içinde, *Antiquitates Renatae. Deutsche und französische Beiträge zur Wirkung der Antike in der europäischen Literatur. Festschrift für Renate Böschenstein zum 65. Geburtstag* (s. 333-344). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Hesiodos. (2018). *Theogonia-İşler ve Günler*. (A. Erhat, & S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Heuser, M. (1983). Literatur von Frauen/Frauen in der Literatur - Feministische Ansätze in der Literaturwissenschaft. L. F. Pusch içinde, *Feminismus Inspektion der Herrenkultur* (s. 117-148). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Hilmes, C., & Nagelschmidt, I. (2016). *Christa Wolf - Handbuch, Leben – Werk - Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Hilzinger, S. (1986). *Christa Wolf*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Hilzinger, S. (2007). *Christa Wolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Hof, R. (1995). *Die Grammatik der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Homeros. (2008). *Odyseia*. (A. Erhat, & A. Kadir, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Homeros. (2016). *İlyada*. (A. Erhat, & A. Kadir, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. (A. K. Saysel, & E. Aşan, Çev.) İstanbul: bgst Yayınları.
- Hörnigk, T. (1989). *Schriftsteller der Gegenwart Christa Wolf*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag.
- Humm, M. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (G. Bakay, Dü.) İstanbul: Say Yayınları.
- Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz*. (S. Büyükdüvenci, & N. Tural, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Irzik, S., & Parla, J. (2014). *Kadınlar Dile Düşünce-Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- İşler, E. (2015). Edebi Mitler Üzerine - I. *Humanitas* (6), 185-198.
- Jäger, M. (1995). *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*. Köln: Edition Deutschland Archiv.
- Jahn, H. (1974). Medea. Tragödie. T. Freeman, & T. Scheuffelen içinde, *Werke und Tagebücher. In sieben Bänden. Mit einer Einleitung von Hans Mayer* (Cilt 4, s. 453-528). Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag.
- Janke, A. (2010). *Antiker Mythos und moderne Literatur: Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“)* (Doktora Tezi). Hamburg: Universität Hamburg.
- Jeffers, R. (1963). Medea. Frei nach Euripides. J. Schondorff içinde, *Medea. Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffers, Braun* (E. Hesse, Çev., s. 347-392). München, Wien: Albert Langen, Georg Müller.

- Jurgensen, M. (1983). *Frauenliteratur: Atorinnen - Perspektiven - Konzepte*. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag.
- Kerényi, K. (1966). *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten* (Cilt 1). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kerényi, K. (1996). *Die Mythologie der Griechen. Die Heroen-Geschichten* (Cilt 2). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kindler, H. (1970). *Kindlers Literaturlexikon*. Zürich: Kindler Verlag.
- Kırkoğlu, S. (2004). Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge. *Kitap-lık* (74), 76-77.
- Köppe, T., & Winko, S. (2013). *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Krätzer, J. (1997). Das Cassandra-Syndrom. Medea Stimmen und Gegenstimmen: Christa Wolfs 'Medea' im Spiegel der Literaturkritik. *Die Horen* (42), 48-59.
- Krellner, U. (2007). Mythologische Transformationen. Zur Rolle des Mythos in Christa Wolfs Cassandra und Medea. Stimmen. E. Platen, & M. Todtenhaupt içinde, *Mythisierungen Entmythisierungen Remythisierungen* (s. 123-137). München: IUDICIUM Verlag.
- Krischel, V. (2003). *Erläuterungen zu Christa Wolf Medea*. Hollfeld: Bange Verlag.
- Kristeva, J. (1994). Kadınların zamanı. *Defter* (21), 7-29.
- Kristeva, J. (2007). *Ruhun Yeni Hatalıkları*. (N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Laertios, D. (2007). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri*. (C. Şentuna, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji*. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. (G. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Loster-Schneider, G. (1993). "Den Mythos lesen lernen ist ein Abenteuer": Christa Wolfs Erzählung 'Kassandra' im Spannungsverhältnis von Feminismus und Mythenkritik. H. Laufhütte içinde, *Literaturgeschichte als Profession - Festschrift für Dietrich Jöns* (s. 385-404). Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Lütkehaus, L. (2001). Der Medea-Komplex. L. Lütkehaus içinde, *Mythos Medea* (s. 111-24). Leipzig: Reclam Verlag.
- Mackensen, L. (1991). *Mackensen Deutsches Wörterbuch*. München: Gondrom Verlag.
- Magenau, J. (2002). *Christa Wolf Eine Biographie*. Berlin: Kindler Verlag.
- Manola, A. (2010). *Der Dichter-Seher als Dicher-Warner*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Matzkowski, B. (2008). *Erläuterungen zu Christa Wolf Kassandra*. Hollfeld: Bange Verlag.
- Mayer, F. (1997). Potenzierte Fremdheit: Medea - die wilde Frau. Betrachtungen zu Christa Wolfs Roman Medea. *Stimmen. Literatur für Leser* (20/2), 85-94.
- Messerschmidt, A., & Peters, E. (2000). Kein Freispruch für Euripides. Zu den Romanen von Ursula Haas und Christa Wolf. *Weimarer Beiträge*, 46 (4), 524-546.
- Michel, A. (1993). *Feminizm*. (Ş. Tekeli, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika*. (S. Seçkin, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Mitrache, L. (2002). Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in „Medea. Stimmen". *Studia Neophilologia* (74), 207-214.
- Moi, T. (1991). Feministische Literaturkritik. I. Schieth içinde, *Frauenliteratur* (C. Wolters, Çev., s. 11-24). Bamberg: C. C. Buchners Verlag.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Most, G. (2002). Eine Medea im Wolfspelz. B. Seidensticker, & M. Vöhler içinde, *Mythen in nachmythischer Zeit. Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart* (s. 348-367). Berlin: Walter de Gruyter.
- Nacar, N. (2014). *Eine textlinguistische Analyse der Erzählung Cassandra von Christa Wolf* (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nasio, J.-D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (Ö. Ersen, & M. Ersen, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi.
- Necatigil, B. (1967). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Neuhaus, S. (2/2003). Christa Wolf, Medea und der Mythos. *Wirkendes Wort* (53), 283-294.
- Neumann, G. (1985). Christa Wolf: Cassandra - Die Archäologie der weiblichen Stimme. W. Mauser içinde, *Erinnerte Zukunft - 11 Studien zum Werk Christa Wolfs* (s. 233-264). Würzburg: Verlag Dr. Johannes Königshausen und Dr. Thomas Neumann.
- Nusche, P. (2015). *Das Lesen der Anderen: Die Wahlverwandtschaft in der DDR-Literatur als Emanzipationsakt*. Hamburg: disserta Verlag.
- Nünning, V., & Nünning, A. (2004). *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Nünning, V., & Nünning, A. (2010). Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies. v. Nünning, & A. Nünning içinde, *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse* (s. 251-269). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.
- Opitz, M., & Hofmann, M. (2009). *Metzler Lexikon DRR-Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Ortkemper, H. (2001). *Medea in Athen*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Platon. (2017). *Phaidros*. (F. Akderin, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

- Popp, W., & Greve, A. (1987). *Die Neutralisierung des Ich –oder: Wer spricht? “Weibliches Schreiben” und “subjektive Authentizität” im Werk Christa Wolfs*. Essen: Die Blaue Eule.
- Postl, G. (2009). Tekrar Etme, Alıntılama, Altüst Etme Irigaray'ın Taklit Kavramının Politikası. *Cogito-Feminizm* (58), 146-158.
- Pritsch, S. (2008). *Rhetorik des Subjekts - Zur textuellen Konstruktion des Subjekts in feministischen und anderen postmodernen Diskursen*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Pusch, L. (1983). *Feminismus Inspektion der Herrenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Püschel, U. (1996, März/April). "Ich bin der Protagonistin". Christa Wolf: "Medea. Stimmen". *Neue Deutsche Literatur* (506), 134-141.
- Quernheim, M. (1990). *Das moralische Ich - Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*. Würzburg: Königshausen&Neumann Verlag.
- Ramazanoğlu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. (M. Bayatlı, Çev.) İstanbul: Pencere Yayınları.
- Renner, R. (1985). Mythische Psychologie und psychologischer Mythos. Zu Christa Wolfs "Kassandra". W. Mauser içinde, *Erinnerte Zukunft: 11 Studien zum Werke Christa Wolfs* (s. 265-290). Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Roscher, W. (1894-1897). *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* (Cilt 2). Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*. (K. Akten, & E. Cengiz, Çev.) İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Saliji, İ. (2002). *Das Auftauchen des Körpers in Zwischenräumen Christa Wolfs Erzählung "Kassandra"* (Yüksel Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Salman, Y. (2004). İmge, Zor Yakalanır Bir Görselleştirme. *Kitap-lık* (74), 65-66.

- Sandalcı, S. (2019). *Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Saydam, M. (2015). Psikomitoloji: 'Ara-da-lığın' Bir Karmaşa Olarak İnşası. *Doğu Batı* (71), 33-79.
- Scheffel, M. (2/2003). Vom Mythos gezeichnet? Medea zwischen ‚Sexus‘ und ‚Gender‘ bei Euripides, Franz Grillparzer und Christa Wolf. *Wirkendes Wort* (53), 295-307.
- Scheitler, I. (2001). *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. Tübingen und Basel: Francke UTB.
- Schieth, I. (1991). *Frauenliteratur*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag.
- Schmid, S. (1996). *Jungfrau und Monster*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Schmidt, M. (1992). Medea. L. Kahil içinde, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Cilt 6, s. 386-398). Zürich-München: Artemis Verlag.
- Schmidt, N. (2014). *Konstruktionen literarischer Authentizität in autobiographischen Erzähltexten*. Göttingen: V&R unipress.
- Schößler, F. (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag GmbH.
- Scott, J. W. (2008). Gender: Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse. D. Kimmich, R. Renner, & B. Stiegler içinde, *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart* (s. 388-413). Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Segal, R. (2012). *Mit*. (N. Öрге, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Seneca. (2015). *Medea*. (Ç. Dürüşken, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sert, G. (2008). Truva'dan Yükselen Çılgılık ve Christa Wolf'un Cassandra Adlı Öyküsü. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10 (1), 85-108.

- Showalter, E. (1996). Edebiyatta kadın geleneği. S. Çakır, & N. Akgökçe içinde, *Kadın Araştırmalarında Yöntem* (A. Karadağ, B. Telliöđlu, A. Ece, S. Darcan, & A. Kalem, Çev., s. 165-187). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Sørensen, B. (1996). *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende. Die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*. Kopenhagen, München: Fink (= Text & Kontext Sonderreihe; Bd. 38).
- Stephan, I. (1999). „Was geht uns Cassandra an?“ Zur Funktion des Mythos in Hans Erich Nossacks frühen Nachkriegstexten. L. Fischer, K. Jarchow, H. Ohde, & H.-G. Winter içinde, „*Dann waren die Sieger da*“: *Studien zur literarischen Kultur in Hamburg 1945-1950* (Cilt 7, s. 111-129). Hamburg: Dölling und Galitz Verlag.
- Stephan, I. (2001). Die bösen Mütter: Medea-Mythen und nationale Diskurse in Texten von Elisabeth Länggässer und Christa Wolf. G. Fischer, & D. Roberts içinde, *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989–1999* (s. 171-180). Tübingen: Staffenburg Verlag.
- Stephan, I. (2004). *Inszenierte Weiblichkeit: Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Köln: Böhlau Verlag.
- Stephan, I. (2006). *Medea Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln: Böhlau Verlag.
- Stephan, I., Venske, R., & Weigel, S. (1987). *Frauenliteratur ohne Tradition?* . Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Tatar, Y. (2018). *The story of the wreck*": *Hauntologic, parodic and chronotopic perspectives in contemporary women's revisionist mythmaking* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yeditepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tauber, C. (2008). Cassandra. M. Moog-Grünwald içinde, *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (s. 382-384). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.



- Tökel, D. (2012). Edebiyat Mitolojinin Mitoloji Edebiyatın Neresinde. *Bizim Külliye* (51), 23-29.
- Tura, S. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.
- Türk Dil Kurumu - Türkçe sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ulağlı, S. (2006). *İmgebilim "Ötekinin Bilimine Giriş"*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- Uysal Ünalın, S. (2010). *Literarische Repräsentationen des Mythos. Aspekte und Tendenzen der Mythenrezeption in Romanen der Moderne und Gegenwart* (Doktora Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vernant, J.-P. (2013). *Torunuma Yunan Mitleri*. (M. Özcan, Çev.) İstanbul: Helikopter.
- Viergutz, C., & Holweg, H. (2007). *"Kassandra" und "Medea" von Christa Wolf - Utopische Mythen im Vergleich*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Vinke, H. (1993). *Akteneinsicht Christa Wolf. Zerrspiegel und Dialog*. Hamburg: Luchterhand Literaturverlag.
- Vollmer, W., Binder, W., & Minckwitz, J. (1874). *Dr. Vollmer's Wörterbuch der Mythologie aller Völker*. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlagsbuchhandlung.
- Von Hoff, D. (2005). Performanz/Repräsentation. C. Von Braun, & I. Stephan içinde, *Gender@Wissen* (s. 162-179). Köln: Böhlau Verlag GmbH&Cie.
- Voss, C. L. (1998). *Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf – von der Kassandra zur Medea. Eine literarische Analyse der feministisch-mythographischen Konzepte in diesen Werken* (Doktora Tezi). Ann Arbor Michigan: UMI Company.
- Vöhler, M., Seidensticker, B., & Emmerich, W. (2005). *Mythenkorrekturen Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Wahrig, G. (2011). *Wahrig Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh/München: Brockhaus.

- Walther, J. (1991). *Protokoll eines Tribunals. Die Ausschlüsse aus dem DDR-Schriftstellerverband 1979*. (J. Walther, W. Biermann, G. d. Bruyn, J. Fuchs, C. Hein, G. Kunert, . . . C. Wolf, Dü) Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag.
- Wehrli, B. (1995). Wenn Frauen Lesen: Das doppelte Spiel der Wahrheit. W. Malte Fues, & W. Mauser içinde, *Verbergendes Enthüllen - Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens* (s. 41-52). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Weigel, S. (1989). *Die Stimme der Medusa*. Reinbek bei Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Weigel, S. (1990). *Topographien der Geschlechter*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag.
- Wilke, S. (1991). "Rückhaltlose Subjektivität": Subjektwerdung, Gesellschafts- und Geschlechtsbewusstsein bei Christa Wolf. *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature & Culture* (6), 27-45.
- Wilke, S. (1992). *Poetische Strukturen der Moderne: zeitgenössische Literatur zwischen alter und neuer Mythologie*. Stuttgart: Metzler.
- Wilke, S. (2003). Die Konstruktion der wilden Frau: Christa Wolfs Roman "Medea. Stimmen" als postkolonialer Text. *The German Quarterly* (76/1), 11-24.
- Wilpert, G. (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Wolf, C. (1983a). *Lesen und Schreiben Neue Sammlung - Essays, Aufsätze, Reden*. Darmstadt: Luchterhand Verlag.
- Wolf, C. (1983b). *Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag.
- Wolf, C. (1986). *Kassandra*. Darmstadt: Sammlung Luchterhand Verlag.
- Wolf, C. (1993). *Akteneinsicht Christa Wolf: Zerrspiegel und Dialog*. (H. Vinke, Dü.) Hamburg: Luchterhand Literaturverlag.

- Wolf, C. (1994). *Auf dem Weg nach Tabou Texte 1990-1994*. Köln: Kiepenhauer&Witsch Verlag.
- Wolf, C. (1999a). *Essays/Gspräche/Reden/Briefe 1959-1974* (Cilt 4). München: Luchterhand.
- Wolf, C. (1999b). *Hierzulande Andersorts*. München: Luchterhand.
- Wolf, C. (2000a). *Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1975-1986* (Cilt 8). (S. Hilzinger, Dü.) Müchen: Luchterhand.
- Wolf, C. (2000b). *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text - Mythos und Bild*. (M. Hochgeschurz, Dü.) München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Wolf, C. (2001). *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987-2000* (Cilt 12). (S. Hilzinger, Dü.) München: Luchterhand Literaturverlag.
- Wolf, C. (2008). *Medea. Stimmen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Wollstonecraft, M. (2012). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (D. Hakyemez, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Woolf, V. (2015). *Kendine Ait Bir Oda*. (S. Öncü, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (E. Kılıç, Çev.) İstanbul: Everest Yayınları.
- Yetim, A. (2019). *Modern dünya edebiyatında Medea mitinin görünümlerine arketipsel bir yaklaşım* (Doktora Tezi). Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ziegler, K., & Sontheimer, W. (1969). *Der Kleine Pualy: Lexikon der Antike* (Cilt 3). Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag.