

**MODERN DÜNYA EDEBİYATINDA  
MEDEA MİTİNİN GÖRÜNÜMLERİNE  
ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM**

**Arzu YETİM**

**(Doktora Tezi)**

**Eskişehir, 2019**

**MODERN DÜNYA EDEBİYATINDA MEDEA MİTİNİN  
GÖRÜNÜMLERİNE ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM**

**Arzu YETİM**

**T.C.**

**Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı  
DOKTORA TEZİ**

**Eskişehir, 2019**

**T.C.**  
**ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTİSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Arzu YETİM tarafından hazırlanan Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım başlıklı bu çalışma, 14.06.2019 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan .....**

**Prof. Dr. Asuman AĞAÇSAPAN**

**Üye .....**

**Prof. Dr. Medine SİVRİ**

**(Danışman)**

**Üye .....**

**Prof. Dr. Nevzat KAYA**

**Üye .....**

**Dr. Öğr. Üyesi Fesun KOŞMAK**

**Üye .....**

**Dr. Öğr. Üyesi Sibel KOCAER**

ONAY  
.../.../2019  
**Prof Dr. Mesut ERŞAN**  
Enstitü Müdürü

...../06/2019

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Arzu YETİM

.....

## ÖZET

### MODERN DÜNYA EDEBİYATINDA MEDEA MİTİNİN GÖRÜNÜMLERİNE ARKETİPSEL BİR YAKLAŞIM

YETİM, Arzu

Doktora–2019

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

**Danışman:** Prof. Dr. Medine SİVRİ

Medea arketipi, edebiyatta ve sanatta durmaksızın yeniden üretilmekte, her yeni Medea'nın yazıldığı dönemin ruhunu ve kültürünü yansıttığı görülmektedir. Yunan mitolojisinde Medea, Kolkhis kralı Aetes'in kızı, Güneş Tanrısı Helios'un torunu, Tanrıça Kirke'nin yeğeni ve Altın Postu arayan kahraman İason'un eşidir. Medea mitine ilk rastlanılan kaynakların başında gelen Euripides'in *Medea* tragedyası, Medea'nın çağlar boyunca edebiyatta ve sanatta konu edilmesini sağlamıştır.

Bu çalışmada, Medea mitinin çağcıl edebiyattaki dönüşümü ele alınmaktadır. Çalışmanın konusu, Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitinin, Toni Morrison'un *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı romanlarına yansıyan görünümlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesidir. Medea mitinin modern dünya edebiyatı eserlerinde nasıl ve neden yeniden üretildiği ortaya çıkarılarak Medea arketipini, Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemiyle ele almak amaçlanmaktadır.

Çalışmanın sonucunda, *Beloved* ve *Medea. Stimmen* romanlarının, arketipik Medea'yı dönüştürerek erkek yazarların Medea imgesine karşıt bir imge oluşturdukları sonucuna varılmıştır. *Beloved* ve *Medea. Stimmen* adlı eserler, başkarakterleri Sethe ve Medea aracılığıyla Doğu- Batı, kadın-erkek, kölelik-özgürlük, kurban eden- kurban edilen gibi karşıtlıklara ve bu olguların şiddet ile olan ilişkisine değinmektedir. Morrison ve Wolf'un ataerkil Aydınlanmacı düşüncenin kendi istencine göre

düzenlediği mitleri, özüne döndürmeye çalıştıkları görölmüştür. Medea mitinin Amerikan ve Alman edebiyatındaki görünümlerinin karşılaştırmalı olarak ele alındığı bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat alanında yapılacak mit incelemelerine ve arketipsel çalışmalara yeni bir bakış açısı kazandırması ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Medea, Arketipsel Eleştiri, Euripides, Toni Morrison, Christa Wolf, Karşılaştırmalı Edebiyat

## ABSTRACT

# AN ARCHETYPAL APPROACH TOWARDS THE REPRESENTATIONS OF THE MYTH OF MEDEA IN CONTEMPORARY WORLD LITERATURE

YETİM, Arzu

PhD Degree–2019

Department of Comparative Literature

**Supervisor:** Prof. Dr. Medine SİVRİ

The Medea archetype has been recreated continuously in art and literature, while each new Medea reflects the spirit and culture of the age in which it is re-written. In Greek mythology Medea is the daughter of King Aeëtes of Colchis, the niece of Circe, the granddaughter of the sun god Helios and is the wife of Jason the Argonaut. Euripides's *Medea* has been one of the first and most influential sources of the Medea myth in literature through the ages.

In this study, the transformation of the Medea myth in the contemporary literature is focused on. Thus, the subject of the study is to compare the representations of the myth of Medea which is reflected in Toni Morrison's *Beloved* and Christa Wolf's *Medea. Stimmen*. Through a detailed analysis of the reflections of the Medea myth in the works of contemporary literature, it is aimed to trace archetypal Medea through archetypal criticism method and in terms of the Apollonian-Dionysian dichotomy.

As the result of the study, it is concluded that in the novels of *Beloved* and *Medea. Stimmen*, the archetypal Medea is transformed into a counter-image to the traditional image of Medea in the works of male writers. *Beloved* and *Medea. Stimmen* focus on dualities such as east-west, man-woman, slave-master, victim-perpetrator and their relation with the notion of violence. It is observed that Morrison and Wolf desire to return the myths which have been distorted by the patriarchal enlightenment thought to their origins. It is expected that this

study which focuses on the comparison of the representations of the Medea myth in American and German literature will contribute to the field of Comparative Literature by encouraging new points of view in mythical and archetypal comparative studies

**Keywords:** Medea, archetypal literary criticism, Euripides, Toni Morrison, Christa Wolf, comparative literature



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vii
ÖNSÖZ .....	xi
GİRİŞ .....	1

### 1. BÖLÜM

#### KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ .....	5
1.1.1 Carl Gustav Jung ve Arketip Kuramı .....	7
1.1.2. Joseph Campbell ve Monomit .....	15
1.1.3. Northrop Frye ve Mythos Kuramı .....	17
1.1.4. Arketipsel Eleştiri Yönteminin Kullanıldığı Önde Gelen Çalışmalar .....	26
1. 2. APOLLON-DİONYOSOS DİKOTOMİSİ.....	27
1.2.1 Friedrich Nietzsche- <i>Tragedyanın Doğuşu</i> .....	27
1.2.2. Camille Paglia- <i>Cinsel Kimlikler</i> .....	31

### 2. BÖLÜM

#### MEDEA MİTİ VE EURİPİDES

2.1. MEDEA MİTİ.....	38
2.2. EURİPİDES VE MEDEA .....	45
2.3. EDEBİYATTA VE SANATTA MEDEA .....	56

### 3. BÖLÜM

#### MODERN EDEBİYATTA MEDEA MİTİNİN GÖRÜNÜMLERİ

3.1. TONI MORRISON, <i>BELOVED</i> .....	61
3.1.1. Ataerkil Toplumda Öteki Olarak Sethe .....	67
3.1.2. Güçlü ve Gururlu Ana Tanrıçalar .....	70
3.1.3. Medea ve Sethe’de Annelik Olgusu .....	73

3.1.4. <i>Medea</i> ve <i>Beloved</i> 'da Çocuk Katli .....	75
3.2. CHRISTA WOLF, <i>MEDEA. STIMMEN</i> .....	80
3.2.1. Ataerkil Toplumda Öteki Olarak <i>Medea</i> .....	86
3.2.2. Günah Keçisi Olarak <i>Medea</i> .....	93
3.2.3. <i>Medea</i> ve Büyü .....	96
3.2.4. <i>Medea</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'da Çocukların Kurban Edilmesi .....	99

#### 4. BÖLÜM

### KİTONYEN TANRIÇAYA DÖNÜŞ: *BELOVED* VE *MEDEA. STIMMEN*'İN MEDEA'LARI

4.1. KADIN OLARAK MEDEA VE SETHE .....	107
4.1.1. <i>Beloved</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'da Gölge Arketipi .....	109
4.1.2. <i>Beloved</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'da Anima/ Animus Arketipleri .....	114
4.1.3. <i>Beloved</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'da Yeniden Doğuş Arketipi .....	118
4.2. <i>BELOVED</i> VE <i>MEDEA. STIMMEN</i> 'DA ANAERKİ .....	122
4.2.1. <i>Beloved</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'da Ana Tanrıçalar .....	125
4.2.2. <i>Beloved</i> ve <i>Medea. Stimmen</i> 'da Anaerki ve Doğa .....	129
4.3. MEDEA VE SETHE'DE ANNELİK OLGUSU .....	133
4.3.1. Seven Anne .....	135
4.3.2. Korkunç Anne .....	139
4.4. HATIRLAMAK: <i>BELOVED</i> VE <i>MEDEA. STIMMEN</i> 'DA KİŞİSEL VE TOPLUMSAL HAFIZA .....	143
4.4.1. Hayalet Kız Evlatlar: <i>Beloved</i> ve İphinoe .....	147
4.4.2. Konuşulamayanı Konuşmak .....	149
SONUÇ .....	154
KAYNAKÇA .....	159

## ÖNSÖZ

Bu çalışmada, Medea mitinin modern edebiyattaki dönüşümü ele alınmıştır. Çalışmada, Medea arketipinin, Toni Morrison'ın *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı romanlarına yansıyan görünüşleri, Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemi kullanılarak karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Medea arketipinin, Amerikan ve Alman edebiyatındaki görünüşlerinden hareketle, edebiyatta nasıl ve neden yeniden üretildiğinin çözümlenerek karşılaştırmalı edebiyat bilimine katkı sağlanmasının amaçlandığı bu çalışmada, bu zorlu süreç boyunca bilgisini ve desteğini eksik etmeyen, danışmanım Prof. Dr. Medine SİVRİ'ye, çalışmanın derinleşmesine katkıda bulunan Prof. Dr. Asuman AĞAÇSAPAN'a, mitlere ve edebiyata farklı bir bakış açısı kazandıran Prof. Dr. Nevzat KAYA'ya, dikkatli incelemeleri ve önerileri ile çalışmamı zenginleştiren Dr. Öğr. Üyesi Fesun KOŞMAK ve Dr. Öğr. Üyesi Sibel KOCAER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Doktora eğitimim boyunca her an yanımda olan, çalışma sürecimi kolaylaştırmak için her türlü fedakârlıkta bulunan sevgili annem Yüksel HACIOĞLU ve kayınvalidem Münire YETİM'e, değerli babalarım Mehmet HACIOĞLU ve M. Muammer YETİM'e, elimi hiç bırakmayan sevgili eşim Semih'e, hep yanımda olan kardeşlerim Seval, Ebru ve Zülal'e, en çok da gökkuşağım Elif'e ve gün ışığım Selim'e teşekkürü borç bilirim.

## GİRİŞ

“Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım” adlı bu çalışma, Medea mitinin modern edebiyattaki dönüşümünü ele almaktadır. Çalışmanın konusu, Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitinin, Toni Morrison’ın *Beloved* (Sevilen, 1987) ve Christa Wolf’un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler, 1996) adlı romanlarına yansıyan görünümlerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesidir. Medea mitinin modern dünya edebiyatı eserlerinde nasıl ve neden yeniden üretildiğini ortaya çıkararak Medea arketipini, Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında arketipsel eleştiri yöntemiyle ele almak amaçlanmaktadır.

Bu çalışmada incelenecek olan Toni Morrison’ın *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf’un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı eserleri Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitini yeniden üretmekte ve dönüştürmektedir. Medea, Yunan mitolojisinde Kolkhis kralı Aetes ve Okeanidlerden Eidy’a’nın kızı, güneş tanrısı Helios’un torunu, tanrıça Kirke’nin yeğeni ve Altın Postu arayan kahraman İason’un eşidir. Medea, ayrıca Hekate’nin kızı olarak bilinmektedir. Medea mitine ilk rastlanılan kaynakların başında Rodoslu Apollonios’un *Argonautika* adlı eseri, Euripides’in *Medea* tragedyası ve Ovidius’un *Metamorfozlar*’ı gelmektedir. Mitin çağlar boyunca edebiyatta konu edilmesini sağlayan ise Euripides’in *Medea* tragedyası olmuştur.

Medea miti, Helenlerin, Yunan medeniyeti öncesi Yunanistan ve Anadolu’da var olan Pelasglar ile mücadelelerini, eski inançlar ile Olympos tanrıları arasındaki dönemi anlatan mitler arasındadır. Pelasglar, Kafkaslardan Anadolu’ya ve buradan Yunanistan’a geçtikleri kabul gören bir kavimdir. Pelasgların ana yurdunun Kafkasya’da Kolkhis adıyla anıldığı ileri sürülmektedir. Medea’nın da memleketi olan Kolkhis Kuzey Anadolu’da, dolayısıyla Doğu’dadır. Medea ve Kolkhis, Apollonik Helenler karşısında, Dionizyaktır bu nedenle de öteki konumundadır. Medea, pek çok anlatıda, Tanrıça Hekate’nin rahibesi, cadı ya da büyücü olarak betimlenmektedir. Hekate ile ilişkilendirilen Medea, Ana Tanrıçanın hem can verme hem de can alma özelliklerini taşımaktadır. Tıpkı doğa gibi Medea da kendi doğurduklarının canını almıştır.

Medea miti, Batı ile Doğu, Apollon ile Dionysos, gök kültü ile yer kültü dikotomisini yansıtmaktadır. Çalışmada ele alınan eserlerin kahramanları, Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği kitonyen ve daemonik Medea arketipinin

görünümleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eril toplum düzeninin Antik dönemden günümüze doğa ve onunla özdeşleştirdiği kadın ile olan mücadelesinin edebiyata yansıdığı ve kadın arketiplerini yeniden ürettiği görülmektedir. Medea mitinin modern edebiyat eserlerindeki görünümleri, mitlerin edebiyata içkinliğini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde kuramsal çerçeveye yer verilecektir. Öncelikle arketipsel eleştiri yönteminin tanımı yapılacak, önde gelen kuramcılar ve görüşleri ayrıntılı olarak tanıtılmaya çalışılacaktır. Arketipsel eleştirinin temel ilkesi, arketiplerin tüm edebiyatta var olduğu savını ileri sürmesidir ve metinler arasında karşılıklı bir bağıntılılık söz konusu olduğundan metinler üzerinde karşılaştırmalı çalışmalara olanak vermektedir. Bu fikirden hareketle edebiyat metinlerinin arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınması, eserlerin bütünüyle kavranması ve okur tarafından kültürel bağlamda dönüştürülmesi açısından önem taşımaktadır.

Arketipsel eleştiri, en genel anlamıyla, edebiyatta tarihsel etki ya da gelenek yaklaşımlarıyla açıklanamayan kapsamlı, tekrarlanan ve alışlagelmiş unsurlar üzerinde odaklanan ve edebi eseri, edebiyat bütünüünün bir parçası olarak inceleyen eleştiri türüdür. Carl Gustav Jung'un kurucusu olduğu Analitik Psikoloji kuramına dayanan arketipsel eleştiri, edebiyat, psikoloji ve mitoloji ilişkisinde, bu ilişkinin çözümlenmesinde başvurulan en önemli inceleme yöntemleri arasında yer almaktadır. Jung'un, ortak bilinçdışında var olan mitlerin edebi eserlerde tekrarlandığı tezinden hareketle ortaya çıkan arketipsel eleştiri yönteminde, esere dönük bir çözümleme yaparak, arketip olan kişilerin, durumların ve simgelerin anlamlarını araştırmak ve ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. Arketipsel eleştiri, mitlerin ve mitlere dayanan arketiplerin kültürün taşıyıcıları olduğunu kanıtlamaktadır. Arketipsel inceleme, edebiyatta arketiplerin görünümelerini saptayarak, eserin yapısını çözümlmeyi amaçlamaktadır.

Çalışmanın kuramsal altyapısında ayrıca Friedrich Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* ve Camille Paglia'nın *Cinsel Kimlikler* adlı kuramsal eserleri yer almaktadır. Adı geçen eserler Apollon-Dionysos dikotomisi bağlamında ele alınacaktır. Medea mitinin ve bir arketip olarak Medea'nın anlaşılmasında Apollon- Dionysos dikotomisinin önemli ve belirleyici bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde Medea miti ve Euripides'in *Medea* tragedyası ele alınacaktır. Euripides'in *Medea* tragedyası kendinden sonra gelen ve Medea mitini

konu alan tüm edebi metinlerde olduğu gibi Toni Morrison ve Christa Wolf'un romanlarına bir alt metin oluşturmaktadır. Bu nedenle Euripides'in *Medea* tragedyasını arketipsel bağlamda incelemenin uygun olacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Toni Morrison'un *Beloved* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı eserleri Medea miti ve Euripides'in *Medea* tragedyası ile olan ilişkileri bağlamında incelenecektir. Çalışmada yapılacak alıntılarda, kaynaklara ulaşım kolaylığı göz önüne alınarak eserlerin Türkçe çevirilerinden yararlanılacaktır. Bununla beraber, eserlerin çalışma içerisinde orijinal adları ile anılması uygun görülmüştür. Bu bölümde *Beloved*'un başkarakteri Sethe ile *Medea. Stimmen*'ın başkarakteri Medea'nın, Euripides'in Medea'sı ile ilişkisi, benzerlikler, paralellikler ve farklılıklar bağlamında ele alınacaktır. Eserlerde, bir arketip olarak Medea'nın nasıl ve neden dönüştürüldüğü, Medea'nın Sethe ve Medea karakterlerine nasıl yansıdığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde Toni Morrison'un *Beloved* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanları Medea mitini nasıl ve neden yeniden üretip dönüştürdüklerini göstermek üzere karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Romanların başkarakterleri Sethe ve Medea, Jung'un ortaya koyduğu temel arketipler bağlamında analiz edilerek kapsamlı bir arketipsel yaklaşım sunulmaya çalışılacaktır. Ele alınan eserlerde saptanan, Medea arketipinin bir yönünü yansıttığı anne arketipi ve onunla bağlantılı olan arketipsel ve sembolik unsurlar detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Sonuç bölümünde ise çalışmanın bütününe dair genel bir değerlendirmede bulunulacak; bundan sonra konu ile ilgili yapılacak olan çalışmalar için öneriler sunulacaktır. Medea mitinin farklı edebiyatlardaki görünümünün bir arada ve karşılaştırmalı olarak daha önce çalışılmamış olduğu görülmektedir. Bu nedenle, bu çalışmanın farklı kültürlerle ait edebi eserleri arketipsel bir yaklaşımla irdelemesi, edebiyat eserlerinin arketipleri yüzyıllar boyunca nasıl değiştirip dönüştürerek taşıdığını göstermesi ve bir üst kültür olan edebiyatın toplumu ve insanları tanıma, anlama ve kavramadaki önemine işaret etmesi nedeniyle, karşılaştırmalı edebiyat bilimine önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 1. BÖLÜM

### KURAMSAL ÇERÇEVE

Ortak bilinç dışında var olan mitlerin edebi eserlerde tekrarlandığı tezinden hareketle ortaya çıkan arketipsel eleştiri yöntemi, esere dönük bir çözümleme yaparak, arketip olan kişi, durum ve simgeleri ortaya çıkarmakta kullanılmaktadır. “Arketipsel eleştiri yöntemi yapıtların simgesel ifadesini çözümleyerek arketipsel yapısını bulmayı ve yapıtların oluşumunda nasıl bir rol oynadığını incelemeyi amaçlar” (Gökeri,1979: 30). Moran’ın belirttiği gibi,

Söz konusu eleştiri yöntemi bu arketiplerin kökenini eski mitoslarda ve ilkelerin ayinlerinde bulur. Bu bakımdan arketipçi eleştiri okulunun açısından edebiyat, arketip olan kişilerin, durumların, simgelerin ifadesidir ve eleştirici, yazarın farkında olmadan kullandığı bu mitos dilini çözmek ve eseri daha anlaşılır bir tarzda açıklamakla görevlidir (Moran, 2003: 220).

Arketipler tüm edebiyat eserlerinde var olabildiği için edebi metinler arasında bir bağıntılılık söz konusudur. Bu bağlamda Griffith, arketipsel eleştirinin, metinlerarası ilişkileri incelemenin bir diğer yolu olduğunu belirtmiştir. Arketiplerin edebiyattaki görünümü, olay örgüsü, yer ve zaman, tema, karakter ya da imgeler bağlamında tekrarlanan modellerdir (bkz. Griffith, 2005: 174).

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde yer alan Apollon-Dionysos dikotomisi, doğa ile kültür arasındaki düalizmi yansıtmaktadır. Nietzsche ve Paglia’nın anlayışlarına göre, Apollon, kültürü, bilimi ve erilliği, Dionysos ise doğayı, kaosu ve dişiliği temsil etmektedir. Batıyı ve akli temsil eden Apollon ile Doğu’yu ve sezgiyi temsil eden Dionysos’un dikotomik ilişkisi bir anlamda kadın ve erkeğin, yerin ve göğün, doğa ve kültürün dikotomik ilişkisidir. Doğa ve kültür arasındaki dikotomik ilişki sanat ve edebiyatın özünde yer almaktadır.

#### 1.1. ARKETİPSEL ELEŞTİRİ YÖNTEMİ

Arketipsel eleştiri, edebiyat, psikoloji ve mitoloji ilişkisinin çözümlenmesinde başvurulan önde gelen inceleme yöntemleri arasında yer almaktadır. Arketipsel eleştiri, mitlerin ve mitlere dayanan arketiplerin kültürün taşıyıcıları olduğunu kanıtlamaktadır. Metni arketipsel olarak ele alan eleştirmen, edebiyatta geleneğin,

edebi türün ve arketipin düzenleyici modellerini saptayarak, okuduğu eserin yapısını anlamada okura yardımcı olma görevini üstlenir.

Arketipsel eleştiri yöntemi, 1930'lu yıllarda Maud Bodkin, Robert Graves, Joseph Campbell, Northrop Frye, Richard Chase, Francis Fergusson, Philip Wheelwright ve Leslie Fiedler gibi edebiyatçı ve eleştirmenlerin çalışmalarında ortaya çıkmış, 1940 ve 1950'lilere doğru ivme kazanmıştır (bkz. Korucu, 2006: 2). Bu yöntemin kökenleri ise sosyal antropoloji ve psikoloji alanlarında yapılan çalışmalara dayanmaktadır. Antropoloji alanında Sir James Frazer ve Claude Lévi-Strauss, psikoloji alanında ise Sigmund Freud ve özellikle Carl Gustav Jung'un ortaya attığı kuramlar arketipsel edebiyat eleştirisinin ana kaynaklarını oluşturmuştur.

Arketipsel eleştiri yönteminin doğmasında en önemli rolü oynayan araştırmacılardan biri *Altın Dal* (The Golden Bough) adlı çalışmasıyla Sir James G. Frazer'dır. 1890-1915 yılları arasında on iki cilt olarak yayımlanan eser, mitoslar ve ilksel törenler üzerine yapılmış bir çalışmadır. Frazer'ın Nemi'deki Diana (Artemis) rahiplerinin öyküsünü araştırması ile başlayan çalışma, bütün dünyadaki geleneklerin ve inançların pek çok ortak noktada birleştiğini göstermiştir. Çalışmasının sonucunda Frazer, dinin, doğayı ve insan yaşamını denetleyen ve yöneten güçlerle uzlaşma çabası olduğu görüşüne varmıştır. Frazer'ın *Altın Dal*'da incelediği başlıca motif; ölüm ve yeniden doğuş motifidir (bkz. Frazer, 2004). Bitki dünyasında her yıl tekrarlanan yeşerme, ölüm ve yeniden yeşerme olgusu, ilksel insan yaşamında mimetik bir ritüel ile tekrar tekrar yaşatılmaktadır. Bu ritüeller, bir tanrı ya da onun temsilcisi olan kral veya rahibin her yıl öldürülmesi ve dirilmesine dayanmaktadır. Doğada yaşanan doğum-ölüm-diriliş döngüsünün simgesel bir ifadesi olan bu ritüellerde önceleri kral gerçekten öldürülmüş, daha sonra bu kurban etme durumu sembolik olarak gerçekleştirilir olmuştur. Kralın, halkının refahı, bolluk ve bereket içinde yaşayabilmesi için öldürülmesi ve yeniden doğması ritüeli ile gücünü yitirmiş toprağı yeniden canlandırmak ve ölen yılı diriltmek amaçlanır (bkz. Frazer, 2004). Frazer, insanlık tarihi boyunca düşüncenin geçirdiği süreci, üç farklı iplikte "siyah büyü ipliği, kırmızı din ipliği ve beyaz bilim ipliği" ile örülmüş bir ağa benzetir (bkz. Frazer, 2004: 349). Zaman içerisinde bu iplikler, ağdaki yoğunlukları değişmekle beraber, insan düşüncesindeki yerlerini korumuşlardır. Ritüellerin ve mitosların kültür ve edebiyata içkinliği, modern insanın düşünce ağında, büyü ipliğinin hala varlığını sürdürdüğünü kanıtlar niteliktedir.

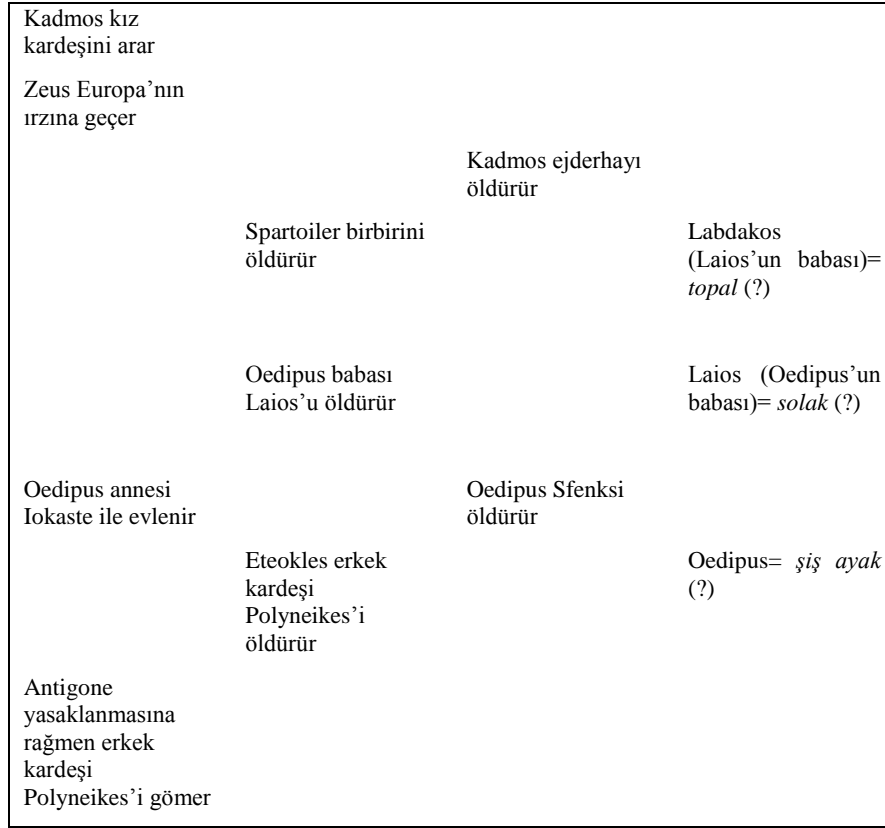


Frazer ile aynı dönemde Cambridge Okulu olarak adlandırılan bir grup antropoloji ve Antik Yunan araştırmacısı (J.E. Harrison, F.M. Cornford, A.B. Cook, Gilbert Murray), Yunan mitolojisi ve Yunan tragedyası üzerine çalışmalar yapmıştır. Frazer ve Cambridge Okulu'nun çalışmaları çeşitli disiplinleri etkilemiş, bilim insanlarının mitolojiye karşı olan kmseyici tavrı değişmiştir. Frazer'in, tüm kültürlerin mitlerinin temelinde ortak bir olgu olarak ölüm ve yeniden doğuş döngüsünün yattığına dair tespiti, antropoloji ve psikoloji alanında çalışan bilim insanlarının yanı sıra James Joyce, William Butler Yeats, Ezra Pound, T.S. Eliot gibi yazar ve şairleri etkilemiştir. T.S. Eliot, *orak lke* (The Waste Land) adlı eserinde *Altın Dal*'dan ilham aldığını özellikle belirtmiştir (bkz. Eliot, 2011: 10).

Cambridge Okulu'nun araştırmalarına göre Yunan tragedyasının kökenleri Dionysos ayinlerinden daha eskiye, ilksel toplulukların ayinlerine dayanmaktadır. James Frazer ve Cambridge Okulu'nun incelemeleri ilksel ritüellerin izlerinin edebiyatta görülebileceğini göstermiştir. Moran'ın da vurguladığı gibi “Mitosun Yunan tragedyalarındaki rolü ortaya atıldıktan sonra aynı ayın unsurlarının diğer edebiyat eserlerinde de yer alacağını düşünmek, eserlerde mitostan gelen bir şeyler bulunacağını iddia etmek şaşırtıcı değildir” (Moran, 2003: 222). Frye, James Frazer'ın kendi alanından çok edebiyat eleştirisini etkilediğine dikkat çeker (bkz. Frye, 2015: 139).

Sosyal antropolojinin kurucusu Claude Lvi-Strauss, “The Structural Study of Myth” (Mitin Yapısal özümlemesi) adlı makalesinde dünya mitlerindeki benzerlikleri incelemektedir. Mitleri yapısalcı yaklaşımla zmleyen Lvi-Strauss, farklı coğrafyalarda ve zamanlarda oluşmuş olsalar da mitlerin yapısal olarak benzerlik taşıdığı tezini ortaya atmıştır. Lvi-Strauss'a göre mit, dildir (language), var olmak için söylenmelidir. Mit, bir dil olarak dil (langue) ve sözden (parole) oluşur. Mitte söz yalnızca çizgisel bir zamanda gerçekleşebilecek bir an veya olaydır. Dil ise yapının kendisidir, hiçbir zaman değişmez, geçmişte, bugünde ve gelecekte var olabilir (bkz. Lvi-Strauss, 1955: 430-31). Mitler temel yapılarını kaybetmeden, değiştirilebilir, genişletilebilir, kısaltılabilir, ancak mitin yapısı diğer bir değişle özü değişmez. Lvi-Strauss, mitin çekirdeğini oluşturan parçalara Saussure'n fonem kavramından hareketle mitem (mythme) adını vermiştir (bkz. Lvi-Strauss, 2013: 25). Yapısal mit özümlemesi bir mitteki mitemleri ortaya çıkarmaya dayanır. Böylece mitemler dikey ve yatay, senkronik ve diakronik olarak okunabilir. Mitemler

arasındaki ilişki mitin ana yapısını oluşturmaktadır. Lévi-Strauss, çalışmasında Oedipus mitini, mitemlere ayırarak çözümlenmiştir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Yapısal yaklaşımla Oedipus mitinin çözümlenmesi şeması (Lévi-Strauss, 1955: 433).

Sözü edilen antropoloji çalışmalarının etkisiyle edebiyatta varlığını sürdüren arketiplerin araştırılması, Jung'un geliştirdiği ortak bilinçdışı kuramıyla birlikte, arketipsel eleştiri kuramının temelini oluşturmaktadır.

### 1.1.1 Carl Gustav Jung ve Arketip Kuramı

Sigmund Freud ve Carl G. Jung'un, çalışmalarında James Frazer'dan etkilendikleri bilinmektedir. Freud'un psikanaliz alanındaki çalışmaları, arketiplerin edebiyattaki varlığı üzerine yapılan kuramsal çalışmaları besleyen önemli kaynaklardan biri olmuştur. Freud, psikenin yapısının sanat eserine yansımaları üzerinde durmuş, sanat eserinin oluşumunda çocukluk döneminde oynanan oyunların önemini vurgulamıştır. Freud'a göre, yetişkinlik döneminde kişi, oyun oynamaktan vazgeçmiş gibi görünse de, bunun verdiği hazdan vazgeçemediği için düşlemeye başlar; böylece hayal kurma ya da gündüz düşleri denen olgu, oyun oynamanın yerini alır. Arketipsel

imgeler, bu gündüz düşlerinde, dolayısıyla da sanat eserlerinde su yüzüne çıkarlar (bkz. Korucu, 2006: 3). Bununla birlikte Freud, mitlerin, bir milletin ortak olarak kurguladığı ve zamanla şekil değiştirmiş düşlerin kalıntıları olduğu görüşündedir (bkz. Freud, 1995: 110). Bu açıdan bakıldığında sanat eserlerine yansıyan mitik unsurların, insan toplumunun ortak bir düşünün, sanatçının bireysel düşlerine yansımış parçaları olduğu söylenebilir. Psikeyi tüm sanatların ve bilimlerin rahmi olarak nitelendiren Jung, bu yüzden psişik süreçler üzerine bir çalışma olan psikanalizin edebiyat incelemelerinde kullanılabileceğini savunur (bkz. Jung, 1966: 86; Akt. Korucu, 2006: 9).

Dobson, arketipsel edebiyat eleştirisinin Jung ile başladığının altını çizer. Jung'un 1922'de yayımlanan "The Spirit in Man, Art and Literature" (Ruh: İnsan, Sanat ve Edebiyat) adlı çalışması, edebi arketip analizi üzerinedir ve James Joyce'un *Ulysses* adlı eserine yoğunlaşmaktadır (bkz. Dobson, 2005: 1). Jung, düşlere ve sanat eserlerine yansıyan mitik unsurları, ortak bilinçdışı ve arketip kavramlarıyla açıklamaktadır. Jung'un 'ortak bilinçdışı' kuramının oluşmasında yine Frazer'ın antropoloji çalışmalarının şekillendirici bir etkisi olmuştur (bkz. Temple, 2004: 8). Locke'un 'tabula rasa' kavramına karşı çıkan Jung, her bireyin, insanlığın kültürel mirasına ait ilksel düşünceleri barındıran karmaşık psişik bir yapıyla beraber doğduğunu belirtir:

(...) tüm insan eylemlerinde *a priori* bir faktör vardır, bu da, psikenin doğuştan gelen, bu nedenle de bilinçöncesi ve bilinçdışı olan bireysel yapısıdır. Bilinçöncesi psike, örneğin yenidoğmuş bir bebeğinki, uygun koşullar sağlandığı takdirde her şeyin doldurulabileceği boş bir levha değildir, aksine son derece karmaşıktır, çok net bir biçimde tanımlanmış bireysel bir olgudur ve bize karanlık bir boşluk gibi gelmesinin nedeni onu doğrudan doğruya göremememizdir (Jung, 2013a:19).

İnsanın bireyselleşme sürecinde, doğuştan getirdiği ve ortak bilinçdışına ait arketiplerle örülü psikesinin<sup>1</sup> gelişimi söz konusudur. Jung'un bireyselleşme kuramına göre, kişinin psikolojik bakımdan bir birey olabilmesi için bilindışı ve bilinç düzeyi arasındaki uyumu yakalaması gerekmektedir. Jung'un bireyselleşme kuramında *persona*, *gölge*, *anima* ve *animus* arketipleri önem taşımaktadır. *Persona*, kişinin dış dünyaya karşı büründüğü kimlik; *gölge*, bilinçdışına bastırılmış istenmeyen özellikler; *anima*, erkekteki dişil unsur; *animus* kadındaki eril unsur olarak açıklanabilir. Bireyselleşme süreci bir birleşme sürecidir. Jung'un 'gece deniz yolculuğu'na

---

<sup>1</sup> Psike: Jung'a göre psike tüm psişik sürecin, bilinç ve bilinçdışının bütünlüğüdür (Jung, 1921:979; Brooke, 2009:604)

benzettiği bu süreçte bireyin ilk önce tanışması ve uzlaşması gereken arketip gölgedir (bkz. Jung, 2014: 21). Jung, gölgeyi şöyle tanımlar:

Seçilmiş bilinçlilikle başa çıkamadıkları için yaşam sürecinde kendilerini ifade etmelerine izin verilmeyen ve bu nedenle, bilinçdışında karşıtlık yaratmaya çalışan ve oldukça bağımsız bir 'hizip' oluşturan tüm bireysel ve ortak ruhsal öğeler. Düşlerde, gölge figürü her zaman düşü görenle aynı cinsiyetten olur (Jung, 2001: 19).

Gölge, insan kişiliğinin bilinçaltına itmeye çalıştığı ve görmezden geldiği yanıdır. Kişinin tüm zayıflıkları, uygunsuz dürtüleri ve utanç verici olarak düşünülen davranışları, kişiliğin bu karanlık yönünü oluşturmaktadır. Kişiler, 'gölge'lerini personaları ile saklamaya çalışırlar. Gölge, kişinin medeni personasının altında saklanan ilkel, hayvani ve vahşi dürtü ve duygularımızdır. "Gölgemiz, davranışlarımızın tümüyle dürtüsel olduğu bebekliğimizden bu yana aynı kalmıştır. Büyük bir olasılıkla da insanın dünya üzerine adımını attığı zamandan beri aynı kalmıştır; çünkü gölge doğal, yani içgüdüsel insandır" (Fordham, 2015: 65). Iaccino'ya göre, tüm korkutuculuğuna rağmen insan yaratıcılığının kaynağı yine gölgedir. Jung'un gölge arketipi kozmik anlamda, doğanın ve tanrının mutlak iyiliği ile birlikte var olması gereken mutlak kötülüğü temsil eder (bkz. Iaccino, 1998: xiv). Gölge arketipi hem kolektif ve mitolojik formlarında hem de kişisel gölge arketipi biçiminde içinde karşıt kutupluluğun, zıttı ile söyleşimin tohumunu barındırır (bkz. Jung, 2014, 272). "Gölgenin kolektif yönü şeytan, cadı ve benzerleriyle dile getirilir" (Fordham, 2015: 65). Walker, edebiyatta yer alan gölge arketipine R. L. Stevenson'ın *Dr. Jekyll ile Bay Hyde* (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde) romanında yer alan Bay Hyde'ı örnek göstermektedir (bkz. Walker, 2002: 40).

Gölgeyle uzlaşan birey, erkek ise 'anima'sıyla, kadın ise 'animus'u ile karşılaşır. Jung'a göre her erkek içinde "sonsuz bir kadın imgesi taşır":

Bu çift cinsellik biyolojik bir gerçektir... Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yani bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur (Jung 2001: 16).

Neumann, animanın hem pozitif hem de negatif yönü olduğunu vurgular. Anima, arketipin değişken yapısını korur ve Yüce Ana gibi, olumlu ile olumsuzun ve değişken durumların yan yana durduğu bir bütünlük oluşturur (bkz. Neumann, 1974: 34). Jung, anima ile gölge arasında gizli bir ilişki olduğuna dikkat çeker:

Gölge, tanım itibarıyla olumsuz bir figür olsa da, farklı yapıdaki bir arka plana işaret eden olumlu yönler ve bağlantılar da sergiler bazen. Değersiz bir kabuk altında anlamlı içerikler gizliyordur sanki. Deneyimler tahminlerimizi doğrular niteliktedir: genellikle, gizlenen şey giderek gizemli figürlerden oluşur. Çoğu zaman gölgenin hemen ardında, muazzam bir büyü ve etki gücüne sahip anima durur. Genellikle fazla genç bir figür olan anima'nın içinde de son derece nüfuzlu bir tiplene olan "yaşlı adam" (bilge, büyücü, kral, vb.) gizlidir (Jung, 2013a:135-136).

Jung'a göre gölge ile karşılaşma insan kişiliğinin gelişiminde 'çıraklık' aşaması ise anima ile karşılaşma "ustalık" aşamasıdır. Animayla yüzleşme, gölgeyle yüzleşmede olduğu gibi bir cesaret sınavıdır. Antik dönemde anima, insanoğluna tanrıça veya cadı silüetinde görünmüştür, Orta Çağ insanı için tanrıçanın yerini 'Cennetin Kraliçesi' (Meryem Ana) ve 'Ana Kilise' (Katolik Kilisesi) alır (bkz. Jung, 2014: 29). "Anima, aynı zamanda çift görünümüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu Tanrıçalara benzer kişiliği, öte yanda fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder" (Fordham, 2015: 69-70). Walker, edebiyatta, mitolojide ve güzel sanatlarda anima görünümlerinin fazlalığına dikkat çekmektedir. Öyküde birdenbire ortaya çıkan ve kahramanı büyüleyen ya da ona yardım eden tüm dişi figürlerin, animanın bir görünümü olduğunu belirten Walker, Ariadne, Melusine ve Kirke'yi anima figürlerine örnek gösterir (bkz. Walker, 2002: 48). Jung'un kendisi ise, H. Rider Haggard'ın Ayişe (*She*), Pierre Benoit'nin Kraliçe Antinea (*L'Atlantide*) ve Boris Posternak'ın Lara (*Doctor Zhivago*) figürlerini edebiyattaki anima imgeleri olarak incelemiştir (bkz. Walker, 2002: 48).

Erkekteki animanın karşılığı olarak her kadının içinde, bir 'sonsuz' erkek imgesi olan "animus" yaşar. Fordham, anima gibi animusun da üç kökten türediğini belirtir: "Bir kadına miras kalan erkeğin kolektif imajı, yaşamı boyunca erkeklerle olan ilişkilerinden kaynaklanan, erkeklikle ilgili deneyimi ve içindeki gizli erkeksi köken" (bkz. Fordham, 2015: 71). Walker'a göre, kadın psikesinde muğlak bir figür olarak yer alan animus, başka bir kişiye yansıtıldığında karşı cins ile ilişkide bir köprü görevi görmektedir (bkz. Walker, 2002: 55). Jung'un öğrencilerinden M. Esther Harding, Emily Bronte'nin *Uğultulu Tepeler* romanında yer alan Heathcliff karakterini bir animus örneği olarak incelemiştir (bkz. Walker, 2002: 56).

Kadın ve erkek bilinçdışlarında yer alan anima ve animus arketiplerini, sevdiklerine farkında olmadan yansıtmaktadırlar. Bununla birlikte anima ve animus, "bilinçli ve bilinçdışı akıl arasında arabulucudur. Fantezilerde, rüyalarda ya da hayallerde ortaya çıktıklarında, o zamana kadar bilinçdışı olarak kalmış bir şeyin

anlaşılması için fırsat yaratırlar” (Fordham, 2015: 75). Jung’a göre, anima veya animusu tarafından ele geçirilmesi halinde insan, bir kişilik dönüşümü yaşar. Bu durumda, erkekte dişi, kadında eril özellikler öne çıkar.

Anima dışadönük olduğunda oynak, ölçsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal, bazen demonca sezgisel, insafsız, şirret, yalancı, riyakâr ve mistiktir; buna karşın animus inatçı, ilkeci, yasa koyucu, öğretici, dünyayı düzeltme meraklısı, kuramsal, sözcüklerin tutsağı, kavgacı ve iktidar düşkünüdür. İkisi de birbirinden zevksizdir: anima etrafını aşağılık kişilerle doldurur, animus ise bayağı düşüncelere kanar (Jung, 2013a: 56).

Gölge ve anima/animus ile karşılaşma evrelerinden oluşan bireyselleşme sürecinin hedefi ‘ruh’a (selbst) ulaşmaktır ve her zaman dönüşümü beraberinde getirir. Kendindeki ötekini özümsemiş insan, aynı kalamaz, dünya görüşü ve dolayısıyla yaşamı sarsıcı bir biçimde değişecektir (bkz. Saydam, 2013: 13).

Jung’a göre, zihin, kalıttaki aktif ilke olarak, ataların, “görünmeyen babaların” zihinlerinin toplamıdır. Ataların otoritesi her çocukla yeniden doğar (bkz. Jung, 1973, 54). Kişisel deneyimler arketipik potansiyeli harekete geçirir ve geliştirir. Arketipler evrensel olanı kişiselle kaynaştırıp kişiye özgü bir görünümde ortaya çıkarlar. Jung, insan psikesinin bilinç ve bilinçdışı olmak üzere iki bölümden oluştuğunu, bilinçdışının da kişisel bilinçdışı ve ortak bilinçdışı diye ikiye ayrıldığını öne sürmüştür. Kişisel bilinçdışı, bireyin bastırılmış dürtü ve arzularını barındırırken, ortak bilinçdışı tüm insanların ortak deneyimlerini taşır. “Kişisel bilinçdışının içerikleri bireyin yaşamı süresince edinilirken, ortak bilinçdışının içerikleri en başından beri var olan değişmeyen arketiplerdir” (Jung, 2013b: 91). Ortak bilinçdışı, “ruhsal yapının, insanları ortak bir ruhsal temelde birleştiren doğal kökenidir” (Gökeri, 1979: 8). Ortak bilinçdışının içeriğini oluşturan evrensel imgelere Jung, arketip adını vermiştir.

Jung, arketip kavramını ilk ortaya atan kişinin Platon olduğunu hatırlatır: “‘Arketip’ daha antikçağda bile kullanılan ve Platon’un "idea"sıyla eşanlamlı olan bir kavramdır. Örneğin, muhtemelen üçüncü yüzyıla ait olan *Corpus Hermeticum*'da Tanrı'nın το αρχετυπον (arketipik ışık) olarak tanımlanması, Tanrı'nın, "ışık" fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların "ilkimgesi" olduğu düşüncesini ifade eder” (Jung, 2013a: 17). Kendisinin arketip kavramına katkısını ise “eğer benim bu keşiflerde bir payım varsa, o da, arketiplerin yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmadığını, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak

kendiliğinden yeniden ortaya çıkabileceklerini göstermiş olmamdır” diyerek açıklar (a.g.e.: 20).

Jung’un geliştirdiği arketip kavramı, ‘ana örnek’, ‘ilk model’ gibi anlamlar içerir. Arketiplerin, Platon’un ideaları gibi evrensel ve genel olduğunu vurgulayan Moran, ‘arama’ arketipini örnek vererek arketiplerin çok az değişerek mitoslardan masallara, ortaçağ romanslarından günümüz romanlarına, hatta dedektif öykülerine kadar tekrar tekrar karşımıza çıktığını belirtir (bkz. Moran, 1993: 219-20). Arketipler, “hepimizde yer alan insanlığın en eski hayalleridir. Bu en eski hayaller, kolektif insan deneyiminin en derin yerlerinden gelen sembollerdir. Bunlar türle ilgili deneylerden meydana gelmişlerdir” (Özgü, 1994: 210-11). Jung’a göre, hiçbir arketip basit bir formüle indirgenemez. Arketip, hiçbir zaman boşaltamayacağımız ve hiçbir zaman dolduramayacağımız bir kaptır. Yalnızca potansiyel bir varlığa sahiptir ve bir kez cisimleştiğinde artık daha önce olduğu şey değildir. Çağlar boyunca süre gelir ve her seferinde yeni baştan yorumlanması gerekir. Arketipler, bilinçdışının ölümsüz parçalarıdır ancak biçimlerini sürekli değiştirirler (bkz. Jung, 2014: 179).

Düşler gibi mitler de arketiplerin bilinç düzeyine çıktığı araçlardır. Jung’a göre mitler “insan doğasının en temel açıklanış biçimleri”dir (Fordham, 2015: 30). Böylelikle mitik simgeler, ilksel insanın kendini ve varoluşu algılayış biçiminin bir ifadesi olarak, kendini efsane, destan, masallar ve dini geleneklerde ortaya koymuştur. İlkel insanın giderek modernleşmesi simgesel anlatım alanlarının farklı bir zemine kaymasına neden olmuştur. Dolayısıyla mitler ve arketipler, yaşanılan çağa uygun olarak roman ve hikâye gibi edebi metinlerin içine de taşınmış ve etkinliklerini çağcıl insanın anlatı dünyası içerisinde sürdürmüştür. Gökeri, arketiplerin edebi metinlerdeki varlığını şöyle açıklar:

Mitos ve edebiyatta beliren arketipsel öykülerin başkişisini “ego-hero” dediğimiz “benliğin simgesi olan kahraman”; diğer oyuncularını da çeşitli kılıklarda ortaya çıkan arketipler oluşturur. Arketipler mitosların ve öykülerin tanrısında, cadısında ve perisinde ifade bulur. “Gölge”, “anima”, “animus” ve daha nice arketipleri; gerçekçi denilen yapıtlarda ‘insan kişiler’ içine gizlenmiş olarak buluruz (Gökeri, 1979: 20).

Jung’a göre edebiyatta ortaya çıkan ve bireye çok derinden seslenen psişik davranış formlarıdır ve bu tür eserler karşısında “şaşıırız... nasıl davranacağımızı bilemeyiz, uyarılmış oluruz hatta çekiniriz-anımsadığımız, günlük insan yaşamı değil, düşlerimiz, korkularımız, zihnimizin, ara sıra kuşkuyla sezdiğimiz karanlık köşeleridir” (Moran, 2003, 224). Kolektif bilinçdışı, edebiyat eserlerinde yaşayan bir

deneyim olarak yer aldığı ortaya tüm insanlığı ve edebiyatı etkileyen bir eser çıkmaktadır; “Dante bu yüzden ölümsüzdür ve Goethe’nin Faust’u bu nedenle her Alman’ın ruhunda bir şeyler uyandırır” (Korucu, 2008: 8). Arketipleri kullanan sanatçı kişisel aşıp evrensel dokunmuş ve kişisel sesinden daha güçlü bir sesle okura seslenmiş olur (bkz. Moran, 2003:224).

Jung’un çalışmalarında değindiği ve edebiyatta sıklıkla karşılaşılan arketipler, ‘arketipsel karakterler’, ‘arketipsel durumlar’, ‘arketipsel sembol ve çağrışımlar’ olarak üç grupta toplanabilir. Arketipsel karakterler, edebiyatta sürekli olarak yinelenen evrensel karakterlerdir. Bunlar arasında anne, baba, çocuk, kahraman, hilebaz, yaşlı bilge adam, günah keçisi arketipleri sayılabilir. Arketipsel karakterler arasında Jung’un en çok üzerinde durduğu ‘anne’ arketipi olmuştur. Jung’a göre anne arketipi:

Kişisel anne ve büyükanne; üvey anne ve kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, örneğin sütanne ya da dadı, ata ve bilge kadın, daha üst anlamda tanrıça, özellikle de Tanrı’nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplmesi, ya da kız-[gençleşmiş anne-]sevgili); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde, yeraltı dünyası ve ay, dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, kap biçiminde çiçek (gül ve lotus); büyülü daire olarak (Padma olarak Mandala) ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim, her tür oyuk biçim (örneğin vida yuvası); Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan, her tür yararlı hayvan. Bütün bu simgeler olumlu, iyi bir anlam ya da olumsuz, kötü bir anlam taşıyabilirler. Benzer özellikler kader tanrıçalarında (Moira’lar, Graia’lar, Norna’lar) da görülür; uğursuz simgeler cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.) (Jung, 2013a: 21-22).

Jung’a göre, bir kişi sadece deneyim yoluyla bir annenin ne olduğunu keşfedemez. Kişi ortak bilinç dışında ‘anne’ arketipi ile doğar ve “gerçek ebeveyn olan anne bu anne arketipini sadece ‘canlandırır’. Her çocukta bulunan anne imajı, annenin doğru bir portresi değil, bir kadın imajı yaratmakta doğuştan var olan kapasitenin yani “anima”nın ortaya çıkardığı ve renklendirdiği bir portredir” (Fordham, 2015: 69).

‘Baba arketipi’, sorumluk üstlenme ve sorumlu olduğu kişileri korumak gibi özellikleriyle anne arketipiyle benzerlik göstermektedir. Sıklıkla güçlü bir lider olarak resmedilir. Baba arketipi de diğer tüm arketipler gibi değişkendir (bkz. Jung, 1989:323; Akt. Iaccino, 1998: xii). Baba arketipi bazen cömert ve hoşgörülü, bazen katı ve kuralcı olabilir. Jung’a göre anne arketipi Çin felsefesindeki ‘yin’e karşılık gelirken baba arketipi ‘yang’a karşılık gelmektedir. Baba arketipi, insanla, kanunla, devletle, akılla, doğanın ruhu ve devingenliği ile ilişkimizi belirler. Nehirler, rüzgar,



fırtına, şimşek ve gök gürültüsü babadır. Otoriteyi temsil eden baba, dünyayı döndüren rüzgardır, yaratıcı nefestir, *Atman*<sup>2</sup>dır (bkz. Jung, 1978: 35).

Jung'a göre anne ve baba arketiplerinin yanı sıra kolektif bilinçdışında ayrıca 'çocuk tanrı' arketipi vardır. Çocuk arketipi, tamamlanmamış olduğumuzun bir hatırlatıcısıdır ve günün birinde bütünlüğe ve birliğe ulaşma umudunu yansıtır (bkz. Iaccino, 1998: xiii). Jung, 'çocuk tanrı' arketipinin son derece yaygın olduğuna dikkat çeker. Halk hikâyelerinde çocuk arketipi cüce ya da peri kılığında, doğanın gizli güçlerini temsil eder (bkz. Jung, 2014: 158). Çocuk arketipi her biçiminde insanüstü, ilahi özellikler barındırır ve İsa ya da Herkül'ün çocukluğu olarak ortaya çıkar (bkz. a.g.e.: 165-167).

'Yaşlı bilge adam', Jung'un değindiği diğer bir arketiptir. Rehber görevi üstlenen bu arketip, insanın tavsiyeye ihtiyaç duyduğu zamanlarda ortaya çıkmaktadır:

'Yaşlı bilge adam' düşlerde büyücü, hekim, rahip, öğretmen, profesör, büyükbaba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünür. İnsan, gulyabani ya da hayvan görünümündeki ruh arketipi, insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu, ama kendi imkânlarıyla bunlara ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar. Arketip bu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi eder (a.g.e.86).

Düşlerde olduğu gibi masallarda da yaşlı bilge adam arketipi sıklıkla yer almaktadır. Masallarda kahraman yardıma ihtiyaç duyduğunda yaşlı bilge adam arketipi ortaya çıkar ve kahramana yol gösterir: "Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar" (a.g.e.: 87).

Arkaik dönemden bu yana çeşitli biçimlerde karşılaşılan bir diğer arketip ise 'hilebaz' arketipidir. "Hilebaz fantazması muzip anlatılarda, karnaval coşkusunda, şifa ve büyü ritlerinde, dinsel korku ve aydınlanmalarda, kimi zaman açık seçik, kimi zaman da muğlak biçimlerde, tüm zaman ve mekânların mitolojisinde dolanır durur" (a.g.e.: 126). Hilebaz masallarda kahramanın aklını karıştıran ya da yolundan döndüren bir figürdür. "Hilebaz, *tanrısal-hayvansal* bir doğası olan 'kozmetik' bir ilkevarlıktır, bir yandan insanüstü özellikleri nedeniyle insandan üstünken, bir yandan da akılsızlığı ve bilinçsizliği yüzünden insandan aşağıdır" (a.g.e.: 130).

---

<sup>2</sup> Atman: (Sanskritçe'de "benlik", "nefes" ) Hinduizm'in temel kavramlarından olan Atman, evrensel benliği temsil eder, aynı zamanda insanın özüdür ve ölümden sonra başka bir yaşama geçer ya da ölüm ve yeniden doğum çemberinden (samsara) kurtularak özgürlüğe kavuşur (mokşa) (bkz. Britannica, "Atman").

Anne, baba, çocuk, yaşlı bilge adam ve hilebaz arketipleriyle örneklenen arketipsel karakterler, düşlerde ve masallarda dolayısıyla edebiyatta arketipsel durumlar yaşarlar. Arketipsel durumlar, arayış, geçiş, yolculuk, düşüş, ölüm ve gibi arketiplerle örneklendirilebilir. Arayış arketipinde, kahraman, bir yolculuğa çıkar ve bir dönüşüm geçirerek geri döner; bu dönüşüm de onun yeniden doğuşunu simgeler. “İnsanlığın ilk ifadelerinden biri” olarak tanımladığı ölüm ve yeniden doğuş arketipini Jung, beş türde ele alır: Ruh göçü, reenkarnasyon, diriliş, yeniden doğuş ve dönüşüm sürecine katılım (bkz. Jung, 2013a: 47-48). Bütün bu arketipsel durumlar genellikle iç içe geçmiş durumdadır, aynı eser içerisinde birden fazla arketipsel durum görülür. Griffith, bu duruma Oedipus’u örnek gösterir; Oedipus, birden fazla arketipsel durum içerir. Kral Laius’un katili hakkındaki gerçeği bulmak için ‘arayış’a geçer. Krallığı kurtaran, Sfenks’in sorusunu cevaplama ‘vazife’sini zaten yerine getirmiştir. Arayışını başarıyla tamamladığında, onu felakete götüren bir ‘düşüş’ yaşar” (bkz. Griffith, 2005: 136).

Jung’un çalışmalarında değindiği arketipsel semboller, genellikle aydınlık-karanlık, su-çöl, bahar-kış gibi zıtlıklardan oluşmaktadır. Arketipsel sembollere “güneş (yaratıcı enerji), doğan güneş (doğum), batan güneş (ölüm), kırmızı (kan), yeşil (büyüme, bereket), siyah (kötülük, ölüm), beyaz (safılık, masumiyet), çember (bütünlük, birlik), yumurta (hayatın gizemi, üreme), bahçe (cennet, masumiyet), ağaç (büyüme, ölümsüzlük)” (Guerin vd., 2010: 227-230) örnek verilebilir.

Jung arketip kavramının, belirli bir mitolojik imge ya da motif olarak düşünülmemesi gerektiğini, arketiplerin bilinç düzeyindeki semboller olduğunu vurgular. Bu semboller farklılaşabilir ancak simgeledikleri motif aynıdır (bkz. Jung, 1978: 57-58). Bununla birlikte arketipler çift yönlü doğası gereği olumlu veya olumsuz olarak ortaya çıkabilirler.

### **1.1.2. Joseph Campbell ve Monomit**

Jung’un kolektif bilinçdışı ve arketip kuramından hareket eden Joseph Campbell, kahramanı ve yolculuğunu birer arketip olarak ele almıştır. Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (1949) adlı eserinde çeşitli mitlerin incelendiğinde, bu mitlerin tek bir ana mit (monomit) altında toplanabileceğini göstermiştir (bkz. Campbell, 2013: 42). Propp’un masallarda benzerlik gösteren motiflere göre yaptığı

sınıflandırmayı, döngüsel bir yolculuk olarak ele alır. Campbell'a göre monomitin kahramanının "mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş halidir: ayrılma-erginlenme-dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denebilir" (a.g.e.: 42). Campbell'ın ana hatlarını çizdiği bu 'yolculuk' arketipi, kahramanın yolculuğu ile birlikte içinde 'arayış, geçiş, ölüm ve yeniden doğum' gibi arketipsel durumlar, 'tanrı, anne, yaşlı bilge adam' gibi arketipsel karakterler ve pek çok farklı arketipsel semboller barındırır. Bu yolculuk hikâyeleri, çok çeşitli arketipsel imgeler içerebilirler. Her kahramanın farklı bir yolculuk ve arayış macerası vardır; ancak özünde tüm bu yolculuklar aynıdır. Campbell'a göre, kahraman, "yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir" (a.g.e.: 30-31). Kahramanın görevi ise:

İkincil etkilere ait dünya sahnesinden ruhun, güçlüklerin gerçekten yerleşmiş olduğu şu nedensel bölgelerine geri çekilmek ve orada güçlükleri halletmek, kendi başına onların kökünü kazımak (yani, kendi yerel kültürünün yardımcı demonlarıyla çatışmak) ve bozulmamış dolaysız deneyimi ve C.G. Jung'un "arketipsel imgeler" dediği şeyin asimilasyonunu aşmaktır (a.g.e.: 28).

Campbell'ın döngüsüne göre kahraman yolculuğa başlamadan önce yaşadığı yerden ayrılır ve onu maceraya davet eden bir çağrı alır. Bazı durumlarda kahraman bu çağrıya önce karşı koyar ancak her kahraman bir biçimde yolculuğa çıkar. Serüven çağrısını kabul eden kahraman, ilk eşiğe ulaşır. Burada eşik muhafızıyla karşılaşan ve serüven dünyasına adım atmak için eşik muhafızını aşmalıdır. Eşiğin ardında "karanlık, bilinmeyen tehlike vardır" (a.g.e.: 94). Campbell, kahramanın ilk eşiği aşmasını 'balinanın karnı' imgesi ile özdeşleştirmektedir. Balinanın karnına giren kişinin, "dünyevi karakteri dışarıda kalır; onu yılanın derisini attığı gibi atar. İçeri girdikten sonra zamanda ölmüş olduğu ve Dünya Rahmine, Dünya Göbeğine, yeryüzündeki Cennete döndüğü söylenebilir" (a.g.e.:109).

Kahraman, yolculuğunun erginlenme aşamasında çeşitli zorlu görevlerden geçmektedir (a.g.e.: 113-124). Erginlenme aşamasında kahramanın yaşadığı dönüm noktalarından biri 'tanrıça ile karşılaşma'dır. Her insanın bilinçaltındaki anne imgesini temsil eden tanrıça, kahraman için hem olumlu hem olumsuz bir imge olarak çıkabilmektedir (bkz. a.g.e.: 127). Erginlenme sürecinde kahramanın geçirdiği son aşama "babanın gönlünü alma" aşamasıdır. Campbell'a göre tüm sınavlarını başaran kahraman son olarak babası ile uzlaşmalıdır (bkz. a.g.e.: 167).

Kahramanın yolculuğu başarıyla tamamlaması Moran'ın da belirttiği gibi toplumun refaha ulaşması anlamına gelmektedir (bkz. Moran, 2003: 222). “Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir”(Campbell, 2013: 222). Kahramanın yolculuğu, bolluğun kıtlığı yenmesinin, erkekle dışının birleşmesinin, yaşamın ölüme üstün gelmesinin mimetik taklidinden doğmuştur. Modern romanlarda bu yolculuk, kişinin benliğini aradığı bir iç yolculuğa dönüşür.

Edebiyat eserlerinde kişilerin yaşadığı dönüşüm yolculuğunun anlatımında bilinç dışına ait unsurları temsil eden arketipsel semboller kullanılır. Tek bir kahramanın macerası gibi görünen bu anlatılar, aslında evrensel anlamlar taşırmaktadırlar.

### 1.1.3. Northrop Frye ve Mythos Kuramı

Moran'ın da belirttiği gibi “mitostan yola çıkan eleştiri yöntemi denince akla ilk gelen ad Northrop Frye olur” (Moran, 2003: 224). Yeni eleştiri yöntemini dağınık ve sistemsiz bulan Frye, temeli mitos kuramına dayanan bir eleştiri yöntemi oluşturmuştur. Kuramını Frazer, Jung ve Campbell'in çalışmalarına temellendirmekle birlikte Frye, bazı noktalarda öncülleri ile görüş ayrılığı içerisindedir. Öncelikle Frye, arketip kavramını Jung'dan farklı bir biçimde kullanmaktadır. Frye 'arketip' terimi ile tekrar tekrar ortaya çıkan bir motifi kastetmektedir (bkz. Dobson, 2005: 3). Jung daha çok arketiplerin kökeni üzerinde dururken, Frye için arketip analizi daha çok önem taşır. Esere dönük bir eleştiri anlayışı benimseyen Frye, “*Eleştirinin Anatomisi*'nde edebiyat araştırmalarında kolektif bilinçdışı olgusuna değinmeye gerek olmadığını açıkça belirtir” (a.g.e.: 3). Bu durum Frye'in, edebiyat eleştirmeninin dikkatini kolektif bilinçdışına yöneltmesiyle, çalışmanın esere dönük olmaktan çıkıp, yazara veya topluma dönük bir hâl alacağından kaygılanmasıyla açıklanabilir. Jung ve Frye'ı iki farklı ekol olarak ele alan Korucu'ya göre:

Jung Okulu'nda James Hillman, Henri Corbin, Gilbert Durand, Rafael Lopez-Pedraza ve Evangelos Christou gibi isimler bulunurken, Frye Okulu'nda James Frazer, Joseph Campbell, Jessie Weston, Leslie Fiedler, Ernst Cassirer, Claude Lévi-Strauss, Richard Chase, Philip Wheelwright ve Francis Ferguson yer alır (Korucu, 2006: 73).

Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı kitabında edebî sanat eserlerinin tamamının içine yerleştirilebileceği bağlam ya da ilişkileri ‘evreler’ olarak adlandırmıştır (bkz. Frye, 2015: 100). *Mitik Evre*’de, Frye sembolü arketip olarak inceler. Frye, şiirin sadece doğanın taklidi olarak değil aynı zamanda diğer şiirlerin taklidi olarak da incelenebileceğini vurgular. Bu nedenle eleştirinin, “bir şiiri başka bir şiir ile ilişkilendiren sembolizm arayışı üzerine kurulması gerekecektir ve eleştiri, asıl çalışma alanı olarak şiirleri birbirine bağlayan sembollerini seçecektir” (a.g.e.: 125). Edebiyat eserleri, yoktan var olmazlar, “şiir sanatı sadece diğer şiirlerden meydana gelir, roman da diğer romanlardan. Edebiyat kendini şekillendirir” (a.g.e.: 126). Frye’a göre, edebiyat eserinin yaratım sürecinde şiirin (diğer bir deyişle edebiyat eserinin) annesi doğadır, ancak babasının saptanması zordur. Şairi, şiirin babası olarak düşünmek doğru değildir çünkü yaratıcı olarak yazan bir şair, bilinçli iradeyle yazan ‘diskörsiv’ bir yazar değildir. Yaratıcı şair “en iyi ihtimalle bir ebedir ya da daha doğru bir ifadeyle, Doğa Ana’nın rahmidir: Adeta onun mahrem yeridir” (a.g.e.: 127). Şiirin asıl babası ise “şiirin biçiminin kendisidir ve bu biçim, şiirin evrensel ruhunun bir dışavurumudur”(a.g.e.: 128). Frye, arketipleri bir şiiri başka bir şiire bağlayan iletişimsel semboller olarak görmektedir.

Arketip, iletişimsel bir sembol olduğu için de arketipik eleştiri, edebiyatı toplumsal bir olgu ve bir iletişim yolu olarak değerlendirmektedir. Frye’a göre, birçok şiirde bulunan deniz, orman gibi ortak imgelerin kullanımı tesadüf olamaz. Şiirleri birbirine bağlayan imgelemde arketipik öğeler yer almaktadır. “Deniz ya da fundalık gibi bir sembol Conrad ya da Hardy’de aynı şekilde kalmaz: çokça emek sonrasında bir bütün olarak edebiyatın arketipik bir sembolü olacak şekilde genişlemeye yazgılıdır” (a.g.e.: 130). Frye, arketipleri sembollerden ayırarak, arketipin ortak bilinçdışının ürünü olduğuna dikkat çekmektedir:

Arketipler bağdaşık kümelerdir ve karmaşık değişkenler oldukları için de sembollerden ayrılırlar. Karmaşık olanlar çok sayıda çağrışım içerir, bu çağrışımların ifade edilebilmesini sağlayan da, belli bir kültüre mensup insanların büyük bir kısmının bu çağrışımlara aşina olmasıdır. (a.g.e.:132)

Frye, arketiplerin en kolaylıkla incelenebileceği edebiyatın ilkel edebiyat veya popüler edebiyat olduğu kanısındadır. “Arketipik eleştiri olasılığını ileri sürmekle, demek ki ben, şu anda halk masalları ve baladlar üzerine gerçekleştirilen karşılaştırmalı ve morfolojik bir incelemeyi, edebiyatın geri kalanına doğru yayma olasılığını ileri sürmüş bulunuyorum” (a.g.e.: 134) diyen Frye, arketipsel eleştiriye yaptığı katkıyı da kendisi tanımlamış olur.

Arketipsel eleştiri şiiri, bütün şiir sanatının bir birimi, sembolleri de iletişim birimleri olarak inceler. Bu bağlamda, edebiyat anlatısı sembolik iletişimin yinelendiği bir eylemdir, bir nevi törendir.

Anlatı arketipik eleştirmen tarafından bir tören, bir bütün olarak insan eyleminin bir taklidi olarak incelenir, sadece bir *mimesis praxeos* ya da bir eylemin taklidi olarak değil. Benzer şekilde arketipik eleştiride, anlamlı içerik, zeminde rüya işleyişinin bulunduğu arzu ve gerçek arasındaki çatışmadan oluşur. Arketip analizinde, bir romanın ya da bir oyunun olay örgüsü, benzeşme gösteren konvansiyonel eylemler bakımından ele alınır: Düğünler, cenazeler, düşünsel ve toplumsal inisiyatifler, infazlar ya da yalancı infazlar, günah keçisi, kötü adamı kovmalar ve buna benzer diğer hususlar (a.g.e.: 135).

Arketipik eleştiri, şiiri şiir sanatının, şiir sanatını da insanın doğayı taklit etmesinden doğan medeniyetin bir parçası olarak inceler. Medeniyet ise doğanın taklidi olduğu kadar aynı zamanda doğanın insani biçimlere dönüştürülmesidir. Bu süreçte diyalektik bir yapı söz konusudur. Tören, isteme ve kaçınmanın bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin, bereket törenleri içinde hem bereket arzusunu hem de kuraklık korkusunu barındırır; “Arketipik eleştiri bu nedenle, iki düzenleyici ritim ya da kalıba dayanır, biri döngüsel diğeri ise diyalektiktir” (a.g.e.: 136).

Frye’in bakış açısına göre tören, rüya ve mit, birbirinin belirleyicisi ve kaynağıdır. Mit, tören ve rüyanın birleşip dile dökülmüş halidir. Diğer bir deyişle mit, tören ve rüyanın tanımlanmasıdır. Dolayısıyla, arketipik eleştiri de tören ve düşünce ile ilgilidir. Frye, arketipik eleştirmenin, tören konusunda antropoloji, rüya konusunda psikoloji çalışmalarına başvurabileceğini söyler ve bu bağlamda antropoloji alanında Frazer’ın *Altın Dal* adlı eserine, psikoloji alanında Jung ve Jungcuların yaptığı çalışmalara değinir. Frye’a göre “*The Golden Bough*, bir antropoloji eseri gibi görünür ama edebiyat eleştirisini, kendi sözüm ona alanını etkilediğinden daha çok etkilemiştir ve gerçek bir edebiyat eleştirisi eseri olduğu bile söylenebilir”. Jung ise psikolojide, ortak bilinçdışının ve kişisel olmayan arketiplerin varlığını ortaya koyarak edebiyat eleştirisine yeni bir bakış kazandırmıştır (a.g.e.: 139).

Frye arketipsel eleştiri üzerine görüşlerini kitabındaki üçüncü deneme olan “Arketip Eleştiri: Mit Teorisi” bölümünde detaylandırmıştır. Arketipsel eleştiriye açıklarken İncil ve klasik mitolojiden örnekler veren Frye’a göre edebiyatın yapısal prensiplerinin mitoloji ve dinle sıkı bir bağı bulunmaktadır.

Demek ki edebi tasarımın bir ucu mit, diğeryse natüralizmdir. Ve ikisi arasında romansın tüm alanı uzanır (...) bir mitte metaforik olarak özdeşleştirilebilen şey, romansla sadece bir tür teşbih olarak ilişki kurabilir, analogi, anlamlı çağrışım, rastlantısal imgelem vs. gibi biçimlerde. Bir mitte, bir güneş-tanrı ya da ağaç-tanrı

olabilir, romanstaysa güneş ya da ağaçlarla arasında anlamlı bir bağ bulunan bir insan olabilir (a.g.e.: 166-7).

İncelemesinde resim, müzik ve edebiyat arasında sık sık benzerlik kuran Frye, bir resme bakarken, ona yakın durmanın fırça darbelerini görmemizi sağladığını, ancak resmin bütünsel tasarımını görebilmek için resme uzaktan bakmamız gerektiğini düşünür. İşte edebiyat eleştirisinde de şiirin arketipik düzenlenişini görebilmek için, eserden ‘geride’ durmak gerekmektedir:

Hamlet’in beşinci perdesinin başından “geride” durursak, sahnede bir mezar açıldığını, kahramanın, düşmanın ve kadın kahramanın mezara indiğini ve bunu takiben yukarıdaki dünyada ölümcül bir mücadele başladığını görürüz. Tolstoy’un Diriliş romanı gibi, Zola’nın Germinal’i gibi gerçekçi romanlardan “geride” durursak, bu başlıkların ifade ettiği efsanevi tasarımları görebiliriz (a.g.e.: 170).

Frye, mitlerin ve arketipsel sembollerin edebiyatta üç şekilde yer aldığını savunmaktadır: Vahyî (apocalyptic), Şeytani (demonic) ve Analojik (analogical). Frye’in arketip eleştirisinin bir kutbunu bu üç tür arketip imgelemi oluştururken, diğer kutbu kuramcının “dünya” olarak adlandırdığı gerçeklik seviyeleri oluşturmaktadır. Denham’ın da belirttiği gibi, Frye’a göre insan, gerçekliği ilahi dünya, beşeri dünya, hayvan dünyası, bitki dünyası, maden dünyası, ateş dünyası, su dünyası olmak üzere yedi farklı seviyede algılar (bkz. Denham, 1979: 60). Denham, aşağıda yer alan tablo ile Frye’in arketip imgelem yapısını özetlemeye çalışmıştır.

	APOKALİPTİK	ROMANTİK	ÜSTMİMETİK	REALİSTİK	DEAMONİK
TANRISAL DÜNYA	Tanrılar topluluğu Teslis (baba-oğul-kutsal ruh)	Ana baba, büyülu güçleri olan bilge yaşlı adam Prospero Raphael	Tanrısallaştırılm iş kral Tanrıça olarak saraylı aşık	Ampirik psikolojik deneyime dayanan ruhani görüntü	Doğanın saçma güçleri, kader çarkı Blake’in Nobodaddy’s i
İNSAN DÜNYASI	İnsanlar topluluğu Bir bütünün üyeleri olarak insanlar	Çocuklar ve masumiyet İffet Dante’nin Matelda’sı Spenser’in Britomart’ı	İdealleştirilmiş insan formları	Sıradan tipik insani durumlar, ideal aşkın parodisi	Sıkıntı içerisindeki egoistler topluluğu Zalim lider: örn. <i>Pharmakos</i>
HAYVAN DÜNYASI	Tanrının kuzusu Kurban edilen at Kumru	Pastoral kuzular, atlar ve av köpekleri Tek boynuzlu at, yunus, kuşlar	Kartal, aslan, at, kuğu, şahin, tavuskuşu, anka kuşu	Maymun, kaplan	Avcı hayvanlar, kaplan, kurt, akbaba, ejderha
BİTKİ DÜNYASI	Cennet bahçesi ve cennet ağacı Kırsal bitki	Cennet bahçesi (Milton, İncil) Spenser’in Adonis	Düzenli bahçeler (anlatının arka	Çiftlikler, çiftçilerin zor çalışma	Gizli orman, büyülu bahçe Yasak

	dünyası	bahçesi	planında)	şartları	meyvenin ağacı
	Gül, lotus	<i>Locus amoenus</i>		Köylüler	
MADEN DÜNYASI	Kudüs Otoban, yol "The Way"	Kule, şato	Merkezinde mahkeme olan başkent	Labirent görüntüsündeki modern şehir Yalnızlık ve iletişimsizlik vurgusu	Çöller, kayalıklar, çorak ülke
ATEŞ DÜNYASI	Seraphim ve Cherubim Ateş le yapılan kurban ritüeli Aziz'in haresi Yanan ağaçlar	Arınma sembolü olarak ateş Spenser'in Busirane Kalesi Dante'nin araftı	Kralın tacı Leydi'nin gözleri	İronik ve yok edici bir güç olarak ateş Prometheus	Kötücül şeytanlar, cehennemden kaçmış ruhlar Yanan şehirler
SU DÜNYASI	Abı hayat Dört kollu cennet ırmağı Vaftiz	Çeşmeler, havuzlar Bereketli yağmurlar Lethe	İslah edilmiş nehir (örn.Thames)	Yıkıcı bir güç olarak deniz İnsansı deniz canavarları leviathanlar, örn. Moby Dick.	Öldüren su Dökülmüş kan Deniz canavarları

(Denham, 1979: 61)

Vahyî imgelem, dindeki cennet kavramı ile ilişkilidir. Bingöl'ün yorumuyla, "Edebî metinlerde kullanılan her bir sembolün vahyî bir gerçeğin sembolü olarak yansması söz konusudur. İnsan eylemlerinin dışında bulunan ve kutsal anlatılarda anlatılanların birer karşılığı, insanın faaliyetlerinde kendisini gösterir" (Bingöl, 2015: 1375). Frye, hayvan dünyasının insani biçiminin, evcilleştirilmiş hayvanlar, bitki dünyasının insani biçiminin ise bahçe, çiftlik ya da park olduğunu belirttikten sonra, tüm dünyaların bir bütünlük içinde yer aldığı İncil sembolizminin, vahyi imgelemin temeli olduğunu söyler (bkz. Frye, 2015: 171). "İsa" ise kavram olarak tüm gerçeklik kategorilerini bünyesinde birleştirmektedir: "İsa hem bir Tanrı hem de bir insandır, Tanrı'nın kuzusudur, hayat ağacıdır, dallarını meydana getirdiğimiz filizdir, yapı ustalarının reddettiği taştır ve onun yükselen bedeni yeniden inşa edilen mabettir" (a.g.e.: 172). Frye, her bir vahyî imgelem kategorisini Batı edebiyatından verdiği örneklerle açıklar.

Vahyî sembolizmin karşısında "Şeytani imgelem" bulunur. Şeytani imgelem, insan arzusunun tamamen reddettiği kâbus, esaret, acı gibi cehennem ile özdeşleştirilen kavramlardan kaynaklanır. Şeytani imgelemin temel teması parodidir, sanat kendi taklidini ortaya koyarak gerçek hayatla alay eder (bkz. a.g.e.: 177). Şeytani



imgelemde, hayvanlar dünyası yaratıklar ve canavarlar olarak resmedilir, kuzunun yerini kurt, yılan veya ejderha gibi yırtıcılar alır. Bitkiler dünyası, günahkâr ormanlar ya da T.S. Eliot'un *Çorak Ülke*'sinde olduğu gibi yabancı el değmemiş bir arazidir. Hapishane veya zindan ise maden dünyasının şeytani imgelemdeki karşılığıdır (bkz. a.g.e.: 179-180).

Frye, edebiyattaki analogik imgelemi, vahyî dünyanın insani bir karşılığı olarak değerlendirirken, analogik imgelerin daha çok romans ve romantik eserlerde görüldüğünü vurgular. Denham, analogik imgelemin, mitin insansı bir formu olduğunu belirtir (bkz. Denham, 1979: 64). Analogik imgelem bir anlamda, iki uç noktayı oluşturan vahyi imgelem ve şeytani imgelemin arasında yer almakta, bir uçtan diğerine çekilebilmektedir. Analogik imgelemde hayvanlar dünyası, atlar, koyunlar ve tek boynuzlu atlarla karşılık bulur. Bitki dünyası ise, saklı bahçe arketipi olarak bakirenin bedeni, 'çiçek açan asa' gibi sembollerle ortaya çıkar. Su dünyası; çeşme, havuz, bereketli yağmur ve "Dante'nin *İlahi Komedya*'sındaki Lehte Nehri gibi bir adam ve bir kadını ayıran ve bu sayede ikisinin iffetini koruyan rastlantısal bir nehri karakterize eder" (Frye, 2015:183).

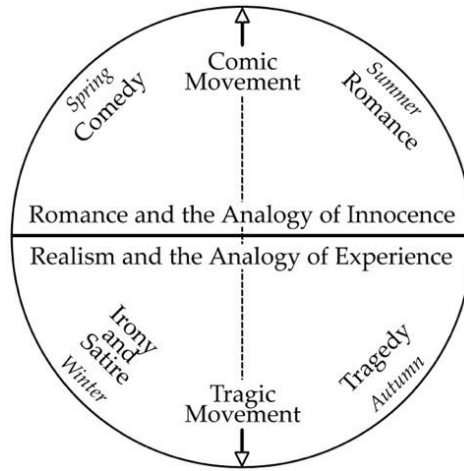
Mit teorisinin ilk bölümünde bu üç tür arketip imgelemi açıklayan Frye, teorisinin ikinci bölümünde *mythos* teorisini temellendirir. *Mythos*'un ayırt edici özelliklerinden biri olan hareket olgusunun bir biçimi, analogik imgelemde diyalektik olarak ortaya çıkmaktadır, mythosun diğer hareket biçimi ise döngüseldir (bkz. Denham, 1979: 66). Frye, mitlerin ortaya çıkışlarını ve arketiplerin gelişimini döngüsellekle açıklar.

Yedi imge kategorisinin döngüsellekle içinde olduğunu belirten Frye'a göre birinci döngüsellekle; ölüm ve yeniden doğuştur. Bu ilahi eylem güneşin doğuşu ve batışı gibi doğanın pek çok döngüsel süreciyle ilişkilendirilir. Bu tür mitlerde tanrı ölümsüzlüğü sembolize ettiği için ölüp tekrar doğmaktadır. İkinci döngüsellekle, göksel varlıkların özellikle de güneş ve ayın hakaretinden kaynaklanır. Bu edebiyatta karanlık güçlerin tehdidi altındaki yeni doğmuş bir aydınlık temasına vurgu yapılır. Üçüncü döngüsellekle, tinsel ve hayvani dünya arasındaki beşeri dünyadır. İnsanın yaşamı ve ölümü bu döngüsellekle oluşturur. Dördüncü döngüsellekle, yaşamın akışıdır. Trajik bir olaydan sonra da yaşamın devam etmesine işaret eder. Beşinci döngüsellekle mevsimlerin yıllık döngüsü oluşturur. Bu edebiyatta bitkilerin sonbaharda solup ilkbaharda yeşermesi ile özdeşleştirilen, Adonis veya Persephone gibi ilahi figürler yer

alır. Altıncı döngüsellik, medeni yaşamın yeniden doğuş döngüsüyle benzeşen büyüme, yetişkinlik, çöküş döngüsüne işaret eder. Edebiyatta geçmişin altın çağının, bir imparatorluğun çöküşünün işlenmesi bu döngüde yer alır. Yedinci ve son döngüsellik su sembolizmidir. Suyun doğadaki döngüsünden kaynaklanan mitler bu döngüsellikle ilintilidir. “Bu döngüsel semboller genellikle dört ana evreye ayrılır: Yılın dört mevsiminin model teşkil ettiği günün dört parçası (sabah, öğle, akşam, gece), su döngüsünün dört yönü (yağmur, pınar, nehir, deniz ya da kar), yaşamın dört dönemi (gençlik, yetişkinlik, yaşlılık ve ölüm) ve benzerleri” (Frye, 2015: 192). Frye, edebiyatı bu dört ana evre ile ilişkilendirerek ele alır. Edebiyatta alışlageldik tür ayrımından daha kapsamlı ve öncelikli anlatı kategorileri olduğunun altını çizen Frye, dört ana evreyle ilişkilendirdiği türleri şöyle sıralar: romantik, trajik, komik ve ironik/satirik.

Doğal döngünün üst yarısı, romans dünyası ve masumiyet analogjisidir; aşağıdaki yarısı ise “gerçekçilik”in dünyası ve tecrübenin analogjisi meydana getirir. Bu nedenle, mitik hareketin dört ana türü vardır: Romansta, tecrübede, aşağıda ve yukarıda. Aşağıya doğru hareket eden trajik harekettir, masumiyetten *hamartia*’ya doğru, *hamartia*’dan da felakete doğru inen kader çarkıdır. Yukarıya doğru hareket, komik harekettir, tehditkâr zorluklardan mutlu bir sona ve herkesin sonsuza dek mutlu yaşadığı, zamanı geçmiş bir masumiyetin genel varsayımına. Dante’de yukarıya giden yol, araftan geçer (a.g.e.: 193).

Frye’in *mythoi* olarak adlandırdığı dört tür-öncesi anlatı ögesi, yılın dört mevsimiyle özdeşleştirilmiştir. İlkbahar mythosu komedyaya, yaz mythosu romansa, sonbahar mythosu tragedyaya ve kış mythosu ironi ve hicve denk gelir.



Dört mythoi'nin döngüsel ve diyalektik biçimlenişi (Denham, 1979: 68)

Edebi türleri mevsimlerin dolayısıyla da yaşamın döngüselligi ile özdeşleştiren Frye, her bir türü altı evre içinde ele almıştır. Bu altı evrenin ilk üçü önceki, son üçü ise sonraki tür ile ortaklık göstermektedir.

İlkbahar mythos'u olarak adlandırılan komedyaya, toplumla uzlaşmayan kahramanın arzusuna ulaşması ve bu süreçte geçirdiği dönüşümü anlatır. Genellikle mutlu bir sonla biten komedyaya, “ahlaki olmasa da toplumsal bir yapıya” bürünür ve “komedyada önemli bir unsur olan mizah, sosyal itibara ve güce sahip karakterlerin toplumla aynı hizaya gelmesi üzerine yoğunlaşır” (Bingöl, 2015: 1377). Frye, komedyayı bir ucuyla ironi ve hicivle, bir ucuyla da romansla uyumlu olan bir tür olarak ele alır.

Frye, yaz mythosu ile özdeşleştirdiği romansı, “tüm edebî biçimler içinde, doyuma ulaştırılan düşe en yakın tür” olarak tanımlar ve her devirde egemen sınıfın ideallerini bir tür romans biçiminde yansıtma eğiliminde olduğunu vurgular (bkz. Frye, 2015: 220). Geçmişe özlem, zamanda ve mekânda hayalî bir altın çağ arayışı, olay örgüsünün temel ögesi olarak macera, romansın öne çıkan özellikleridir. Romansın dört aşaması vardır: tehlikeli yolculuk, mücadele, düşmanla savaş ve kahramanın yükselişi. Romansta, “düşman sıradan bir insan olabilir ama romans mite yaklaştıkça ilahi vasıflar kahramana iyice yapışır ve düşman da şeytani mitik nitelikler kazanır” (a.g.e.: 221). Kahraman, ilkbahar, bereket ve gençlikle özdeşleştirilirken düşman kış, verimsizlik ve yaşlılıkla özdeşleştirilir. Jung'un libido, anima ve gölge kavramlarının romansta sırasıyla erkek kahramana, kadın kahramana ve kötü karaktere yansıtılması söz konusudur (bkz. a.g.e.: 349). Frye'a göre serüven romansında tören ve düşler arasında bir benzerlik vardır:

Frazer tarafından incelenmiş törenler ile Jung tarafından incelenmiş düşler aynı şeyle benzeşen iki sembolik yapıdan beklenebileceği üzere, biçimdeki dikkat çekici benzerliği gözler önüne sermektedir. Düş terimlerine tercüme edecek olursak, serüven romansı libidinaldır ya da gerçekliğin yarattığı kaygılardan kurtarılacak ama gerçekliği içermeyi sürdüreceği bir doyumunu arzu eden bendir. (...) Törenin terimlerine tercüme edildiğinde serüven romansı, bereketin çorak toprak üzerindeki zaferidir. Bereket, yiyecek ve içecek, ekmek ve şarap, beden ve kan, erkek ve kadının birleşmesi anlamına gelir. Karakterlerin serüvenin yanlarında getirdikleri veya gördükleri ya da serüvenin sonunda ele geçirilen değerli nesnelere, bazen törensel ve psikolojik çağrışımları birleştirirler (a.g.e.: 228).

Komedyaya gibi romans da altı evrede incelenebilir. Trajik alandan komik alana doğru yönelen bu evrelerden ilk üçü tragedyanın ilk üç evresiyle, son üç evresinin de komedyanın son üç evresiyle paralel olduğu görülür.

Sonbahar mythosu olan Tragedya, Frye'a göre Aristoteles'ten bu yana üzerinde en çok durulan ve teorisi en iyi durumda olandır. Frye'in belirttiği gibi, insan karakterinin özgün doğal esası, tragedyaya sayesinde edebiyata girmiştir. Diğer türlerde insan eylemleri bir şekilde saptırılırken tragedyada insanı kendi doğası içinde

edebiyatın malzemesi hâline getirir. Trajik kahraman sıradan insan ile kıyaslandığında üstün özelliklere sahiptir, adeta insanlarla tanrılar arasında arabulucu konumundadır. Trajik kahraman aynı zamanda doğanın dengesini bozan kişidir ve doğa eninde sonunda dengesine kavuşmalıdır (bkz. a.g.e.: 242-244). “Eğer kahraman ayakta tutulmaya elverişli değilse, kip bütünüyle ironiktir; eğer düşme özgürlüğüne sahip değilse, kip bütünüyle romantiktir ve bu, hikâye kendisiyle ilgili olduğu sürece kendi düşmanlarını fethedecek yenilmez bir kahramanın hikâyesidir” (a.g.e.: 247). Frye, arketipik açıdan bakıldığında tragedyada bir kurban edilme taklidi bulunduğunu belirtir. Tragedyanın evreleri, ‘kahramansı’dan ‘ironik’e doğru ilerlerler; bu nedenle ilk üçü, romansın ilk üç evresine; son üçü, ironinin son üç evresine denk gelen altı gelişim evresi vardır.

Frye’in romansın paradosu olarak tanımladığı ironi ve hiciv kış mythosu başlığı altında ele alınmıştır. İroni ve hiciv arasındaki başlıca farkın, hicvin kavgacı bir ironi olduğunu belirten Frye, hicivde iki temel unsur olduğuna işaret eder: “İlki fanteziye ya da grotesk ya da absürt bir anlayışa dayanan hazırcevaplılık ve mizah, diğeri ise saldırı nesnesidir” (a.g.e.: 261). Hiciv ile ironi genellikle iç içe geçmiştir ve hicvin ilk üç evresi komedyanın ironik evreleri ile son üç evresi ise ironi ile ilişkili olan altı gelişim evresi vardır.

Arketipsel eleştiri kuramına farklı bir bakış açısı kazandıran Frye, eleştiri yöntemleri arasında aşılması gereken engeller olduğunu savunmaktadır. Kuramcı, bu engellerin ortadan kaldırılmasında arketipsel eleştiriye önemli bir rol düştüğünü belirtir. Arketipsel eleştirinin edebiyat eserine sonsuz yorumlama olanağı sağladığını vurgulayan Frye’a göre bir eleştirmenin ilk yapması gereken, edebiyat incelemesinin edebiyat eseriyle başlayıp edebiyat eserinin bütünsel yapısıyla bittiğinin farkına varmasıdır.

#### **1.1.4. Arketipsel Eleştiri Yönteminin Kullanıldığı Önde Gelen Çalışmalar**

Arketipsel edebiyat eleştirisi, Maud Bodkin’in *Archetypal Patterns in Poetry* (1934) adlı çalışmasıyla canlanmış ve daha sonra 1950’li ve 60’lı yıllarda büyük bir ivme kazanmıştır. Bodkin, eleştiri dünyasında Jung’un kuramlarını edebiyata uygulama noktasında bir başyapıt olarak kabul edilen eseri *Archetypal Patterns in Poetry*’de, S. T. Coleridge’in “The Ancient Mariner” ve T. S. Eliot’ın *Çorak Ülke* adlı

eserlerinde yeniden doğuş arketipini inceler. Maud Bodkin'in yanı sıra, Erich Neumann, G. Wilson Knight, Robert Graves, Philip Wheelwright, Richard Chase, Leslie Fiedler dönemin önde gelen arketipsel eleştirmenleri olmuştur.

Amerikalı halkbilimci Richard Chase, *The Quest for Myth* adlı eserinde, mitin edebiyat olduğunu ve bu yüzden de hayal gücünün ürünü olan estetik bir yaratı olarak kabul edilmesi gerektiğini söyler. Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*'da (1949); klasik Yunandan yirminci yüzyıla kadar tiyatro eserlerinin temelinde yatan ritüelleri inceler. Philip Wheelwright, *The Burning Fountain*'da (1968) Aeschylus'un *Oresteia*'sını ve Eliot'un *Çorak Ülke*'sini arketipsel açıdan ele almıştır. Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*'da modern edebiyatta kullanılan arketipsel modelleri incelemiştir (Abrams, 1999:12-13). Erich Neumann, çığır açan yapıtı *The Great Mother* (1955) ile kendinden sonra gelen pek çok edebiyat araştırmacısını etkilemiştir.

Arketipsel eleştiri alanında dikkat çekici örnekler şöyle sıralanabilir: E. Cassirer *Sprache und Mythos* (1925), G. Wilson Knight, *The Starlit Dome* (1941); Robert Graves, *The White Goddess* (1961), Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Woman's Fiction* (1981), Estella Lauter ve Carol Schreier Rupprecht, *Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought* (1985), (Cuddon, 1999: 54). Cuddon'un sözünü ettiği örnekler dışında; Harold C. Knutson, *Molière: An Archetypal Approach* (1976), Mary Aswell Doll, *Beckett and Myth: An Archetypal Approach* (1988), David G. Richards, *The Hero's Quest for the Self: An Archetypal Approach to Hesse's Demian and Other Novels* (1987), Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990), Evans Lansing Smith, *Ricorso and Revelation: An Archetypal Poetics of Modernism* (1995) ve *The Hero Journey in Literature* (1996), Heinz J. Schueler, *The Old Retold: Archetypal Patterns in German Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries* (1996), Julia Rawa, *The Imperial Quest and Modern Memory from Conrad to Greene* (2005), Joseph Andriano, *Our Ladies of Darkness: Feminine Daemonology in Male Gothic Fiction* (2005), Rouhollah Zarei, *Edgar Allan Poe: An Archetypal Reading* (2013) ve Steve Gronert Ellerhoff, *Post-Jungian Psychology and the Short Stories of Ray Bradbury and Kurt Vonnegut: Golden Apples of the Monkey House* (2017) arketipsel eleştiri alanında yapılmış diğer çalışmalara örnek gösterilebilir.

Arketipsel eleştirinin temel ilkesi, arketiplerin tüm edebiyatta var olduğu savını ileri sürmesidir ve bu nedenle metinler arasında karşılıklı bir bağıntılılık söz konusu olduğundan bu metinler üzerinde karşılaştırmalı çalışmalara olanak vermektedir. Bu fikirden hareketle edebiyat metinlerinin arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınması, eserlerin bütünüyle kavranması ve okur tarafından kültürel bağlamda dönüştürülmesi açısından önem taşımaktadır.

## **1. 2. APOLLON-DİONYOSOS DİKOTOMİSİ**

Çalışmanın kuramsal çerçevesinde yer alan Apollon-Dionysos dikotomisi, kültür ile doğa arasındaki düalizmi yansıtmaktadır. Nietzsche ve Paglia'nın anlayışlarına göre, Apollon, kültürü, bilimi ve erilliği, Dionysos ise doğayı, kaosu ve dişiliği temsil etmektedir. Apollon ve Dionysos'un dikotomik ilişkisi bir anlamda erkek ve kadının, göğün ve yerin, kültür ve doğanın dikotomik ilişkisidir. Kültür ve doğa arasındaki dikotomik ilişki sanat ve edebiyatın özünde yer almaktadır.

Medea miti, Batı ile Doğu, Apollon ile Dionysos, gök kültü ile yer kültü dikotomisini yansıtmaktadır. Çalışmada ele alınan eserlerin kahramanları, Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği kitonyen ve daemonik Medea arketipinin görünümleri olarak ortaya çıkmaktadır. Eril toplum düzeninin Antik dönemden günümüze doğa ve onunla özdeşleştirdiği kadın ile olan mücadelesinin edebiyata yansıdığı ve kadın arketiplerini yeniden ürettiği görülmektedir. Medea mitinin Modern edebiyat eserlerindeki görünümleri, mitlerin edebiyata içkinliğini ortaya koymaktadır.

### **1.2.1 Friedrich W. Nietzsche- *Tragedyanın Doğuşu***

Friedrich Wilhelm Nietzsche, ilk kez 1872 yılında yayımlanan *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik) adlı eserinde, Yunan tragedyasının kaynağını Apolloncu ve Dionysosçu olarak tanımladığı unsurların çatışmasına bağlamaktadır. Nietzsche, ilk yapıtı olan *Tragedyanın Doğuşu*'nda, Socratesçi rasyonalizmin Yunan tragedyasının sonunu getirdiğini, tragedyanın yeniden doğuşunun ise Richard Wagner'in müziği ile gerçekleştiğini savunmaktadır.

Nietzsche, ilk yapıtı olan *Tragedyanın Doğuşu*'nda, sanatın doğuşunu iki Yunan tanrısı olan Apollon ve Dionysos arasındaki dikotomik ilişki ile açıklamaktadır. Nietzsche'ye göre Apollon kültürü, Dionysos ise doğayı temsil etmektedir. Nietzsche, Apollon-Dionysos dikotomisinin sanatın gelişiminde belirleyici olduğunu vurgular: “Sanatın gelişiminin, Apolloncu olan ve Dionysosçu olan ikiliğine bağlı olduğunun salt mantıksal kavrayışına değil, görüşün dolaysız kesinliğine de vardığımız zaman, estetik bilimi için çok şey kazanmış olacağız: Tıpkı insan soyunun cinsiyetlerin ikiliğine, sürekli savaşa ve yalnızca dönem dönem ortaya çıkan uzlaşmaya bağlı oluşu gibi” (Nietzsche, 2011: 17). Nietzsche, heykel sanatını Apolloncu, müziği ise Dionysosçu olarak tanımlar ve bu ikisi arasındaki karşıtlığın sanat tanrıları Apollon ve Dionysos'a dayandığını belirtir. Heykel sanatı, doğal olanın yontularak biçimlendirilmesine ve güzelleştirilmesine dayanmaktadır. Görsel bir sanat olan heykel sanatının tanrısı Apollon, ölçünün, sınırlandırmanın ve biçime sokmanın tanrısıdır. Apollon görmeyi sağlayan ışığıyla aklı ifade etmektedir. Sınırlayan ve düzenleyen Apollon kültürü yaratırken insanın doğadan uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Apollon'un karşısında onun yarattığı sınırları hiçe sayan, doğayı temsil eden Dionysos bulunmaktadır. Dionysos bir sanat tanrısı olarak müziğin tanrısıdır. Akıldan çok duygulara hitap eden, insanı çöşkün duygulara sürükleyen müzik Dionysosun hâkimiyetindedir. Apollon ve Dionysos'un çatışması Yunan sanatın gelişimini ve sonunda tragedyanın ortaya çıkmasını sağlamıştır:

Birbirinden böylesine farklı bu iki dürtü yan yana var olur, çoğu kez birbirleriyle açık bir uyumsuzluk içinde ve birbirlerini karşılıklı olarak sürekli yeni daha güçlü doğumlara uyarırlar, o karşıtlığın, ortak “sanat” sözcüğünün ancak görünüşte örttüğü kavgasını yeni baştan başlatmak için; ta ki sonunda Helen “istenci”nin metafizik bir harika edimiyle, birbirleriyle çiftlenmiş görününceye ve bu çiftlenmede Attika tragedyasının hem Dionysosçu hem de Apolloncu sanat yapıtını üretinceye kadar (a.g.e.: 17).

Nietzsche'ye göre “tüm yaratıcı güçlerin tanrısı olarak Apollon aynı zamanda kâhin tanrıdır. Kökleri gereği “ışıldayan”, ışık tanrısı olan Apollon, içsel düşlem-dünyasının güzel görünüşüne de hükmeder” (a.g.e.: 19). Işık tanrısı Apollon aynı zamanda, insana düşsel yanılsamalar yaratarak gerçekliği “Maya perdesi”<sup>3</sup> ile örter (a.g.e.: 20). Bir anlamda gerçeği sınırlar, süzer ve insanın yükünü kaldırebileceği kadarını gösterir. Apolloncu Maya perdesi, insanın “yaşamını sürdürebilmesini sağlar.

<sup>3</sup> Maya perdesi: Hindu mitolojisinden alınma bir terimdir. Vedalara göre, mekan ve zaman içindeki nesnelere dünyası, gerçeği örten bir görüntüdür, “Maya”dır. Hakikate ancak maya perdesi aradan kaldırılırsa varılabilir (Ç.N. : Tüzel, M., Nietzsche, 2014: 20 içinde). Anadolu’da benzer bir biçimde “sır perdesi” anlayışı bulunmaktadır. İnsan-ı Kamil’e giden yolda gönül gözünün açılması sır perdesinin aralanmasına bağlıdır. Kamil insanda bu perde kalkmıştır.

Yaşamın acıları karşısında, yarattığı yanılsamalarla gerçekliği farklı biçimde gösteren Apollon, düş aracılığıyla insanın yeni güzellikler deneyimlemesine neden olur” (Varleene Acar, 2011: 246). Apolloncu Maya perdesi Dionysosçu dünyayı örtetek insanın varoluşa katlanabilmesini sağlamaktadır (bkz. Nietzsche, 2011: 26-28).

Nietzsche, Dionysosçu gerçekliğin katılığı ve insan algısı için ne denli ağır olduğunu Kral Midas ve Silenos efsanesi ile örnelemektedir. Kral Midas, Dionysos’un eşlikçisi satir Silenos’u uzun bir süre ormanda kovalamış, yakalayamamıştır. Sonunda bir gün Silenos’u yakaladığında ona, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu sorar. Önce soruya cevap vermeyen Silenos, Midas’ın üstelemesi üzerine “kulakları çınlatan bir kahkahayla” şu yanıtı verir: “Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: Doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir- en kısa zamanda ölmek” (a.g.e.: 27). Silenos’un kahkahası Dionysosçu doğanın kahkahasıdır. İnsan doğa karşısında çaresizdir ve doğa insanı umursamaz. İnsan, doğanın bu yalın gerçekliğini bildiği halde yaşayamaz, dolayısıyla yaşayabilmek için Apolloncu yanılsamalara ihtiyacı vardır. Tragedya açısından bakıldığında, Dionysosçu “müziğin tek başına gösterdiği yaşamın en derin yönü, insan için kolaylıkla katlanılabilir bir şey değildir (...) Apollon ve Dionysos’un birlikteliğinden doğan tragedya, Nietzsche’ye göre tam da Silenos’un sözlerinde dile gelen gerçekliği yansıtır” (Varleene Acar, 2011: 248).

Aklın temsilcisi Apollon’un karşıtı Dionysos, büyüyle insanlar arasındaki bağı yeniden kuran, doğa ile kaybolmuş oğlu insanı barıştıran, doğayı canlandıran, köleyi özgür insan yapan, insanlar arasındaki düşmanca sınırları kaldıran esrikliğin tanrısıdır (bkz. Nietzsche, 2011: 21-22). Apolloncu ve Dionysosçu karşıtlığı, sanatta düş ve esrikliğin karşıtlığıdır. Her sanatçının bir taklitçi olduğu varsayımından hareket eden Nietzsche, sanatçının ya Apolloncu bir düş sanatçısı ya da Dionysosçu bir esriklik sanatçısı olduğunu belirtir. Yunan tragedyasında bu iki sanat türü birleşmekte, tragedya yazarı hem düş hem de esriklik sanatçısı olmaktadır (bkz.a.g.e.: 22-23). Dolayısıyla Yunan tragedyasında Apolloncu olan ve Dionysosçu olan bir arada var olmaktadır.

Yunan tragedyasında Apollon kendini içerik ve biçimde, Dionysos ise koroda ortaya koymaktadır. Nietzsche, Antik Yunan tragedyasının trajik korodan doğduğunu,



başlangıçta korodan başka bir unsur olmadığı görüşünü reddeder (bkz. a.g.e.: 44). Apolloncu diyalog ile Dionysosçu müzik, başlangıcından itibaren Yunan tragedyasının eşsiz bütünlüğünü oluşturmaktadır. “Tragedyanın örüldüğü koro bölümleri adeta tüm o diyalog denilen şeyin, yani sahne dünyasının tümünün, asıl dramının ana karnıdır (...) drama Dionysosçu bilgilerin ve etkilerin Apolloncu somutlaştırılmasıdır ve bu sayede adeta aradaki muazzam bir uçurumla destandan ayrılır” (a.g.e.: 54). Nietzsche’ye göre tragedyada “etkileyici bir biçim karşıtlığı” bulunmaktadır, “konuşmanın dili, rengi, devingenliği, dinamizmi, koronun Dionysosçu lirik şiirinde ve diğer yandan sahnenin Apolloncu düş dünyasında tamamen ayrılmış anlatım alanları olarak, birbirlerinden uzaklaşırlar” (a.g.e.: 56). Tragedyanın Apolloncu bölümü olan diyalogda her şey saydam, basit ve güzel görünür. Ancak diyalogun doğasını açıklayan ise müziktir. Yunan tragedyasının en eski biçiminde ilk ve tek kahramanın Dionysos olduğunu hatırlatan Nietzsche, “Euripides’e gelinceye kadar, Dionysos’un trajik kahraman olmaya asla son vermediği, Yunan sahnesinin tüm figürlerinin, Prometheus’un, Oidipus’un vb. yalnızca başlangıçtaki kahraman Dionysos’un maskeleri olduklarını” (a.g.e.: 63) ileri sürmektedir.

Nietzsche’ye göre Yunan tragedyası Euripides’in ellerinde ölmüştür. Euripides, Dionysos’u terk ettiği için Apollon da Euripides’i ve dolayısıyla tragedyayı terk etmiş, Yunan tragedyası intihar ederek, trajik bir biçimde ölmüştür (bkz. a.g.e.: 67). Nietzsche, Euripides’in Dionysosçu unsuru “tragedyadan çıkarıp atmak ve tragedyayı arı ve yeni bir biçimde, Dionysosçu olmayan sanat, töre ve dünya görüşü üzerine kurmak” eğiliminde olduğunu iddia etmektedir (a.g.e.: 74). Müziğin ruhundan doğan tragedyaya, müziğin ruhunun yitip gitmesiyle yok olmuştur (bkz. a.g.e.: 95).

Vanleene Acar, Nietzsche’nin *Tragedya’nın Doğuşu*’nda ortaya koyduğu felsefi görüşleri Schaffer’in çalışmasından yararlanarak özetlemektedir:

Nietzsche’nin Apollon ve Dionysos’a ilişkin açıklamalarına bakıldığında, bu iki kavramın, “mitoloji”ye göre sırasıyla Olimpos tanrılarını ve barbar Titanları simgelediği görülür. “Ontolojik” düzeyde, tasarıma ve istence karşılık gelen Apollon ve Dionysos, temsil ettikleriyle düş ve sarhoşluğa karşılık gelirler. “Sanatsal” düzeyde ise Apollon görsel sanatları, epiği ve diyalogu temsil ederken; Dionysos, dansı, müziği, lirik şiiri ve koroyu ifade eder (Schaffer, 2000: 217; Vanleene Acar, 2011: 249).

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*’nda Apollon-Dionysos dikotomisinin sanatın, özellikle tragedyanın doğuşunda belirleyici unsur olduğunu savunmaktadır. Nietzsche’ye göre sanat eserinde hayranlık uyandıran unsur, Apolloncu formdur. Sanatın Apolloncu yanı Dionysosçu dünyayı ve onun taşkınlığını örten bir tülден, bir

perdeden ibarettir. Apolloncu kusursuzluk ve güzellik, Dionysoscu unsur olmadan bir yanlsamadan öteye gidemez. Dolayısıyla, Apollon ve Dionysos çelişerek ve çatışarak bir arada olmaya yazgılıdır. “Bilincin ve bilinçdışının, aklın ve güdülerin, ölçünün ve taşknliğın ifade edildiği Apollon - Dionysos ayrımı, Nietzsche’nin sanatın dışında; bilgiye, varlığa ve ahlaka ilişkin düşünceleri için bir çıkış noktası olarak da görülebilmektedir” (Vanleene Acar, 2011: 237). Nietzsche’nin ilk yapıtında ortaya koyduğu bu dikotomik yaklaşım kendi felsefi görüşlerinin gelişiminde olduğu kadar ardllarının felsefe, sanat ve edebiyata bakışını önemli ölçüde etkilemiştir.

### 1.2.2. Camille Paglia- *Cinsel Kimlikler*

Camille Paglia, ilk kez 1990 yılında yayımlanan *Cinsel Kimlikler: Nefertiti’den Emily Dickonson’a Sanat ve çöküş* adlı kitabına “Başlangıçta doğa vardı” sözüyle başlar (bkz. Paglia, 2014: 13). Böylelikle Paglia, henüz çalışmasının başında ataerkil Batı söylemini yapısöküme uğratacağını bildirmiş olur. İncil’de “Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrı’ydı” (Yuhanna 1:1)<sup>4</sup> denmektedir. Paglia, Batı felsefesinin szmerkezci (logocentric) tahakkümünü yıkarak, varlığın başlangıcına sözü değil doğayı koymaktadır. Paglia, çalışmasında doğanın tüm varlıkların anası ve yaratıcısı olduğunu vurgulamaktadır. Doğa, ezeli ve ebedidir. Oysa toplum, doğanın gücü karşısında insana korunak sağlayan yapay bir inşaadır:

Toplum, doğa karşısındaki o aşağılayıcı edilginliğimizi azaltan, miras alınmış bir biçimler sistemidir. Bu biçimleri tedricen ya da hızlıca değiştirebiliriz, ama toplumdaki hiçbir değişiklik doğayı değiştiremeyecektir. İnsanlar, doğanın özel kayırmasına mazhar değildir. Biz insanlar, doğanın üstlerinde herhangi bir ayırım gözetmeden kudretini sergilediği çok sayıdaki türden biriyiz sadece. Doğanın bizim ancak birazcık farkında olabileceğimiz bir temel işleyişi vardır (Paglia, 2014: 13).

Doğa, kültürün var olma sebebidir ancak kültürün doğanın varlığı ve işleyişi açısından hiçbir önemi bulunmamaktadır. Paglia’ya göre doğa, var olmak için kendinden başka hiçbir Şeye ihtiyaç duymazken, kültür varlığını doğa karşısındaki mücadelesine borçludur. İnsanoğlu doğanın yıkıcı, korkutucu yanından kendini korumak için aileye, topluma ve dine sğınmıştır.

Uygar insan, doğaya ne kadar boyun eğmiş durumda olduğunu kendinden gizler. Kültürün görkemi, dinin yatıştırıcılığı dikkatini çeker, inancını kazanır. Ama doğanın herhangi bir kımıldanışı her Şeyi tuzla buz etmeye yeter. Yangınlar, seller, yıldışımlar, fırtınalar, kasırgalar, yanardağlar, depremler - her zaman her yerde hazır ve nazırdır. Felaketler iyiyi kötüden ayırmadan vurur. Uygarlaşmış hayatın

<sup>4</sup> Erişim:<https://www.bibleonline.ru/bible/tur/43/01/>, 10.01.2019.

bir yanlısına haline ihtiyacı vardır. İnsanın hayatta kalma mekanizmaları arasında en kuvvetli olanı, doğanın ve Tanrının nihai iyilikseverliği fikridir. Mevcut kültür, bu fikir olmadan korku ve umutsuzluğa geri dönerdi (a.g.e.: 13).

Paglia, kültürün doğa karşısında ne denli aciz olduğunu vurgulamaktadır. Kültürün doğayı anlamlandırma aracı olan bilim her zaman doğanın gerisinde kalmaktadır. Doğa ne zaman isterse kendi yasalarını çiğner, bilimin ise böyle bir ihlali engellemesi söz konusu değildir. “Batı bilimi Apollonca düşüncenin bir ürünüdür: Tanımlama ve sınıflama yoluyla, aklın soğuk ışığı aracılığıyla, arkaik gecenin yenilgiye uğratılıp kovulabileceği umududur” (a.g.e.: 17). Paglia, Batı’nın doğa algısının görme duyusuna dayandığına dikkat çekmektedir. Batılı insanlar doğayı görerek tanımakta, adlandırmakta ve sınıflandırmaktadır. Batı düşüncesi doğayı estetize ederek, ona karşı olan korkusundan kaçınmaya çalışmaktadır. Oysa “Doğada güzel olan şey, bizi kuşatan dünyanın ince kabuğu ile sınırlanmıştır. Bu kabuğu kazıyın, altından doğanın daemonik çirkinliği fişkıracaktır” (a.g.e.: 17). Apollonik düşünce biçimi doğaya bakışında ‘kitonyen’ olanı bastırmakta ve doğanın güzelliklerine odaklanmaktadır. Paglia, Dionysosca terimi yerine kitonyen terimini kullandığını ifade ederken, Dionysosca olanın Apollon’un kaçındığı kitonyen gerçeklikler olduğunu altını çizer. “O, biyoloji ve jeolojinin insanlık dışı vahşeti, Darvinci boşa harcama ve kıyımdır; bireyler olarak Apollonca bütünlüğümüzü korumak için bilincimizden sürmemiz gereken sefalet ve çürümedir. Batının bilimi ve estetiği, bu korkuyu hayali olarak daha katlanılabilir bir biçime dönüştürme yolundaki girişimlerdir” (a.g.e.: 18).

Paglia’nın doğa ve kültüre olan yaklaşımı, Antik Yunan’dan başlayarak Collieridge, de Sade ve Nietzsche’ye uzanan bir yol izlemektedir. Paglia, Apollon ve Dionysos’tan yola çıkarak tanımladığı doğa-kültür dikotomisini ve kitonyen anlayışının, de Sade ve Collieridge’in düşüncelerinden temellendiğini belirtir (bkz. a.g.e.: 97). Antik Yunan medeniyeti, Apollon ve Dionysos karşıtlığından doğan bir doğa algısına sahiptir. Bu algılayış biçiminin en açık yansıması Pythagoras felsefesinde olmuştur. Pythagoras’ın dikotomik evren tablosunda Apollonca ve Dionysosca karşıtlığı net bir biçimde görülebilmektedir. Dişi, çokluk, karanlık gibi kavramlarla, erkek ise teklik, aydınlık gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Paglia’ya göre, “Hem Apollonca gelenek, hem de Musevi-Hıristiyan geleneği aşkın geleneklerdir. Yani, doğayı alt etmenin ya da sınırlarını aşmanın arayışındadırlar” (a.g.e.: 20).

Doğa ve kültür dikotomisini Apollon ve Dionysos dikotomisi ile açıklayan Paglia, Apollun'un erilliği, kültürü, bilimi ve biçimi; Dionysos'un ise dişilliği, doğayı, sınırsızlığı ve taşkınlığı simgelediğini belirtmektedir. Apollon Olimpik tanrılar arasında yer alırken Dionysos Olimpos'a alınmamış, her zaman yabancı olarak görülmüş bir tanrıdır. Apollon, gök kültünü, güneşi, ışığı ve görmeyi temsil eder. "Apollonca göz, doğa ananın açık, kanlı ağız karşısında beynin zaferidir" (a.g.e.: 64). Batı kültürünün büyük ölçüde Apollonca olduğunu belirten Paglia'ya göre "Akıl ve mantık, gök tapımının önde gelen tanrısı Apollon'un kaygıdan ilham alan hükümlerlik alanıdır. Apollonca, insanüstü saflığıyla doğadan kopukluğuyla katı ve korkutucudur" (a.g.e.: 25). Apollon, görmenin ve dolayısıyla görerek bilmenin, ışığın, biçimlendirici sanatların, müziğin, uyumun, ritmin ve bütünlüğün, tekliğin tanrısıdır.

Apollon'un karşısında yer alan Dionysos ise yer-kültüne ait bir tanrıdır. Toprakla, bereketle ilişkilendirilen Dionysos, doğa gibi bereketli ancak yıkıcıdır. Aynı zamanda şarap tanrısı olan Dionysos, doğa tanrıçaları Demeter ve Kybele ile birlikte anılmaktadır. Dionysos bir toprak tanrısı olarak bereketli, besleyen, doyuran ancak aynı zamanda öfkesiyle yıkım getirebilen bir tanrıdır. Doğa, toprak ve kadın gibi yaratıcı ve yok edicidir. Apollon'un temsil ettiği aklın karşısında Dionysos'un şarapla gelen sarhoşluğu vardır. Paglia'ya göre "Apollon'un büyük rakibi Dionysos, yasası doğurgan kadınlık olan kitonyenin hâkimidir (...) Dionysosca olan akışkan doğadır, prototipi rahmin durgun göleti olan zehirli bir bataklıktır" (a.g.e.: 25). Doğanın kitonyen akışkanlığını temsil eden Dionysos'un karşısında Apollon kaosu düzene çevirerek, biçimsiz olana biçim vererek varlıkları birbirinden ayırıştırır. Bu bağlamda Apollon ayırıcı ve seçkinci, Dionysos bütünleştirici ve eşitlikçidir. "Erime ve kaynaşma Dionysoscudur, farklılaşma ve bireyselleşme ise Apollonca" (a.g.e.: 43). Paglia'nın kuramına göre; "Dionysos özdeşleşme, Apollon nesneleştirmedir. Dionysos, bizi başka insanlara, diğer yerlere, diğer zamanlara ulaştıran empatik ve sempatik bir duygudur. Apollon, Batılı şahsiyetin ve kategorik düşüncesinin katı, soğuk ayrılıkçılığıdır. Dionysos, enerji, coşkunculuk, histeri, hafifmeşreplik ve duygusallıktır" (a.g.e.: 110).

Apollon'un nesneleştirme özelliği bağlamında ele alındığında tüm sanat eserleri Apolloncadır. Sanat doğaya biçim vermekte, doğayı estetize edip güzelliğini vurgulamaktadır. "Doğanın akışına karşı en etkili silâh sanattır" (a.g.e.: 42). Apollonca bakış açısının doğanın daemonik dip akıntısına karşı duyduğu hoşnutsuzluk, Batı

kültürünün en büyük eserlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. “Soğuk ve mutlak Apolloncalık Batı’nın yüce başkaldırısıdır. O, kadınsı doğanın insanlıktan çıkarıcı kapsayıcılığına karşı çekilmiş bir erkekçe sınır çizgisidir” (a.g.e.: 41).

Paglia, Batı’nın iki büyük ilkesi olan Apollonca ve Dionysoscalığın, hayatta ve sanatta cinsel personaları yönettiğini savunmaktadır. Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlık ve çekişme yaşamda ve sanatta kendini göstermektedir.

Batıda, Apollon ve Dionysos zafer uğruna çekişirler. Apollon, anlaşma, kısıtlama ve ezilmeye öncülük eden uygarlığın sınır çizgilerini çeker. Dionysos ise bağlantısız, çılgın, şefkâtsiz, yıkıcı ve müsrif enerjidir. Apollon yasallık, tarih, gelenektir, alışkanlıkların koruyuculuğu ve asil biçimdir. Dionysos heyecan verici ama edepsizdir, yeniden başlatmak amacıyla her şeyi silip süpüren yenidir. Apollon bir tirandır, Dionysos ise bir vandaldır (a.g.e.: 110-111).

Birbirleriyle çekişen Apolloncu ve Dionysoscu unsurların Yunan kültüründe çözüme kavuşturulmamış olarak kaldığını hatırlatan Paglia, sanatta ve edebiyatta Dionysos’tan Apollona’a ve tekrar Dionysos’a bir devinim olduğunu belirtir. Bu devinim Atina’nın klasik döneminin başında ve sonunda yer alan Aeschilos’un *Oresteia* (M.Ö. 458) ve Euripides’in *Bakkhalar* (M.Ö. 407) adlı oyunlarında bütün açıklığıyla sergilenmektedir (bkz. a.g.e.: 114).

*Oresteia*, Apollon’un kitonyen doğa üzerindeki zaferinin ilâmidir. Elli yıl sonra, Atina’nın çöküşünün ve yıkılışının ardından, Euripides Aeschilos’un Apollonca iddialarının hepsinin karşılığını verir. *Bakkhalar*, *Oresteia*’nın tüm tezlerinin çürütülmesidir. Görkemli kitonyen gücün dalgası, Atmalıların inşa ettiği Apollonca evi tahrip etmiştir. Perslerin başaramadığını yine doğudan gelen saldırgan Dionysos başarır. Gök tapıncı, toprak tapıncının üzerine devrilir (a.g.e.: 114).

Bütünüyle Apolloncu bir yapıya sahip olan, baba kanının kutsanıp annenin değersizleştirildiği *Oresteia*, “Tarihin doğadan topluma, kaostan düzene, duygudan akla, intikamdan adalete ve kadından erkeğe doğru kat ettiği yolu yeniden özetler. Baba kızını, karısı kocasını, oğul anayı katleder”<sup>5</sup> (a.g.e.: 114). *Oresteia*, doğanın ve annenin gücünün yadsınıp Apollonik düzenin ululandığı bir tragedya olarak karşımıza çıkmaktadır. *Oresteia*’da toplumun doğaya karşı bir savunma olduğu gösterilir. “*Oresteia*’da anlatılan, anaerkillikten ataerkilliğe cinsiyetçi geçiş, her hayal gücünün doğaya karşı girişmek zorunda olduğu isyanın kayıdır” (a.g.e.: 115). Bu isyan Batılı toplumun gelişiminde son derece önemli bir yere sahiptir. Batı kültürü başlangıcından bu yana doğayı kendinden uzak tutmaya, yenmeye çalışmıştır: “Kavranabilir olan her şey - kurumlar, nesnelere, kişiler, fikirler-Apollonca tanımlamanın, yargının ve eylemin

<sup>5</sup> Aeschilos’un *Oresteia* üçlemesinde (M.Ö. 438) Agamemnon kızı Iphigenia’yı Artemis’e kurban olarak öldürmüş, karısı Clytemnestra kızının öcünü almak için Agamemnon’u öldürmüş, babasının öcünü almak isteyen Orestes ise annesi Clytemnestra’yı öldürmüştür.

sonuçlarıdır. Batı'nın siyaseti, bilimi, psikolojisi ve sanatı, kibirli Apollon'un yaratımıdır" (a.g.e.: 115).

Atina'nın çöküş döneminde sahnelenen *Bakkhalar*, Apollon'un geçmiş zaferiyle dalga geçen Dionysos'un yıkıcı gücünü ve acımasız öcünü anlatır. *Bakkhalar*, Dionysos'un tanrılığını kutsarken "toplumun Apollonca yapılarını biçimsizleştirir" (a.g.e.: 117). Doğu'dan gelen tanrı Dionysos, Thebai kenti ve kralı tarafından tanınmamış ve aşağılanmıştır. Thebai kralı Pentheus'u kendi annesi Agave'ye öldürten Dionysos, Agave'nin kişiliğinde 'ölüm saçan doğa anayı' canlandırır. "Dionysos, doğanın işlenmemiş cinselliği ve şiddetidir. O, uyuşturucu, alkol ve danstır - o ölümün dansıdır" (a.g.e.: 117). Paglia'ya göre "Aeschilos'un Apollon için ele geçirdiği şeyi, Euripides kanlar içinde Dionysos'a iade eder" (a.g.e.: 118). Böylece, kitonyen olan Apollonik olan karşısında bir kez daha galibiyet kazanmıştır.

Paglia, tragedyanın Apollon-Dionysos çatışmasından kaynaklandığını vurgularken, Apollon'un kanun yapıcı, Dionysos'un ise yasalar ötesi olduğuna dikkat çekmektedir (bkz. a.g.e.: 118). Tragedya, içeriğini ve yapısını, baharda düzenlenen bereket kutlamalarından almıştır. Dionysoscu şenliğin kamusallaşıp kavramsallaştırılmasıyla Yunan tragedyasının oluştuğu söylenebilir. Paglia, trajik kadın kahramanların nadir olduğunu söyler. Bunun nedeni ise trajedinin "eril bir paradigmanın yükselişi ve düşüşü" olmasıdır. Trajik kahraman doğadan kaçır ancak yine de "bir döngü içinde kökenine doğanın rahim-mezarına döner" (a.g.e.: 19). Bu bağlamda kadın, erkek kahramanın kaçtığı doğanın kendisidir. Dolayısıyla doğayla bütünleşmiş olan kadının, doğadan kaçması ve trajik bir karaktere dönüşmesi sık rastlanır bir durum değildir.

Trajedinin başlıca kadınları -Euripides'in Medea'sı ve Phaedra'sı, Shakespeare'in Kleopatra ve Lady Macbeth'i, Racine'in Phedre'si - erkekçe eylemlerle olan bozguncu ilişkileri nedeniyle türü çarpıtır. Trajik kadın, erkekten daha az ahlâkidir. Onun güç istemi çıplaktır. Eylemleri kitonyen bir bulutun ardına saklanmıştır. Onlar akıldışına giden kanallardır; türün kapılarını, dramının daha doğuş anında ortadan kaldırdığı, barbar güçlere açarlar. Trajedi, Batının eril iradeyi sınamak ve arındırmak için kullandığı araçlardan biridir. Kadın kahramanları trajediye dâhil etmekteki zorluk, sadece eril önyargılardan değil, aynı zamanda içgüdüsel cinsel stratejilerden de kaynaklanmaktadır. Kadın, trajediye dönüştürülmemiş bir vahşeti taşır, çünkü türün düzeltmeye çalıştığı problem zaten kadının kendisidir (a.g.e.: 19).

Paglia'ya göre 'tragedyanın kadın sevmeliği', kadının doğa ile özdeşleştirilmesinden, 'doğanın insan sevmeliğinden' kaynaklanmaktadır (bkz. a.g.e.: 20). Doğaya bağımlı

avcı, toplayıcı ve tarım toplumlarında kadınlık doğa ile özdeşleştirilip yüceltilmiştir. Ancak kültürün gelişip insanın doğa karşısında gücü artınca anaerkillikten ataerkilliğe geçiş yaşanmıştır. Bu durum kadın tanrıçanın yerini erkek tanrının almasına, doğanın ve kadınlığın öneminin azalmasına neden olmuştur. Paglia, bereket dinlerinde dişiliğin çift yönlü oluşuna değinir: “Hintli doğa tanrıçası Kali, yaratıcı ve yok edicidir; bir çift koluyla nimetler bağışlarken, öbür çiftiyle boğazları keser. Kafataslarından yapılmış gerdanlık takan bir hanımdır” (a.g.e.: 20). Antik Yunan dininin ardından gelen Musevi-Hristiyan inancının Apolloncu bakış açısını sürdürdüğünü ve doğaya karşı güçlü bir protesto olduğunu dile getiren Paglia’ya göre “Toprak-tapıncından, gök-tapıncına doğru evrim boyunca kadın en dipteki âleme doğru sürülür” (a.g.e.: 21).

Doğayla özdeşleşmiş haldeki kadın, doğanın yaratan ve yok eden yapısını ve sonsuz döngüsünü anlamakta, doğaya hükmetmek gibi bir hayali tasavvur dahi etmemektedir. Paglia’ya göre doğayla savaş halinde olan erkektir.

İster aşkın, ister tarihsel yoldan olsun, kadın, doğal döngüden kurtulmanın hayâlini kurmaz; çünkü kadın döngünün kendisidir. Cinsel yetişkinliği ay ile evliliği anlamına gelir; ayın evreleri ile birlikte parıldar ya da sönükleşir. Ay (moon), ay (month), aybaşı (menses): Aynı sözcük, aynı dünya (...) Menstrual (*âdet*) döngüsü, doğa durmasını emredene dek işlemeye devam edecek bir çalar saattir (a.g.e.: 22).

Kadın bedeninin yönetiminin kendinde olmadığını, kendisi istemese de vücudunun doğa tarafından programlanmış, doğurmak üzere çalışan bir makine olduğunun bilincindedir. Kadın bedeninin doğurganlığını kontrol altına almaya ve dolayısıyla doğayı kontrol altında tutmaya çalışan yine erkek olmuştur. Paglia’ya göre, “Mitoloji, kadını doğa ile özdeşleştirmekle doğru yapmıştır. Erkeğin üremeye katkısı anlık ve geçicidir (...) Gebe kadının daemonik ve şeytanî bir bütünlüğü vardır. Kadın, ontolojik bir varlık olarak, hiçbir şeye ya da hiç kimseye ihtiyaç duymaz” (a.g.e.: 24). Kadının gücünden ve kitonyen doğa özdeşliğinden korkan erkek, kadını baskı altında tutabilmek için ataerkilliği icat etmiştir.

Dünya mitolojisinde yer alan daemonik kadın arketiplerinin doğanın kontrol edilemezliğini temsil ettiğini belirten Paglia, mitik arketiplerin edebiyat ve sinema aracılığıyla günümüze neredeyse hiç bozulmadan ulaştığını söyler. Bu arketiplerden biri olan ‘Femme Fatale’, doğanın bastırılmışlığının bir geri dönüşüdür (a.g.e.: 25). “Femme fatale, en büyüleyici cinsel personalardan biridir. Bir kurmaca değil, kadınlarda her zaman değişmez kalan biyolojik gerçekliklerden üremiş bir çıkarımdır.

Kuzey Amerika yerlilerinin dişli vajina (vagina dentata) miti, kadının gücünden korkan erkeğin ürkmüşlüğüünün dolaysız uyarlamasıdır” (a.g.e.: 26). Kadın, erkek için onu hadım eden, eksilten, her an kendisini doğanın rahmine geri gönderebilecek kitonyen bir varlıktır.

Paglia'nın kadını, doğayla ve Dionysos'la, erkeği ise kültürle ve Apollon'la özdeşleştirdiği görülmektedir. Kadın, doğa ve Dionysos üretkenliğin, eşitliğin, sınırsızlığın ve akışkanlığın temsilcileri; erkek, kültür ve Apollon, yasa, sınır ve biçimi temsil etmektedir. Paglia'nın edebiyat kuramının temelini oluşturan Apollon-Dionysos dikotomisini şu şekilde özetlemek mümkün olabilir:

DİONYSOS	APOLLON
Dişi	Erkek
Yer Kültü	Gök Kültü
Yatay	Dikey
Kitonyen, daemonik	Göksel
Ay	Güneş
Karanlık	Aydınlık, ışık
Doğu	Batı
Çoğul	Tekil
Sınırsız	Sınırlandıran ve Sınıflandıran
Eşitlikçi	Seçkinci
Akışkanlık ve sıvılar	Katı ve Biçimli Formlar

Apollon ve Dionysos arasındaki mücadele, Antik Yunan'dan bu yana Batı kültürüne içkindir. Bu nedenle kültür varlığını sürdürdüğü sürece bu çatışmadan söz etmek mümkün olacaktır. Apollonca olan ve Dionysosca olan birbiriyle çatışma içinde olmakla birlikte zıtlıkların birlikteliğini yansıtarak yaşamı oluşturmaktadırlar. Apollon ve Dionysos'un dikotomik ilişkisi kadın ve erkeğin, yerin ve göğün, gündüz ve gecenin, doğa ve kültürün dikotomik ilişkisinde ortaya çıkmaktadır. Paglia insanlığın varlığını dikotomik öğelere borçlu olduğunu vurgulamaktadır.



## 2. BÖLÜM

### MEDEA MİTİ VE EURIPIDES

Bu çalışmada incelenen Toni Morrison'ın *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı eserleri, Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitini yeniden üretmekte ve dönüştürmektedir. Medea miti, Batı ile Doğu, Apollon ile Dionysos, gök kültü ile yer kültü dikotomisini yansıtmaktadır. Çalışmada ele alınan eserlerin kahramanları, Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği kitonyen ve daemonik Medea arketipinin görünümleri olarak ortaya çıkmaktadır. Eril toplum düzeninin Antik dönemden günümüze doğa ve onunla özdeşleştirdiği kadın ile olan mücadelesinin edebiyata yansıdığı ve kadın arketiplerini yeniden ürettiği görülmektedir. Medea mitinin Modern edebiyat eserlerindeki görünümleri, mitlerin edebiyata içkinliğini ortaya koymaktadır.

#### 2.1. MEDEA MİTİ

Yunan mitolojisinde Medea, Kolkhis kralı Aietes ve Okeanidlerden Eidy'a'nın kızı, güneş tanrısı Helios'un torunu, tanrıça Kirke'nin yeğeni ve Altın Post'u arayan kahraman İason'un karısıdır. Medea, Hekate'ye olan bağlılığından ötürü Hekate'nin kızı olarak da bilinmektedir. Medea genetik mirasından gelen büyü yeteneğiyle ünlenmiştir. Büyükbabası güneş tanrısı Helios'un bir özelliği büyüyle ilişkili olmasıdır. Halası Kirke, tuzağına düşürdüğü erkekleri hayvana dönüştürebilen bir cadıdır. Neumann'a göre Medea, Antik mana figürleri içerisinde dönüşümü en iyi yansıtır. Medea'da zayıflayan matriyarkinin patriyarki tarafından değersizleştirilmesi söz konusudur, temsil ettiği mitik gerçeklik kişiselleştirilmiş, insan seviyesine indirgenmiştir. Kirke gibi Medea da tanrıçayken patriyarkinin yeniden yorumladığı mitte bir 'cadıya' dönüşür (bkz. Neumann, 1974: 288).

Medea isminin anlamı Yunanca'da 'kurnaz' ya da 'plan kuran' sözcükleri ile ilişkilidir. Medea sözcüğü aynı zamanda cinsel organlar anlamına gelen bir sözcüğü çağrıştırmaktadır. Bazı anlatılarda Medea, Aigeus'tan olan oğlu Medeus aracılığıyla Yunanlıların düşmanlarından Persli Medelerin atası kabul edilir (bkz. Blondell vd., 2002: 151). Forsdyke, eski zamanlarda Arianlar olarak bilinen topluluğun Kolkhisli Medea, Atina'dan çıkıp yanlarına geldiğinde adlarını Medeler olarak değiştirdiğini

belirtmektedir (bkz. Forsdyke, 1957: 94). Herodot, Perslilerin 5. yüzyılda Yunanistan'a yaptığı saldırıların, tarih öncesi Yunanlıların Asurlular döneminde gerçekleştirdikleri Medea'nın Kolkhis'ten kaçırılması ve Truva'nın yağmalanması gibi saldırılara misilleme olduğunu yazmıştır (bkz. a.g.e.: 70).

Medea miti, Helenlerin, Yunan medeniyeti öncesi Yunanistan ve Anadolu'da var olan Pelasglar ile mücadelelerini, eski inançlar ile Olympos tanrıları arasındaki dönemi anlatan mitler arasındadır. Pelasglar, Kafkaslardan Anadolu'ya ve buradan Yunanistan'a geçtikleri kabul gören bir kavimdir. Pelasgların ana yurdunun Kafkasya'da Kolkhis adıyla anıldığı ileri sürülmektedir. Medea'nın memleketi olan Kolkhis Kuzey Anadolu'da, dolayısıyla Doğu'dadır, kitonyendir. Medea ve Kolkhis, Apollonik Helenler karşısında, Dionizyaktır bu nedenle öteki konumundadır. Medea, pek çok anlatıda, tanrıça Hekate'nin rahibesi, cadı ya da büyücü olarak betimlenmektedir. Hekate'nin kızı olarak da anılan Medea, Ana Tanrıça'nın hem can veren hem can alan olma özelliğini taşımaktadır. Campbell'a göre; "Evrensel tanrıça, erkeklere birçok görünüşle görünür; çünkü yaratılışın etkisi, yaratılan dünya açısından yaşandığında çok biçimli, karmaşık ve karşılıklı olarak çelişik bir türdendir. Yaşamın anası aynı zamanda ölümün de anasıdır; çirkin açlık ve hastalık demonlarının maskesini taşır" (Campbell, 2013: 333). Bu bağlamda Medea, hem yaşamın hem ölümün anası evrensel tanrıçayı temsil etmektedir. Neumann, Medea'yı, Astarte, Afrodit, Artemis, Lilith, nymph Lorelei ve Kirke ile birlikte Ana Tanrıça'nın negatif kutupta yer alan görünüşleri arasında sıralar. Bu mitik figürler, Neumann'ın şemasının alt kısmında, bilinçdışının alanında yer almaktadır (bkz. Neumann, 1974: 80-81). Dolayısıyla Medea, bilinçdışı ile ve Ana Tanrıça'nın olumsuz yönü ile ilişkilendirilmektedir.

Medea miti, "İason ve Argonotlar" miti ile bağlantılıdır. "İason ve Argonotlar", Altın Postu aramak üzere yola çıkmış kahramanların öyküsüdür. Altın Post, Karadeniz'in doğusundaki Kolkhis ülkesinin kralı Aietes'e aittir. Bu değerli post, hiç uyumayan bir ejderha tarafından korunmaktadır. Yunanlı kahraman İason, amcası Pelias tarafından bu postu alıp getirmek üzere gönderilir. Pelias, İason'un babası Aison'u öldürmüş ve İolcus tahtını ele geçirmiştir. İason, tahtın varisi olarak karşısına çıktığında Pelias, böyle bir yolculuktan sağ dönebileceğini umarak İason'u Altın Postu aramaya gönderir. İason, Argo adlı gemisiyle Kolkhis'e doğru yola çıkar.

Gemide onunla birlikte Argonotlar olarak anılan Herkül, Kastor ve Pollux gibi pek çok kahraman bulunmaktadır.

Kolkhis'e ulaştıklarında Aietes, İason'a Altın Post'u vermeyi kabul eder ancak İason'un yerine getirmesi gereken görevler ileri sürer. İason'un, burunlarından ateş püskürten tunç toynaklı boğaları boyunduruğa vurması, bir tarlayı sürüp oraya buğday yerine Aietes'in vereceği ejder dişlerini ekmesi ve ekilen tarlada türeyecek devleri öldürmesi gerekir. İason, kendisine aşık olan Kolkhis prensesi Medea'nın yardımıyla bu görevleri yerine getirecektir. İason'un bu başarısına karşılık Aietes, sözünü tutmaya yanaşmaz, Argo'yu yakıp mürettebatı öldürmeyi planlar. Medea ve İason, Altın Postu yanlarına alarak Kolkhis'ten kaçarlar. Bazı anlatılarda Medea, peşlerine düşen babasını durdurabilmek için erkek kardeşi Apsyrtos'u öldürür, parçaladığı bedenini denize atar.

Medea ve İason, İolcus'a dönüp postu Pelias'a teslim ederler ancak Pelias tahtı söz verdiği gibi İason'a bırakmak istemez. Medea büyü gücünü kullanarak Pelias'ın kızlarını kandırır ve babalarını öldürtür. Yaşlı bir koçu parçalayıp içinde sihirli otların olduğu bir kazanda kaynatır ve koç canlanıp tekrar bir kuzu olur. Pelias'ın kızlarını, babalarını aynı yolla gençleştirebileceklerine ikna eder ama kazana sihirli otları koymaz. Pelias'ın katilleri olarak İolcus'tan sürülen Medea ve İason, Korinthos'a iltica ederler.

Medea, Korinthos'te de şifalı otlar üzerine bilgisi ve zekâsıyla ün kazanır. İason'un Korinthos kralı Kreon'un kızıyla gizlice evlenmesi üzerine Medea ve İason'un Korinthos'teki mutlu yaşantısı sona erer. Medea'yı bir tehdit olarak gören Kreon, onu ve oğullarını sürgün etmeye karar verir. İason'dan ihanetinin intikamını almak isteyen Medea, İason'un yeni karısını ve onu kurtarmaya çalışan Kreon'u gönderdiği zehirli hediyelerle öldürür. Ardından kendi oğullarını öldürerek büyükbabası Helios'un gönderdiği ejderhaların çektiği bir tanrısal arabayla Atina'ya kaçar. McCallum-Barry, Medea'nın Kolkhis'ten İolkus'a yolculuğunun her aşamasının, tekrarlanan bir geleneksel aile bağlarına ihanet motifi olduğunu belirtir. Medea ailesine ihanet ederek ve kardeşini öldürerek kendi yakınlarına zarar vermiş, başkalarının yakınlarına zarar vermesine neden olmuştur. Yolculuğunun sonraki aşamaları olan Korinthos ve Atina'da aynı motif devam etmektedir (bkz. McCallum-Barry, 2014: 29).

Atina kralı Aigeus daha önce ihtiyacı olması durumunda Medea'yı koruyacağına söz vermiş, Medea ise karşılığında çocuğu olmayan kralı çocuk sahibi yapacağına söz vermiştir. Medea'nın Aigeus'tan Medeus adında bir oğlu olur. Theseus'un, Aigeus'un varlığından haberdar olmadığı oğlu olduğu ortaya çıkınca Medea, kendi oğlunun taht hakkını korumak ister ve Theseus'u zehirlemeye çalışır. Amacında başarılı olamayan Medea, bir kez daha sürgün edilir. Bazı anlatılarda, Medea'nın günümüzdeki İran çevresine yerleşip burada bir şehir kurduğu ve Medelerin atası olduğuna inanılmaktadır.

Medea'yı bir kurtarıcı, tanrısal bir kişi olarak betimleyen, Korinthos'u kıtlıktan kurtardığı, Kolkhis'e dönerek babasının krallığını eski gücüne kavuşturduğu, öte dünyada Elysium'da (kahramanların ve erdemli insanların sonsuz hayatı yaşayacağı cennet) Akhilleus ile evlendiği yönünde anlatılar bulunmaktadır. Medea'nın çocuklarının ölümüyle ilgili bilinen varyasyonların çokluğu dikkat çekicidir. Bunların başında Medea'nın, çocuklarını Hera'nın Akraria'daki tapınağında ölümsüz yapmaya çalışırken yanlışlıkla öldürdüğü şeklindeki anlatıdır. Bir diğesinde Korinthoslular ya da Korinthoslu kadınlar, Medea'nın yedi kızı ve yedi oğlunu aynı tapınakta öldürmüştür. Medea'nın Kreon'u öldürdükten sonra çocuklarını İason'un koruması için bu tapınağa bıraktığı, Kreon'un ailesinin çocukları orada bulup öldürdüğü, ardından Medea'nın kendi çocuklarını öldürdüğü dedikodusunu yaydıkları anlatılmaktadır. Medea'nın çocuklarını yanlışlıkla öldürdüğü bilgisi Eumelos'a, Medea'nın çocuklarını kasten öldürdüğüne dair yanlış bir dedikodu yayıldığı bilgisi ise Kreophylos'a dayandırılmaktadır (bkz. McDermott, 1989: 9-12). Eumelos *Corinthiaca*'da Medea'nın Korinthoslular tarafından kraliçeleri olmak üzere davet edildiğini ve istemeden çocuklarının ölümüne sebep olduğunu yazmıştır (bkz. McCallum-Barry, 2014: 24).

Bazı araştırmacılar Medea'nın çocuklarını İason'dan öç almak için öldürmesinin, Euripides'in kurgusu olduğunu iddia etmektedirler. Caronia'ya göre çocukların öldürülmesiyle ilgili olan Euripides öncesi anlatılar, Euripides'in *Medea*'sının yeniden incelenmesini gerekli kılar. Medea'nın gerçekten canavar ruhlu bir kadın mı olduğu, yoksa Euripides'in farklı bir portre yaratmak için hikâyenin daha eski anlatımlarına kasıtlı olarak mı işaret ettiği gibi hususların aydınlatılması gerekmektedir (bkz. Caronia, 2008: 3). Allan, Medea'nın başka bir kadın için terk edilmesi durumunun yine ilk kez Euripides tarafından ortaya atıldığını belirtmektedir.

Böylelikle Medea'nın daha sonra işleyeceği suçlar için İason'un ihanetinin öcünü almak gibi geçerli bir sebebi olmuştur (bkz. Allan, 2008: 23).

Medea ve İason'un öyküsü, Euripides'in *Medea* tragedyasından çok önce bilinmekte ve arkaik kaynaklarda yer almaktadır. Rodoslu Apollonios'un *Argonautika* (M.Ö. 3. yy.) adlı eseri, Medea miti hakkındaki en ayrıntılı bilgileri veren eser olarak kabul edilir (bkz. Euripides, 2014: vii). Homeros *Odysseia*'da, İason'un gemisi Argo'ya ve onun yolculuğuna atıfta bulunur: "Ama bir tanesi aşabildi bu kayayı denizde yüzen gemilerden, dillere destan Argo gemisiydi bu da, aştı kayayı Aietes'in ülkesinden dönerken, dalgalar onu engin kayaların üstüne atmıştı ya, neyse, bereket İason'u seviyordu da Hera, kurtardı gemiyi" (Homeros, 2008: 216). İki arkaik epik şiir; Eumelos'un *Corinthiaca* adlı eserinde ve anonim olan *Naupactia*'da Medea ve İason anlatılmaktadır. Medea, tiyatrodan Euripides'ten önce Aeschylus gibi yazarlar tarafından işlenmiştir ancak bu oyunlardan hiç biri günümüze ulaşmamıştır. Euripides'in tragedyasını Neophron'un *Medea* tragedyasından uyarladığını gösteren çalışmalar bulunmaktadır, Neophron'un oyunundan yalnızca birkaç parça günümüze ulaştığından, Euripides'in Neophron'dan ne derece etkilendiği konusunda uzlaşa sağlanamamıştır (bkz. Thompson, 1944: 10-14; Akt. McDermott, 1989: 21 ).

Pindar, *Pitiyan* şiirlerinde Medea mitine detaylıca değinmiştir. Pindar'ın aktarımında, İason Kolkhis'e vardıktan sonra Afrodit, Medea'nın sevgisini kazanması için ona yardım etmiş, İason Medea'nın anne babasına olan sevgi ve saygısını hiçe sayarak hareket etmeye ikna etmiştir. Pindar'ın şiirinde Medea, neredeyse İason ve Afrodit'in kurbanı olmuştur (bkz. McCallum-Barry, 2014: 25).

Hesiodos, *Theogonia*'da Medea'nın kökeninden, İason'a olan aşkıdan ve onun uğruna ailesine ve vatanına ihanet edişinden söz eder. Pherecydes Fragmanlarında Medea'nın erkek kardeşi Apsyrtos'u öldürdüğünü; Midillili Hellanicus, Kuzey Batı İran'daki Medelerin soyunun Korinthos ve Atina'daki maceralarından sonra oraya göç eden Medea'dan geldiğini; Herodot ise Medea'nın Atina'ya, daha sonra Theseus'u öldürmeye çalışmasının ardından sürgüne gidişini yazmıştır. Euripides, *Medea*'dan önce yazdığı ancak günümüze ulaşmayan *Peliades* (M.Ö. 450) tragedyasında Medea'nın Pelias'ı öldürmesini ele almış, adını Pelias'ın bir kızından alan *Alkestis* (M.Ö. 438) oyunu günümüze ulaşan en eski oyunu olmuştur. Euripides'in üç eserinde Medea mitini konu edinmesi, yazarın bu efsaneye özel bir ilgi

duyduğunu göstermektedir Euripides'in çağdaşı tragedya yazarları Aiskhylos ve Sophokles ise, Medea üzerine hiç eser vermemiştir (bkz. Euripides, 2014: vii-viii).

Roma İmparatorluğu döneminde pek çok Yunan eseri gibi Euripides'in *Medea*'sı Latinceye çevrilmiş veya uyarlanmıştır. "Roma tragedyasında özellikle Euripides'in büyük etkisi olduğu, Sophokles ve Aiskhylos'un etkilerinin de yadsınamayacak ölçüde olduğu" bilinmektedir (Menzilcioğlu, 2011: 37). Ovid, Ennius, Accius, Curiatus Maternus, Lucan gibi yazarların Medea uyarlamalarından hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Medea'nın Roma uyarlamalarından günümüze ulaşan yalnızca Seneca'nın yazdığı *Medea*'dır.

Seneca'nın *Medea*'sı tiyatro oyunu biçiminde olmasına rağmen sahnelenmek için yazılmamıştır. Seneca, Euripides'in olay örgüsüne sadık kalmıştır ancak oyun daha şiddet içeriklidir. Ayrıca Seneca, Euripides'in oyununda sadece ima ettiği bazı olayları açık bir biçimde yazmıştır. Oyunda Medea; Hecate, Hades, Persephone ve Furiler gibi yeraltı ile ilintili güçlere yakaran, kazanın başında zehir hazırlayan bir cadıdır. Seneca'nın *Medea*'sı daha nefret dolu, daha vahşi, daha ihtirash, daha kitonyendir. İason ise Euripides'in betimlediğinden daha olumlu aktarılmıştır. Seneca'nın oyununda, Medea'nın çocuklarını öldürmesinde kardeşi Apsyrtus'un hayaletinin öcünü almak için gelmesi etkili olur. Euripides, Medea'yı çocuklarını öldürmeye iten gelişmeleri vurgularken, Seneca, dış etmenleri göz ardı edip Medea'yı doğrudan 'çocuk katili' ilan etmeyi tercih etmiştir (bkz. Seneca, 2009). Menzilcioğlu'na göre;

Euripides'te insani yönü ağır basan Medeia, Seneca'nın ilk dizelerinde Iason'la Creusa'nın evlilik haberi üzerine intikam tanrıçalarına (*ultrices deae*) seslenirken, benliğini kuşatan intikam planları içinde tüm vahşetiyle görünür. Kendinden geçmiştir, delirmiştir, çılgın bir haldedir (...) Medeia'nın vahşi doğası koronun ona attığı *horrida* (kaba, vahşi, korkunç) *efferena* (azgın, gem vurulmamış, yabani) gibi sıfatlarla betimlenir (Sen., Med., 102-103). Creo'nun gözünde ise *monstrum* (canavar), *saevum* (vahşi), *horribile* (dehşet verici)'dir" (Menzilcioğlu, 2011: 82-83).

Colavito'nun vurguladığı gibi Seneca'nın ellerinde Medea, "tanrıçalıktan cadılığa dönüşümünü" tamamlamış olur. Seneca'nın *Medea*'sı, Shakespeare'in *Lady Macbeth*'ine ilham vermiştir (bkz. Colavito, 2014, 119).

Ovid, kayıp *Medea* oyununun yanı sıra *Metamorphoses* (Dönüşümler), *Heroides* (Kadın Kahramanların Aşk Mektupları) ve *Tristia* (Acılar) adlı eserlerinde de Medea'dan söz etmektedir. *Metamorphoses*'da Argonotların öyküsünü Medea'nın bakış açısıyla anlatmıştır. *Heroides*'te yine aynı konu bu kez Medea'dan Jason'a

zehirli mürekkeple yazılmış bir mektup biçiminde aktarılmıştır. *Tristia*'nın bir bölümünde ise Medea'nın Apsyrtus'u öldürüp parçalara ayırması işlenmektedir.

Medea'dan ilham alan tüm bu eserlerin arasında, mitin edebiyatta tekrar tekrar konu edilmesini sağlayan ve Batı edebiyatındaki Medea algısını belirleyen Euripides'in *Medea* tragedyası olmuştur. Fritz Graf'ın belirttiği gibi Odysseus, Orestes ve Medea gibi belirgin mitik figürler tek bir otoriter edebi metin tarafından şekillenmiştir: Homeros'un *Odysseia*'sı, Aeschylus'un *Oresteia*'sı ve Euripides'in *Medea*'sı (bkz. Graf, 1997: 21). Bu eserler, mitik kahramanlarını adeta statik bir hale getirmiştir. Euripides'in oyunu Medea'nın Korinthos'teki yaşamıyla ilgili ilk detaylı anlatıdır ve daha sonra edebiyatta ve sanatta işlenecek Medea temasını büyük ölçüde etkilemiştir.

Medea şeytan ruhlu, canavar bir ölümlü mü; yarı tanrıça mı yoksa bir tanrıça mıdır? Bu sorunun cevabı için Caronia'nın değindiği gibi Euripides'in Medea'ya atfettiği çocuk katli hususunun iyice araştırılması gerekmektedir (bkz. Caronia, 2008: 8). Corti, Piers'in pek çok toplumda çocuk katlinin, cadılara, Yahudilere ve evlenmemiş annelere ithaf edildiği tespitine değinir (bkz. Piers, 122-123; Akt. Corti, 1998: 7). Bu tespit, Medea açısından son derece dikkat çekicidir, çünkü Medea'nın karakterinin temel yanları ile özdeşleşmektedir. Medea, bir büyücü dolayısıyla bir cadıdır; "Doğulu prenses" Medea, gezgindir, sürgündür ve yabancısıdır, bu özellikleriyle Yahudi<sup>6</sup> figürüne benzemektedir; terk edilmiş ve aldatılmış bir kadın olarak ise evlenmemiş anneye eşdeğerdir (bkz. a.g.e.: 7). Medea, Pindar'ın şiirinde Güneş Tanrısı'nın torunudur; benzer şekilde Apollonios'un *Argonautika*'sında yardımsever bir kahramandır. Ancak neden Euripides'te bir çocuk katili olduğuna dair daha makul bir sebebin olması gerekmektedir. "Eğer Euripides'in yarattığı Medea, yalnızca beşinci yüzyılda ve sonraki Yunan toplumlarında etkili bir portre haline gelen alternatif bir gelenek ise bu yardımcı yarı tanrıça bakire imgesinin tamamıyla ortadan kaldırılması Euripides'in projesinin yanlış yorumlanmasının bir sonucu olmalıdır" (Caronia, 2008: 9). Yunan mitolojisinde çocuklarını, ana babasını veya kardeşini öldüren pek çok figür bulunmakta ancak bu suçlar geri planda kalmaktadır. Örneğin Herakles, ettiği sayısız tecavüzle ya da öldürdüğü çocuklarıyla değil, görevlerini

---

<sup>6</sup> Gezgin Yahudi (Wandering Jew), Hristiyan inancında yer alan bir efsanedir. Çarmıha gerilmek üzere yürüyen Hz. İsa ile alay eden bir Yahudi, kıyamet gününe kadar yaşamakla lanetlenmiştir. Efsane Yuhanna 18:20-22 yer alan bir ifadeye dayandırılmaktadır (bkz.: <https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>).

başarması ve Olimpos'a çıkışı ile bilinir (bkz. a.g.e.: 9-10). Oysa Medea denince ilk akla gelen, ne Altın Postu elde etmede İason'a yardım edişi, ne de Kolchis'i kıtlıktan kurtarışıdır. Medea'nın kahramanlıklarını ve zekâsını gölgede bırakan çocuk katli Euripides'in tragedyasıyla yüzyılları aşan bir 'kızıl damga'ya dönüşmüştür.

## 2.2. EURİPİDES VE MEDEA

Euripides, Aeschylus ve Sophocles ile birlikte eserleri günümüze ulaşabilen üç Antik Yunan trajedi yazarından biridir. Milattan önce 485-480 yılları arasında Salamis Adası'nda doğmuştur. Dionysos şenliklerine ilk kez M.Ö.455'te katılmış, ilk birinciliğini ise M.Ö. 441'de kazanmıştır. Yirmi iki kez bu yarışmaya katılmış, beş kez birinci olmuştur. M.Ö. 408 yılında Atina'dan ayrılıp Makedonya kralının himayesine girmiş, Pella şehrine yerleşmiştir. Euripides M.Ö. 406'da Pella'da ölmüştür. Euripides'in Atina'yı terk etmesinin nedeni kesin olarak bilinmemekle birlikte Atina'nın Peloponnesos savaşında yürüttüğü politikaya karşı olması olarak kabul edilmektedir. Euripides'in oyunlarındaki savaş karşıtı tutum, bu ihtimali destekler niteliktedir. Euripides'in demokrasiyi bir yönetim sistemi olarak benimsememesi ve tiyatro yarışmalarında yaşadığı başarısızlıklar Atina'yı terk etmesinin nedenleri olarak görülmektedir.

Euripides'in oyunlarının sergilenmek üzere seçilmesi ancak nadiren birincilik ödülü alması, tragedya yazarlığındaki başarısızlığının değil farklı üslubunun bir sonucu olmuştur. Goethe, zamanından bu yana dünya üzerinde kendisine yaklaşılabilecek nitelikte bir oyun yazarı çıkmadığını ima eden sözleriyle Euripides'i yüceltmıştır (bkz. Meagher, 1989: 6).

Euripides'in yaşamı ile ilgili bilgiler anekdotlara ve kendi oyunlarına dayanmaktadır. Bazı kaynaklarda Euripides'in annesinin alt tabakadan olduğu ve sebze satarak geçindiği yer almaktadır. Öte yandan, "Philokhoros, babasının zengin bir toprak sahibi olduğunu, annesinin de asil bir soydan geldiğini iddia eder. İyi bir eğitim almış olması da, ailesinin ona bu imkânı sağlayabilecek derecede zengin olmasıyla açıklanabilir" (Euripides, 2014: v). Çağdaşı komedi yazarı Aristophanes, oyunlarında sıklıkla Euripides hakkında anekdotlara yer vermiş, Euripides'in oyun yazarlığını hicvetmiştir. Aristophanes'in oyunlarındaki Euripides, zeki, yerleşmiş geleneklere karşı çıkan, nükteci, ancak anlaşılması güç biri olarak betimlenmiştir.



Euripides'in seksen birinin adı bilinen doksan iki oyunundan, on dokuzu tam metin halinde günümüze ulaşabilmiştir. Yazarın oyunları biçim ve içerik bakımından birbirinden oldukça farklıdır; oyunları dil kullanımı, karakterler, kurgu ve teknik açıdan çeşitlilik göstermektedir. 20. yüzyılda Bertolt Brecht'in "yabancılaşma etkisi" olarak adlandırdığı tekniği Euripides'in oyunlarında görmek mümkündür. Euripides'in kullandığı tüm meta-teatral araçlar izleyiciye bir kurgu izlediklerini hatırlatmak için kullanılmıştır. Euripides'i diğer trajedi yazarlarından ayıran bir diğer özelliği, oyunlarında çok sayıda olay yer alması ve olay örgüsünün beklenmedik bir biçimde değişebilmesidir. Euripides, Aigeus'un *Medea*'da oyuna girişi gibi sürprizlere sıkça yer verir. Yine, deus ex machina<sup>7</sup> ile biten şaşırtıcı sonlara Euripides'in oyunlarında diğer trajedi yazarlarının oyunlarına kıyasla daha çok rastlanmaktadır. Euripides trajedilerinde mutlu sonları ve komedi unsurlarını kullanmasıyla da diğer yazarlardan ayrılmaktadır.

Euripides'in oyunlarındaki karakterler çoğunlukla değişken karakterlerdir; davranışları ve düşünceleri oyun boyunca farklılık gösterir. Medea'nın oyunun başından sonuna yaşadığı değişim buna en iyi örneklerden biridir. Koskinas, Euripides'in *Medea*'sını, Batı edebiyatının ilk 'mitolojik unsurlardan arındırma' (demythologizing) girişimi olarak görmektedir. Çelişki, başkişinin psikesinde yaşanmaktadır ve odak, tanrılarda değil egodadır. Euripides, günümüz izleyicisini psikanaliz bilgisi ile şaşırtmaktadır (bkz. Koskinas, 2010: 99)

Blondell'in vurguladığı gibi Atinalı trajedi yazarları oyunlarında genellikle asillerin acılarına yer verirken, Euripides kadınlar, köleler ve yabancılar gibi geri planda kalmış grupları oyunlarında ön plana çıkarmıştır. Euripides'in oyunlarında kadın karakterler Alcestis ve Iphigenia gibi cesur ve özverili, Medea gibi kahraman olarak betimlenebilmektedir. Kölelerin, olayların gidişatını belirleyecek kararlar alabilmesi dikkat çekicidir (bkz. Blondell vd., 2002: 74). Bununla beraber, soylular Agamemnon ve Admetos'da olduğu gibi korkakça davranabilmektedir. Aristoteles'e göre, Sophocles insanları olması gerektiği gibi gösterirken, Euripides 'olduğu gibi' göstermiştir. Euripides'in oyunları seyirciyi sorgulamaya ve düşünmeye yönlendirmektedir.

---

<sup>7</sup> Makineden tanrı: Antik Yunan tiyatrosunda bir tanrıyı canlandıran karakterin bir vinç (machina) yardımıyla yukarıdan indirilmesi anlamında kullanılmaktadır.

Euripides'in mevcut on dokuz oyunundan on üçünün başkarakteri kadındır. Euripides'in oyunları cinsiyet, kadın erkek ilişkileri, kadının toplumdaki rolü gibi konuları sorunsallaştırır. Oyunlarında özellikle saldırgan, suç işleyen kadın karakterlere yer vermesi kadın düşmanlığıyla suçlanmasına neden olmuştur. Öte yandan Euripides'in oyunlarındaki kadınlar detaylı bir biçimde işlenmiş, karmaşık karakterlerdir. Bu nedenle Euripides'in kadınları, kadın düşmanı bir tavırla tipleştirdiği söylenemez. Oyunlarında, kadınların erkekler karşısındaki edilgen konumu, erkekler arasında bir mal gibi alınıp satılabilmeleri, düşüncelerini ifade edememeleri gibi sorunlar kadın bakış açısıyla verilmektedir.

Euripides'in oyunlarında erkek karakterlerin korkak, duygusal ve kolay kandırılan, kadın karakterlerin ise zeki, cesur ve gözü pek resmedilmesiyle geleneksel cinsiyet rolleri sorgulanır. Ancak bu özelliği nedeniyle Euripides'in oyunlarını feminist metinler olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. Euripides'in kadın karakterleri cesur oldukları kadar vahşi, zeki oldukları kadar acımasız olabilmektedir. Kadın karakterlerin detaylı psikolojik portreleri Medea ve Clytemnestra örneklerinde olduğu gibi, kadın karakterlerin işlediği suçların doğuştan kötü olmalarından değil toplumsal ve tarihsel bir takım durumların sonucu olduğunu göstermektedir.

Euripides'in eserlerinde cinsiyet rolleri değişkendir, bir kadın karakter hem feminen hem de maskülen davranışlar sergileyebilmektedir, karakterin kendi içinde yaşadığı bu cinsiyet çatışması toplumsal alandaki cinsler arası ilişkilere ışık tutmaktadır. Yunan toplumunda önemli bir yere sahip olan *oikos* (ev) ve *polis* (şehir) kavramları doğrudan doğruya kadın ve erkekle ilişkilidir. Humphreys'e göre Antik dönem Atina'sında toplumsal hayat ve aile hayatı keskin bir sınırla birbirinden ayrılmaktadır. Toplumsal hayatın mekanları arena, pazar alanı, mahkeme, gymnasium, savaş alanı gibi herkese açık yerler iken, *oikos* kapalı bir alandır. Evin içindeki ilişkiler ise hiyerarşiktir, koca karısından, anne-baba çocuklardan, sahip köleden üstündür (bkz. Humphreys, 1993: 1-2; Akt. Blondell vd., 2002: 49). Yunan kültüründe *oikos* kadının, *polis* ise erkeğin alanıdır, kadın kesin bir biçimde 'polis'ten dolayısıyla devlet yönetiminden uzak tutulmuştur. Atina'da aristokrasiden demokrasiye geçilmesi ile kadınların siyasal alandaki etkisi azalmıştır. Demokrasi yurttaşlık bağlarını aile bağlarından önde tutarak kadınların toplumsal hayattaki rolünü ev ile sınırlamıştır. Aeschylus'un *Orestia* tragedyasında, monarşiden demokrasiye geçişin, kadın hakimiyetinden erkek hakimiyetine geçiş olarak yansıtıldığı görülmektedir (bkz.

Blondell vd., 2002: 49). Oikos ve polis, erkeğin ve kadının birbirinin zıttı olacak şekilde ayrılması en uç biçimi ile Pythagoras felsefesinde görülmektedir. Pythagoras'ın dikotomik evren tablosunda dişi, çokluk, sınırsızlık, sol, karanlık ve kötü ile ilişkilendirilirken, erkek, tek, sınırlı, sağ, ışık ve iyi kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir (bkz. a.g.e.: 50). Dişi ve erkek birbirinin zıt kutupları olmakla beraber birbirlerini tamamlamaktadır.

Euripides, tragedyalarında oikos ve polis birbirinden ayrı düşünülmemeyeceğini göstermektedir. Erkeklerin kadınlarla olan ilişkileri, onların nasıl birer yönetici ya da savaşçı olacağını belirlemektedir. Medea'nın yaşadığı ikilem, kişiliğindeki zıt kutupların, maskülen ve feminenin, oikos ile polis çatışması olarak yorumlanabilir.

Euripides'in *Medea'sı*, *Philoktetes*, *Diktys* ve *Hasatçılar (Theristai)* adlı satir oyunlardan oluşan dörtlemenin ilk oyunu olarak İ.Ö. 431 yılında Büyük Dionysia Bayramı'nda sahnelenmiştir. *Medea*, düzenlenen yarışmada Euripides'e üçüncülük getirmiştir. Oyun, Korinthos ile Atina'nın ayrı saflarda yer aldığı Peloponnesos savaşının başladığı yıl sahnelenmiştir. Bu bağlamda Koskinas, *Medea*'nın aşk üzerine yazılmış, çıkarıcı kocanın karısını genç sevgilisi için terk ettiği bir burjuva draması olmadığını, politik ve toplumsal bir oyun olduğunu vurgular (bkz. Koskinas, 2010: 99).

Oyunun başlangıcında Medea'nın Sütünesi, Korinthos'a nasıl geldiklerini, İason'un Medea'yı terk edip Kral Kreon'un kızıyla evlendiğini, Medea'nın içinde bulunduğu psikolojik durumu özetleyen monoloğuyla Medea'yı ihanete uğramış, yıkılmış ancak aynı zamanda tehlikeli bir kadın olarak resmeder. Medea, iki küçük oğluyla birlikte Korinthos'tan sürgün edilecektir. Bu ihanet karşısında deliye dönen Medea, korkunç bir intikam planı hazırlar. Tesadüfen karşılaştığı Atina kralı Aigeus'dan kendisini himaye etme sözü aldıktan sonra İason'u fikrini değiştirdiğine, yeni evliliğine razı olduğuna inandırır. Medea, çocukları aracılığıyla yeni geline tılsımlı hediyeler gönderir. Hem genç gelin hem de onu kurtarmaya çalışan kral babası ölür. Medea, daha sonra kendi çocuklarını öldürür. Tragedyanın sonunda Medea, çocuklarının cesetlerini yanına alarak büyükbabası Helios'un gönderdiği, ejderhaların çektiği tanrısal bir arabayla Korinthos'u terk eder.

Euripides, Medea mitindeki büyü, sihir gibi olguları azaltıp bir aileyi sarsan ya da yok eden ihanet, kısırlık, cinayet gibi konulara odaklanmıştır. Örneğin Euripides, Medea'nın büyü yoluyla İason'un babasını gençleştirmesine yer vermezken, Pelias'ın kızlarını kandırıp onlara babalarını öldürtmesinden söz eder.

Mitolojide Medea, köken olarak Yunanlıdır, ancak Euripides'in Medea'sı bir yabancı dahası bir barbardır. Medea'nın daha sonraki dönemlerde vazö süslemelerinde egzotik giysiler içinde resmedilmesinde Euripides'in Medea tasvirinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Euripides, Medea'yı barbarlaştırmış, mitik bir karaktere son derece temel bir özellik eklemiştir. Hem kadın hem barbar hem cadı olan Medea, Yunan toplumunda tam anlamıyla 'öteki' konumundadır:

Ama bu sözlerin anlamları bile senin ve benim için farklı.  
Burası senin kentin, baba evin var, dostların var,  
Yaşayabiliyorsun hayatın güzelliklerini. Oysa ben  
yapayalnız ve vatansızım, yaban elden getirilmiş  
bir ganimetmişim gibi kocam beni küçük düşürüyor.  
Böylesi bir felaketten sonra sığınacak bir limanım,  
bir annem, bir kardeşim ya da bir akrabam yok (Euripides, 2014: 10).

Arzu edilmeyen davranış ve özelliklerin yabancılara atfedilmesi her toplumda olduğu gibi Eski Yunan'da da yaşanan bir durumdur. Euripides'in tragedyasında Medea, Yunanlıların ilkel kabul ettiği davranışların pek çoğunu sergilemektedir. Tragedyada, Yunanların aşağıladığı aşırı duygusallık, şehvet, hırs, vahşilik, yasa tanımama, güvenilmezlik, büyü gibi pek çok olumsuz özellik Medea karakterine yansıtılmıştır.

Aklımda bir şeytanlık, bir beklenti olmasa  
Yaltaklanır mıydım sanırsınız bu adama?  
(...)  
Bir çok yöntemim var onları öldürmek için,  
Hangisiyle başlasam, bilemiyorum dostlarım.  
(...)  
En iyisi doğru yoldan şaşmayayım, en iyi bildiğim  
Zanaata başvurarak onları zehirleyeyim (Euripides, 2014: 31).

Bu özelliklerin pek çoğu genel olarak kadınlara atfedilmektedir. Antik Yunan'da erkekler, kendini karşıtı olan, kadınlar, köleler, engelliler ve barbarlar üzerinden tanımlamaktadır. M.Ö. 450'li yıllarda Atina'da vatandaşlık hakkı yalnızca anne babası Atinalı olanlara verilmektedir. Bu nedenle göçmenler ya da ebeveynlerinden biri yabancı olan bir kimse Atina vatandaşı olamamaktadır (bkz. Loraux, 1994: 111-112). Bu durum, yalnızca Yunanlı olmayanların değil Atinalı olmayanların da 'yabancı' olduğunu göstermektedir. Bir Yunanlı ile evli olmasına rağmen Medea yabancısıdır. Oyun boyunca Medea bir yabancı olduğunu, vatansız ve

kimsesiz olduğunu tekrarlamaktadır. Bu bağlamda Medea, dışlanan, baskılanan, savunmasız olan ‘öteki’ni temsil etmektedir.

Medea, Yunan kadınının taşınması beklenen önce babaya daha sonra kocaya itaat, evine koşulsuz adanmışlık, sessizlik, toplum içinde fark edilmeme gibi tipik özellikleri yerle bir eder. Antik Yunanca’da kadın eş için kullanılan ‘damar’ sözcüğü, evlilikte kadına bakış açısını özetlemektedir. Damar sözcüğü “ehlileştirilmiş, baskı altına alınmış” anlamına gelmektedir ve ehlileştirmek, baskı altına almak, köleleştirmek, tecavüz etmek ya da öldürmek anlamlarına gelen “damao” sözcüğünden türetilmiştir (bkz. Meagher, 1989: 115). Kadından beklenen eşine koşulsuz bir biçimde itaat etmesi, toplum içinde kötü veya iyi adının dillendirilmemesi, sessiz ve yumuşak başlı olmasıdır. *Medea*’da Sütüne; “Şimdi, hem şu yaban ilin insanlarına hoş görünmek, hem de İason’un her dediğine hak vermek zorunda. Zaten doğrusu da budur, erkeğine karşı gelmemesi gerekir kadının” sözleriyle Medea’nın kişiliğinde Yunan kadınının eş olarak konumunu yansıtmaktadır (Euripides, 2014: 1). Medea, bilgeliğini bütün Yunanlıların tanığı, namı alıp yürümüş bir kadın olarak bir yandan yüceltilirken (bkz. a.g.e.: 20), diğer yandan toplum içinde tanınmışlık evli bir kadına yakıştırılmayan bir davranış olduğundan eleştirilmektedir.

Medea’nın cesareti, Yunan toplumunun temelini oluşturan aile kurumunu (oikos) temelinden sarsmaktadır. “Medea, karşı karşıya kaldığı herkesi en hassas oldukları yerden, ev, aile, oikos üzerine olan kaygılarından vurmaktadır”<sup>8</sup> (McCallum-Barry, 2014: 31). Euripides’in *Medea*’sı, dört hanenin sonunu getirmiştir. Medea, önce erkek kardeşini öldürerek kendi babasının soyunun devamını engellemiş, daha sonra Pelias’ı kızlarına öldürtmüş, Kral Kreon ve Glauke’yi öldürerek Korinthos tahtını varissiz bırakmış ve en sonunda kendi çocuklarını öldürerek İason’u evlatsız bırakmıştır. Yunan tragedyelerinde soyun devamının önemini ve hanenin yıkımının ana temalardan biri olduğunu vurgulayan Hall, Medea’nın İason’u değil de ona yeni çocuklar doğurabilecek yeni gelini ve her iki oğlunu öldürmesini bu nedene bağlamaktadır (bkz. Hall, 2010: 130). McDermott’a göre Medea, “karmaşanın vücut bulmuş hali”dir (McDermott, 1989). Vasillopulos ise Medea’yı eril kâbusun, koca, baba ve oğlu olarak erkeğin en derin kaygılarının vücut bulmuş hali olarak tanımlar (bkz. Vasillopulos, 2014: 43).

---

<sup>8</sup> Tez metninde yer alan İngilizce ve Almanca kaynaklardan yapılan bu ve bundan sonraki çeviriler tarafımdan yapılmıştır.

Euripides, Medea'ya çocuklarını öldürtür ancak onu sevgisiz, ilgisiz bir anne olarak betimlememiştir:

Mutlaka ölmeleri gerekiyor ve onları  
doğuran anneleri alacak canlarını.  
Haydi yüreğim, silahlan! Kaçınılmaz cinayeti  
İşlemekte neden kararsız duruyorsun böyle?  
Haydi zavallı elim, kılıcı kavrayıp  
aşırver hayatının bu acı dönüm noktasını.  
Çekinme, hatırlama ne kadar çok sevdiğini  
ve nasıl doğurduğunu çocuklarını.  
Bugün, sadece bugün unut, sonra tutarsın  
yaslarını. Öldürmüş de olsan çok sevmiştin  
onları ve mutsuz bir kadınsın şimdi (Euripides, 2014: 46-47).

Medea çocuklarını, onları öldürdüğü anda dahi seven bir anne olarak gösterilmiştir. Yaşadığı ikilem detaylı bir biçimde aktarılır. Euripides, Medea'yı hayatın içinden, kanlı canlı ve gerçek bir kişilik olarak sunmaktadır. Diğer tragedya yazarları gibi olması gerekeni, ideal olanı değil gerçek olanı anlatır. Euripides, Medea'yı çocuklarını öldürmeye yönelten kültürel, sosyal ve psikolojik durumları vererek bir bakıma Medea'ya sempati duyulmasını sağlamıştır. Medea'nın kazandığı sempati, oyun sonunda gerçekleştirdiği caniliğe rağmen yok olmaz.

Oyunun başında Medea, izleyiciye “alçak kocası tarafından ihanete uğramış zavallı bir kadın” olarak tanıtılır (Boedeker, 1997: 127). Medea'nın ilk konuşması, yine kadın bakış açısını yansıtır. Medea güçlü konuşmasında kadının özellikle evlilikteki kötü yazgısından dert yanar:

Ama başıma gelen bu beklenmedik felaket  
Perişan etti ruhumu. Yolumu yitirdim dostlarım,  
Hiçbir şeyden keyif almaz oldum ve ölmek istiyorum.  
Her şeyim olan adam-bundan eminim-  
Erkeklerin en kötüsü çıktı. Yaşayan  
Ve düşünebilen bütün varlıklar içinde  
En acınacak halde olanı biz kadınlarız (Euripides, 2014: 9-10).

Medea'nın sözlerini feminist bir bildiri olarak yorumlayan araştırmacılar bulunmaktadır. Hall, Euripides'in *Medea*'sında kadının 'polis'teki ikinci sınıf statüsünün Antik edebiyatta karşılaşılabilecek en güçlü ifadesinin bulunduğunu belirtir. Öyleki Medea'nın yukarıda bir bölümü alıntılanan konuşması politik potansiyeli dolayısıyla kadınların oy hakkı kazanması için yapılan mitinglerde okunmuştur (bkz. Hall, 2010: 152). Öte yandan pek çok araştırmacı metnin, erkek izleyiciye hitaben, bir erkek tarafından yazılıp bir erkek tarafından oynanmasının Euripides'in bir profeminist olma ihtimali ortadan kaldırdığını düşünmektedir. Her

durumda Medea'nın konuşması kadının ataerkil toplumdaki aşağı konumunu etkili bir retorik ile ifade etmektedir.

Antik Yunan toplumunda, her gelin yeni evinde bir yabancısıdır ve her evli kadın kocasına bağımlıdır. Bu ataerkil toplumsal kurallar bağlamında Medea'nın, bütün kadınları temsil ettiği görülmektedir. Antik Yunan'da sürgün olmanın özgür bir erkek için dahi korkunç bir kader olduğu düşünüldüğünde, iki küçük oğluyla sürgün edilecek Medea'nın içinde bulunduğu durumun vehameti daha iyi anlaşılmaktadır. Medea'nın kişiliğinde evli kadınların en derin kâbusu canlanmaktadır. İason, bir kadının sahip olmak istemeyeceği türde bir kocadır. “Eğer o (Medea) ataerkil erkeğin kâbusuysa, İason da muhtaç kadının kâbusudur” (Blondell vd., 2002: 158).

Medea evliliği ile yerleşik Yunan geleneklerine ters düşmektedir. Yunan kültüründe evlilik erkekler arasında yapılan bir sözleşmedir. Gelinin hamisi olan erkek (kurios) ve damat arasında gerçekleşen bu sözleşmede gelinin söz hakkı bulunmamaktadır (bkz. a.g.e.: 55-56). Oysa Medea, kocasını kendi seçmiş ve babasına ihanet ederek İason'la kaçmıştır. Medea, kendi kendisinin *kurios*'udur.

İason, Altın Post'u elde edebilmek için Medea'nın yardımına muhtaç olmuş ve bu yardım karşılığında Medea'yı ömür boyu koruyacağına tanrılar huzurunda ant içmiştir. Medea, İason'un Altın Post'u elde etmesi ve krallığını geri kazanması için işlediği bütün suçları ve uğruna yaptığı fedakârlıkları sıraladıktan sonra İason'a yeminini hatırlatır:

Benden bunca iyilik gördükten sonra da bize ihanet ettin  
Aşağılık adam. Çocukların varken başka bir aşkın  
peşine düştün. Onlar olmasaydı, belki de  
affedebilirdim böyle bir tutkuya kapılmanı.  
Yeminlere sadakatin nerde? Tanrıların  
Artık hiç mi hükmü kalmadı ya da insanların  
Uyması için yeni yasalar mı geçerli sanıyorsun?  
Görmüyor musun yeminlerinden döndüğünü? (Euripides, 2014: 19)

İason, ahlaki ve dini yönden verdiği sözü tutmakla yükümlüdür. Verilen sözlerin koruyucusu olan tanrılardan birinin Medea'nın büyükbabası Helios, diğerlerinin ise Zeus ve ana tanrıça Gaia olması dikkat çekicidir. Aegeas'ın Medea'yı vatanına kabul etmek üzere söz verdiği bölümde bu tanrıların adları anılır:

Medea: Gaia'nın toprağına, babamın babası olan Güneş'e  
ve bütün tanrıların soyu adına yemin et.  
(...)  
Aegeas: Toprak Ana, Güneş'in parlak ışığı ve bütün tanrılar adına  
Bu söylediklerine sadık kalacağıma yemin ediyorum.  
Medea: Yeterli! Şimdi de yemininden dönersen ne olacağı söyle.

Aegeas: Tanrılara saygısızlık yapanlara verilen ceza verilsin bana (Euripides, 2014: 29).

Antik Yunan’da yeminini bozmak bir akrabayı öldürmek ile eş tutulmuştur, cezası ise yeminini bozanın ve soyunun mutlak helakıdır (bkz. Burnett, 2013: 13-23). Dolayısıyla Medea’nın İason’a verdiği ceza, tanrıların öngördüğü cezadır. Öte yandan Medea “medeni bir Yunanlı gibi” sözüne sadık kalmıştır. Yunan kültüründe onur en önemli erdemlerden biri sayılmaktadır. Onur kavramı ise bir kimsenin dostlarına (philoı) iyilik edip, düşmanlarına (echtroı) zarar vermesine dayanan karşılıklılık etiği ile tamamlanmaktadır. İason, hem Medea’nın kocası hem de önceden ondan yardım alan bir kimse olarak Medea’ya en derin arkadaşlık bağıyla bağlıdır (bkz. Allan, 2008: 81). Ancak İason, dostuna ihanet etmiş ve bu davranışıyla kendi onurunu zedelemiştir.

Euripides, Medea’nın karakterinde erkek/ kadın, Yunanlı/ barbar, hayvan/ insan, ölümlü/ tanrı gibi dikotomileri sorunsallaştırmaktadır. Oyun boyunca Medea’ya atfedilen hayvani özellikler dikkat çekmektedir. İlk olarak Sütinesı Medea’yı “gözü dönmüş bir boğa” ya (Euripides, 2014: 4), “yavrusunu koruyan dişi bir aslan”a (a.g.e.: 8) benzetir. Daha sonra İason, çocuklarını öldürmesinin ardından Medea’yı “Tyrheneli Skylla<sup>9</sup>”ya, “vahşi bir dişi aslan”a benzetmiştir (a.g.e.: 53). Öte yandan Medea bir kadındır, ancak bir erkek gibi kendi yaşamını yönlendirmektedir, Antik Yunan’da barbarlar köle olmaya mahkûmken, Medea asla köleliği kabullenecek biri değildir. Medea, bir kadın ve barbar olarak kendine yakıştırılan stereotipik davranışları sergilemez, aksine cesur, zeki ve bilgedir. Bu bağlamda Euripides’in Medea’yı kahraman bir savaşçı gibi resmettiği söylenebilir:

Bütün tanrılardan daha çok saydığım, ocağımın  
Başköşesine oturttuğum, destekçim Hekate adına  
Yemin ediyorum. Kalbimi kıran hiç kimse cezasız  
Kalmayacak.  
(...)  
At o korkunç adımı, burada sınınsın cesaretin.  
Nasıl acı çektiğini görmüyor musun? Güneşin soyundan gelen  
Soylu bir babanın kızı olarak, milletin diline düşmemelisin (Euripides, 2014: 16).

Medea, Homeros’un *İlyada*’da betimlediği Akhilleus’a çarpıcı bir biçimde benzemektedir. Özellikle tutkulu, hiddetli ve acımasız oluşuyla; onuruna ve şanına düşkünlüğüyle Akhilleus’u anımsatmaktadır (bkz. Gill, 1996, 154-74). Medea’nın kahramansı özellikleri sözlerine açık bir biçimde yansımaktadır: “Kimse beni çaresiz, korkak ve zayıf sanmasın, tam aksine, düşmanlarıma karşı acımasız, sevdiklerime

<sup>9</sup> Mitolojiye göre, Poseidon ile Gaia’nın kızı olan Skylla, İtalya ile Sicilya arasındaki Messina Boğazı’nın bir yakasında yaşayan altı kafalı bir canavardır. Skylla, yunus, fok ve köpekbalıklarının yanı sıra boğazdan geçen gemicileri de yer (Euripides, 2014: 63).



karşı sadığım. Sadece böyle insanların hayatı hak eder onurlandırılmayı” (Euripides, 2014: 31). Easterling, Medea'nın heroik kişiliğinin, eylemlerinin ve ızdıraplarının trajik doğasını belirlediğini vurgular (bkz. Easterling 1977, 191). Medea, karşılaştırıldığı Ajax ve Akhilleus'tan cinsiyet rollerinin getirdiği zorunluluklar nedeniyle ayrılmaktadır. Knox, Ajax ve Akhilleus'un erkekler dünyasında var olan erkekler olarak ölmeden önce tüm güçlerini ve yeteneklerini kullandıklarını, şan ve şöhretten kendilerine düşen payı aldıklarını belirtir. Oysa Medea bir kadındır, ne kadar büyük yeteneklere sahip olursa olsun yazgısı evlenmek ve çocuk büyütme, kocası nereye giderse ardından gitmek ve yaşamını kocasına adamaktır (bkz. Knox, 1977: 225). Medea yüce bir kadın olarak bütünlüğe ulaşamadığından trajik bir kahraman olarak bütünlüğe ulaşmalıdır (bkz. Vassilopoulos, 2014: 53). Bu görüşe göre, Medea'nın eylemlerini yönlendiren trajik karakteridir.

Euripides'in tragedyasında Medea kahramanlaşırken, Altın Post mitinin kahramanı İason kahraman özelliklerini yitirmiştir. Vassilopoulos, İason'un yaşını almış bir kahraman olarak değil hiçbir zaman büyümemiş bir delikanlı olarak görülmesi gerektiğini savunur. “İason bir başarısızlık örneğidir. Daha önemlisi, İason Medea'nın başarısızlığıdır. Medea, İason'u kendine değer bir kahramana dönüştürmeyi başaramamıştır” (a.g.e.: 55).

İason'un genelinde kadınlara ve barbarlara, özelinde Medea'ya atfedilen olumsuz özellikler taşıdığı görülmektedir. Oyun boyunca İason, Medea tarafından şehvet düşkünü, adaletsiz, ikiyüzlü ve saldırgan olmakla suçlanır:

[Tanrıların, benim ve bütün insanlığın  
en büyük düşmanı] rezil ödle  
-daha sert bir ifade bulamıyorum  
anlatmak için korkaklığımı- geldin demek!  
Cesaret değil, cüret bile değil,  
Bu kadar çok zarar verdiğin sevdiğilerinin  
gözünün içine bakabilmek.  
Hayasızlıktır bu, insanın en kötü  
hastalığı (Euripides, 2014: 18).

İhtişamlı günleri geride kalmış, kendi ülkesinde hakkı olan tahta çıkamamış olan İason, yeni evliliği ile iktidar arzusuna ulaşmaya çalışmaktadır. Yeni evliliğinden doğacak asil oğullarının soyunu devam ettireceğine ve adını yaşatacağına inanmaktadır:

Kafana taktığım gibi, ne seninle yatmaktan  
Sıkıldım, ne başka bir kadını arzuladım,  
Ne de daha fazla çocuk yapmaya heveslendim  
Fazlasıyla yetiyor bana iki oğlum, şikayetim yok.

Birinci amacım, bolluk içinde rahat bir hayat yaşatmaktı ailemize. Yoksulları dostlarının bile dışladığını iyi bilirim. Çocuklarımı ailemin şanına Uygun yetiştirmek, onlara yeni kardeşler vermek, Hiçbirini diğerlerinden ayırmadan kucaklamak, soyumu bir arada tutarak mutlu bir hayat yaşamak istiyordum (a.g.e.: 21).

Medea, hem kendi çocuklarını hem İason'a oğullar doğurma ihtimali olan Glauke'yi öldürerek tam anlamıyla İason'un soyunu kurutmuştur:

Hatalıydım bir Yunanlının  
Sözlerine kanarak baba ocağımı terk ettiğimde,  
Ama o tanrıların yardımıyla büyük bir bedel ödeyecek.  
Bir daha canlı göremeyecek ona doğurduğum  
Çocukları ve yenilerini yapamayacak,  
Zehirlerimle ölüme mahkûm ettiğim, kaderinde  
Acılar içinde ölmesi yazılmış olan genç karısıyla (a.g.e.: 31).

Oyunun başından sonuna Medea maskülenleşirken, İason efemineleşir. Medea'nın oyunun sonunda İason'u eve, yani kadına ait mekâna göndermesi bu durumu belirginleştirir. Medea, çocuklarının cenazelerine dokunmasına izin vermediği İason'u "Evine dön, karını gömmeye" diyerek huzurundan kovar (Euripides, 2014: 53). İason ve Medea, yalnızca benzer davranışlarıyla değil, aynı zamanda ideal cinsiyet rollerini çarpıtmalarıyla da bütünleşirler: İason, barbar, feminenleşmiş Yunanlı; Medea ise maskülen Helenik barbardır (bkz. Blondell vd., 2002: 166).

Medea, önce kadın, sonra kahraman, en sonunda tanrıça olmak üzere bir dönüşüm içerisindedir. Vassilopoulos, Medea'nın her biçimi ile etkileme, büyüleme ve cezp etme yeteneğine sahip olduğunu vurgular. İster kadın olsun ister tanrıça, Medea büyü gücüne sahiptir. Sihir gücü ile hem ilaç hem zehir yapabilmekte, gücünü iyileştirmek ya da zarar vermek için kullanabilmektedir (bkz. Vassilopoulos, 2014: 52).

Euripides'in oyunun başlangıcında sunduğu Medea, incinmiş, aldatılmış sıradan bir kadındır ve olması gerektiği yerde, evdedir. Daha sonra evin dışına çıkan Medea, aslında kendisine biçilen kadınlık rolünün dışına çıkacağını, erkeğe ait alana hükmedeceğini ima etmektedir. İason'un ihanetine, bir savaşçı gururuyla karşılık verir, adeta kahramanlaşır. Oyunun sonunda ise Medea bir tanrıça olarak bulunmaktadır. Medea'nın bu son görünümü kitonyen Ana Tanrıça'yı çağrıştırmaktadır. Çocuklarını öldüren Medea, "Korkunç Ana" (Terrible Mother/ Die furchtbare Mutter) arketipini yansıtmaktadır. Vassilopoulos'a göre Medea, yüce bir kadın olarak kendini gerçekleştiremediği için erkek imgelemindeki en korkunç canavara bir "Korkunç

Ana'ya, bir evlat katiline dönüşmüştür (bkz. Vasillopulos, 2014: 49). Medea çocuklarını kendi kendisine kurban etmiştir. Çocuklar, anne Medea'nın Korkunç Ana Medea'ya sunduğu kurbandır (bkz. a.g.e.: 55). Oyunun sonunda hem can vermeye hem can almaya muktedir Ana Tanrıça, ejderhaların çektiği tanrısal arabasıyla İason'a yazgısını bildirmektedir: "Sen de yaptıklarına layık bir ölümle gideceksin. Argo'dan başına bir kalas düşecek ve ödeyeceksin evliliğimizi bitirmenin bedelini" (Euripides, 2014: 52).

Medea'nın Korinthos'tan kolaylıkla ayrılabilmesi için büyükbabası Heilos'un ona tanrısal bir araç göndermiş olması, yaptıklarının tanrılar katında onay gördüğünü ima etmektedir. Euripides, oyunlarının sonunda yer alan ve gelecek ile ilgili kehanetlerde bulunan tanrı görevini, "deus ex machina" görevini Medea'ya vermiştir. Böylelikle Medea'nın tanrısal bir varlık olduğunu vurgular (bkz. McCallum-Barry, 2014: 33). Medea'nın tanrı soyundan gelen bir prenses olduğu oyun boyunca çok fazla dile getirilmemiştir. Ancak oyunun sonunda, Medea tanrısal kimliği ile ön plana çıkarılmıştır.

### 2.3. EDEBİYATTA VE SANATTA MEDEA

Bir yandan büyüleyici ve çekici, bir yandan ürkütücü bir figür olan Medea, edebiyatta ve sanatta yüzyıllar boyunca konu edinilmiştir. Euripides'in *Medea* tragedyası, Medea mitinin edebiyat ve sanat eserlerinde yeniden üretilmesine ilham veren yapıt olarak değerlendirilmektedir. Euripides'in *Medea*'sı (M.Ö. 431), çeviriler ve uyarlamalar ile günümüzde dünyanın her köşesinde sahnelenmeye devam etmektedir.

Batı edebiyatında Euripides'ten etkilenerek Medea üzerine eserler veren ilk edebiyatçıların Romalı yazarlar olduğu görülmektedir. Ovidius, Ennius, Accius, Curiatus Maternus, Lucan ve Seneca gibi Romalı yazarların Medea uyarlamalarından, günümüze yalnızca Seneca'nın yazdığı *Medea* tragedyası (M.S. 1) ulaşmıştır. Ovidius, kayıp tragedyası dışında Metamorfozlar ve Heroides adlı eserlerinde Medea'ya yer vermiştir.

Orta Çağ yazarlarının Medea algısını belirleyen Ovidius'un yukarıda anılan iki eseri olmuştur. Geoffrey Chaucer'ın *The Legend of Good Women: IV: Hypsipyle and Medea* (İyi Kadınların Destanı: IV: Hypsipyle ve Medea) adlı epik şiiri kesin tarihi

bilinmemekle birlikte 1380-1400 yılları arasında yazılmıştır. Raoul Lefèvre'nin *Histoire de Jason* (İason'un Tarihi, 1460) adlı eseri, İason'u kahramanlaştırırken olabildiğince kötü bir Medea imgesi oluşturmaktadır (bkz. Morse, 1996: 155-184)

Heavey'e göre, Shakespeare'in "vahşi Medea", Spenser'in ise "zalim Medea" olarak tanımladığı Medea, Orta Çağ'dan günümüze yazarlar ve eleştirmenler tarafından klasik edebiyatın en nefret uyandıran ve dizginlenemez kahramanlarından biri olarak görülmektedir. Medea, Shakespeare, Spenser, Jonson gibi kanonik yazarların yanı sıra Achelley, James Shirley ve Alexander Radcliff gibi daha az çalışılan yazarların eserlerinde de yer almıştır (bkz. Heavey, 2015: 2). 16. ve 17. yüzyıllarda Medea'yı konu edinen Shakespeare ve çağdaşları, ne Medea'nın güçlerini yüceltmiş ne de ona sempati duymuştur. Aksine bu yazarlar, kendi dönemlerinin kadınlara, cadılara ve yabancılara karşı eril tavrını temsil eder bir biçimde Euripides, Ovid ve Seneca'nın yapmadığını yaparak, kendi Medea'larını eylemlerinden ötürü cezalandırmış ya da aşağılamıştır (bkz. a.g.e.: 8). Heavey, Rönesans dönemi yazarlarının eşleri, kızkardeşleri ve kızlarının; sessizlikleri, edilgenlikleri ve ailelerine adanmışlıkları ile Medea'ya nasıl benzemediklerini vurgulama çabasında olduklarını belirtmektedir (bkz. a.g.e.: 9).

Pierre Corneille'in *Médée* (1635), G. E. Lessing'in *Miss Sara Sampson*'u (1755), H.L. Wagner'in *Die Kindermörderin* (Çocuk Katili) adlı oyunu (1776), Soden'in *Medea*'sı (1785), Friedrich Maximilian Klinger'in *Medea in Korinthos* (Medea Korinthos'ta) ve *Medea auf dem Kaukasos* (Kafkasyalı Medea) adlı tragedyaları (1786-1790), 17. ve 18. yüzyıllarda Medea üzerine yazılmış önde gelen eserler olarak sıralanabilir.

Macintosh, 19. yüzyılın her ne kadar "Oedipus'un çağı" olarak adlandırılrsa da aslında Medea'ya ait olduğunu vurgular. Macintosh'a göre Franz Grillparzer'in *Das Goldene Vliess* (Altın Post) üçlemesi (1821), Almanca ve İngilizce konuşulan ülkelerde Medea algısını belirlemiştir, örneğin Freud, Medea'yı örnek verirken esas aldığı Euripides'in değil Grillparzer'in *Medea*'sıdır (bkz. Macintosh, 2007: 200). Ernest Legouvé'nin *Médée* (1854) trajedisi bu dönemin önemli eserleri arasında yer almaktadır.

Johnston, 20. yüzyıl'ın "Medea tarafından büyülendiğini" vurgular. Johnston'a göre, 20. yüzyıl Medea algısının en ilginç yanı; Medea'nın mücadelesinin ve

ızdırabının, pek çok farklı kültürün ve grubun sorunlarını yansıtmak için kullanılmış olmasıdır. Maxwell Anderson Medea'nın hikâyesini Güney Denizleri'ne (*The Wingless Victory*, 1936), Güngör Dilmen Türkiye'ye (Kurban, 1967), Willy Kyrklund Afrika'ya (Medea fran Mbongo, 1967) taşır (Johnston, 1997: 4). Lütkehaus ise, 20. yüzyılda Medea alımlamalarındaki artışı Medea açısından bir "Rönesans" dönemi olarak nitelendirmektedir (Lütkehaus 2001: 318; Akt. Aydın, 2008: 95). Hans Henny Jahnn'ın *Medea* (1926), Henri-René Lenormand'nın *Asie* (Asya, 1931), Countee Cullen'ın *Medea* (1935), Jean Anouilh'in *Médée* (1946), Robinson Jeffers'in *Medea* (1946), John Gardner'ın *Jason and Medeia* (1973), Heiner Müller'in *Medea Metarial* (1981), Jacqueline Crossland'ın *Collateral Damage* (İkincil Zarar, 1992) adlı oyunları; Grigol Robakidze'nin *Megi, the Georgian Girl* (Gürcü Kızı Megi, 1932), Kate Braverman'ın *Lithium for Medea* (Medea İçin Lityum, 1979), Ursula Haas'ın *Freispruch für Medea* (Medea'ya Beraat, 1987), Toni Morrison'ın *Beloved* (Sevilen, 1987), Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler, 1990) ve Ludmila Ulitskaya'nın *Medea and Her Children* (Medea ve Çocukları, 1996) adlı romanları, 20. yüzyılda edebiyattaki Medea görünümlerinin çeşitliliğini sergilemektedir.

Sömürgecilik sonrası dönemde, Medea uyarlamalarının sömüren ve sömürülen arasındaki ilişkiyi vurgular şekilde ön plana çıktığı görülmektedir. İrlandalı oyun yazarları Brendan Kennelly, *Medea* (1988) ve Marina Carr, *By the Bog of Cats* (Kedi Bataklığının Kıyısında, 1998) adlı tiyatro oyunlarında Euripides'in Medea'sını günümüz İrlanda'sının içinde bulunduğu kültürel ve siyasi ortama taşımaktadır. McDonald, diğer eski sömürge ülkelerde olduğu gibi Afrika, Haiti ve İrlanda'da *Medea* uyarlamalarının birer özgürlük teyidi olarak sahnelendiğini belirtir. Sömürgecinin oyunu (*Medea* sömürgecinin edebi geleneğinin bir parçası olduğu için), sömürgecinin kalbine doğrultulmuş bir silah olmuştur. Bu tiyatro performansları baskı altında tutulmuş halkı memnun etmektedir (bkz. McDonald, 1997: 302). Medea, eski sömürge ülkelerde sömürülenin, ezilenin tiran karşısındaki zaferini temsil etmektedir.

21. yüzyıla gelindiğinde Medea'nın edebi ve sanatsal cazibesinden hiçbir şey kaybetmediği görülmektedir. İskoç yazar Liz Lochhead'ın *Medea* (2000), Amerikalı yazar Marianne McDonald'ın *Medea, Queen of Colchester* (Colchester Kraliçesi Medea, 2003), Alman yazar Barbara Frey'in *Medea* (2006), İngiliz yazar Ben Power'ın *Medea* (2014), Avusturyalı yazar Holger Schober'in *Meine Mutter Medea*

(Annem Medea, 2017) adlı oyunları ile David Vann'ın *Bright Air Black* (2017) adlı romanı Medea mitine duyulan ilginin çağımızda sürmekte olduğunu göstermektedir.

Her ne kadar Batılı eleştirmenlerin ilgisinden kaçmış olsa da 20. ve 21. yüzyılda Latin Amerika edebiyatında Medea mitine yoğun bir ilgi olduğu görülmektedir. Nikoloutsos, makalesinde 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Latin Amerika ülkelerinde yazılan Medea konulu oyunlara değinir. Bunlardan bazıları; Juan Esteban Rios Rey'in *Medea* (Peru, 1950), Agostinho Olavo'nun *Alem de rio (Medea)* (Nehirin Ötesinde (Medea), Brezilya, 1957), Jesus Soletto Inclan'ın *Malintzin, Medea americana* (Malintzin, Amerikalı Medea, Meksika, 1957), José Triana'nın *Medea en el espejo* (Aynadaki Medea, Küba, 1960), Pedro Santaliz'in *El castillo interior de Medea Camuñas* (Medea Camuñas'ın İç Kalesi, Porto Riko, 1984), Luis María Salvaneschi'nin *la Medea de Moquegua* (Moquegua'lı Medea, Arjantin, 1992) ve Juan Radrigán'ın *Mapuche Medea* (Şili, 2000) adlı eserleridir (bkz. Nikoloutsos, 2015).

Japon tiyatrosunda Yunan tragedyasının dolayısıyla Medea'nın etkisi, diğer ülkelere nazaran daha geç bir döneme rastlamaktadır. Mishima Yukio'nun *Sishi* (Dişi Aslan, 1948) adlı oyunu ile Kurahashi Yumiko'nun *Shiroi kami no dōjo* (Beyaz Saçlı Küçük Kız, 1969) adlı oyunları Japon tiyatrosundaki ilk Medea örnekleri olarak verilebilir. Wetmore, Japon tiyatrosunda Yunan tragedyelerinin sergilenmesinin 1960'lı yıllarda arttığını belirtir (bkz. Wetmore, 2016: 383). Japon tiyatrosunda sergilenen Medea'lardan en bilineni Ninagawa Yukio'nun uyarlamasıdır. Ninagawa'nın ilk kez 1978 yılında sergilenen *Medea'sı*, Yunan tragedyasının geleneksel Japon tiyatrosuyla harmanlandığı bir oyundur (bkz. a.g.e.: 390).

Euripides'in *Medea'sı* Türkçeye ilk kez 1943'te Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından çevrilmiştir. Türk edebiyatında Medea miti, Munis Faik Ozansoy, *Medea* (1963); Güngör Dilmen, *Kurban* (1967); Yüksel Pazarkaya, *Mediha* (1993); Kemal Kocatürk, *Medeia* (2005) ve Tarık Günersel, *Altın Post* (2007) tarafından oyunlaştırılmıştır (bkz. Küçük, 2017: 416). Cem Kenar tarafından uyarlanan M.E.D.E.A., 2006 yılında sahnelenmiştir. Vol.5 Tiyatrosu: Heiner Müller'in *Medea Material*'ından uyarlanan *Medea Belleği* oyununu 2017 yılında, Samsun Karma Sahne Tiyatrosu, Kadri Özcan tarafından yazılan *Re-Medea* oyununu 2018 yılında sahnelemiştir.

Medea miti edebiyat ve tiyatronun yanı sıra sanatın diğer dallarında eserler veren pek çok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Francesco Cavalli'nin *Giasone* operası (1649), Medea'yı konu alan ilk opera kabul edilebilir. Cavalli'den sonra Jean-Baptiste Lully'nin *Thésée* (1675), Marc-Antoine Charpentier'in *Médée* (1693), Jiří Benda'nın *Medea* (1775), Luigi Cherubini'nin *Médée* (1797), Johannes Simon Mayr'ın *Medea in Corinto*(1813), Giovanni Pacini'nin *Medea* (1843), Darius Milhaud'un *Médée* (1938), Mikis Theodorakis'in *Medea* (1991) ve Rolf Liebermann'nın *Freispruch für Medea* (1992) adlı operaları ile Samuel Barber'in *Medea* (1946) balesi Medea mitini işlemektedir.

Güzel sanatlar alanında; Giovanni Benedetto Castiglione "Medea" (1660), Joseph Mallord William Turner "Vision of Medea" (1828), Eugène Delacroix "Medea" (1838), Gustave Moreau "Jason and Medea" (1865), Anthony Frederick Augustus Sandys "Medea" (1868), Henri Klagmann "Medea" (1868), Anselm Feuerbach "Médée et ses enfants" (1870), Aimé Nicolas Morot "Medea" (1876), Valentine Cameron Prinsep "Medea the Sorceress" (1880), Evelyn de Morgan "Medea" (1889), Alphonse Mucha "Medea" (1898), John William Waterhouse "Jason and Medea" (1907), W.Russel Flint "Medea, Jason, Orpheus and the Dragon" (1910), Bernard Safran, "Medea" (1964) ve Rocco Normanno "Medea" (2009) tablolarının yanı sıra William Wetmore Story, 1865 yılında tamamladığı mermer "Medea" heykeli, Yannoulis Chalepas' a ait 1933 tarihli "Medea III" heykeli ve Pop Art sanatçısı Eduardu Paolozzi'nin metal parçalardan yaptığı "Medea" heykeli (1964) ile Medea mitini yeniden yorumlamışlardır.

Yedinci sanat sinema Medea'nın büyüünden etkilenmiştir. Pier Paolo Pasolini'nin 1970 tarihli sinema filmi *Medea*'da Maria Callas başrol oynamıştır. Lars von Trier'in Danimarka Televizyonu için 1988'de çektiği *Medea*'da ise Kirsten Olesen, Medea rolünü oynamıştır. Tonino de Bernardi'nin *Médée Miracle* (2007), Natalia Kuznetsova'nın *Medea* (2009), Andrea Pallaoro'nun *Medeas* (2014), ve Alexandra Latishev Salazar'ın *Medea* (2017) adlı filmleri, sinemanın Medea'ya olan ilgisinin sürdüğünü göstermektedir.

### 3. BÖLÜM

#### MODERN EDEBİYATTA MEDEA MİTİNİN GÖRÜNÜMLERİ

Bu çalışmada incelenen Toni Morrison'ın *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı eserleri Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitini yeniden üretmekte ve dönüştürmektedir. Medea miti, Batı ile Doğu, Apollon ile Dionysos, gök kültü ile yer kültü dikotomisini yansıtmaktadır. Çalışmada ele alınan eserlerin kahramanları, Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği kitonyen ve daemonik Medea arketipinin görünümleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eril toplum düzeninin Antik dönemden günümüze doğa ve onunla özdeşleştirdiği kadın ile olan mücadelesinin edebiyata yansıdığı ve kadın arketiplerini yeniden ürettiği görülmektedir.

Euripides'in *Medea* tragedyası, edebi gelenekte Medea algısını belirlemiş ve kendisinden sonra gelen pek çok yazarın Medea'yı konu edinmesini sağlamıştır. Bu nedenle, incelenecek olan eserlerde dönüştürülen Medea mitinin alt metni olarak Euripides'in *Medea* tragedyası esas alınmıştır. Medea mitinin modern edebiyat eserlerindeki görünümleri, mitlerin edebiyata içkinliğini ortaya koymaktadır.

#### 3.1. TONI MORRISON, *BELOVED*

Toni Morrison'ın Pulitzer Ödüllü romanı *Beloved* (Sevilen), ilk kez 1987 yılında yayımlanmıştır. Yazarın beşinci romanı olan eser, Afrikalı Amerikalı edebiyatının bir alt türü olan Yeni-Köle Anlatısı (Neo-Slave Narrative) olarak değerlendirilmekte ve büyülü gerçekçilik öğeleri barındırmaktadır. Roman başlangıcından itibaren okuruna, fantastik olayların yer alacağına sinyalini vermektedir. Beaulieu'nin belirttiği gibi ilk bölümde canlı ile cansız, bilinç ile bilinçdışı arasındaki sınır fuluğlaşır. Romanda doğaüstünün sınırları aşılır (bkz. Beaulieu, 2003: 141). Bu bağlamda *Beloved*, bir hayalet öyküsüdür.

Toni Morrison'ın *Beloved*'inde kölelik önemli bir yer tutmaktadır. Morrison, kölelerin hayatlarını tüm açıklığıyla anlatarak "köle olarak adlandırılan bu anonim insanların" duygu dünyasına girmiştir (bkz. Sitter, 1992: 17). Sitter'in görüşleri ile paralel biçimde Beaulieu, Morrison'ın, Tatlı Yuva'da yaşamış insanların öykülerini



anlatarak yaşamlarındaki en özel alanlara ait acılara dikkat çektiğini, böylelikle insanlığı ayaklar altına alan bir sistemde, kölelerin ‘insanlığını’ vurguladığını söyler (bkz. Beaulieu, 2003: 59). Holloway’e göre Morrison, köleliğin yarattığı travma nedeniyle ruhen neredeyse aciz kalmış bir kölelik-sonrası toplumuna, unutulmak istenen hatıraları hiç sakınmadan sunmaktadır (bkz. Holloway, 1990: 516). Morrison, kendinden önceki kölelik anlatılarından farklı olarak konuşulmamış olanı hatırlamak ve yeniden kurgulamak niyetindedir.

Morrison, *Beloved*’da tarih, folklor ve yaratıcı düşüncünü birleştirerek, sevginin engellenmesini ve bunun yarattığı travmayı anlatan bir hikâyeye kurar (bkz. Beaulieu, 2003: 55). Morrison, *Beloved* romanını yazma ilhamını, gerçek bir hayat hikâyesinden almıştır. Yazar, Afrikalı Amerikalı halk kültürünün üç yüz yıllık geçmişini anlatan *The Black Book* (Kara Kitap) adlı çalışmanın editörlüğünü yaparken Margaret Garner’in öyküsü ile karşılaşır. 1856 yılında Kentucky’de yaşanan olayda, özgürlüğüne kavuşmak için ailesiyle birlikte kölelikten kaçan Margaret Garner, Cincinnati’ye ulaşmaya çalışırken peşindeki köle avcıları ve sahibi tarafından yakalanır. Garner, köleliğe dönmelerini istemediği için çocuklarını öldürmeye çalışır ve iki yaşındaki küçük kızını öldürür. Margaret Garner’in yaşamı Steven Weisenburger’in 1998 tarihli *Modern Medea: A Family Story of Slavery and Child-Murder from the Old South* (Çağdaş Medea: Eski Güney’den Kölelik ve Çocuk Katli Üzerine Bir Aile Hikayesi) adlı eserine konu olmuştur. Toni Morrison, romanını yazarken, yaratıcılığını etkilememesi için Margaret Garner’in hayatını araştırmadığını belirtmektedir.

Gerçek bir yaşantıdan etkilenen Morrison’un, eserinde Medea mitini dönüştürdüğü görülmektedir. Walters’a göre Morrison yalnızca, “bir aile içi şiddet öyküsünü, köle kadınların sınırlandırılmış anneliği üzerinde duran bir anlatıya” dönüştürmekle kalmaz, kasıtlı olarak Euripides’in tragedyasını postmodern bir bakış açısıyla ilişkilendirir. Böylelikle köleliğin dehşetini, Sethe’nin çocuk katlini hafifletmek için değil, içinde yaşadığı toplumun Sethe’yi neden suçladığını ayrıntılarıyla işlemek için yansıtır. Sethe çocuğunu öldürmesinin nedeninin çocuklarını “korkunç olduğunu bildiği” şeyden korumak için olduğunu söylese de bu eski kölelerden ve özgür doğmuş siyahlardan oluşan çok katmanlı topluluğun onu suçlamasına engel olmamıştır (bkz. Walters, 2007: 109).

*Beloved*, anlatı zamanı olarak 1873-1875 yılları arasında Ohio'da geçmektedir, ancak roman, karakterlerin anıları ile çok geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Romanın başlangıcında Sethe<sup>10</sup>, on sekiz yaşındaki kızı Denver ile 124 Bluestone Yolu, Ohio'da yaşamaktadır. Evin bir diğer sakini ise, Sethe'nin ölen kızının üzgün ve kızgın hayaletidir. Sethe'nin iki oğlu, Howard ve Buglar, hayaletli bir evde yaşamaktan bunalıp on üç yaşına geldiklerinde evi terk etmiş, Sethe'nin kayınvalidesi Baby Suggs, torunlarının gidişinden kısa bir süre sonra ölmüştür. Sethe ve Denver toplumdan soyutlanmış bir şekilde yaşamaktadır. Eski bir köle olan Sethe'nin ve ailesinin yaşadıkları, Sethe'nin, roman anlatıcısının ve diğer karakterlerin gözünden verilmektedir. Geçmiş ile şimdiki zamanın iç içe geçtiği, geridönüşlerle anıların yaşandığı zamana dönülen, lineer olmayan bir anlatı söz konusudur. Çok sesli bir roman olan *Beloved*'de, tek tek anlatılar birleşerek bir bütün oluşturmaktadır. Romanın başlangıcında Beaulieu'nin sözleriyle "1873'te geçmiş, Tatlı Yuva'dan eski bir arkadaş olan Paul D'nin biçiminde, Sethe'yi ziyarete gelir" (Beaulieu, 2003: 56). Paul D'nin gelişiyle Sethe'nin kölelik yılları ve sonrasına ait anıları canlanmaya başlar. Köle olarak yaşadıkları Kentucky'deki Tatlı Yuva çiftliği ile ilgili anılarla başlayan hatırlama süreci, Sethe'yi ve Paul D'yi geçmişle hesaplaşmak zorunda bırakacaktır. Çiftliğin ironik bir biçimde "Tatlı Yuva" olarak adlandırılmış olması dikkat çekicidir. Çiftliğin sahibi John Garner'ın Tatlı Yuva'da ütöpik bir köle plantasyonu kurma çabası trajik bir biçimde sonlanmışır. Rhodes'un belirttiği gibi Tatlı Yuva, en az köleliğin daha katıksız biçimleri kadar zalimdir. Sethe, eskiyi anımsadıkça Tatlı Yuva'nın ondan, özgür olma isteğini dahi çaldığını fark eder (bkz. Rhodes, 1990: 77). Romanın akışında, Bay ve Bayan Garner'ın sahip olduğu Tatlı Yuva'da, önceleri Baby Suggs ve oğlu Halle ile Paul D, Paul A ve Paul F'nin köle olarak yaşadığı, daha sonra çiftlikten ayrılan Baby Suggs'ın yerine Sethe'nin geldiği anlaşılmaktadır. Çiftlikte, Bayan Garner ve çiftliğe geldiğinde on dört yaşında olan Sethe dışında kadın olmayışı dikkat çekmektedir. Sethe, çiftlikteki erkekler arasından Halle'yi kendine eş olarak seçer.

Garnerlar'ın insaniyetli köle sahipliği süresince, nispeten huzurlu bir yaşam süren Sethe ve ailesi, Bay Garner'ın ölümünün ardından, yerine geçen kardeşi

---

<sup>10</sup> Sethe'nin ismi Eski Ahit'te geçen ve İbranice olan, "bahşedilen", "atanmış" anlamlarına gelen "Seth" ismini hatırlatmaktadır (Havva, üçüncü çocuğunun adını "Tanrı bana Habil'in yerine başka bir çocuk bahşetti" diyerek Seth koymuştur ). Romanda Sethe'nin ismi, beyazlardan olan tüm çocuklarını "atan" annesinin Sethe'nin yaşamını bahşetmiş olmasını vurgulamaktadır (bkz. Henderson, 1999: 96).

‘Öğretmen’in zalimliği karşısında çiftlikten kaçmak zorunda kalır. Öğretmen, adeta bilimsel ırkçılığın vücut bulmuş halidir, vaktinin çoğunu kölelerin davranışlarını gözlemleyip, bunları “hayvani” ve “insani” olmak üzere katagorize etmeye ayırmaktadır. Dördüncü çocuğuna hamile olan Sethe ve çocukları dışındaki diğer köleler çiftlikten kaçmayı başaramazlar. Sethe’nin Öğretmen ve yeğenleri tarafından uğradığı tacize şahit olan Halle aklını yitirmiş, Paul A asılmış, Paul D yakalanıp başka bir çiftliğe satılmış, Sixo yakılarak öldürülmüştür. Sethe, tek başına göğüs gerdiği zorlu yolculuğun ardından Ohio nehrinin kıyısına vardığında kızı Denver’ı dünyaya getirir. Suggs’ın evine kucağında yeni doğmuş bebeğiyle varan Sethe, yirmi sekiz gün boyunca özgür bir insan olarak yaşar: “Sethe yirmi sekiz gün boyunca- bir dolunayın yolculuğu süresince- özgür bir yaşam sürdü. Küçük kızın yüzüne akıttığı o katıksız, duru tükürükle, yağlı kanı arasında uzanan, yirmi sekiz gün” (Morrison, 2000: 114). Sethe’nin yirmi sekiz gün süren özgürlüğü, ayın döngüsünü ve menstrual döngüyü temsil etmektedir. Ancak Sethe’nin peşine düşen Öğretmen, Baby Suggs’ın evine ulaşır. Sethe, köle olarak yaşayamayacaklarından emin, kendisi ve çocuklarını öldürmeye karar verir. Öğretmen ve adamları onu durdurduğunda Sethe, testereyle iki yaşındaki kızının boğazını kesmiş, oğullarını yaralamış, bebeğini öldürmeye çalışmaktadır (bkz. a.g.e.: 173). Bu olaydan sonra Öğretmen, Sethe’nin peşini bırakır, kızını öldürdüğü için bir süre hapis yatan Sethe, Baby Suggs ve çocuklarının yanına döner. Morrison romanında, beyaz ataerkil bakış açısını kırarak Sethe’nin çocuk katlini yine kendisi gibi eski kölelerden, kaçaklardan, hür doğmuş siyahlardan oluşan bir toplumun bakış açısıyla işlemiştir. Sethe’nin işlediği suç, içinde yaşadığı siyah toplum tarafından katı bir biçimde eleştirilir (bkz. Caronia, 2008: 152). Sethe ve kızı Denver, on sekiz yıl boyunca toplumdan soyutlanmış bir hayat yaşarlar.

Roman anlatısının başladığı 1873 yılına gelindiğinde, Sethe ve Denver, civardaki herkes tarafından hayaletli olduğu bilinen evde yalnız başlarına kalmıştır. Paul D geldikten kısa bir süre sonra küçük kızın hayaleti, evdekileri rahatsız etmeye çalışır, ancak Paul D hayaletle yüzleşip onu uzaklaştırır. Kısa bir süreliğine Paul D, Sethe ve Denver normal bir aile yaşantısı sürerler. Ancak küçük kızın ruhu, bu kez ete kemiğe bürünmüş olarak karşılına çıkar. Adının “Beloved” (Sevilen) olduğunu söyleyen yirmi yaşındaki genç kadın, bir gün aniden 124’ün kapısında belirmiştir. Sethe, kalacak yere ihtiyacı olan genç bir kadını sokakta bırakmayacağını söyleyerek Beloved’ı evine alır. Denver, Beloved’in öte dünyadan geri gelen ablası olduğunu fark

eder, ancak onu tekrar kaybetmek istemediği için bunu kimseye söylemez. Denver'in Beloved'a olan düşkünlüğünün kaynağında, annesinin ilgisine ve korumasına duyduğu ihtiyacın yattığı düşünülebilir. Sethe, böyle bir korumacı tavrı Beloved'a göstermiş ve onu kendisi gibi köle olmasın diye öldürmüştür (bkz. McNeal, 2010: 54).

Sethe için, Paul D'nin gelişiyle başlayan geçmişi hatırlama ve anılarla yüzleşme süreci, Beloved'ın hayatlarına girmesiyle farklı bir boyuta taşınır. Beloved, sürekli olarak Sethe'ye kendisiyle ilgili sorular sorar, Sethe'nin annesiyle ve kendi çocukluğuyla ilgili anıları, Beloved'ın ısrarcı sorularıyla gün ışığına çıkar. Büyük bir açlıkla annesinin tüm ilgi ve sevgisini kendi üzerine çekmeye çalışan Beloved, Paul D ve annesi arasındaki ilişkiden rahatsız olur. Yavaş yavaş Paul D'nin kendi annesinden ve evden uzaklaşmasını sağlar. Paul D, Sethe'nin küçük kızını öldürdüğünü öğrenir ve Sethe'yi hayvani bir içgüdüyle hareket etmekle itham eder : “İki ayağın var Sethe, dört değil, dedi; aynı anda aralarında bir orman bitiverdi- patikasız ve sessiz” (Morrison, 2000: 190). Paul D'nin evden ayrılmasıyla, Sethe, Denver ve Beloved dış dünyadan tamamen soyutlanarak üç kişilik bir yaşam kurarlar. Beaulieu, Sethe ve kızlarının oluşturduğu bu üçlüyü Yunan mitolojisindeki üçlü kadın gruplarıyla ilişkilendirir. Üç Güzeller, Üç Gorgon, Üç Kader Tanrıçası, Üç Erinye gibi, Sethe, Denver ve Beloved, Paul D ve diğer herkesi kendilerinden uzak tutan bir üçlü oluşturmuştur (bkz. Beaulieu, 2003: 150). Beloved'ın, ölen kızının yeniden doğmuş hali olduğunu anlayan Sethe, ona yaşananları açıklamaya çalışır. Öldüğünde henüz iki yaşında olduğundan, Beloved'ın mantığı küçük bir çocuğunki gibidir. Bu nedenle, Sethe ne kadar uğraşırsa uğraşsın, Beloved'ı yaptığı şeyin sonsuz bir sevgiden kaynaklanan, korumacı bir hareket olduğuna inandıramaz. Beloved'ın algısında annesi onu terk etmiştir.

Beloved, bitmek bilmeyen istekleriyle hem fiziksel hem ruhsal olarak Sethe'yi sömürür. Beloved, gitgide irileşirken Sethe eriyip bitmektedir: “Sevilen büyüdükçe, Sethe küçülüyordu; Sevilen'in gözleri parladıkça, eskiden hiçbir şeyden kaçırmayan gözler kısılıyor, incecik çizgilere dönüşüyordu. (...) Sevilen onun yaşamını alıyor, yiyor, bu yaşamla beslenip irileşiyordu” (Morrison, 2000: 284). Trudier Harris, Beloved'ın bir şeytan (sukkubus) olarak görülebileceğine dikkat çeker; Beloved adeta insanı tüketen bir makinedir, tüm kölelik tarihi boyunca yoksun bırakılmış kölelerin birikmiş arzusundan oluşmuş bir makine (bkz. Beaulieu, 2003: 58). Bu açıdan bakıldığında Beloved, yalnızca Sethe'nin küçük kızının değil köleliğin kurbanı olan tüm huzursuz ruhların reankarnasyonu olarak görülebilir. Morrison, İncil'den alıntı

yaparak, “Ona sevilen diyeceğim, daha önce sevilmezene” derken, *Beloved*’ın kişiliğinde canlanan köleliğin tüm isimsiz hayaletlerinin adlandırılma isteğini dile getirir (bkz. Holloway, 1990: 522).

*Beloved*, ayrıca Yoruba kültüründe yer alan “abiku” ile ilişkilendirilebilir. *Mobolade*, abiku’yu öldükten sonra bir çok kez aynı aileye doğan çocuk olarak tanımlar. Aynı anneden defalarca doğan ve ömrü genellikle çok kısa olan abiku, ailesinin tüm çabalarına rağmen ölmeye yazgılıdır (bkz. *Mobolade*, 1973: 62). Abiku çocuklar ailelerine ızdırap vermek için yaşama geri dönerler, bu nedenle aileler küçük yaşta ölen çocuklarının bedenine, yeniden doğarsa tanıyabilmek için işaretler çizerler (bkz. *Beaulieu*, 2003: 90). *Beloved*, abikular gibi bedeninde tanıtıcı izler taşımaktadır. *Beloved*’ın alnındaki izler, *Sethe*’nin kendisini öldürürken tırnaklarının yaptığı izlerdir. *Beloved*, bir abiku olarak yeniden doğmuş, annesine geri dönmüştür. *Beloved* kapılarında belirlediği gün *Sethe*’nin yaşadığı sembolik doğum bunun en önemli işareti olarak görülebilir. *Sethe*, *Beloved*’ı bir kez daha ancak bu kez bir bebek değil genç bir kız olarak doğurmuş olur.

Ailesine ızdırap vermek için geri dönen abiku çocuk *Beloved*, annesinin sütünün yerine bu kez yaşam gücünü emerek beslenmektedir. *Denver*, o zamana kadar tek arkadaşı olan *Beloved*’ı, ablasını, kaybetmekten korktuğu için onun tüm isteklerini yerine getirmiştir, fakat annesinin gözünün önünde eriyip gittiğini görünce harekete geçer. *Baby Suggs*’ın ruhani desteğiyle cesaretini toplayıp, yıllardır ailesine sırt çevirmiş olan insanlardan yardım istemeye karar verir. *Denver*’ın anlattıkları üzerine 124 *Bluestone Yolu*’na gelen kalabalık topluluk, ilahilerle bir nevi şeytan çıkarma ayinine başlar. Bu sırada, *Bay Bodwin* atıyla *Denver*’ı yeni işine götürmek için gelmiştir. *Bay Bodwin*’in at sırtında *Sethe*’nin evine gelişi yıllar önce *Öğretmen*’in yanındaki üç atlıyla 124’e geldiği ve *Sethe*’nin kızını öldürdüğü günü çağrıştırmaktadır. Kadınların ilahilerini duyup yanında devasa boyutlara ulaşmış *Beloved*’le birlikte evden çıkan *Sethe*, *Bay Bodwin*’i yıllar önce kendisini yakalamaya gelen köle avcılarından biri sanarak, adamı öldürmeye çalışır. *Ella*, *Sethe*’yi durdurmayı başarır, bu esnada *Beloved* gözden kaybolmuştur. Romanın sonunda *Paul D*, *Sethe*’nin yanına döner ve yaşadıklarının etkisiyle ruhen ve bedenen çöken *Sethe*’yi iyileştirmeye çalışır.

Bir Yeni-Köle Anlatısı (Neo-Slave Narrative) olarak tanımlanabilecek olan *Beloved*, eski köle anlatılarında olduğu gibi ırk ayrımcılığının, hem sömüren hem

sömürülenin özündeki insan ruhunu nasıl bozduğunu göstermektedir (bkz. Beaulieu, 2003: 60). Euripides'in tragedyasında çocuk katli tragedyanın doruk noktasını (climax) oluştururken, Morrison'ın romanında bu olay her şeyin etrafında döndüğü merkezdir (bkz. Caronia, 2008: 156). Sethe'nin kendi çocuğunu öldürmesi, köleliğin tüm acımasız hatıralarını su yüzüne çıkarmıştır. Medea mitinin Modern edebiyattaki bir görünümü olarak yorumlanabilecek *Beloved* romanında, başkahraman Sethe, Afrikalı Amerikalı bir Medea olarak ortaya çıkar.

### 3.1.1. Ataerkil Toplumda Öteki Olarak Sethe

Medea ve Sethe, ataerkil toplumda öteki konumunda olan ve bu nedenle baskıya, hor görülmeye maruz kalan, haksızlığa uğramış karakterlerdir. Euripides'in tragedyasında Medea, Yunanlılar için Doğu'daki bilinen en uzak ülkeden, Kolkhis'ten gelen bir barbardır. Hem kadın, hem barbar, hem cadı olan Medea, Yunan toplumunda tam anlamıyla "öteki" konumundadır. İason için babasına ve vatanına ihanet etmiş olan Medea, esasen Korinthos'ta sürgündür. Bu nedenle, "hem şu yaban ilin insanlarına hoş görünmek, hem de İason'un her dediğine hak vermek zorunda"dır (Euripides, 2014: 1). Medea, İason'un ihanetiyle yabancı bir ülkede çocuklarıyla tek başına kalmıştır. Sütüne, hanımının durumunu; "Zavallı kadın, yaşadığı bu yıkımla, atalarının toprağını terk etmenin ne anlama geldiğini öğrenmiş bulunuyor" (a.g.e.: 2) sözleriyle özetler

Sethe ise beyaz toplumda siyah bir kadın, dahası bir köle olarak ötekileştirilmiştir. Sethe'nin ve diğer tüm kölelerin vatanından zorla koparılmış ve tamamen yabancı oldukları bir ülkeye getirilmiş oldukları düşünüldüğünde, Sethe'nin de bir sürgün olduğu görülmektedir. Afrika'daki dillerinden, inançlarından ve kültürlerinden koparılmış tüm köleler gibi Sethe de köksüz ve kimsesiz bırakılmıştır. Chasin, romanda köksüzlük duygusunun ve geçmişle bağın, ağaç imgesi ile sembolize edildiğini belirtir. Sethe'nin sırtında, kırbaçlanmaktan kaynaklanan yabani kiraz ağacı şeklinde bir yara izi bulunmaktadır (bkz. Chasin, 2016: 215). Öğretmen, yeğenine Sethe'nin insani ve hayvani özelliklerinin listesini yazdırır ve bu özelliklerin arasına çizgi çekmesini söyler. Sethe'nin şahit olduğu ve onu derinden sarsan bu olay, Öğretmen'in Sethe'yi ve diğer köleleri, insandan aşağı varlıklar olarak gördüğünün bir kanıtıdır. Irkçı bakış açısına göre "her siyah tenin altında vahşi bir orman" vardır:

Beyazlar, hali tavrı ne olursa olsun, her siyah derinin altında vahşi bir orman uzandığına inanır. Geçit vermeyen, çevrıntili sular; ağaçlardan sarkan, tiz çılgınlık atan maymunlar; uyuklayan yılanlar; o tatlı, beyaz kanlarını emmeye hazır, kırmızı dişetleri. Bir bakıma, diye düşündü, haklılar (...) ama bu, siyahların öteki (yaşanılasi) yerden buraya getirdikleri bir orman değildi. Bu ormanı beyaz insanlar onların içine dikmişti (Morrison, 2000: 226-227).

Doğu'daki bir ülkeden veya Afrika'dan geldikleri, daha koyu ten rengine ve farklı kültürlere sahip oldukları için Medea ve Sethe ataerkil Batı toplumunda vahşi yaratıklar olarak görülmektedir.

Medea ve Sethe'nin başına gelen felaketlerin temelinde yatan etmenlerden birinin, yaşamlarındaki erkeklerin fiziksel ve psikolojik "yokluğu" olduğu söylenebilir. Hall, tragedyalarda "sınırları aşan" kadınlardan örnek vererek eski anlatılardan bu yana kocaların yokluğunun kadının suç işleme durumu zemin hazırladığını belirtmektedir (bkz. Hall, 2010: 132). Sethe'nin yaşadıkları kocası Halle'in yokluğuyla açıklanabilir. Sethe, Öğretmen'in yeğenleri tarafından şiddete uğrarken, bu olaya saklandığı yerden şahit olan Halle, yaşananlara engel olamaz.

"Sütünü çaldıklarını söyledin. Halle'i o hale getiren şeyin ne olduğunu bir türlü bulamamıştım. Ama sen anlatınca, anladım. Onu neyin parçaladığını buldum. Onca yıl, her Cumartesi Pazar çalışmak, bütün o ekstra işler, hiçbiri ona dokunmamıştı. Ama o ahırda gördüğü şey her neyse, onu bir çubuk gibi kırıverdi." "Gördü demek?" Sethe uçup gitmelerini engellemek ister gibi, dirseklerini sıkı sıkı tutuyordu.

"Gördü. Mutlaka görmüş olmalı."

"O oğlanların bana yaptıklarını gördü ve soluk almalarına izin verdi, öyle mi? Gördü... Gördü, ha?" (a.g.e.:86)

Halle, çiftlikten kaçış sürecinde Sethe'nin yanında değildir. Daha sonra Halle'nin, karısının uğradığı taciz karşısında aklını yitirmiş olduğu anlaşılacaktır. Ancak her halükarda, Halle ihtiyaç duyduğu anda Sethe'nin yanında olamamış, onu savunamadığı gibi zorlu kaçış yolculuğunda yalnız bırakmıştır. Medea'nın İason'dan daha fazla kahraman özelliği taşıması gibi, Sethe Halle'den daha cesur ve dirayetlidir. McNeal, Morrison'un Yunan mitolojisinden izler taşıyan eserlerinin genelinde erkek karakterlerin bir 'kaçış' içinde olduğunu belirtir. Erkek karakterlerin kaçışı, kadınların toplum tarafından kabul edilemeyecek davranışlar sergilemelerine neden olmaktadır. Kadınların hayatta kalabilmek için başvurdukları yollar ataerkil toplum tarafından nefretle karşılanır ve kadınlar akıl hastası olarak damgalanır (bkz. McNeal, 2010: 9-10).

Medea ve Sethe'nin yalnızca kocalarının değil, aynı zamanda babalarının, erkek kardeşlerinin ve oğullarının 'yokluğu' söz konusudur. Medea, kocası İason tarafından terk edilmiş, kendi seçimiyle de olsa babasının ve erkek kardeşinin

korumasından yoksun kalmış, oğullarının gelecekte kendisine sağlayacağı bakım ve ilgiyi kaybetmiştir. Benzer şekilde, Sethe, babasını hiç tanımamıştır, kocası Halle'nin akıbeti belli değildir, oğulları Howard ve Buglar ise evi terk etmiştir. *Beloved*'de aile yapısı anaerkildir. Romanda sadece kadınlardan oluşan Suggs ailesi, köken olarak Afrika'nın anaerkil kültürünü ve aynı zamanda Amerika kıtasında yaşayan kölelerin zorunlu anaerkil aile yapısını temsil etmektedir. Medea'nın ve Sethe'nin anaerkil kültüre dayanan kökenlerinin, kendi aile yapılarına yansıdığı görülmektedir. Medea Doğu'nun, Sethe ise Afrika'nın anaerkil mirasını taşımakta, bu bağlamda beyaz, Batılı, ataerkil kültüre tezat oluşturmaktadırlar. *Beloved*'da Sethe ve Baby Suggs anaerkil tanrıçalar olarak karşımıza çıkar. Baby Suggs, siyahî toplumda ruhani bir lider konumundadır. Baby Suggs, ormanda 'Açıklık' olarak adlandırdıkları yerde, Afrika dininin motiflerini taşıyan bir çeşit ayin ile kadın, erkek, çocuk tüm siyahları köleliğin izlerinden arındırmaya çalışır: "Baby Suggs, kutsal kadın, onlara o büyük, yüce yüreğini sundu (...) Onlara, sahip olabilecekleri tek nimetin, kendi düşlerindeki nimet olacağını söyledi. Onu göremedikleri sürece, ona sahip olamazlardı" (Morrison, 2000: 106-107). Ancak, çok sevdiği gelininin, torununu öldürmek zorunda kalmasıyla tüm inancını yitirir. Batı kültürü ve kölelik sistemi, böylelikle anaerki karşısında zafer kazanmış olur.

Halle'nin yokluğu, dolaylı olarak Sethe'nin çocuklarını öldürmeye kalkışmasına yol açmıştır. Sethe'nin zihninde aile tanımının karşısında Halle yer almaktadır: "Halle, bir kocadan çok bir ağabey gibiydi. İlgisi, bir erkeğin sevişme isteminden çok, bir aile babasının bağlılığını çağrıştırırdı" (a.g.e.: 39). Halle'nin desteğinden ve korumasından yoksun kalan Sethe, çocuklarını ve kendini, köleliğin baskısından yine kendisi korumak zorundadır. Teresa Washington'a göre, Sethe bir 'Aje'dir. Yoruba dilinde bir sözcük olan Aje, Afrikalı kadınların doğasında var olduğu düşünülen ruhani gücü temsil eder, ayrıca ruhani güçleri olan insanlar Aje olarak adlandırılır. Haşmetli ve ayrıcalıklı Aje kadınları Yoruba kültüründe saygı görür ve kendilerinden çekinilir. Genel olarak ancak yanlış bir tabirle 'cadı' olarak nitelendirilen Ajeler, yeryüzündeki ve gökyüzündeki kuralları düzenleyen, insanların bunlara uymasını sağlayan ve uymayanları cezalandıran göksel insanlardır. 'Annemiz', 'annem' ya da 'gecenin ataları' gibi sıfatlarla onurlandırılan bu kadınlar, dünya üzerindeki her şeyin sahibi ve idarecisidir (bkz. Washington, 2009: 49-50). Sethe gibi bazı Aje anneler, köle sahiplerinin ahlaksız, sapkın ya da maddi çıkarlar



güden isteklerine maruz kalmamaları için rahimlerinin yarattıklarını, yok olmayı, yaratılışı ve yeniden doğuşu içinde barındıran, mezara benzeyen ‘kötü torbaya’ (wicked bag) gönderirler. Washington, acı çeken Aje annelerin, esasında çocuklarını yok etmediklerini, Sethe’nin deyiimiyle “güvende olacakları yere” gönderdiklerini belirtir (a.g.e, 53).

Görüldüğü üzere, Sethe, Medea gibi toprak anayla ve yeraltının yaratan ve yok eden güçleriyle özdeşleştirilmiştir. Kadına atfedilen yaratıcı güç, ataerkil bakış açısıyla karanlık ve kötücül olarak tanımlanırken, kitonyen güçleri olan kadınlar büyücü veya cadı olmakla suçlanmıştır. Paglia, kitonyenin ilk olarak *Medea*’da zafer kazandığını vurgular, Paglia’ya göre *Medea*’da “Yurttaşlık, öç alıcı biçimde toplumun mağrur hiyerarşilerini yerinden eden ve ortadan kaldıran, cinsel bakımdan müphem, büyü yapan bir yabancı tarafından geçersiz kılınır” (Paglia, 2004: 123). Medea’nın Euripides’te ima edilen otacılık bilgisi, Seneca’nın tragedyasında ön plana çıkarılmış, Medea kazan başında iksir hazırlayan bir cadı olarak resmedilmiştir.

### 3.1.2. Güçlü ve Gururlu Ana Tanrıçalar

Euripides, Medea’nın karakterinde erkek/kadın, Yunanlı/barbar, hayvan/insan, ölümlü/tanrı gibi dikotomileri sorunsallaştırmaktadır. Medea bir kadındır, ancak bir erkek gibi kendi yaşamını yönlendirmektedir, Antik Yunan’da barbarlar köle olmaya mahkûmken, Medea asla köleliği kabullenecek biri değildir. Medea, bir kadın ve barbar olarak kendine yakıştırılan stereotipik davranışları sergilemez, aksine cesur, zeki ve bilgedir. Euripides’in Medea’yu, kahraman bir savaşçı gibi resmettiği görülmektedir. Medea, Homeros’un *İlyada*’da betimlediği Akhilleus’a çarpıcı bir biçimde benzemektedir. Gill’in işaret ettiği gibi özellikle tutkulu, hiddetli ve acımasız oluşuyla; onuruna ve şanına düşkünlüğüyle Akhilleus’u anımsatmaktadır (bkz. Gill, 1996, 154-74). Euripides’in Medea’sı aklını yitirmiş ya da intikam hırsıyla yanıp tutuşan bir kadını değil, bir kadın karakterin yalnızca kahramansı özelliklere sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda adaletin sağlayıcısı olabileceğini, ataerkil otorite kendinden daha yukarıda olan ilahi otoriteye karşı sorumluluğunu unuttuğunda, onun görevini üstlenebileceğini göstermektedir (bkz. Caronia, 2008: 165).

Benzer şekilde *Beloved*’ın Sethe’si Medea gibi güçlü bir karaktere sahiptir. Dayanıklılığı, kararlılığı, gururu ve cesaretiyle ön plana çıkan Sethe, toplumsal

normları aşarak kendi kaderine hükmetmeye çalışır. Sethe'nin güçlü kişiliği fiziksel görüntüsüne yansımaktadır:

Halle'in sevgilisi- demirden gözleri, demirden belkemiği olan kız. Sethe'nin saçlarını Kentucky'deyken hiç görmemişti. Bu yüz, onu son gördüğünde on sekiz yaş daha gençti, ama şimdi daha yumuşaktı. Saçlar yüzünden. Avutulamayacak kadar dingin bir yüz; tenle aynı renkteki gözbebekleri- eskiden, bu kıpırtısız yüzle gözbebekleri erkeğe gözlerin yerinde bir çift delik bulunan bir maskeyi çağırırdı. Halle'nin kadını. Her yıl gebe; ateşin karşısında oturup Paul D'ye kaçağını açıkladığı yıl bile (Morrison, 2000: 19-20).

Demir gözlü, demir iradeli Sethe'nin Tatlı Yuva'dan kaçışı, iradesinin gücünü ve dayanıklılığını kanıtlamaktadır: “Üstelik, tek başına. Erkek onunla gururlanıyor, ona kızıyordu. Yaptığı şey için gurur, Halle'e ya da kendisine gereksinim duymadığı için de öfke” (a.g.e: 19). Sethe, özgürlüğüne kavuşabilmek için insanüstü bir azim sergilemiştir.

Sethe'nin gururlu kişiliği, kızını öldürdükten sonra hapse götürülürken sergilediği duruşta kendini göstermektedir. Kasabadaki insanlar Sethe'nin mağrur duruşunu, kibirlilik olarak algılayıp eleştirirler:

Dışarıdaki kalabalık iyice artmıştı; siyah yüzler mırıldanmayı kesti. Yaşayan çocuğu taşıyan Sethe onlar kadar sessiz bir biçimde, önlerinden geçti. Arabaya tırmandı; yüzünün yandan görünüşü mavi, şen gökyüzüne karşı bir bıçak kadar keskindi. Bu profilin duruluğu herkesi sarstı. Çenesini gereğinden çok mu kaldırmıştı? Sırtı biraz fazla mı dikti? Galiba (a.g.e.: 176).

Sethe, yaşadığı trajediye rağmen ayakta durabildiği için yadırganır. Aklını kaybetmediği için, zavallı ve çaresiz bir kadın gibi görünmediği için, yaptığından pişman olmamakla suçlanır. Medea ve Sethe, boyun eğmeyen gururlu bir yapıya sahip olmaları nedeniyle toplumdan dışanırlar. Her iki karakterden içinde buldukları durumu kabullenip, genelinde toplumun özelinde ise yaşamlarına yön vermeye çalışan erkeklerin kararlarına itaat etmeleri beklenmektedir. Ataerkil toplumun bakış açısına göre, bir kadın, bir erkek gibi gururlu olamaz, kendini savunamaz ve yaşamı üzerine karar veremez. Kendisini koruyan bir erkek akrabası olmalı ve yaşamı ile ilgili kararları kadının adına vermelidir. Antik Yunan kültüründe *kurios* olarak adlandırılan bu hami, kadının yaşamını yürüten kişidir.

Medea, Yunan kadınının taşınması beklenen, önce babaya daha sonra kocaya itaat, evine koşulsuz adanmışlık, sessizlik, toplum içinde fark edilmeme gibi tipik özellikleri yerle bir eder. Medea'nın cesareti, Yunan toplumunun temelini oluşturan aile kurumunu (oikos) temelinden sarsmaktadır. Medea, evlilikle ilgili kararı kendisi vererek babasının kuriosluğunu reddetmiştir, daha sonra İason'un kaderi hakkında

verdiği kararı reddedecek, kaderini kendi çizecektir. Bu bağlamda Medea, kendi kendisinin kurios’udur. Medea, kadının özgür iradesinin, özellikle erotik arzularının ataerkil toplumda yarattığı tehdidi temsil etmektedir.

Sethe’nin Medea gibi kendi eşini seçmiş olması aralarındaki bir diğer önemli benzerliktir. Sethe, Tatlı Yuva’ya geldiğinde, çiftlikte beş köle erkek bulunmaktadır. Sethe, bunlardan herhangi biriyle birleşmeye zorlanmaz ve bir yıl sonra kendi seçtiği Halle ile ‘evlenir’. Elbette, bu evlilik beyazların evlilikleri gibi çeşitli merasimlerle gerçekleşen resmi bir evlilik olmamıştır. Sethe, “düğün” gecesi için, hanımından çaldığı kumaş parçalarıyla gizlice kendine bir gelinlik diker:

Eh, en azından kendime yeni bir elbise yapmayı kafama koymuştum- çalışırken giydiğim o çuvalı evlenirken giymeyecektim. Böylece kumaş çaldım ve kendime inanamayacağın bir elbise diktim. Belden yukarısı, hanımın dikiş sepetinden yürüttüğüm iki yastık kılıfıydı (...) en büyüksorun eteğin arkasıydı; en çok zaman alan da. Öyle bir şey bulmalıydım ki eksikliği çabucak fark edilmesin. Çünkü daha sonra giysiyi sökmek, aldığım her şeyi eski yerine koymak zorundaydım. Halle büyük bir sabırla elbiseyi bitirmemi bekliyordu. O elbise olmadan onunla evlenmeyeceğimi biliyordu (Morrison, 2000: 76).

Sethe’nin gelinliği, köle bir kadın olarak kendine dayatılan yaşama bir çeşit itiraz olarak görülebilir. Sethe’nin Halle’nin yokluğuna rağmen çiftlikten kaçmayı başarması onun güçlü karakterinin kanıtıdır:

Ohaio Irmağının yakınında, çamlı bir bayırda, aralarında onun taşıdığı gıdaya muhtaç, küçük bir bebeğin de bulunduğu üç çocuğuna kavuşmaya çalışırken, kocası ortadan yok olmuş, sütü çalınmış, dövülmüş, sırtı hamur gibi yoğrulmuş bir kadın da olsa, çocuklarını yetim bırakmayacağını, ölüme kolayca teslim olmayacağını biliyordu. Hayır (Morrison, 2000: 45).

Beaulieu, Sethe’nin çocuklarına bakmaktan ve onları kendi sütü ile beslemekten büyük gurur duyduğunu belirtir. Öğretmen, yeğenlerine bir ineğin sütünü sağır gibi Sethe’nin sütünü sağdırttığına, Sethe tecavüze uğradığını hisseder (bkz. Beaulieu, 2003: 59-60). Uğradığı zulüm, bedensel olduğu kadar psikolojik yaralar almasına neden olmuştur:

“Senden ayrıldıktan sonra, o oğlanlar gelip sütümü aldılar. Oraya gelmelerinin nedeni de buydu. Beni yere yatırdılar ve sütü aldılar. Olanları Bayan Garner’a anlattım. Boğazındaki yumru yüzünden konuşamıyordu, ama gözlerinden yaşlar boşandı. Oğlanlar, anlattığımı öğrendiler. Öğretmen sırtımda bir yara açtı; yara kapanınca da bir ağaca dönüştü. Hala orada, büyüyor.”

“Seni kırbaçladılar mı?”

“Ve sütümü aldılar.”

“Gebe bir kadını kırbaçladılar, demek”

“ve sütümü aldılar!” (Morrison, 2000: 28-29).

Chasin, Morrison’ın eserlerinin genelinde burada olduğu gibi süt imgesinin önemli bir yeri olduğunu belirtir. Morrison’ın eserlerinde süt, anneliğe özgü özellikleri

temsil ederken, köle kadınların kendi çocuklarından önce beyaz çocukları emzirmeye zorlanmasını hatırlatmak üzere ön plana çıkarılmaktadır (bkz. Chasin, 2016: 61-62). Sethe için sütü, çocuklarına olan sevgisinin ve bağlılığının bir göstergesidir. Tatlı Yuva'dan kaçarken, bir an önce sütünü küçük bebeğine ulaştırması gerektiğini düşünür.

### 3.1.3. Medea ve Sethe'de Annelik Olgusu

Sethe'nin, arketipi Medea ile taşıdığı bir diğer ortak özelliğin annelik duygusu ve çocuklarına duydukları sevgi olduğu söylenebilir. Euripides, Medea'ya çocuklarını öldürtür ancak onu yine de sevgisiz, ilgisiz bir anne olarak betimlememiştir. Medea çocuklarını, onları öldürdüğü anda dahi seven bir anne olarak gösterilmiştir. Yaşadığı ikilem detaylı bir biçimde aktarılır. Medea uzun monoloğunda çocuklarına olan sevgisini ve onları kaybedecek olmaktan duyduğu acıyı dile getirir:

Sizden uzak acı ve kederler içinde geçecek hayatım.  
O tatlı gözlerinizle ananıza bir daha bakamayacak,  
yaşamın başka bir evresine geçmiş olacaksınız.  
Ah, ah, neden bakıyorsunuz o masum  
gözlerinizle, neden gülümsüyorsunuz böyle?  
Ah, ne yapacağım şimdi? Çocuklarımla o tatlı  
gözlerini gördükçe yüreğim daralıyor kadınlar.  
Dayanamıyorum, batsın gitsin bütün kararlarım,  
oğullarımı yanıma alıp gideceğim bu ülkeden.  
(...)  
Ah, ah çocuklara kıyma bahtsız yüreğim,  
acı onlara, bırak yaşasınlar. Seninle gurbette  
yaşayarak anlam katacaklar hayatına.  
Ama, hayır! Hades'in karanlık iblisleri adına,  
razı olmayacağım buna, düşmanlarının  
hakaretine terk etmeyeceğim çocuklarımla.  
(Şart olduğuna göre artık ölmeleri,  
canlarını onları doğuran anaları alacak.)  
Her şey bitti geri dönüşü yok bu yolun.  
(...)  
Gelin çocuklar uzatın ellerinizi öpeyim.  
Ah, sevgili eller, sevgili dudaklar,  
narin bedenler ve güzel yüzler. Dilerim  
mutlu olursunuz gideceğiniz yerde, çünkü  
babanız bu dünyada her şeyinizi aldı elinizden.  
Ne kadar güzelmiş körpe teninize sarılmak,  
tatlı kokunuzu çekmek içime. Gidin, gidin  
dayanamıyorum artık yüzlerinize bakmaya (Euripides, 2014: 40-41).

Euripides, Medea'yı çocuklarını öldürmeye yönelten kültürel, sosyal ve psikolojik durumları vererek bir bakıma Medea'ya sempati duyulmasını sağlamıştır. Beaulieu'nin vurguladığı gibi annelik, Sethe'nin öz-kimliğinin önemli bir yönüdür (bkz. Beaulieu, 2003: 59). *Beloved*'da Sethe ve diğer köle kadınlar için anneliğin

anlamı, farklı yaşantılardan örneklerle gözler önüne serilmektedir. Okur, roman boyunca köle kadınların çocuklarının elinden alındığına, beyaz köle sahiplerinin tecavüzü sonucu hiç sevmeyecekleri çocuklar doğurduklarına, köle sahibine daha fazla köle sağlayabilmek için farklı erkeklerle birleştirildiklerine şahit olmaktadır. Köle kadınlar çocuklarını yanlarında tutabilseler bile onlara, istedikleri gibi bakma şansına sahip değildirlere. Baby Suggs, Sethe'ye "İlk çocuğum. Ondan anımsadığım tek şey, ekmeğin yanmış kenarına bayıldığı. Evet; bununla yarışabilir misin? Tam sekiz çocuk ve bütün anımsadığım bu" (Morrison, 2000: 16) derken, çocuklarının birer birer elinden alınışına isyan eder. Sethe'nin annesiyle ilişkisi iki üç haftalık emzirme sonrasında, annesini ancak birkaç kez uzaktan görebilmekten ibarettir, annesi ile ilgili bildikleri ise çocuklara bakmakla görevli sakat köle kadın Nan'in anlattıklarıyla sınırlıdır.

Sethe, bir köle olarak kendisinden beklenenin aksine çocuklarına kendisi bakar, en değer verdiği varlıkları çocuklarıdır:

Büyüktüm Paul D, kocamandım; derin, geniş ve engindim; bütün çocuklarımı kucaklamam için, kollarımı iki yana açmam yeterliydi. İşte *öylesine* geniştim. Buraya geldikten sonra onları daha çok sevmeye başlamıştım sanki. Ya da onları Kentucky'de gerektiği gibi sevmiyordum, çünkü oradayken bana ait değillerdi (Morrison, 2000: 186).

Fox-Genovese, köle annelerin sevdikleri çocuklarını öldürerek bir biçimde çocuklarının kendilerine aidiyetini yeniden talep ettiklerini belirtir (bkz. Fox-Genovese, 1988: 324). Bu noktada, Medea'nın "(...) Çocuklarımı öldürecekim kendi ellerimle, zor kullanarak alamayacak kimse onları benden" (Euripides, 2014, 31) sözleri, köle kadınların duygularını ifade etmektedir. Sethe, Beloved'ı öldürürken, benzer duygular içindedir; çocuklarının elinden alınmasını önlemeye çalışmaktadır. Beloved'ın yıllar sonra karşısına çıkan reenkarnasyonu, Sethe'nin elinden alınan kızını yeniden kazanmasıdır. Sethe, çocuklarına derin bir sevgiyle bağlıdır. Sethe'nin küçük kızına sevgisinin en belirgin ifadesi mezar taşına yazdırdığı sözcükte kendini bulur: Sevilen. Sethe, mezar taşına bu sözcüğü yazdırabilmek için oymacıyla birlikte olmak zorunda kalmıştır:

"Ona beslediğimiz sevgiden daha güçlü değil", diye yanıtladı Sethe; aynı anda da bir kez daha gördü: Yontulmamış taşların arasından seçtiği, dizlerini bir mezar kadar açıp ağırlığını parmak uçlarına vererek yaslandığı taşın iç açıcı serinliği. Bir tırnak kadar pembe; parlak damarlarla beneklenmiş. On dakika, demişti adam. On dakikan varsa, bedavaya yaparım. Yedi harf için on dakika. Bir on dakika daha verse, "İçtenlikle" sözcüğünü de yazdırabilir miydi? Ama bunu adama önermeyi göze alamamıştı; belki de yapardı, diye düşünmek hala içini sızlatıyordu- bir yirmi dakika, bilemedin yarım saati verseydi, tamamının, papazın cenazede söylediği

bütün sözcükleri (yani söyenebilecek her şeyi) bebeğin mezar taşına kazıtabilirdi belki: 'İçtenlikle Sevilen'. Her neyse, sonuçta ikinci sözcükle yetinmişti. Önemli olan da o sözcüktü zaten (Morrison, 2000:15).

Sethe'nin çocuklarına duyduğu sevgi, Paul D'yi şaşırır:

Tehlikeli diye düşündü Paul D, çok tehlikeli. Bir zamanlar köle olan bir kadının herhangi bir şeyi bu kadar çok sevmesi tehlikeliydi; özellikle bağlandığı şey, kendi çocuklarından biriye. Paul D'nin bildiği kadarıyla, azıcık sevmek yeterliydi; her şeyi birazcık, böylece onun sırtını kırdıkları ya da onu bir ceset çuvalına tıktıkları zaman... eh, içinde kalan birazcık sevgiyi bir sonrakine verebilirdin (a.g.e.:61).

Paul D, Sethe'nin annelik duygularının ne denli güçlü olduğunu kavrayamadığı gibi Sethe'yi aklı başında davranmamakla suçlar (bkz. McNeal, 2010: 56). Paul D'nin sözleri, 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın başlarında ataerkil toplumun, çocuklarını sahiplenen kadınları haksız gören bakış açısını gözler önüne sermektedir.

#### **3.1.4. Medea ve Beloved'da Çocuk Katli**

Ataerkil toplum yapısının, annenin en doğal hakkı olan çocuklarını sahiplenmesine engel olmaya çalıştığı görülmektedir. Bu anlayışa göre, annenin çocuklar üzerinde hiçbir hakkı bulunmamaktadır, çocuklar babanın zenginliğinin, gücünün ve soyunun devamının sağlayıcıları olarak tamamen babaya aittir. Çocuk katlinin varlığı bu bağlamda, ataerkil sistemin sorgulanmasını gerektirir. Anaerkil otorite ile ataerkil otoritenin çatışmasından kaynaklanan çocuk katli, *Beloved*'da etkili bir biçimde işlenmiştir (bkz. Beaulieu, 2003: 177).

Kölelerin direnişini ele aldığı çalışmasında Elizabeth Fox-Genovese, cinayet, kendine zarar verme ve çocuk katlinin tüm köle direnişinin temel psikolojik dinamiği olduğunu savunmuştur. Fox-Genovese'e göre, bu aşırı eylemler, köle kadınların kendini tanımlamasının bir yoludur (bkz. Fox-Genovese, 1988: 329). Köle sahibine karşı işlemiş suçlardan farklı olarak, köleler arasındaki çocuk katli, sisteme karşı bir edim olarak görülmektedir.

Medea'nın ve Sethe'nin çocuklarını öldürmeleri iyi birer kadinken kötü insanlara dönüşmelerinden kaynaklanmamaktadır. Bu eylemler, toplumun kötülüklerinin ve kadınları baskı altında tutmak için davranışlarını yönetmeye çalışan sosyal yapının birer sonucu olarak görülebilir. Corti'ye göre, Euripides'in Medea'sı ve Sethe'nin cinayetleri "Toplumların kurumsal 'kusurları'ndan kaynaklandığından daha çok faillerinin 'taşkınlığından' kaynaklanmaz" (Corti, 1992: 63).

Sethe'nin öz çocuğunu öldürmesi, köleliğin dehşetini ve kölelik boyunca yaşanan bütün aşağılanmaları geride bırakmaya çalışan siyah toplumu, rahatsız etmektedir. Özgürlüğüne kavuşmuş eski köleler, kölelik anılarını hafızalarına gömerek hayatta kalmaya çalışmaktadır. Sethe'nin gözler önünde işlediği çocuk cinayeti, yalnızca kölelik sonrasında zar zor elde edilmiş huzuru bozmakla kalmaz, aynı zamanda siyahlar hakkındaki önyargıları hatırlatır. “*Beloved*’da Morrison, siyah toplumun eğer gerçekten kölelik geçmişini aşip, yeni bir yaşantı kurmak istiyorsa, köleliğin ahlakdışı ve insanlıkdışı hiçbir mirasını reddedemeyeceğini göstermeye çalışır” (Caronia, 2008: 153). Siyahî toplumun gözünde Sethe, çocuğunu öldürerek köle sahibinin ‘mal’ kaybına sebep olmuştur, bu durum bölgede yaşayan diğer kaçak köleleri zor duruma düşürebilir ya da köleliğin kaldırılmasına engel teşkil edecek bir örnek olarak kullanılabilir. Ayrıca, bir köle kadının kendi çocuğunu öldürmesi, kölelerin hayvanlarla eşit olduğu savını desteklemek için kullanılabilir. Toplum Sethe’yi affetmeksizin bir iyileşme söz konusu olamayacaktır, ancak Sethe’nin affedilmesi demek, Sethe’nin çocuğunu öldürmesine yol açan kölelik geçmişinin tüm acımasızlığı ve şiddetinin tasdik edilmesi demektir.

Fultz’a göre Sethe ve çocukları özgürlük, aile birliği gibi temel insan haklarından yoksun bırakılmıştır. Onlar, kanunen hayvanlar gibi alınıp satılabilen, değış tokuş edilebilen birer maldır (bkz. Fultz, 2003: 65). Sethe çocuğunun boğazını bir el testeresiyle kestiğinde, çocuklarını ‘kirlenmekten’ bir başka deyişle beyazlar tarafından utandırılmaktan korumaya çalışan ‘kaba sevgi’yle hareket etmiştir. Bu eylemi beyazların köleleri yalnızca, çalıştırabileceği, sakatlayabileceği veya öldürebileceğini değil aynı zamanda köleleri kendilerini bir daha asla sevemeyecekleri ya da kim olduklarını unuttukları kadar kirletebileceklerini fark etmesinin bir sonucu olarak gelişir. Sethe, çocuklarını köleliğin insanlıktan çıkaran baskısından ve ırkçı söylemin kirletici gücünden korumak ister. Beyazlar kendisini kirletebilmiştir, ancak Sethe’nin en iyi ve en temiz parçası olan çocuklarına aynı şeyi yapamayacaktır (bkz. Beaulieu, 2003: 304). Sethe, hiç kimsenin çocuklarının özelliklerini hayvan özellikleri başlığının altına yazmasına izin vermeyecektir: “Bebeklerim için ne deftere düşülen notlar olacaktı, ne de mezura ölçümleri. Daha sonra başıma gelenlere, sizin için katlandım” (Morrison, 2000: 225-226).

Beyazlar tarafından bir hayvan gibi görülmek Sethe’yi kırbaçlanmaktan daha çok yaralamıştır. Sethe, *Beloved*’a “ilk kırbaçlanmam son kırbaçlanmamdı” der.

Bunun çocuklarına yapılmasına asla izin vermeyecektir. Sethe'nin çocukluğu ve annesiyle ilgili anıları, köleliğin dehşet verici yönünü gözler önüne sermektedir. Çocuk Sethe, annesinin köle damgasını, kendisinin annesine ait olduğunun bir işareti sanar ve annesine aynı işaretten istediğini söyler. Annesi bu istek karşısında küçük çocuğu tokatlar, Sethe annesinin neden kızdığını, bu damganın aslında neyi ifade ettiğini sonra anlayacaktır. Sethe'nin annesinin ağzında gem vurulmaktan kaynaklanan bir yarık vardır ve bu her zaman gülümsüyormuş gibi görünmesine neden olur, ancak Sethe, annesinin gerçek gülümseyişini asla göremeyecektir. Sethe'nin annesi asılarak öldürülür ve ibret olsun diye uzun süre bekletildiğinden asıldığı yerden indirdiklerinde tanınmaz haldedir. Sethe babasını hiç tanımamıştır. Çocuklara sütannelik eden Nan, Sethe'ye babasının siyahî olduğunu söyler ve annesinin babasını sevdiğini ima eder. Sethe, annesinin tek gerçek çocuğudur. Annesi, beyazların tecavüzü sonucu doğan bütün çocuklarını atmıştır: “Senin dışında hepsini attı. Mürettebatını, adaya çıkınca attı. Öteki beyazlardan gelenleri de attı. Bir ad bile koymadan, fırlatıp attı. Ama sana babanın, siyah adamın adını verdi” (Morrison, 2000: 80). Bu durum çocuk katlinin köle kadınların yaşamında çok sık rastlanan bir durum olduğunu göstermektedir.

Çocuk katli, köle kadınların, çocuklarının kendi yaşadığı şartlarda yaşamaması ya da beyaz sahiplerin tecavüzü sonucu dünyaya gelen çocuklara bakmak istememelerinden kaynaklanır. Bhabha'ya göre çocuk katli, siteme karşı bir edim olarak görülmekte ve köle kadınların en azından kamusal alanda yasal duruş sergilemesi olarak kabul edilmekteydi (bkz. Bhabha, 1994: 1343). Caronia'ya göre köle kadınlar “Hera Akraria'daki doğurganlık demonlarına ya da bir yandan çocuklara yaşam bahşederken diğer yandan canlarını alabilen Hera'nın kendisine dönüşürler” (Caronia, 2008: 159).

Sethe, çocuklarını kölelikten korumak için öldürmeye çalışmasını; “Bebeklerimi alıp güvenli bir yere yerleştirdim- güvenli” sözleriyle açıklar (Morrison, 2000: 188). Euripides'in Medeası da çocuklarını düşmanın elinde ölmekten kurtarmak istemiştir. Hekate ile ilişkilendirilen Medea, Ana Tanrıçanın hem can veren hem can alan olma özelliğini taşımaktadır. Doğa gibi Medea da kendi doğurduklarının canını almıştır.

Medea, Korinthosluların kendisinden öç almak için çocuklarına zarar vereceklerini tahmin etmektedir, ayrıca İason'un dahil olduğu Aeolus soyu, lanetlidir bu nedenle çocuklarının ölüme yazgılı olduğunu düşünür. İason, ayrıca yeminini



bozan bir kimse olarak lanetlenmiştir. İason, Medea'yı ömür boyu koruyacağına dair yeminini bozarak tanrıların gazabını üzerine çekmiştir: "Bir tanrı öfkelenmiş miydi herhangi bir aileye, ağır cezalar ödetir ona bedel olarak" (Euripides, 2014: 6). Medea'nın büyükbabası Helios, Zeus ve Gaia yeminlerin koruyucusu ilahlardır. Morwood, yeminini bozmanın ve yeminlerin koruyucusu olan Zeus'u kızdırmanın cezasının çocuksuz kalmak olduğunu belirtmektedir (bkz. Morwood, 2014: 87). İason tanrılar huzurunda ettiği yemini bozduğu için cezalandırılmaya mahkûmdur. Dolayısıyla, İason'un yaptığı hatalar, çocuklarını felakete sürüklemiştir. Medea'nın çocukları, düşman elinde ölmeseler bile sürgünde onları son derece ağır yaşam koşulları beklemektedir. Medea, Sethe gibi çocuklarını köle olmaktan korumaya çalışır. Dönemin şartlarına göre, hiçbir hamisi olmayan sürgün bir kadın ve çocuklarının kaderi köle yahut fahişe olmaktır. Sethe ise, kendisinin ve çocuklarının yaşamının kölelik şartlarında hiçbir değeri olmadığını anlamıştır. Bir köle, insan olarak değil, satılacak bir mal olarak değerlidir.

Caronia, her iki kadının çocuklarını öldürmesini kamuya açık kurban törenleri olarak görmektedir. Medea, İason'un yeminini tutmaması ve Aeolus soyunun lanetini hiçe saymasının bir sonucu olarak çocuklarını feda etmek zorunda kalmıştır. Sethe'nin beyazların gözü önünde küçük kızını öldürmesi ise, her açıdan toplumu için tehlike arz etmektedir. Sethe ve Medea, çocuklarını korumak için toplum ahlakına karşı durmuştur (bkz. Caronia, 2008: 158).

Sethe ve Medea'nın, çocuklarını toplumun yarattığı şartlar nedeniyle öldürmek zorunda kaldığı anlaşılmaktadır. Medea ve Sethe esasen dominant kültürün baskısı altında bir müddet yaşarlar. Medea, İason onu terk edene kadar Korinthos'a Yunanlı kadınlara biçilen kadın rolünün içinde yaşamayı sürdürür, iyi bir anne ve eş olarak anılır, dahası çevresinde saygı gören bir şifacıdır. Benzer şekilde Sethe, yıllarca köle olarak yaşar, bir düğün hayal etmesine, çalıştığı mutfağı kendi mutfağı gibi görebilmek için uğraşmasına rağmen fiziksel ve psikolojik şiddete uğrayana kadar kaçmayı düşünmez. Tatlı Yuva'da köleliğini unutarak kendi dünyasını kurmaya çalışır. Her iki karakterin, ataerkil toplum düzeninin yarattığı açmazlar nedeniyle birer çocuk katiline dönüştükleri söylenebilir. Caronia'ya göre;

Sethe'nin eylemi her ne kadar Euripides'in Medea'sının çocuklarını korumaya yönelen katı sevgi ile aynı türden bir motivasyona sahip olsa da, Morrison *Beloved*'i Yunan tragedyasının ve Euripides'in bir alastor'un elinden gelen tanrısal öcünün ötesine taşımıştır. Bunu yaparken Morrison, yalnızca Sethe'nin eyleminin

anısında değil aynı zamanda toplumun çocuk cinayetine ve onun failine tepkilerinde görülen özdönüşümselliğe odaklanır (Caronia, 2008: 154).

Sethe, kızını Medea ile aynı sebeplerle öldürür. Bu eylem köleliğin kanlı lanetine karşı alınmış ilahi bir ölç olarak yorumlanabilir. Medea, benzer biçimde kendi çocuklarını Aeolus soyunun lanetinden korumak istediği için öldürmüştür. Morrison, *Medea*'daki Alastor'u Sethe'nin çocuklarını kölelik lanetinden temizlemek için kullanır. Aynı zamanda Morrison, Euripides'in tragedyasını genişleterek, olayın ardından beyazlar gittikten sonra siyah toplumda ve Sethe'nin ailesinde yarattığı yankıları ele alır.

Medea'nın ve Sethe'nin onurlu bir yaşam için ödedikleri bedel çok ağır olmuştur. Sethe, kızını kaybettikten sonra sağ kalan çocuklarıyla sağlıklı bir ilişki kurmayı başaramamış, çocuğunu öldürmüş olmanın verdiği suçluluk duygusu ve acı onu kendi evinde hapis hayatı yaşamaya zorlamıştır. Sethe, bir süre hapiste kalmış, dolayısıyla kanunen cezalandırılmıştır. Medea'nın, tragedyanın sonunda hiçbir engelle karşılaşmayıp cezalandırılmadan, ejderhaların çektiği tanrısal arabasına binip uzaklaşması, onun insanüstü bir varlık olmasıyla bağdaştırılmıştır. Oysa Medea için, oğullarının cenazesini kendi elleriyle gömecek olmanın son derece ağır bir ceza olduğu düşünülebilir:

Vermeyeceğim! Onları kendi ellerimle  
Akraria Hera tapınağı'nda defnedeceğim.  
Düşmanlarımdan kimse mezarlarını bulup  
kirlletmesin diye. Burada, Sisyphos'un  
ülkesinde de her yıl kutsal bir bayram  
ve mütevazi törenler düzenlenmesini  
sağlayacağım arınmak için cinayetten (Euripides, 2014, 52).

Medea, İason'un karşısında bir tanrıça olarak bulunmakta, Medea'nın bu son görünümü kitonyen ana tanrıçayı çağrıştırmaktadır. Hem can vermeye hem can almaya muktedir Ana Tanrıça, İason'a yazgısını bildirmektedir. Sethe ise, Beloved'ı yeniden yitirmiş olmanın acısıyla ruhsal bir çöküntü yaşar, ancak romanın sonunda Paul D'nin desteğiyle özsevgisini yeniden kazanmaya çalışacağı hissedilmektedir.

Toni Morrison, *Beloved* romanında Medea arketipini yeniden üretmekte ve dönüştürmektedir. Sethe, eril Batı medeniyetinin yarattığı en vahşi kurumlardan biri olan kölelik kültürünün içine doğmuş Modern bir Medea olarak karşımıza çıkar. Köleliğin vahşeti, Sethe'yi kendi çocuğunu öldürmeye yöneltmiştir. Apollonik erkek egemen toplum, ötekileştirdiği kadını, kitonyen bir canavar olarak resmeder. Sethe, arketipi Medea gibi ataerkil normlara uymadığı ve kendi kaderini çizmeye çalıştığı

için çocuk katili olarak lanetlenmiştir. Morrison eserinde Sethe'yi kahramanlaştırmaz ancak onu Medea'ya dönüştüren sebepleri sorgulayarak, kadının, anneliğin ve sevginin baskılanmaya çalışıldığı sistemi gözler önüne serer.

### 3.2. CHRISTA WOLF, *MEDEA. STIMMEN*

Christa Wolf'un ilk kez 1996 yılında yayımlanan *Medea. Stimmen* (Medea: Sesler) adlı romanı, Medea mitinin postmodern feminist söylem ile yeniden yazımı olarak değerlendirilmektedir. Hardwick, Wolf'un *Medea. Stimmen*'de mitik bir figür olan Medea'nın yaşamını toprak altından çıkaran kurgusal bir keşif yaratmak için roman formunu benimsemiştir. Wolf, Medea'nın edebiyatta ve toplumun imgeleminde yer alan portresine ters düşen bir metin oluşturmuştur (bkz. Hardwick, 2016: 77).

Wolf, *Medea. Stimmen*'ı yazmaktaki amacının bir figürü zamanının dışarısına çıkarmak, onu anlamak, adeta kabuğunu soymak, aynı zamanda önceki büyük şairlerin aynı figür üzerine yazdıklarına eleştirel bir bakışla yaklaşmak olduğunu söylemektedir. Wolf, kendisini bu büyük şairlerle kıyaslamadığını özellikle belirtmektedir (bkz. Hochgeschurz, 1998: 61; Akt. Koskinas, 2010: 93). Wolf, "Öncelikle, eğer Euripides'i küçük görmek istediğim gibi bir izlenime kapılırsanız üzülürüm" der, "Euripides'in Medea figürünün aşılması inaniyorum. Bu figür vahşiliği ile öyle büyüktür ki aşılması. Bugün ancak şöyle olabilir, biri, benim gibi biri bu yorum üzerine sorular sorabilir ve kendi yorumunu önerebilir. Euripides'i geçme niyetinde değilim" (Hochgeschurz, 1998: 61; Akt. Koskinas, 2010: 92).

Wolf, Medea mitine kendi yorumunu önermiş ve miti feminist bakış açısıyla yeniden yazmıştır. Biesenbach ve Schössler'in belirttiği gibi Christa Wolf, Euripides'ten günümüze uzanan Medea algısını yapı sökümü uğratarak Medea'nın çocuklarını öldürmesi konusunu bir dedikodu haline getirir. Mit, dedikoduya dönüşür (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 33). Wolf, Medea mitini feminizm ve metafizik eleştiriyi bir araya getiren günümüz söylemiyle ele almaktadır. Kültür tarihimizin başından beri dişliliğin dışlandığını ortaya dökmek, bu yanlış yönlendirilmiş kültürün kökenine ait bir karşı-tasarım önermek istemiştir. Wolf, bunu gerçekleştirebilmek için ise dişliliği görünür kılmalı, tarihte ve mitlerde kadından sakınılan özneliği yeniden tasarlamalıdır (bkz. a.g.e.: 47). Hardwick'e göre Wolf, *Medea. Stimmen*'de, tarihi

olduğu kadar tarihötesi de olan çifte standart olgusunu sorgulamaktadır (bkz. Hardwick, 2016: 82).

Finney'e göre, Wolf'u *Medea. Stimmen*'ı ve ondan iki yıl önce yayımlanan *Auf dem Weg nach Tabou: Texte 1990-1994* kitabını yazmaya iten "Was *Beliebt* eseri üzerine yaşanan tartışmalar ve bir dönem Stasi ile işbirliği yapmış olduğunun ortaya çıkmasıyla içine düştüğü manevi ıstırap ile Doğu Almanya'nın ortadan kalkıp Batı Almanya içinde asimile olmasının yarattığı hayal kırıklığı" olmuştur (Finney, 1999: 122). *Medea. Stimmen* üzerine yapılan incelemelerde sıklıkla Kolkhis'in Doğu Almanya ve Korinthos'un Batı Almanya'yı temsil ettiği, Wolf'un iki Almanya'nın birleşmesinden sonra yaşadığı bunalımı eserinde Kolkhis- Korinthos karşıtlığı olarak yansıttığı yorumları yapılmaktadır. Mingjun, romanda yazar ile Medea arasında benzerliklerden söz etmenin mümkün olduğunu ancak Doğu Almanya-Batı Almanya düşüncesinin derin işlenmediğini belirtir. Wolf'un kendisi de romanın Doğu Almanya ve Batı Almanya arasındaki gerilimli ilişkiyi anlattığı şeklindeki yorumları yüzeysel bulmuştur. Wolf, Doğu-Batı Almanya çatışması üzerine görüşlerini ifade etmek için bir kitap yazmaya ihtiyacı olmadığını, bu konudaki düşüncelerini çeşitli makalelerinde dile getirdiğini hatırlatır (bkz. Mingjun, 2012: 327). Finney, *Medea. Stimmen*'da varolan Doğu-Batı Almanya imgesinin üzerinde durmanın yersiz olduğunu savunan eleştirmenlerden bir diğeridir. Finney, bunun yerine Christa Wolf ve romanındaki Medea<sup>11</sup> arasındaki benzerliklere değinmenin yerinde olduğunu belirtmektedir. Finney'ye göre Wolf, Medea gibi ahlakın sesi, toplumun vicdanı olarak hareket etmiş, okurları gerek eserlerini okuyarak gerekse kendisine yazdıkları mektuplar aracılığıyla Wolf'tan tavsiye almaya çalışmıştır (bkz. Finney, 1999: 125).

Wolf, *Medea. Stimmen*'dan önce *Kassandra* (1983) adlı romanında kaynak olarak mitlere dönerek ataerkil düzenin eleştirisini yapmıştır. Soğuk Savaş dönemindeki siyasi sorunları yansıtan *Kassandra*, döneminin kült eserleri arasında sayılmaktadır. *Kassandra*'dan on üç yıl sonra, Komünizmin yıkılması ve iki Almanya'nın birleşmesinin ardından Wolf, yine son derece karmaşık mitik bir figürü ele aldığı *Medea. Stimmen*'ı yayımlamıştır. Wolf'un, her iki romanında ataerkil toplumun oluşturduğu mitleri yapı söküne uğratarak dönüştürdüğü görülmektedir.

---

<sup>11</sup> Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanının başkişisi olan Medea'nın ismi eserin Türkçe çevirisinde "Medeia" olarak yer almaktadır. Çalışmada eserin orjinaline sadık kalmak ve diğer kaynaklar ile uyumlu olabilmek adına eserin başkişisi "Medea" olarak anılacaktır.

1990-1991 yıllarında, Medea miti üzerinde çalışmaya başlayan Wolf, Medea'yı Euripides'in resmettiği haliyle kabul etmemiştir. Wolf, çocukların, kabilenin ve annelerin en değerli varlıkları olduğu bir zamana ait söylencelerden doğan böylesi bir şifacının, bir büyücünün, çocuklarını öldürmüş olabileceğine inanmadığını açıkça belirtmiştir (bkz. Wolf, 1999: 165; Akt. Mitrache, 2002: 210). Euripides ve sonrasında gelen pek çok erkek yazar tarafından çizilen Medea portresinin, gerçeği yansıtmadığı düşüncesiyle Wolf, Euripides öncesi anlatıları araştırmaya karar vermiştir. Wolf, konu ile ilgili olarak Margot Schmidt, Heide Götter-Abendroth ve Gerard Seiterle gibi uzmanlarla mektuplaşmıştır. Araştırmaları sonucunda Medea'nın çocuklarını öldürmediği, onları korunmaları için Hera tapınağına bıraktığı ve çocukların burada Korinthoslular tarafından öldürüldüğüne dair anlatılara ulaşan Wolf, şüphelerinde haklı çıkmış olur. Mitrache'nin belirttiği gibi Wolf, Batı kültürüne işlemiş olan çocuk katili Medea algısının, mitin kökeninde yer almadığını öğrenmenin kendisini rahatlattığını ifade eder. Böylelikle Wolf, Medea figürünü baştan yaratmak değil, itibarını iade etmek durumunda olduğunu görmüştür (bkz. Mitrache, 2002: 210). Wolf, Medea ile karşılaşma-buluşma serüvenine romanın öndeyiş bölümünde değinmektedir:

Söylediğimiz bir isim sadece, ama bakıyorsunuz onun çağındasınız; duvarlar geçirgen çünkü, arzuladığınız karşılaşma hiç zorlanmadan tarihin derinliklerinden size göz kırpmıyor. Çocuk katili olduğu gerçekten doğru mu? Bu kuşku yeni. Karşınızdaki buna aldırmaıyıp omuz silkiyor, size yüz çeviriyor; sizin kuşkuınıza ihtiyacı yok artık, ona karşı adil davranmanızı umursamıyor, uzaklaşıyor. Önümüz sıra mı, yoksa gerisin geri mi? Geçen zamanda sorular anlamını yitirdiler. Biz onu kendi yoluna vurduk, o ise zamanın derinliklerinden bize karşı çıkageliyor; biz kendimizi gerilere bırakıyoruz, çağları pas geçerek, bize onunki kadar açık seslenmeyen, seslenmiyor görünen çağları... Bir yerde elbet karşılaşacağız (Wolf, 2000: 11).

Medea'ya adil davranmak ve ataerkil kültürün çizdiği evlat katili imgesini silmek üzere yolan çıkan Wolf, Antik Çağ'dan günümüze değişmeyen Doğu-Batı, kadın-erkek gibi karşıtlıklara ve bu olguların şiddet ile olan ilişkisine değinmektedir. Medea, Wolf'un gözünde "çağları buluşturan varlık; bizi çağımızla buluşturan silüet" tir (a.g.e.: 12).

Wolf, *Medea. Stimmen*'da ataerkil kültürü; güç istenci, yıkım ve ölüm üzerine kurulu bir sistem olarak göstermektedir. Wolf'un romanında ataerkil mitlerin kahramanları birer antikahramana dönüşmektedir. Aydın, Wolf'un *Medea*'sında anaerkil toplum düzeninden ataerkil toplum düzenine geçişi, farklı değer sistemlerinin ve kültürlerin çarpışmasını ele aldığını vurgular. Aydın'a göre Wolf, Batı'nın öteki toplumların kültürünü tanımazlığını eleştirirken, Doğu ve Batı'da değişmeyen ve ataerkil kültürü besleyen şiddeti gözler önüne sermektedir (bkz. Aydın, 2008: 96).

Koskinas ise Wolf'un, içinde bulunduğumuz şiddet ve korku çağında, hem kadınları hem erkekleri korkutan bir mitik figürün öyküsünü farklı bir bakış açısıyla anlatarak şiddetin kaynağına ışık tuttuğunu belirtir (bkz. Koskinas, 2010: 101).

Arnds, Wolf'un *Medea*'sını bir çeviri olarak görmektedir. Çeviri sözcüğünün Latince kökeni olan 'translatere'nin 'birşeyi diğer tarafa geçirmek' anlamına geldiğini hatırlatan Arnds'a göre, Wolf'un *Medea*'sı hem edebi hem de kültürel bir çeviridir (bkz. Arnds, 2001: 415). Wolf, Euripides'in *Medea* tragedyasını polifonik bir düzyazıya dönüştüren edebi bir çeviri yapmıştır. *Medea. Stimmen*'ı kültürel bir çeviri örneği yapan ise Antik döneme ait zaman ve uzamı Modern bağlama taşımasıdır (bkz. a.g.e.: 416). Wolf, Euripides'in erkek bakış açısından anlattığı Medea'nın öyküsünü kadın perspektifiyle vermeye çalışmış, ataerkil bir miti anaerkil bir mite dönüştürmüştür. "Bir kadın yazar olarak Wolf farklı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır bu söylenece ve eserinde Medea'nın ataerkil toplum yapı tarafından nasıl ve ne şekilde günah keçisi ve kurban olarak konumlandığını aktarır" (Ercan Akyıldız ve Balkaya, 2018: 1).

Arnds, revizyonist mit yapımı kuramının Wolf'un *Medea*'sına uygulanabileceğine dikkat çeker. *Medea. Stimmen* antisömürgeci bir mit yapımıdır, mitin önceki eril versiyonları yapısöküme uğratılmış, böylelikle kadın yazarın sesine yer açılmıştır. Medea'nın aracılığıyla Wolf, kendi feminist görüşlerini dile getirebilmektedir. Bununla beraber DuPlessis'in öne sürdüğü iki tür revizyonist mit yapımı yer değiştirme (displacement) ve gayri meşrulaştırma (delegitimation) Wolf'un *Medea*'sına uygulanabilmektedir. DuPlessis yer değiştirmeyi dikkati hikayenini öteki tarafına çekmek; öteki ile, kişiliğin ve kültürün tabu olan, marjinal olan yanları ile özdeşleşmek olarak tanımlamaktadır. Gayri meşrulaştırma ise tüm "bilinen hikaye"yi etkileyen ve anlatının kesitlerine, neyi öncelediğine kadar en küçük ayrıntıya yöneltilen eleştiriyi temsil eder (bkz. DuPlessis, 1985: 108; Akt. Arnds, 2001: 418). Arnds, yer değiştirme ve gayri meşrulaştırmayı Wolf'un *Medea*'sına şöyle uygulamaktadır: "a) Medea'nın bakış açısı merkeze alınmıştır, ki bu durum erkek bakış açısının (İason'un bakış açısının) yer değiştirmesini zorunlu kılar ve b) Medea'nın olay örgüsünü etkileyen pek çok rolü yeniden değerlendirilmiştir, böylelikle Euripides'inki gibi erkek versiyonları gayrimeşrulaştırılmıştır" (a.g.e.: 418).

Atwood, Medea mitini yeniden yazan her yazar gibi Wolf'un da Medea'yı kendi çağı ve bakış açısıyla ele aldığını belirtir. Atwood'a göre Christa Wolf'un

orjinaliği Medea'yı kendisine atfedilen tüm suçlardan arındırmasıdır. Wolf'tan önceki yazarlar, Medea'ya kardeş katli, çocuk katli, Glauke'nin öldürülmesi gibi suçları yüklemiş ya da bazıları bu suçları haklı sebeplere bağlamıştır. Ancak Wolf'un *Medea*'sı tüm bu suçları reddeder (bkz. Atwood, 1998: xii). Finney, Wolf'un *Medea*'sını diğer feminist Medea okumalarından farkını vurgulamaktadır. Finney'e göre günümüzdeki feminist okumalar Medea'yı Atina toplumunda kadının domestik alana hapsedilişinin ve katı kurullarla toplum hayatından soyutlanmışlığın getirdiği mutsuzluğunun vücut bulmuş hali olarak görmektedirler. Ancak bu okumalarda Medea yine çocuk katilidir. Wolf'un romanı ise son yıllarda Almanya'da yeniden dirilen ve edebiyat, sinema, opera ve tiyatro alanında görülen Medea ilgisinin bir örneğidir (bkz. Finney, 1999:123)

Antik Yunan'da hâkim olan ataerkil düşünce yapısının insanı ölümlülüğü ile tanımladığını belirten Biesenbach ve Schössler'e göre, Euripides'in *Medea*'sında ölüm ön plana çıkar. Oysa Wolf, *Medea. Stimmen*'da yaşamı ön plana almaktadır. Wolf'un *Medea*'sı hem kendisi yeni bir hayata başlamış olmasıyla hem de yeni hayatlara gebe oluşuyla 'başlamanın, başlangıcın' sembolüdür. Karnında taşıdığı oğullarıyla henüz demir atmış gemiden inerken ölümün yerine yaşamı koyar. Euripides'te Medea ölüm ve sonu temsil ederken, Wolf'ta yaşamı ve başlangıcı temsil etmektedir. Wolf, Euripides'in *Medea*'yı bir evlat katili olarak damgaladığı o son sahnesine tamamen karşıt bir *Medea* tablosu çizmektedir (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 53-54). *Medea*, Christa Wolf'un anlatımında yaşam veren ve iyileştiren bir sağaltıcıdır. Wolf, *Medea*'yı son derece zeki, kendi ayakları üzerinde durabilen, yetenekli ve güçlü bir kadın olarak resmetmiştir. Wolf'un *Medea*'sı bir kadındır; bir tanrıça, bir büyücü ya da bir cadı değildir. Wolf'un yeniden yazımında *Medea*, romanın başlangıcında "Kolkhisli, Kral Aites ve Idya'nın kızı. Khalkiope'nin ve Absyrtos'un kızkardeşi" olarak tanıtılır. Buna karşılık, İason, "Argonot. 'Argo' isimli geminin lideri" dir (bkz. Wolf, 2000: 13). Buradan anlaşıldığı üzere Wolf, *Medea*'yı tanıtırken İason ile arasındaki ilişkiyi de geri planda tutmuştur. Mingjun'un belirttiği gibi *Medea*'nın bireyselliği daha başlangıçta vurgulanmaktadır. Wolf, arzulanan, duyarlı ve özgüveni yüksek bir kadın tasarlamıştır (bkz. Mingjun, 2012: 330).

Aydın, Wolf'un Euripides'in *Medea*'sından kimi öğeleri roman kurgusuna kattığını, masalımsı öğeleri yok ederek daha çok akılcı bir şekilde açıklama getirdiğini belirtmektedir (bkz. Aydın, 2016: 1476). Wolf'un *Medea*'sında, romanın ana karakteri

olan Medea, Kolkhis kralının şifacı özelliği olan kızıdır. Kolkhis halkı gibi Medea da babasının ülkeyi kötü yönetmesinden rahatsızdır ama babasını engelleyemediğinden Kolkhis'ten ayrılmaya karar verir. Bu kaçma eylemini gerçekleştirebilmek için İason'a Altın Postu ele geçirmesinde yardımcı olur. İason'a yardım ederek aslında kendisini ve babasının kötü yönetiminden rahatsız olan diğer Kolkhislileri yeni bir yaşama ulaştırmaya çalışmaktadır. Wolf'un Medea'sı aşık olduğu adam için ülkesinden kaçmaz, aksine babasının kötü yönetiminden kaçır. Medea ve İason yolculuk sırasında birbirlerine âşık olurlar, evlenirler ve ikiz erkek çocukları olur. Medea ile İason'un ilişkileri bozulmaya başladıktan sonra İason, Glauke ile evlenmek ister, Medea'nın ise Oistros adlı bir sevgilisi olur. Medea'nın, Kreon'un iktidarını üzerine kurduğu sırrı öğrenmesi, istenmeyen kişi ilan edilmesine yol açar. Kreon ve çevresindekiler Medea'yı çeşitli iftiralarla Korinthos'tan sürerler. Medea sürgün edildikten sonra Glauke de intihar eder. Korinthos'un başına gelen felaketlerden ve Glauke'nin ölümünden Medea'yı sorumlu tutan Korinthoslular Medea'nın çocuklarını intikam almak için taşıyarak öldürür.

Wolf'un *Medea'sı* on bir monologdan oluşmaktadır ve roman, altı karakterin 'sesler'ine yer vermektedir. Medea ve İason'un yanı sıra, Medea'nın eski öğrencisi Agamedea, Kral Kreon'un baş astronomu olan Akamas, Kreon'un ikinci astronomu Leukon ve Kreon'un kızı Glauke romanı oluşturan seslerin sahipleridir. Romanın bölümlerini oluşturan 'sesler' sırasıyla: 1. Medea, 2. İason, 3. Agamedea, 4. Medea, 5. Akamas, 6. Glauke, 7. Leukon, 8. Medea, 9. İason, 10. Leukon, 11. Medea'dır. Paul, her konuşmacının bir biçimde Medea ile duygusal ilişki içinde olduğunu belirtir, duygusal bağlılığın antipatiye dönüşmesi (Agamedea), hayranlık ve hesaplı düşmanlığın karışımı (Akamas), duygu karmaşasının eşlik ettiği duygusal bir bağımlılık (Glauke), arkadaşlık (Leukon), ortak geçmiş ve cinsel birliktelik (İason) (bkz. Paul, 2011: 69).

Pirro'ya göre, her monologdan hemen önce gelen epigraflar, Yunan tragedyasındaki koronun işlevini gösterir ve kendisinden sonra gelecek monologa bir sahne yaratmış olur (bkz. Pirro, 2004: 43). Romanda yer alan ilk epigraflar Seneca'nın Medea'sından alınmıştır: "Bugüne kadar ne yaptımsa / Sevda işiydi derim hepsine.../ Ben Medeia'yım şimdi, / acıdır özümü benim özüm yapan" (Wolf, 2000: 14). Saporiti, monologların önünde yer alan epigrafları, dağınık olay örgüsünü bir arada tutmak üzere düşünülmüş naif bir çaba olarak nitelendirir. Saporiti'ye göre epigraflar, yazın



araçlarını saklamayan ancak onları sergileyerek romanın yapısını şeffaf bir halde sunan yazarın, gerçek yorumları olarak kabul edilebilir. Böylelikle roman yapısı, çerçevesini ve aynı zamanda kendi zayıf yanını ortaya koymuş olur (bkz. Saporiti, 2013: 139). Epigrafları takip eden monologlar aracılığıyla *Medea. Stimmen* doğrusal olarak ilerlemek yerine bir 'dokuma' formunu alır. Bu dokumanın içinde, tüm karakterlerin anlatımının odak noktasında Medea bulunmaktadır. Medea, romanda yer alan pek çok sestem bir tanesidir. Medea'nın romanın başkışisi olduğunu vurgulayan ise eserde diğerlerinden daha uzun ve daha çok monoloğunun yer almasıdır. Mittrache'ye göre romanın çok sesli yapısı onu tiyatro metnine yaklaştırmaktadır (bkz. Mittrache, 2002: 210). Çok sesli anlatım yazarın karakterlerin psikolojisini yansıtmaya olanak sağlamaktadır. Marven, daha önceki dönemlerde Alman kadın yazarların dişil bir öznellik yaratmak üzere itirafçı birinci tekil kişi anlatımını kullandıklarını, 1990 sonrası yazılan eserlerde ise kadın yazarların çoğul bakış açısına yöneldiklerini belirtir. Wolf, hikâyeleri dokuyarak metin oluşturmayı dişil bir biçim olarak görmektedir. Wolf'un *Medea'sı* ise "kırkyama" roman biçimine ilk örneklerden biridir. Alt başlığı olan "Stimmen" (Sesler) çok sesli metin yapısını vurgulamaktadır (bkz. Marven, 2007: 161-162).

Wolf'un yapıtı, ataerkil kültür ve ondan önceki anaerkil kültürün çatışmasına dayanmaktadır. Bu çatışma Arnds'a göre, birey ve birey (kadın ve erkek) çatışması, birey ve iktidar çatışması olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır (bkz. Arnds, 2001: 421). Wolf iktidar ve onun insanlar üzerindeki olumsuz etkilerini, aynı zamanda baskı altında tutulan insanların davranış biçimlerini ortaya koymaktadır (bkz. Atwood, 2000). Wolf, *Medea*'ya biçilen canavar rolünü ortadan kaldırmış, bunun yerine romanında kültür çatışmasını ve kadın-erkek çatışmasını merkeze almıştır.

### **3.2.1. Ataerkil Toplumda Öteki Olarak Medea**

*Medea*, Euripides'in tragedyasında olduğu gibi Wolf'un romanında da bulunduğu toplumda öteki konumundadır. Euripides'in kaplana, Scylla aslanına benzetilen, aşktan deliye dönmüş, çılgın, kızgın, korkutucu, cinsel kıskançlıkla hareket eden *Medea'sı*, 5. yüzyıl Atina'sında erkeğin kadın cinselliğinin gücüne yönelik korkularının tipik bir dışı vurumunu temsil etmektedir (bkz. Finney, 1999: 122-123). Öte yandan Euripides, *Medea* ile "ezileni" gün yüzüne çıkarmaktadır.

Marjinalleştirilen, baskılanan güçlü bir biçimde tepki verir. Koskinas'a göre bu, tam olarak Freud'un "bastırılanın geri dönüşü" olarak adlandırdığı durumdur (bkz. Koskinas, 2010: 95). Hem sürgün hem kadın olan Medea, uğradığı ihanete şiddetle karşılık verir. Güçlü ve zeki bir kadını kötücül gören eril bakış açısını yıkmak isteyen Wolf'un, Medea'ya kadın gözüyle bakmaya ve onu anlamaya çalıştığı görülmektedir. Mittrache'ye göre Christa Wolf, intikam peşindeki yarıtanrıça Medea'yı güç sahiplerinin tuzağına düşen tutkulu bir kadına, sevgi dolu bir anneye dönüştürür (bkz. Mittrache, 2002: 211). Wolf'un Medea'sı duygularıyla değil mantığıyla hareket eden sağduyulu, bilge bir kadın olarak resmedilmiştir. Euripides ve Wolf'un Medea'larının farklı karakterlerine rağmen ataerkil toplumda öteki olma, Batı uygarlığını temsil eden bir ülkede Doğulu, yabancı ve barbar olarak tanımlanma noktasında birleştikleri görülmektedir.

*Medea. Stimmen*'da Medea, İason ile birlikte Kolkhis'e gelerek yeni bir yaşam kurmuş ancak vatanını ve annesini geride bırakmıştır. Biesenbach ve Schössler, Medea'nın efsanelerde erkeklere mahsus bir özellik olan yeni bir vatan arayışına çıkma eylemini gerçekleştirdiğini belirtir. Ancak Medea'nın arayış yolculuğu kahramanlıklarla sonuçlanmamaktadır (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 53). Euripides ve onu takip eden yazarlar Medea'nın Kolkhis'ten kaçışını İason'a duyduğu tutkulu aşkla açıklamaktadır. Medea'nın tüm eylemleri bu aşkın sonucudur. Öte yandan *Medea. Stimmen*'da Medea, vatanını İason'a âşık olduğu için terk etmemiştir. Benzer şekilde tutkulu aşkı nedeniyle İason'un Glauke ile evliliğini kıskanması, ondan intikam almak istemesi söz konusu değildir. Medea, "Bu çürümüş, tükenmiş Kolkhis'te kalamayacağım için İason ile birlikte gittim" der (Wolf, 2000: 91). Ancak İason dahil herkes Medea'nın "kara sevdaya tutulmuş" olduğuna inanmayı tercih eder, Medea kendi kişiliğine uymayan bu yakıştırmaya isyan eder: "Babamın evindeyken, onu aldatan birinin yatağına girmeyeceğimi kafaları almıyor" (a.g.e.: 26). Wolf'un Medea'sı, İason'a Altın Post'u alması için yardım eder ancak bunu yapma sebebi aşk değil, babasına duyduğu kızgınlıktır. Çalışmasında *Medea. Stimmen* romanındaki yabancılaştırma olgusunu, Seeman'ın yabancılaştırma teorisi bağlamında inceleyen Aydın'a göre, Medea kendi ülkesinde politik güçsüzlük (powerlessness) içindedir; ülkesindeki politik işleyişi değiştiremeyeceğini anlayan Medea tatminsizlik ve yetersizlik hisseder ve yabancılaştırma yaşar. Güçsüzlük deneyiminin sonucu olarak

yaşadığı politik yabancılaşma Medea'nın başka bir ülkeye kaçma nedenidir (bkz. Aydın, 2010: 74).

Medea, daha insancıl, daha gelişmiş bir ülke olduğunu düşündüğü Korinthos'ta bir yabancı olarak vatani Kolkhis'i özlemektedir. Medea, romanın daha ilk bölümünde vatan hasretini dile getirmektedir: “Kafkasların güney yamaçlarındaki bizim memleketimiz Kolkhis, sarp kayalıklı dağları, çizgileriyle hepimizin içine kazınan ülkemiz; birbirimizi biliriz, ama bundan hiç söz etmeyiz. Konuşmak özlemi arttırır, dayanılmaz hale getirir. Ama Kolkhis'i özlemekten kurtulamayacağımı biliyordum” (Wolf, 2000: 29). Wolf'un Medea'sı, Euripides'in Medea'sı gibi “yapayalnız ve vatansız”dır (Euripides, 2014: 10). Kendi ülkesinden daha medeni olduğunu düşündüğü ve daha iyi bir yaşam düzeni bulma umuduyla geldiği Korinthos'un aslında karanlık sınırlar üzerine kurulduğunu öğrendiğinde Medea'nın yurt özlemine pişmanlık eklenmiştir. Korinthos'u “bana yabancı olan ve hep yabancı kalacak” sözleriyle tanımlamaktadır (Wolf, 2000: 20). Esasen, Wolf'un Medea'sı Euripides'in Medea'sından farklı olarak Korinthos'ta yalnız değildir. Aites'in yönetiminden memnun olmayan Kolkhisliler Medea ile birlikte Korinthos'a göç etmiştir. Büyük umutlarla geldikleri bu yeni ülkede değer verilmeyen, hakları olmayan, gelenekleri ve görünüşleri nedeniyle ötekileştirilen Kolkhisliler git gide dışarı kapalı bir toplum oluştururlar. Medea'yı yaşadıkları tüm sıkıntıların sorumlusu olarak gören Kolkhisliler, Medea'yı dışlarlar.

Biz Kolkhisliler karşılaştığımızda bunu birbirimizin gözlerinden okuyoruz, şarkılarımızı söylemek, yeni yetişen gençlerimize tanrılarımızın ve soyumuzun hikâyesini anlatmak için bir araya geldiğimizde, bazı gençlerimiz bunları artık duymak istemese de, gerçek Korinthoslu olmak onlar için daha önemli olsa da... Bazen ben de bu toplantıları ihmal ediyorum ve yanılmıyorsam onlar da beni giderek daha seyrek davet ediyorlar. Ah sevgili Kolkhislilerim, onlar da biliyorlar bana acı vermesini (Wolf, 2000: 29).

Kolkhisli yurttaşlarından hak ettiği desteği ve bağlılığı göremeyen Medea, bu kalabalık grubun varlığına rağmen Korinthos'ta kimsesiz bir yabancı konumuna düşmüştür.

Wolf'un hemen hemen tüm eserlerinde olduğu gibi *Medea.Stimmen* da otobiyografik izler taşımaktadır. Kolkhis ve Doğu Almanya, Korinthos ve Batı Almanya arasında dikkat çekici benzerlikler bulunmaktadır. Kolkhis'te cinsiyet eşitliğinin yanısıra sosyalizme benzeyen bir ekonomik eşitlik olduğu anlatılmaktadır, öte yandan altına bağlı ekonomik yapılanması ile Korinthos günümüz tanımıyla kapitalist bir ülke olarak değerlendirilebilir. Korinthos ve Kolkhis arasındaki kültürel

çatışma, Berlin duvarının yıkılmasının ardından eski iki Almanya arasında yaşanan gerilimi çağrıştırmaktadır. Ancak, romanda bu paralellikler ile çelişen pek çok unsurun yer aldığı dikkat çekmektedir. Bu nedenle romanın geneline bakıldığında, Wolf'un Kolkhis ve Korinthos'u, Doğu Almanya ve Batı Almanya için birer metafor olarak kullanmadığı fark edilmektedir. Wolf'un, bu iki karşıt ülkeyi daha ziyade anaerkil ve ataerkil toplum yapısını temsil etmek ve böylece ataerkil sistemi eleştirmek üzere tasarladığı söylenebilir. Eskiden tamamen anaerkil olan Kolkhis, ataerkil sisteme geçişiyle eşitlikçi yapısını kaybetmeye başlamıştır.

Finney'e göre, öykünün önceki versiyonlarında Medea'nın Kolkhis'ten olmasının etnik çıkarımları abartılmıştır. Medea Korinthos'ta bir sürgün konumundadır. Oysa Wolf, bu duruma bir miktar kültürel görecelik eklemiştir. Her ne kadar Kolkhis dünyanın sonunda bir yer ve oradan gelenler de kendini beğenmiş, Korinthoslularca barbar ve aşağı olarak değerlendirilse de, Kolkhis toplumu ekonomik eşitlik ve cinsiyet eşitliği bağlamında Korinthos'tan üstündür (bkz. Finney, 1999: 123). Euripides'te yalnızca Yunan bakış açısı ağırlıkta olduğu için Medea'nın barbar olarak görünmesi vurgusu daha fazladır. *Medea. Stimmen*'de, Kolkhis'te kadınların söz hakkı bulunmakta, belirli görevleri kadınlar yürütmektedir. Örneğin astronomi Kolkhis'te kadınlar tarafından yönetilmektedir ve ayın dönemlerine dayanmaktadır. Medea'nın astronomi bilgisi Korinthos'un baş astronomi Akamas'ı şaşırtmıştır (bkz. Wolf, 2000: 107). Medea'nın eski öğrencisi Agameda Korinthos'ta kadının konumu ile ilgili şu yorumu yapar: "Korinthos'ta, Kolkhis'tekinden farklı usuller vardı, konuşulacaksa önce erkek söz alıyordu, gülünç bir töre; kadının adına bile erkek konuşuyordu" (a.g.e.: 70). Korinthos'u Kolkhis'ten ayıran bir diğer özellik, erkeklerin duygularını göstermemeleridir: "Acaba Kolkhis'in erkekleri Korinthos'takilerden farklı mıydı? (...) Kolkhisli erkekler duygularını koyverirdi, oysa Korinthos'taki cenazelerde erkekleri ağlarken göremezdin. Bu işi de erkekler adına kadınlar yapmak zorundaydı" (a.g.e.: 29). Ataerkil sistem, duyguları mantıktan aşağı görmekte ve erkeklere duygularını göstermeyi yasaklamaktadır. Yunan geleneklerine göre kadınların da duygularını toplum içerisinde bastırmaları beklenmektedir. Antik Yunan toplumunda kadınlar sessiz ve görünmez olmalıdır. Bu nedenle Wolf'un Medea'sı, arketipi olan Medea gibi Antik Yunan toplumunun kadına biçtiği rolün dışındadır.

Ah anne! Ben artık genç bir kadın değilim, ama her zamanki gibi yabaniyim; Korinthoslular böyle diyor. Onlara göre, bir kadın dik başlı ise yabaniydir. Korinthosluların kadınları, bana, özenle terbiye edilmiş ev hayvanları gibi geliyorlar; bana garip bir şeymişim gibi bakıyorlar (a.g.e.: 19).

Kolkhisli ‘vahşi’ kadınlar, Korinthoslu ‘ehlileştirilmiş’ kadınlar ile taban tabana zıtlık içindedir. Aydın, Medea’nın iki kültür arasındaki farklılıklar nedeniyle Korinthos’ta kültürel yabancılaşma yaşadığına dikkat çekmektedir. Medea, kültürel yabancılaşmayı; güçsüzlük, kuralsızlık, izolasyon ve kendine yabancılaşma boyutlarıyla yaşamaktadır (bkz. Aydın, 2010: 100-108). Medea’nın bağımsız ve güçlü karakteri Korinthoslular için alışılmadık ve rahatsız edici bir durumdur. İason’un sözleri, Medea’nın gururlu kişiliğinin hareketlerine yansıdığını vurgulamaktadır: “Yürüyüşü bile meydan okur gibi; evet, doğru kelime bu. Kolkhisli kadınların çoğu böyle yürüyor. Ama Korinthoslu kadınlar da şikâyet etmekte haklı: Niye yabancılar, kaçaklar onların kentinde, onlardan bile daha emin edayla yürüme hakkına sahip olsunlar?” (Wolf, 2000: 45). Kolkhisli kadınların kendi kültürlerinin bir sonucu olarak kendinden emin ve özgür davranmaları, Korinthos’un erkekleri kadar kadınları ile de çatışma içine girmelerine neden olmaktadır. Kolkhisli kadınlardan kendi kültürlerini unutup Korinthoslu kadınlar gibi davranmaları beklenmektedir.

Kolkhis’in kültürel anlamda üstün yanları olması, Korinthosluların kendilerini Yunanlı olmayan tüm topluluklardan üstün görmelerine engel değildir. Korinthoslular Kolkhislileri diğer azınlık gruplarıyla birlikte asimile etmek istemiştir: “(...) ama en çok tercih edecekleri şey, asil Korinthoslu saymadıkları o karışık insan topluluklarının içinde bizi eritmektir” (Wolf, 2000: 70). Kral Kreon’a göre Medea gibi zeki ve bilgili olsalar dahi tüm Kolkhisliler vahşidir: “Rica ediyorum İason, nihayetinde bunlar vahşi”, demişti geçenlerde ve elini kolumun üstüne koymuştu. “Çekici vahşiler, kabul, onların çekiciliğine zaman zaman kapılmamız da anlaşılır bir şey. Geçici olduktan sonra...” (a.g.e.: 53). Kral Kreon’un sözlerinde Eski Yunan’dan günümüze Batı’nın Oryantalist bakış açısı yankılanmaktadır. Doğu, dişil, edilgen, egzotik, vahşi ve gizemlidir; medeni ve rasyonalist Batı’dan aşağıdır, terbiye edilmesi, ehlileştirilmesi gerekmektedir. Doğulu kadın ise Batılı erkeğin gözünde egzotik fantezilerini besleyen bir arzu nesnesi olmaktan öteye gidemez: “Telamon da bağıra bağıra, bedenimin meziyetlerinden söz ediyor, İason’u – tabii kendisini de-, buğday tenimin, kıvrır kıvrır saçlarımın ve ateş saçan gözlerimin etkilediğini söylüyordu” (a.g.e.: 19). Bu bağlamda Finney’in Doğu Alman eserlerinde Doğu Almanya’nın dişil, Batı Almanya’nın ise eril olarak yansıtıldığı yönündeki tespiti dikkat çekicidir. Finney’e göre *Medea. Stimmen*’da, *Bölünmüş Gökyüzü*’nde ve âşıkların Berlin duvarıyla birbirinden ayrıldığı diğer Doğu Alman eserlerinde, hiç de tesadüfi olmayan bir biçimde kadın kahraman

Doğu, erkek kahraman ise Batı ile ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirme iki ülke arasındaki göreceli güç dengesini vurgulamaya hizmet etmektedir (bkz. Finney, 1999:124).

Euripides'in *Medea* tragedyasına paralel olarak *Medea. Stimmen*'da Korinthos, erkek egemenliğini simgelemektedir. Kolkhis ve Kolkhislilerin Korinthos'ta yaşadıkları mahalle ise kadınların belirli hakları ve özgüklükleri olan yerlerdir. Kolkhis ve Korinthos arasındaki kültürel çatışma erkek ve kadın arasındaki çatışmayla iç içe geçmiş haldedir. Erkek ve kadın arasındaki savaş dikkat çekici bir metaforla ortaya konmuştur (bkz. Arnds, 2001: 423-424). Ay tutulması, sembolik düzeyde erkek ve kadın arasındaki savaşı temsil etmektedir: "Uyandıgımda, gökte kara bir canavarın ay ile dövüştüğünü gördüm; aydan büyük bir parça ısırıp kopardı ve saldırmaya devam etti. Dehşet henüz bitmemişti. Bizim ay tanrıçamız gökten silindi; en parlak, en güven verici, en güçlü görüldüğü gecede" (Wolf, 2000: 178). Ay tanrıçasına saldıran canavar, kadını tahakkümü altında tutmaya çalışan erkek egemen toplum olarak yorumlanabilir. Medea söyleni, ana tanrıçanın, hâkimiyeti gök tanrısına/ şimşek tanrısına bıraktığı, anaerkil toplumdaki ataerkil topluma geçildiği döneme ait bir söyledir. Medea'nın kendisi ana tanrıçayla ilişkilendirilmiştir. Ataerkil toplumun Medea'yı baskı altında tutma, kendi istekleri doğrultusunda değiştirip edilgenleştirme çabası, Medea'nın bir tanrıçadan, sağaltma ve gençleştirme güçleri olan bir Hekate rahibesinden; bir cadıya, bir çocuk katiline dönüştürülmesine neden olmuştur. Wolf'un, ataerkil düzenin Medea'yı itibarsızlaştırma yolunda yarattığı imgeyi, yapıbozuma uğratarak Medea'ya hakkını iade etme çabasında olduğu görülmektedir.

Yukarıda alıntılanan ay tutulması metaforu, ayrıca Kolkhis ve Korinthos arasındaki düşünüş farkını ortaya koymaktadır.

Biz Kolkhislilerin tanımadığı bir korku iligimize kadar işledi ve dünyanın sonunun geldiği endişesine kapıldık. Korinthosluların duyduklarından daha büyük bir korku; çünkü onlar gökte olan bitenin kendi suçları olmadığını, gelirken tanrıların da getiren yabancıların Korinthosluların tanrılarını kızdırdıklarını düşündüler. Ve tapınak tepesindeki genç erkekler, ayın yutulmasının ardından gelecek felaketi titreyerek beklemek yerine, hareketlendiler ve bu sonsuz tanrı öfkesine yol açan suçluları bulup cezalandırmaya yöneldiler (a.g.e.: 178).

Arnds'a göre bu alıntı, Korinthosluların suçluluk duygusunu bastırma özelliklerinin akılcılık anlayışlarıyla nasıl kaygı verici bir birliktelik oluşturduğunu göstermektedir. Korinthoslular sonuçta kendi suçlarını başkasına yansıtırlar, Christa Wolf'a göre bu eylem özellikle erkeklere mahsus bir eğilimdir (bkz. Arnds, 2001: 426). Arnds, Adorno ve Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı çalışmasının

“Odysseus ya da Mitos ve Aydınlanma” adlı bölümünde, Odysseia’nın erkek başkahramanıyla ‘rasyonel medeniyetimizin erken tarihini’ oluşturduğunu söylediklerini alıntılar. Adorno ve Horkheimer, bu ataerkil mitte görülen rasyonalizm ile 20. yüzyılın rasyonalizm kaynaklı felaketleri arasında doğrudan bir bağlantı kurmaktadır (a.g.e.: 425). Adorno ve Horkheimer’a göre Homeros, söylenleri kendisine mal edip “düzenlerken” onlarla çelişir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 68). Homeros’un antimitolojik, aydınlanmış karakteri, khtonik mitolojiyle karşıtlık oluşturmaktadır (a.g.e.: 70). Arnds, bu bağlamda Wolf’un Kassandra, Günderode ve Medea gibi kadın kahramanlarının aydınlanmış ve bu nedenle de yıkıcı olan ataerkil kahramanın alternatif fakat lanetli birer yansıması olduğunu belirtir (bkz. Arnds, 2001: 425). Wolf’un, Homeros’un ‘düzenlediği’ mitleri, kitonyen özüne geri döndürmeye çalıştığı söylenebilir. Aydın, Friederike Mayer’in “Aydınlanmanın diyalektiği ışığı altında, kadının yabancı olarak öteki olma tecrübesinden” söz ettiğini belirtmektedir. Mayer, “Aydınlanma çağında kadının ahlaki bir cinsiyet olarak esir tutulduğuna değinmekte ve “Kuvvetlendirilmiş Yabancı” terimini kullanmaktadır. Bununla bir yandan ‘vahşi’, diğer yandan ‘kadın’ olgusunun iktidar söyleminin dışında tutulmasını anlamaktadır” (Mayer, 1997; Aydın, 2016: 1496). Dolayısıyla, Aydınlanmanın diyalektiği ışığında, Medea kuvvetlendirilmiş yabancıdır.

Romanda Agamedea, Korinthosluların “güneşin altındaki en mükemmel ülkede yaşadıklarına inanmaya” ihtiyaç duyduklarını söyler (Wolf, 2000: 71). Korinthos’u tanımlarken sık sık, güneş, yıldız, altın sözcüklerinin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Korinthos görünüşte, görkemli şölenlerin yapıldığı, gelişmiş ve zengin bir ülkedir. Korinthos güneşle özdeşleştirilirken, Kolkhis ay ile özdeşleştirilmiştir. Kolkhis, doğayla içi içe yaşanan, mütevazı, eşitlikçi bir ülkedir. Bu özellikleri Korinthoslular tarafından yadırganmakta ve Kolkhis barbar bir ülke olarak görülmektedir. İason, Kolkhis sarayını ilk gördüğünde şaşkınlığını gizleyemez: “Tamamen ahşap bir saray - evet, ahşap usta sanatçıların elinde çok güzel desenlerle işlenmişti-, ama bizim oralarda böyle bir şeye “saray” denmezdi” (a.g.e.: 47). Sarayın ahşaptan yapıldığı Kolkhis karşısında Korinthos’ta sıradan eşyalar dahi altından yapılmaktadır. Medea, Korinthosluların “altın delisi” olduğunu söyler, “Korinthos’ta bir kentlinin değerinin sahip olduğu altın miktarıyla ölçülmesi ve bu miktara bağlı olarak saraya neler vereceğinin belirlenmesi” Medea’nın anlam veremediği bir uygulamadır (a.g.e.: 35).

Korinthoslular, halkın farklı tabakalara ayrılmasının ülke yönetimini kolaylaştırdığını düşünmektedir.

Medea, kardeşinin, babası tarafından yönetimde kalabilmek adına öldürtülmesinin ardından Korinthos'a geldiğinde, buranın Kolkhis'ten daha insancıl daha iyi yönetilen bir ülke olduğu yanılışına kapılır: "Çocukluğumuz, hayır tüm Kolkhis, karanlık sırlarla doluydu ve ben buraya, ülkesini terk etmiş biri olarak, Kral Kreon'un yaldızlı kenti Korinthos'a geldiğimde, kıskançlıkla şöyle düşünmüştüm: bunların gizleyecek sırları yok" (a.g.e.: 17). Oysa Korinthos'un göz alıcı parıltısının altında entrikalar, yalanlar ve sırlarla dolu, hırsın ve güç istencinin hâkim olduğu bir yönetim söz konusudur. Zengin ve medeni Korinthos dile getirilemeyecek kadar kötü bir suç üzerine kurulmuştur. Kral Kreon büyük kızı İphinoe'yi, henüz bir çocukken ileride kendi yerini alacağı endişesiyle öldürtmüştür. Finney'in belirttiği gibi, Kral, kadın bir yöneticinin başarısız olacağını ve Korinthos'u gerileteceğini, kadınların yönettiği zamana geri götüreceğini iddia eder. İphinoe, bir anlamda Korinthos'un ilerlemesi için kurban edilmiştir. Kreon, kızının genç bir kral tarafından evlenmek üzere kaçırıldığı yalanıyla suçunu örtbas etmiştir (bkz. Finney, 1999:123-124). İphinoe'nin mezar odasının yer aldığı sarayın altındaki mahzen, "Kral'ın ışıklı harika sarayının yerin altındaki yansıması"dır (Wolf, 2000: 21).

Biesenbach ve Schössler, Korinthos'un durumunun Kolkhis'ten daha vahim olduğunun altını çizer. Korinthos'ta gücünü ölümden alan ataerkil erk hakkındaki gerçekler karanlığa gömülmüştür ve ideolojik yanılsamalarla bu sır korunmaktadır (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 55). Medea, Kolkhis'ten kaçarken de olsa babasını suçuyla yüzleştirmeyi başarmıştır. Kardeşi Absyrtos'un bedenine ait parçaları tarlalardan toplayan Medea, bunları babasına fırlatarak, kardeşinin katilini bildiğini ilan etmiş olur. Öte yandan Korinthos'ta kralın Kreon'un, kızı İphinoe'yi öldürttüğünü öğrenmesine rağmen bunu kimseye söyleyemez. Medea, Korinthos'un en derin sırrını bildiği ve dolayısıyla krallığın bekasını tehdit ettiği için sürgün edilir.

### 3.2.2. Günah Keçisi Olarak Medea

Christa Wolf, *Medea. Stimmen*'da, Euripides'ten bu yana Medea'ya atfedilen tüm suçları reddeder. Wolf'un yorumunda Medea, iftiralara kurban giden bir günah keçisidir. Romanın 7. ve 8. bölümlerinden önceki epigraflarda René Girard'dan



yapılan alıntılar, günah keçisi olgusunun romandaki merkezi konumunu göstermektedir (bkz. Wolf, 2000: 141, 161). René Girard'ın *Günah Keçisi* ile *Şiddet ve Kutsal* adlı yapıtlarında ele aldığı “günah keçisi” kavramının kökeni Eski Ahit'e dayanmaktadır (bkz. Levililer 16: 8-10). Yahudi halkı her yıl Yom Kippur bayramında iki keçi seçer. Bunlardan biri kurban edilip kanı kutsal yerlere serpilir. Diğer keçi ise Yahudi halkının günahları yüklenerek çöle gönderilir. Böylece halk günahlarından arınmış olur. Frazer, hastalıktan veya günahlardan kurtulmak üzere kötülüğün bir başkasına aktarılması olarak tanımladığı günah keçisi kavramına ilkel kabilelerden ve Ortaçağ Avrupası'ndan örnekler vermektedir (bkz. Frazer, 2004: 207-238). Girard, *Günah Keçisi* adlı çalışmasında mitlerde ve Yahudi- Hristiyan inancında günah keçisi kavramını ele alırken, İsa'nın esasen bir günah keçisi olduğunu vurgular. İncil'de “Tanrı'nın kuzusu” olarak hitap edilen İsa, tüm insanlığın günahlarının yüklendiği bir günah keçisidir:

Günah keçisi kavramı kullanılmamıştır ama onun yerini daha iyi tutan bir başka deyim vardır İncillerde: *Tanrı'nın kuzusu*. Deyim tıpkı günah keçisi gibi, bir kurbanın tüm diğerlerinin yerine geçmesini ifade eder, ama keçinin tüm tiksinti verici ve kötü kokulu yan anlamlarının yerine kuzunun tümüyle olumlu yan anlamlarını getirerek, bu kurbanın masumiyetini, mahkûmiyetinin adaletsizliğini, hedef olduğu kinin sebepsizliğini daha iyi ifade eder (Girard, 2018: 165-166).

*Medea. Stimmen'da* Korinthoslular, Medea'yı günah keçisi seçip kendi suçlarını ona yüklerler. Aydın'a göre Christa Wolf'un Medea'sı günah keçisi olgusunun tüm özelliklerini taşımaktadır:

(...) büyücü, yabancı, vahşi, sığınmacı ve vatan haini bir kadın olduğu ileri sürülen Medea, günah keçisi ve kurban olmaya son derece elverişli görülmektedir. Vebadan, depresyondan, Kolkhisli kadınların kutsal korulukta bir ağaç kestiği için Turon'un erkeklik organını kesmesinden, erkek kardeşinin ve Glauke'nin ölümünden tek bir insan yani Medea'nın ta kendisi sorumlu tutulmaktadır (Aydın, 2016: 1497).

Medea yaptığı her iyilikte cezalandırılır. Korinthoslular, veba salgınında hastaları iyileştirmek için çabalayan Medea'yı, vebanın sorumlusu ilan ederler: “Veba yayılıyor. Medea haftalardır herkesten çok çabaladı; hastalar onu istiyorlar, o da gidiyor. Ama çoğu Korinthoslu, vebayı her yere onun taşıdığını ileri sürüyor. Kente vebayı getiren oymuş” (Wolf, 2000: 158). Kent iki yıl süren kıtlığın ardından açlık tehlikesiyle karşı karşıya kaldığında Medea, insanlara hangi yabancı otların yenebileceğini ve at eti yemeyi öğreterek Korinthosluları kurtarır:

“Halk atları kesti yedi, açlıktan kurtuldu; ama bunu Medea'nın yanına da bırakmayacaklardı. Bu nedenle halk, Medea'yı affetmedi. O gün bugündür Medea halkın gözünde kötü kadın oldu. “Çünkü” diyor Akamas, “insanlar, sefil açlıkları yüzünden yabancı otları ve dokunulmaz hayvanların iç organlarını yediklerine inandıktan ziyade, büyüye inandıklarını düşünürler” (a.g.e.: 44).

Görüldüğü üzere Medea yine Korinthos'un başına gelen felaketlerin sorumlusu ilan edilmiştir. Korinthos'ta yaşanan felaketler Oedipus söylenini anımsatmaktadır. Oedipus söyleninde olduğu gibi *Medea. Stimmen*'da da kentte baş gösteren veba ve kıtlık bir cinayetin sonucudur. Thebai'de asıl suçlu, bilmeden öz babasını öldüren Oedipus iken Korinthos'ta kızı İphinoe'yi öldürten Kral Kreon'dur. Kreon'un suçu Medea'ya yüklenir. Romanda, Medea'nın Yahudi bayramındaki keçi gibi sokaklarda kovalanmasıyla Medea'nın "günah keçisi" imgesi pekiştirilmiş olur: "Beni sokaklarda kovaladıklarında" dedi Medeia, "korktum. Hayatımı kurtarmak için koşuyordum, takip edilen bir hayvan nasıl kaçarsa öyle" (Wolf, 2000: 154).

Medea, Korinthos'un "bir cinayet üzerine kurulu" olduğunu öğrenmesiyle kendi sonunu hazırlamış olur. Medea bu sırrı öğrenmiş olduğu için açık bir şekilde cezalandırılmayacaktır çünkü saklanmak için her türlü ideolojik ve politik entrikanın oynandığı çocuk cinayeti halk tarafından öğrenilecektir. Böyle bir durum Kral Kreon ve Akamas gibi adamlarını yerinden edeceğinden saklanmalıdır. Medea'ya düşmanlık besleyen Kolkhisli yurttaşları Presbon ve Agamede, yaptıkları planla Medea'nın cezalandırılmasını sağlarlar: "İşlediği suçtan cezalandırılmıyorsa, ona karşı açıkça ortaya konabilecek ve istenen sonucu sağlayacak başka bir suç bulunmalıydı" (a.g.e.: 77). Böylece, Medea kardeşi Absyrtos'u öldürmekle suçlanır. Medea, Kolkhis'ten kaçarken kardeşinin kemiklerini babası Aietes'e fırlatmış, bu olaya Argo gemisindekiler şahit olmuştur. Absyrtos'un katilinin Aietes olduğu gerçekliği ortadan kaldırılıp bu suçu Medea'nın işlediği dedikodusu yayılır. Medea'nın saraydan uzaklaştırılmasıyla sürgünle ve evlatlarının ölümüyle sonuçlanacak süreç başlamış olur. Finney'in belirttiği gibi, Korinthoslular karanlık sırlarını bilen Medea'yı bir tehdit olarak görürler. Bilgi güçtür ve Korinthoslular Medea'nın güç sahibi olmasını asla istemezler (bkz. Finney, 1999:124). Bu noktada Büch'ün tespiti dikkat çekicidir; Büch, insanların toplumdan dışlanmasına neden olan üç nedenden söz etmektedir: Cinsiyet, köken ve bilgi (bkz. Büch, 2002; Akt. Aydın, 2016: 1496). Medea, bu üç özelliği bünyesinde barındırmaktadır, hem bilgi sahibi, hem yabancı, hem de kadın olması nedeniyle toplumdan dışlanacaktır.

Medea, Korinthos'taki ataerkil düzenin sürekliliğini korumak adına cezalandırılmış, sürgün edilmiştir. Paul böylelikle, kadına karşı duyulan hoşnutsuzluğun tekararlandığını belirtir. İphinoe, ataerkil sisteme karşı durabileceği için öldürülmüştür, Medea ise ataerkil sistemin yarattığı şiddeti ortaya sermekle tehdit

ettiği için sürülür (bkz. Paul, 1997: 231). Medea'nın sürgününün hemen ardından Glauke intihar eder. Akamas, "Glauke'ye zehirli elbiseyi- insanın kanını donduran bu veda armağanını- Medeia'nın gönderdiğini, zavallı Glauke elbiseyi giydiğinde onun tenini acıdan çıldırtacak ölçüde yakarak genç kızın serinleme çabasıyla kendini kuyuya atmasına neden olduğu" söylentisini yayar (Wolf, 2000: 200). Oysa Medea, kendi elbisesini Glauke'ye iyi dileklerle vermiştir. Glauke'yi intihara sürükleyen ise ablası İphinoe'nin ölümünün acısı ve bu acıyı dindirmesine yardım eden tek kişi olan Medea'yı kaybetmiş olmasıdır. Korinthoslular, Glauke'yi zehirli bir elbiseyle öldürdüğüne inandıkları büyücü Medea'nın oğullarını cezalandırmakta gecikmezler. Medea'nın oğulları birer günah keçisi olarak taşlanarak öldürülmüştür. Bu cinayet de Medea'ya yüklenir ve çocuklarını kendi öldürdüğü yalanı ortaya atılır. Korinthoslular tüm günahlarını bir tek kişiye, Medea'ya yüklemiştir.

### 3.2.3. Medea ve Büyü

Medea mitinin bilinen tüm anlatılarında Medea'nın bir biçimde büyü ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Medea, büyübabası güneş tanrısı Helios ve halası Kirke gibi büyü yeteneğine sahiptir. Hekate'nin rahibesi olan Medea, bitkilerin ilaç ve zehir yapımında kullanılması konusunda bilgilidir. Apollonios'un *Argonautika*'sında Medea, "deva bilen" olarak nitelendirilir (bkz. Apollonios, 2008: 120). Apollonios, Medea'nın şifalı ve ölümcül bitkileri özel bir kutuda sakladığını söyler (bkz. a.g.e.: 137). Medea'nın şifalı bitkilerinden biri Prometheus'un zincire vurulduğu ve ciğerini bir kartalın yediği zaman, titanın kanın damladığı yerde biten bir ottur (bkz. a.g.e. 138). Medea bu bitkiyi, İason'u burunlarından ateş püskürten tunç toynaklı boğalardan korumak için kullanacaktır.

Euripides'in *Medea* tragedyasında Medea'nın otacılığı, ilk olarak zehir yapma olarak yer almaktadır. İason, Kreon ve kızını cezalandırma planları yapan Medea: "En iyisi doğru yoldan şaşmayayım, en iyi bildiğim zanaata başvurarak onları zehirleyeyim" der (Euripides, 2014: 15). Kral Aegeas'tan yardım isterken yine bitkiler üzerine bilgisini vurgulamaktadır: "Ne büyük şanstır bilemezsin yanına almak beni, çare bulacağım kısırlığına, bir sürü çocuğun olacak. Her türlüşünü bilirim sihirli otların" (a.g.e.: 28). Stratton'a göre, Medea'nın büyü kullanımı, barbarlığı, cinsiyet rollerini ters yüz edişi, şiddetli duyguları ve cinsel kıskançlığı gibi kendisine atfedilen

diğer tüm özellikleri ile birlikte marjinalleştirilmesine hizmet etmektedir. Medea şan, şeref ve öç arayışıyla cinsiyet rollerini alt üst ederken, bir yandan da bu arayışı büyüyle birleştirerek stereotipik kadın davranışını tekrar etmektedir (bkz. Stratton, 2007: 54).

Euripides'in tragedyasında Medea, İason'un Altın Post'u alabilmesi için otacılık bilgisini kullandığını hatırlatır: "Seninle Argo gemisine binen Yunanlıların bildiği gibi, toprağa ölümün tohumlarını ekmek üzere alev nefesli boğaları sabana koşmaya gönderildiğinde hayatını ben kurtardım. Sayısız koluyla sardığı altın postu, gözünü hiç kırpmadan koruyan ejderhayı öldürerek kurtuluşunun ışığını ben yaktım" (Euripides, 2014: 18-19). *Medea. Stimmen*'da, Medea'nın İason'u iyileştirmesi detaylı bir biçimde anlatılmıştır. Böylelikle Wolf, Medea'nın şifacı yönünü vurgular:

Medeia yanbaşımda çömelmiş oturuyordu geceydi, her yanımız ormandı. Bir ocağın üstündeki üç ayaklı bir kazanı karıştırıyor, alevin yalınlarında yüz yaşında görünüyordu. Konuşamıyordum. Ölümün ağzına düşmek üzereydim, nefesi yüzümü yalamıştı, bir yanım korktuğumuz o öteki dünyadaydı. Medeia olmasaydı sonum gelmişti. (...) bir ara mırıldandım: "Sen bir büyücüsün Medeia." O ise, şaşırmadı ve sadece, "Evet" dedi. Gençleşmiş olarak ve güçlü bir şekilde ayağa kalktım o kampta. Geçen zamanı hiç bilemiyordum. O andan itibaren anlamıştım, Medeia'nın Kolkhisliler arasındaki saygınlığını ve etkisini (Wolf, 2000: 58-59).

Aydın, Wolf'un Medea karakterini kadın bakış açısıyla yeniden yorumlayarak, bitkiler konusunda bilgi sahibi ve şifa dağıtıcı kimliğini ön plana çıkardığını belirtir (bkz. Aydın, 2008: 97). Wolf, Medea'nın erkek yazarlar tarafından oluşturulan şeytani büyücü, cadı imgesini yıkmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken, Agamede'nin Medea'nın şifacılığını vurgulayan bakış açısı ile İason'un onu bir büyücü gibi resmettiği sahneyi ard arda vermektedir.

Medeia'nın bendeki en korkunç ve en iğrenç görüntüsü. Kurban töreni rahibesi olarak halkının en eski tanrıçalarından birinin sunağının önünde duruyor, boğa postu içinde; başının üstünde, kurbanın canını alma hakkı olan rahibe olduğunu gösteren boğa yumurtasından yapılmış bir Firigya şapkası var... Ve kurbanı boğazlıyor. Sunaktaki, süslenmiş genç boğanın üstünde bıçağını sallıyor ve hayvanın boğazındaki atardamarını kesiyor. Boğa dizleri üstüne çöküyor ve kanı boşalıyor. Kadınlar akan kanı toplayıp içiyorlar, ilk önce de Medei; onun karşısında bana ürperti geliyor, ama gözlerimi de ondan ayıramıyorum ve benim kendisini görmemi istediğinden eminim. Hem korkunç hem güzel; hiçbir kadını istemediğim kadar istiyorum onu (Wolf, 2000: 58).

Medea, İason'un Batılı bakış açısıyla çekici bir cadıdır. Öte yandan Kolkhis'te kendisini ölümden döndüren bu eli kanlı cadıya saygı duymaktadır. Arnds'a göre Wolf, erkeğin kadının büyücülüğüne dair mitik korkusuyla, kadının iyileştirme gücü gerçekliğini karşı karşıya getirmektedir. Medea'nın boğa kurban edişini korkunç bulan İason, insanları kurban eden ataerkil sisteme dâhildir. Burada Medea'nın sözüm ona

kana susamış olmakla suçlanmasının altındaki iki yüzlülük ortaya çıkmaktadır (bkz. Arnds, 2001: 421).

Wolf'un Medea'sı bitkiler üzerindeki gücünü iyi yönde kullanan bir şifacıdır. Medea, İason'un evleneceği Glauke'ye dahi yardım elini uzatır. Wolf'un Medea'sının bu davranışı Euripides'in Medea'sı ile taban tabana zıtlık içindedir. Euripides'in Medea'sı kocasını elinden alan kral kızına karşı kin ve öfke doludur. Medea, genç kıza korkunç bir ölüm hazırlar: "(...) İnce iplikten dokunmuş bir duvakla bir taç göndereceğim. Bu süsleri takıp takıştırdığında, prenses ve ona dokunan herkes korkunç acılar çekerek ölecek, çünkü zehir sürmüş olacağım armağanlara" (Euripides, 2014: 30). Tragedyada Medea'nın, prensesin ve onu kurtarmaya çalışan babasının nasıl acı içinde öldüğünü dinlemekten ayrı bir keyif duyduğu görülmektedir. Öte yandan *Medea. Stimmen*'da Medea, Glauke'yi sarsan epilepsi hastalığına karşı kayıtsız kalamaz ve genç kıızı iyileştirmeye çalışır. Glauke kızkardeşi İphinoe'nin ölümünün ardından epilepsiye yakalanmıştır. Glauke'nin ruh ve beden sağlığını Medea'nın yardımıyla geri kazandığı görülür: "O da annemin yaptığı pansumanlardan yaptı, annemin şarkılarını mırıldandı, yine bana en iğrenç iksirlerinden içirdi. Vücudumda döküntünün gerilediği yerleri gösterdi, beliren yeni deriyi (...) yeniden doğmaktan söz etti. Umut dolu günler geçti beni terk edene kadar (...)" (Wolf, 2000: 132). Mitrache'nin belirttiği gibi Medea'nın Glauke'ye yardım etmesi romanda çizilen Medea portresine uymakta, insancılığını öne çıkarmaktadır (bkz. Mitrache, 2002: 212).

*Medea. Stimmen*'da Medea, üstün bir kadın, üstün bir şifacı, insanların gizli düşüncelerini dile dökmelerini sağlayarak adeta bir terapist gibi onları ruhsal yüklerinden arındıran bir rahibe ve toplumun vicdanı olan üstün bir insan olarak karşımıza çıkmaktadır (bkz. Finney, 1999:124). Medea, veba salgını başladığında insanları iyileştirebilmek için çabalamış ancak bu çabalarının karşılığında büyücülükle suçlanmıştır. Korinthoslular kendilerine uzak olan otacılık bilgisini büyü olarak adlandırmıştır. Biesenbach ve Schössler'e göre, Korinthos Medea'nın içsel potansiyelinin karşılığını bulacağı bir yer değildir, Antik Yunanistan Medea'nın niyetlendiği yeni başlangıç için aradığı yer olamaz. Medea toplumsal düzenimizin temellerinde yatan gerçeği keşfedecektir ve bu gerçeği bir ceset, bir kadın cesedi formunda keşfedecektir (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 55). Korinthos, Medea'nın şifa gücünün dahi iyileştiremeyeceği bir hastalığa, kendini beğenmişlik

hastalığına sahiptir. Bu nedenle bir yabancı ve bir kadın olan Medea'nın bilgeliğini büyücülük olarak yaftalamayı, böylece kendini yüceltmeyi amaçlamıştır.

### 3.2.4. *Medea* ve *Medea. Stimmen*'da Çocukların Kurban Edilmesi

Çocukların kurban edilmesinin, Aztek, İnka ve Maya kültüründen Ortadoğu'ya, Mezopotamya ve Asya'dan Antik Yunan'a pek çok arkaik toplumda dini bir ritüel olarak uygulandığı bilinmektedir. Tarih boyunca, tanrıları ya da doğaüstü varlıkları memnun etmek; kıtlık, doğal afet gibi toplumu tehdit eden felaketlerden kurtulmak için yapılan dini törenler sırasında çocukların da kurban edildiği arkeolojik bulgularla anlaşılmıştır. Radbill, Çin, Hindistan Meksika ve Peru'da çocukların iyi bir hasat ya da iyi şans getirmeleri için su tanrılarına kurban olarak nehirlere bırakıldığını belirtmektedir (bkz. Radbill, 1968: 9; Akt. Corti, 1998: 13). Frazer, Uganda'da felaketleri savuşturmak için, düşman ülkenin sınırına günah keçileri gönderildiğini anlatmaktadır. Bu günah keçilerinden biri kadın ya da erkek olurken diğeri çocuktur, elleri ve ayakları kırılarak ölüme terk edilirler (bkz. Frazer, 2004: 235). Günah keçisi ve kurban olgularının iç içe geçmişliğini gösteren bu örnekte, kurbanlardan birinin her şekilde çocuk olması dikkat çekmektedir. Corti, edebiyatta yer alan çocuk katli temasının gerçek hayatta çocuklara karşı gerçekleştirilen şiddet eylemlerinin bir yansıması olduğunu altını çizer (bkz. Corti, 1998:1). Yunan mitolojisinde en bilinen çocuk kurbanının İphigeneia'nın kurban edilmesi olduğu söylenebilir. Kral Agamemnon kızı İphigeneia'yı Artemis'e kurban etmiş, bir anlatıya göre Artemis bir geyik göndererek genç kızın yerine kurban edilmesini istemiştir. Yahudi, Hristiyan ve İslam inancında ise Hz. İbrahim'in oğlunu<sup>12</sup> kurban etmesi söz konusudur. Hz. İbrahim, oğlunu kurban edeceği sırada gökten bir koç inmiş ve İsmail'in yerine bu koç kurban edilmiştir.

Euripides'in *Medea* tragedyasında ve *Medea. Stimmen*'da çocuk kurbanının ele alındığı görülmektedir. *Medea. Stimmen*'da bu konu özellikle ön plana çıkmış, Wolf, Medea'yı konu edinen diğer eserlerde yer almayan bir motif olarak İphinoe'nin kurbanını kurgulamıştır. Euripides'in *Medea*'sında, Medea'nın çocuklarını İason'un yerine koyarak kurban ettiği görülmektedir. René Girard, 5. yüzyıl Atina'sında insan

---

<sup>12</sup> Hz. İbrahim'in Musevilik ve Hristiyanlık inancında karısı Sare'den olan oğlu İshak'ı, İslamiyette ise oğlu İsmail'i kurban etmek istediğine inanılır (<https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail--peygamber>)

kurban geleneğinin tam anlamıyla yok olmadığını, bu ayının pharmakos<sup>13</sup> biçiminde sürdüğünü söyler. Girard'a göre Euripides'in *Medea* tragedyası, insan kurbanını örneklemektedir. Girard, *Medea*'da "insanın yerine insan kurban etme" ilkesinin "en yaban biçimiyle ortada" olduğunu belirtir (bkz. Girard, 2019: 18). Çocuk katlinin ayın çerçevesinde yer alabildiğini, Yahudi ve Yunan kültüründe çocuk kurbanına dair çok sayıda belge olduğunu ifade eden Girard'a göre Medea'nın çocuklarını öldürmesi bir kurban törenidir. Medea, çocuklarının ölümünü bir din adamının kurbanı hazırlaması gibi hazırlamış, kurban töreninden önce "geleneksel uyarıyı yapıp töreni kusurlu kılabilecek olanları oradan uzaklaşmaya" çağırmıştır (a.g.e.: 19). Medea'nın çocuklarını kurban etmesi Hekate ve Hera kültleriyle ve bu kültlerde yer alan çocuk kurban etme geleneğiyle ilişkilendirilmektedir. Hekate'nin ve Hera'nın rahibesi olan Medea, bazı kaynaklarda Hekate'nin kızı olarak geçmektedir. Farnell, Iphigeneia ve Medea mitlerinin tarih öncesi çağlarda, tanrılara kurban olarak sunulan kurbana ölümünden sonra tapınılmasına yönelik uygulamalardan kalan anlatılar olduğunu söyler. Bu bağlamda "Medea'nın çocukları, tarih öncesi dönemde Korinthos'taki Hera Akraia tapınıcında kurban edilen çocukları temsil ediyor olabilirler" (Farnell, 1921: 18; Akt. Corti, 1998: 13).

Hazırladığım kurban etme törenini doğru bulmayan kendi bilir, ama hiç tereddüt etmeyecek benim ellerim. Ah, ah! Çocuklara kıyma bahtsız yüreğim, acı onlara, bırak yaşasınlar. Seninle gurbette yaşayarak anlam katacaklar hayatına. Ama hayır! Hades'in karanlık iblisleri adına, razı olmayacağım buna, düşmanlarımın hakaretlerine terk etmeyeceğim çocuklarımı. [Şart olduğuna göre artık ölmeleri, canlarını onları doğuran anaları alacak.] (Euripides, 2014: 40-41).

Medea, nefretinin nesnesi olan İason'a ulaşamadığından, onun yerine çocuklarını koyar ve çocukları kurban eder. Biesenbach ve Schössler'e göre Medea'nın edimi, failin özgürlüğünün kısıtlanmasının, baskı altındaki kadının bir patlama yaşamasının, güçsüzlükten kaynaklanan aşırı güç kullanımının ifadesidir. Medea'nın durumunda iki karşı kutup, aldatılan ve terk edilen kadının çaresizliği ile intikam uğruna çocukların öldürmek bir arada ele alınmalıdır. Wolf, romanında olaya bütünsel bir yaklaşım sergileyerek hem nedenleri hem sonucu reddetmiştir (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 47). Wolf'un Medea'sı ne çaresiz bir kadındır, ne İason'dan intikam almak ister, ne de çocuklarını öldürür.

---

<sup>13</sup>Pharmakos: Antik Yunan dininde belirli devlet törenlerinde kullanılan insan günah keçisi. Frazer, Atina'da her yıl, biri erkekler diğeri kadınlar için iki kurban seçildiğini belirtir. Bir yıl boyunca beslenen pharmakoslar Thargelia'daki şölende, Atina dışına çıkartılır ve taşlanarak öldürülürdü (bkz. Frazer, 2004: 238).

Girard'ın bakış açısıyla Euripides'in *Medea*'sında, günah keçisi olan ve kurban edilen Medea'nın oğullarıdır. Wolf'un romanında bu durum göreceli olarak değişmiş, Medea'nın kendisi de bir günah keçisine ve kurbanına dönüşmüştür. *Medea. Stimmen*'de çocukları Medea değil, onları annelerinin yerine kurban seçen Korinthoslular öldürür. Çocukların Korinthos'lu halk tarafından öldürülmesi, iki kültürün birleşmesini imkânsız kılmıştır (bkz. Arnds, 2001: 423). Medea, sürgün edilmeden önce çocuklarını Hera tapınağına götürmüş ve tanrıçadan çocuklarını korumasını istemiştir. Ancak, Glauke'nin ölümünün ardından, galeyana gelen halk tapınağına saldırır ve çocukları taşıyarak öldürürler:

Kitle sessizleşiyor, sonra birkaç kişi birden bağırıyor: “Gerekeni yaptık! Öteki tarafı boyladılar!” “Kimler,” diye soruyor delikanlı. “Çocuklar!” diye geliyor cevap. “kadının lanet olası çocukları! Korinthos'u bu mikroptan temizledik!” “Peki nasıl?” diye soruyor delikanlı, yüzünde bu olayı paylaşmak isteyen birinin ifadesiyle. “taşladık” diye böğürüyor çok sayıda ses. “Müstahaktılar!” Güneş yükseliyor. Kentimin kuleleri sabah ışıltısında nasıl da parıldıyor... (a.g.e.: 202).

Wolf'un, ilkel ve vahşi duygularla masum çocukları öldüren grup ile kentin parıldayan kuleleri arasında kasıtlı bir zıtlık kurduğu görülmektedir. Korinthos'ta tüm gelişmişlik simgeleri bir yanılısama yaratmaya hizmet etmektedir. Romanda sık sık vurgulandığı gibi kendilerini “güneşin altındaki en mükemmel ülkede” yaşayan “en günahsız insanlar” olarak gören Korinthoslular, vahşiliklerini ve kana susamışlıklarını gelişmişlik ve zenginlik kisvesi altına saklamaktadırlar. Medea'nın, “Terbiye edilmiş dış yüzeyinin hemen altında yatıyor insanın kan isteyen içi” (a.g.e.: 177) sözleri Korinthos'un ve aynı zamanda tüm insallığın özünü yansıtmaktadır. Wolf'un Medea aracılığıyla ilettiği bu sözler, Paglia'nın “Doğada güzel olan şey, bizi kuşatan dünyanın ince kabuğu ile sınırlanmıştır. Bu kabuğu kazıyın, altından doğanın daemonik çirkinliği fişkıracaktır” ifadesiyle paralellik göstermektedir (Paglia, 2014: 17). İnsanoğlu vahşiliğini kültür ile cilalamaya çalışmaktadır.

Hem *Medea* hem *Medea. Stimmen*'de, şiddet asıl hedefine değil onun yerine geçen kurbanına yüklenmiş, bu sayede şiddet ‘uygun’ kanallara yönlendirilmiştir. Girard, yatıştırılmayan şiddetin birikmeye devam ettiğini ve en sonunda taşarak çevresine en yıkıcı zararı verdiğini söyler (bkz. Girard, 2019: 19). Kurban etme, bir anlamda şiddeti denetim altında tutma eylemidir. Böylelikle şiddetin yönü değiştirilerek etkisi azaltılmaya çalışılır. Girard, insan ve hayvan kurbanı arasında bir ayırım olmadığını, bu ayırımın değer yargılarına dayandığını ve değişkenlik gösterdiğini belirtmektedir. Bununla beraber, hayvan veya insan bütün kurbanların,



“şiddetin iştahına uygun bir besin sağlayabilmeleri için” (a.g.e.: 21) yerini tutacakları varlığa benzemeleri gerekmektedir. İnsan kurbanında genellikle, savaş tutsaklarının, kölelerin, çocukların, evli olmayan ergenlerin, sakatların, Yunanlıların pharmakos’unda olduğu gibi toplumun atık olarak gördüğü insanların ve bazı toplumlarda kralın kendisinin kurban edildiği görülmektedir. Bu listeye bakıldığında insan kurbanının toplum dışından seçildiği görülmektedir. Girard, çocuklarla henüz erişkinliğe kabul edilmemiş ergenlerin de topluluğa dâhil sayılmadığını vurgular. Kurbanı, toplumdan ayıran bazen yabancı ya da düşman olması, bazen yaşı, bazen de sınıfsal durumudur. Kral ise toplumun “üstünde” oluşuyla toplumdan ayrılır. Kurban edilebilir olan ile olmayan arasındaki fark topluma aidiyet derecesi ile belirlenmektedir (bkz. a.g.e.: 22-23). Medea, çok yönlü “ötekiliğiyle” toplumun dışındadır, dolayısıyla kurban olmaya son derece uygundur.

İnsan kurbanı olgusu Wolf’un *Medea. Stimmen* adlı eserinde önemli bir yer tutmaktadır. Wolf’un romanında, dört çocuğun kurban edilmesi söz konusudur. Kurbanların, hem Kolkhis hem de Korinthos’ta gerçekleşmiş olması ise, şiddetin Doğu-Batı ayrımı gözetmeksizin ataerkil düzenin temelini oluşturduğu görüşünü güçlendirmektedir. *Medea. Stimmen*’da Medea’nın erkek kardeşi Abystros, Kreon’un ilk kızı İphinoe ve Medea’nın oğulları Meidos ve Pheres ataerkil düzenin korunması için kurban edilen çocuklardır.

İphinoe’nin ismi, babası tarafından kurban edilen başka bir mitik figür olan İphigenia’yı anıştırmaktadır<sup>14</sup>. Mitolojide İphigenia, kral Agamemnon ve kraliçe Clytemnestra’nın kızıdır. Kral Agamemnon, Kreon gibi politik nedenlerle ve kendi hırslarının kurbanı olarak öz kızını kurban etmeyi göze almıştır. İphigenia, Truva; İphinoe ise Korinthos uğruna ataerkil erkin kurbanları olmuştur. Kreon’un yönetiminden memnun olmayan ve ülkenin kadınlar tarafından yönetildiği dönemlere özlem duyan Korinthoslular, İphinoe’yi kraliçe yapmak isterler. Ancak, Kreon, içinde buldukları kavga ve vahşet ortamında kadınlar tarafından yönetilen bir Korinthos’un şansı olmayacağına inanmaktadır. Bu nedenle, kızı İphinoe’yi “Korinthos’un batmaması için” kurban eder (Wolf, 2000: 110).

---

<sup>14</sup> İphigenia anlatısına göre; Kral Agamemnon, Artemis’in kutsal geyiğini öldürmüş ve Tanrıça tarafından lanetlenmiştir. Bu nedenle Truva savaşına katılmak üzere hazırlanan gemileri yelken açamaz, Artemis rüzgârı tutmaktadır. Kâhinlere danışan Agamemnon, bu durumdan kurtulabilmesi için kızı İphigenia’nın Artemis’e kurban edilmesi gerektiğini öğrenir. Agamemnon kızını kurban etmeye hazırlanırken Artemis bir geyik gönderir ve İphigenia’yı yanına alarak rahibesi yapar. Bazı anlatılara göre ise, Agamemnon kızını kurban etmiş ve kanını denize dökünce rüzgâr geri gelmiştir.

O yer altı geçidinde bir sunak kuruldu, burada cinayetten söz etmek inanılır gibi değil. Kızcağız ne sevimli bir çocuktur; onu tanıyordum, hiçbir şeyden habersizmiş. Annesi Merope, sarayın bir daha çıkmadığı bölümünde dört erkek tarafından zaptediliyormuş; dediklerine göre çıldırmış gibi bağıracağı için sesini kaybetmiş, o günden beri konuşmuyormuş. Babası Kreon, Hititliler ile görüşmek üzere gemi yolculuğundaymış (a.g.e.: 112).

İphinoe'nin kurban edilmesi sırasında dadısı onun yanındadır ve infaz gerçekleşirken dahi elini bırakmaz. Bu olayın sonucunda aklını yitiren dadı, kayalıklardan atlayarak intihar etmiştir (a.g.e.:113). Merope'nin sessizliğe bürünmesi, dadının intiharı ve Glauke'nin yaşananları bilinçaltına iterek epilepsiye yakalanması, yönetimin İphinoe'nin ortadan kaybolmasıyla ilgili halkı kandırmasını kolaylaştırmıştır. Kreon ve Akamas, İphinoe'nin kendisiyle evlenmek isteyen genç bir prens tarafından kaçırıldığı yalanını kurgularlar. “Kendilerini güneşin altındaki en günahsız insanlar” (a.g.e.: 111) olarak gören Korinthoslular bu yalana inanmayı tercih etmiştir.

Biesenbach ve Schössler'e göre, Wolf'un Medea mitine kattığı İphinoe cinayeti, Batı'da kadının kaderini sembolize etmektedir. Bir kadının yaşamı, erkeklerin gücünü arttırmak için kurban edilmiş, bu olay bir peri masalıyla örtülerek insanlardan saklanmıştır. İphinoe, Batı'nın mahzenindeki dişi cesettir (bkz. Biesenbach ve Schössler, 1998: 56). Aralarındaki pek çok farklılığa rağmen Korinthos ve Kolchis'te çocuk kurbanı eylemi ortaktır. Kreon'un hâkimiyetini sürdürebilmek için İphinoe'yi öldürtmesi gibi Aietes de oğlu Absyrtos'u öldürtmüştür. Her iki kral da bunu dini ritüel kisvesi altında gerçekleştirmiştir. Aietes, düzenlenen törenle bir günlüğüne krallığı oğlu Absyrtos'a bırakır, eski geleneklere göre eski kralın veya yerine geçen temsilcinin öldürülmesi gerekmektedir.

Gece yarısı olduğunda kardeşim, senin krallık günün sona erdiğinde, o gün ne gariptir ki nöbetçi bulunmayan kapıdan içeri girip, seni banyoda korunmasız buldular ve seni ürpertici ilahiler eşliğinde öldürebildiler. Eski törelerimiz de bunu gerektiriyordu; bize yararı olacağını düşünerek dayanak yapmak istediğimiz o törelerimiz (Wolf, 2000: 89).

Medea, Aietes'i yönetimden indirip yerine Khalkiope'yi kraliçe yapmak isterlerken ortaya attıkları, anaerkil geleneklere dönme fikrinden büyük bir pişmanlık duymaktadır. Medea, kardeşinin bedeninin tarlaya saçılmış parçalarını toplarken inancını yitirdiğini söyler (a.g.e.: 90). Euripides'in *Medea*'sında Absyrtos'u öldüren Medea'dır ve bunu “Ah babam, ah memleketim, öz kardeşimi acımasızca öldürerek terk ettim sizleri” sözleriyle itiraf etmektedir (Euripides, 2014: 7). Dolayısıyla, *Medea. Stimmen*'da Absyrtos'un kurban edilerek öldürülmesi motifi Wolf'un yaratımıdır. Yazar, Medea'yı kardeşini öldürmek suçundan arındırmıştır. Paul, genç Absyrtos ve

İphinoe'nin potansiyel sistem yenileşmesini temsil ettiklerini ve toplumlarında 'status quo'nun devam etmesini isteyenler tarafından yok edildiklerini belirtir (bkz. Paul, 2011: 73). Wolf'un, İphinoe ve Absyrtos arasında kasıtlı bir benzeşiklik kurarak, Korinthos ve Kolkhis'in insan kurbanı üzerine kurulmuş birer ataerkil sistem olduğunu vurguladığı görülmektedir: "Onlar Korinthos'u kurtarmak istemişlerdi. Biz Kolkhis'i kurtarmak istemiştik. Ve siz, İphinoe ile sen Absyrtos, kurban olmuştunuz. O, benim olmadığım kadar kızkardeşin senin" (Wolf, 2000: 98). İphinoe ve onun kurban edilmesi Christa Wolf'un yaratımıdır. Wolf, Medea mitinin bilinen verisyonlarında yer almayan bu olay ile eserin temel sorunsalları olan ataerkil toplumda kadının konumu ve kurban kavramını merkeze almaktadır.

Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanı, bin yıllar boyunca ataerkil aktarımın şekillendirdiği bir mitin feminist bakış açısıyla yeniden yazılmasına örnek teşkil etmektedir. Wolf'un, erkek yazarların oluşturduğu Medea imgesine karşıt bir imge oluşturmak istediği görülmektedir. Wolf'un "Medea miti" kadın ve erkeğin yanı sıra kültürler arasındaki çelişkileri ve çekişmeleri yansıtmaktadır. Yazar, arketipik Medea'yı dönüştürerek ataerkil sistemin kendisine atfettiği tüm suçlardan arındırılmış, bu suçları erkek egemen toplumun birer iftirası haline getirmiştir. Böylelikle ataerkil sistemin temelinde yatan kadının yaratıcı gücüne karşı duyulan ebedi korkuyu gözler önüne sermiştir. Wolf'un Medea'sı bir çocuk katili değil bir kurban ve bir günah keçisidir.

#### 4. BÖLÜM

### KİTONYEN TANRIÇAYA DÖNÜŞ: *BELOVED* VE *MEDEA. STIMMEN* 'NİN MEDEA'LARI

Toni Morrison'ın *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea Sesler) adlı romanlarının başkarakterleri Sethe ve Medea, eserlerde Medea arketipinin Modern birer görünümü olarak yer almaktadırlar. Eserlerinde Afrikalı Amerikalıların ve özellikle Afrikalı Amerikalı kadınların öyküsüne yer veren Morrison, Afrika mitolojisi, Yunan mitolojisi ve İncil mitolojisini yazınına taşımakta ve bu nedenle mitik sembolist bir yazar olarak tanımlanmaktadır. Toni Morrison'ın tüm romanlarında halk hikâyelerini, mitleri, gelenekleri, büyü, masal, şarkı, müzik, batıl inançlar, atalar kültü gibi pek çok folklorik değeri harmanladığı söylenebilir. Morrison, ilk romanı *The Bluest Eye* (En Mavi Göz, 1970)'dan itibaren, *Sula* (1973), *Song of Solomon* (Süleyman'ın Şarkısı, 1977), *Tar Baby* (Katran Bebek, 1981), *Beloved* (Sevilen, 1987), *Jazz* (Caz, 1992), *Paradise* (Cennet, 1998), *Love* (Aşk, 2003), *A Mercy* (Merhamet, 2008) ve *God Help the Child* (Tanrı Çocuğu Korusun, 2015) romanlarında Afrikalı Amerikalıların var olma mücadelesine ışık tutarken aynı zamanda Afrika kültürel mirasını yansıtan zengin birer kaynak yaratmıştır. Morrison, geleneklerin, mitlerin ve folklorün insanın kendini keşfetme arayışı sırasında ortaya çıkan sanatlar olduğuna inanmaktadır. Morrison'ın eserlerinde yer alan karakterler genellikle kökenlerine dönerek kendi benliklerini buldukları bir yolculuğa çıkarlar. Kültürel miras ve köken kavramları Morrison'ın toplum anlayışı açısından da önem taşımaktadır. Yazara göre bireyin ait olduğu toplulukla sağlıklı bir bağ kurabilmesi için kendi kültürel ve tarihsel geçmişini, atalarından gelen mirası anlaması ve özümsemesi gerekmektedir. Afrika kültürünün sözlü geleneğinden beslenen Morrison, *Beloved*'da Medea mitini postmodern bakış açısıyla ele alırken Afrika mitolojisinin, Yunan mitolojisinin ve Hristiyan inancının sembollerini bir araya getirerek Afrikalı Amerikalı bir Medea yaratır.

Toni Morrison ile ortak bir edebi duyarlılığı paylaşan Christa Wolf, Morrison gibi feminist bir kadın yazar olarak değerlendirilmektedir. Wolf, *Medea. Stimmen*'da ataerkil düşünce yapısının düzenlediği Medea mitinin özüne inerek 'gerçek' Medea'ya ulaşmaya çalışmıştır. Wolf'a göre mit, ister Antik Yunan'a ait olsun ister yakın tarihte

ilerlemenin yönünü belirlemiş olan daha modern mitler olsun, temelinde gerçeğin birer yanlış aktarımı, birer yanlış inanç ya da kör noktadır (Bridge, 2004: 34). Dolayısıyla Wolf'un, mitleri ataerkil bakış açısının gerçeği yanlış aktarımı olarak gördüğü söylenebilir. Wolf, romanlarının konusunu Yunan mitlerinden seçerek ataerkil Batı edebiyatı geleneğinin kaynağına inmekte ve feminist bir bakış açısıyla mitleri yeniden değerlendirmektedir. Yazarın, *Kassandra* (1983) adlı romanından sonra *Medea. Stimmen*'da bu yaklaşımını sürdürdüğü görülmektedir. Lütkehaus, Christa Wolf'un romanını yeni kadın hareketinden ilham alan Medea alımlamalarının en önemlisi olarak görmekte ve Euripides sonrası edebiyatta bir dönüm noktası olarak görmektedir. Wolf'un *Medea. Stimmen*'ı Euripides'in *Medea*'sına bir karşı duruş, bir Anti-Euripides olarak ifade edilmektedir (Lütkehaus, 2001: 321; Mittrache, 2002: 210).

Morrison ve Wolf, Medea arketipini başkarakterlerinde yeniden canlandırdıkları *Beloved* ve *Medea. Stimmen* adlı romanlarında, Medea mitine kadın bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Morrison ve Wolf, Batı edebiyatında yüz yıllar boyunca erkek yazarlar tarafından şekillendirilmiş olan Medea'yı, ait oldukları toplumların kültürel tarihlerinin yanı sıra kendi kişisel tarihleriyle ilişkilendirerek yeni Medealar yaratmışlardır. Wolf, Medea'ya atfedilen tüm suçları reddederken, Morrison, Medea'nın çocuk katlini köle kadınların yaşam gerçeğinin bir parçası olarak kabul etmiş ve ataerkil bakış açısının dışına çıkarak sunmuştur. Her iki romanın çok sesli romanlar olması dikkat çekicidir. Kadın yazarların Medea'ya tek ve tanrısal bir bakış açısıyla yaklaşmaktansa çok sesli bir anlatım seçerek Medea'ya çok boyutlu bir ifade alanı kazandırmayı amaçladıkları düşünülebilir.

Medea arketip olarak, çok boyutlu ve kapsamlı olan anne arketipinin içinde değerlendirilebilir. Anne arketipi, Jung ve daha sonra Neumann gibi takipçilerinin işaret ettiği üzere kadınlığın her evresini (genç kızlık, annelik ve büyükannelik), doğadaki tüm dişil unsurları, kadına atfedilen tüm olumlu ve olumsuz simgeleri kapsamaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da yer alan ve Medea arketipinin birer görünümü olan Sethe ve Medea karakterleri, arketipsel çıkarımları ile karşılaştırmalı olarak incelenmeye çalışılacaktır.

#### 4.1. KADIN OLARAK SETHE VE MEDEA

Medea mitinin çeşitli anlatılarında Medea'nın, tanrısal bir kökene sahip olduğu, bir tanrıça ya da yarı tanrıça olduğuna inanıldığı görülmektedir. Euripides ise *Medea* tragedyasında, Medea'nın tanrı soyundan geliyor olmasını geri plana itmekte, Medea'nın tanrısallığını oyunun sonunda, fakat son derece çarpıcı bir biçimde göstermektedir. McDermott, Euripides'in *Medea*'sını incelediği çalışmasında tragedyanın başında Euripides'in Medea'yı bir tanrıça ya da büyücü olarak değil "gunē en gunaixin" (woman among women= kadınlar arasında kadın) olarak betimlediğini vurgular (bkz. McDermott, 1989: 43-64). McDermott'un bu belirlemesinin, Morrison'un *Sethe* ve *Wolf*'un *Medea* karakterleri için geçerli olduğu görülmektedir. *Sethe* ve *Medea*, kadınlar arasında birer kadındır. Morrison'un *Beloved*'ında *Sethe*, özgürlüğünün bedelini en ağır biçimde ödemiş eski bir köle kadındır. *Sethe*, arketipi *Medea* gibi ataerkil toplumda öteki konumundaki bir kadın, bir anne olmakla beraber, yine arketipi *Medea*'ya atfedilen doğüstü güçlere, tanrısal soya sahip değildir. *Sethe*'nin köleliğin zulmü altında yaşadıkları, romanda yer alan diğer kadınların deneyimleriyle bütünleşir. Benzer biçimde *Christa Wolf*, *Medea*'yı "insanlaştırmaktadır" (bkz. Mitrache, 2002: 210). Saporiti, *Wolf*'un *Medea*'sının tümüyle mit dışına çıkarılmış bir figür olduğunu vurgular (bkz. Saporiti, 2013: 139). *Wolf*'un romanında *Medea*, önceki anlatılarda işlediği varsayılan tüm suçların yanı sıra tanrısal kökeninden ve büyü yeteneğinden de arınmıştır. *Wolf*, *Medea*'nın üzerinden ataerkil kültürün yakıştırdığı tüm sıfatları alarak onu, yalın ancak yetenekli, kendine güvenen ve sağduyulu bir kadın olarak resmetmektedir.

Edebi gelenekte *Medea*, işlediği suçlara rağmen ejderhaların çektiği tanrısal arabasıyla göğe yükselen bir tanrıçayken, Morrison ve *Wolf*'un *Medea*'ları yaşamları boyunca pek çok bedel ödemek zorunda kalırlar. *Sethe*, küçük kızını öldürdüğü için bir süre hapis yatmakla kalmaz aynı zamanda 18 yıl boyunca toplumdan dışlanmış olarak yaşar. *Wolf*'un *Medea*'sı ise işlemediği suçlarla itham edilmiş bir kurban, bir günah keçisi olarak sürgün edilir ve oğulları öldürülür. Morrison ve *Wolf*'un *Medea*'larını psikolojik boyutuyla ele aldığı görülmektedir. *Sethe* ve *Medea*'nın duyguları, düşünceleri ve inançları onların davranışlarını belirlemektedir. Her iki kahraman da insan yönleriyle ele alınmaktadır. *Sethe* ve *Medea*, evlat, sevgili, eş, anne rolleri ile karşımıza çıkmaktadır, *Medea*'nın kişiliğinin bu özelliklerinin yanına sağaltıcılığı ve bir *Hekate* rahibesi olması eklenmektedir.

*Beloved* ve *Medea. Stimmen*, başkişileri Sethe ve Medea'nın benlik arayışını, ataerkil toplumda öteki olarak ayakta kalma mücadelelerini gözler önüne sermektedir. *Medea. Stimmen*'da, Euripides'in *Medea*'sı ve Wolf'un *Medea*'sı arasında, Euripides'in *Medea* tragedyasını roman formunda yeniden yazma durumundan kaynaklanan doğrudan kurulan bir ilişki söz konusuyken; *Beloved*'da arketipsel Medea ve Sethe arasında benzerlikler ve paralellikler üzerine kurulu örtük bir ilişki olduğu anlaşılmaktadır.

Arketipleri Medea gibi güçlü, cesur ve özgüvenli kadınlar olan Sethe ve Medea'nın, benlik arayışı içinde oldukları görülmektedir. Sethe, kölelik baskısı altında sağlıklı bir benlik oluşturabilmek için gerekli pek çok insani haktan, özellikle ve öncelikle özgürlüğünden mahrum kalmıştır. Bir bireyin, bir eşya gibi tüm varlığıyla başkasına ait olduğu bir sistemde kişiliğin gelişmesi son derece zordur. Sethe'yi farklı kılan, onu güçlü bir kadın arketipi olan Medea ile yakınlaştıran, işte böyle bir ortamda kendi kararını verebilen ve uygulayabilen bir kadın oluşudur. Sethe, bireyin kişilik gelişimi için en önemli unsur olan "anne"den yoksun olarak büyür. Anne yoksunluğu ileride Sethe'nin kendi anneliğini, benliğinin ve yaşamının merkezine koymasına neden olacaktır. Sethe, uzun yıllar boyunca kendini yalnızca anne olarak tanımlayabilecektir. Bay Garner'ın sağlığında Tatlı Yuva'da yaşadığı dönemde, aslında asla kendisine ait olmayan bir mutfağı, bir eşi ve çocuklarını benimseyerek bir aile olarak yaşama mücadelesi verir. Tatlı Yuva'da çalıştığı mutfağa her gün bir demet çiçek götürür, "böylece mutfakta kendinden bir parça bulunduğunu hisseden, çünkü yaptığı işi sevmek, çirkinliklerinden arındırmak isteyen, kendini yuvasında hissedebilmenin tek yolunu, yetişmekte olan güzel bir şeyi koparıp yanında götürmekte bulan" (Morrison, 2000: 35) Sethe, köleliğine rağmen bir birey olmaya çalışmaktadır.

Sethe'nin ve Tatlı Yuva'da yaşayan tüm kölelerin yaşamı bir yanılısamadan ibarettir, Bay Garner'ın ölümüyle yerine geçen kardeşi Öğretmen'in zalimliğiyle sözde cennet yerini, Tatlı Yuva'nın dışında yaşayan pek çok kölenin zaten yaşamakta olduğu cehenneme bırakır. Sethe, ilk kez köleliğin en acımasız yüzüyle karşı karşıya kalır. Bilimsel ırkçılığı temsil eden Öğretmen, Garner'ın kölelerine tanıdığı avlanmak, dinlenmek, fazladan yaptığı işler için ücretlendirilmek gibi hakları ellerinden alır. Öğretmen, Sethe ve diğer köleleri insandan aşağı varlıklar olarak görmekte, mezurayla ölçüm yaparak ya da davranışlarını gözlemleyerek kölelerin insani ve hayvani

özelliklerini sürekli yanında taşıdığı bir deftere kaydetmektedir. Sethe, Öğretmen'in yeğenlerine kendi özelliklerini hayvani ve insani olmak üzere yazdırdığını duyduğunda kişiliği parçalanır.

Öğretmen öğrencileriyle konuşuyordu; sordu: “hangisini yazıyorsunuz?” Oğlanlardan biri yanıtladı: “Sethe'yi”. Bunun üzerine durdum, çünkü adı duymuştum; sonra ne yaptıklarını görmek için birkaç adım ilerledim. (...) “Yo, hayır. Böyle olmaz. Size söylemiştim; insansı niteliklerini sol tarafa, hayvansı niteliklerini sağa yazacaksınız. Alt alta düzgünce sıralamayı unutmayın”. Geri geri yürümeye başladım; nereye gittiğimi görmek için dönüp bakamıyordum bile (a.g.e.: 221).

Bu olay Sethe'nin kimliğini sorgulaması, kölelik gerçeği ile yüzleşmesi açısından dönüm noktası olarak görülebilir. Sethe, Tatlı Yuva'dan ne pahasına olursa olsun kaçmaya, çocuklarını kölelikten kurtarmaya kesin olarak karar verir. Christa Wolf'un Medea'sının kimlik arayışında ise vatani Kolkhis'te şahit olduğu ve kardeşinin ölümü ile uç noktaya taşınan erk çatışması belirleyici olmuştur. Medea, daha insancıl ve adil bir ülkede yaşama arzusuyla İason ile birlikte Kolkhis'ten kaçır. Sethe ve Medea'nın kaçış yolculukları, özgürlüklerini ve gerçek benliklerini bulma yolunda çıktıkları içsel yolculuğun fiziksel yansıması olarak görülebilir.

#### **4.1.1. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da Gölge Arketipi**

İnsanın bütünsel benliğe ulaşma süreci bilinmezlerle ve zorluklarla çevrili bir yolculuğa benzemektedir. Sethe ve Medea'nın çıktıkları bu yolculukta karşılaşmaları ve uzlaşmaları gereken ilk arketip tüm bireylerde olduğu gibi gölge arketipidir.

*Beloved* romanında gölge arketipi önemli bir yer tutmaktadır. Romana adını veren karakter Beloved ile özdeşleşen gölge, kendini hem olumlu hem olumsuz yönüyle göstermektedir. Beloved'ın yalnızca Sethe'nin değil aynı zamanda Denver'ın da gölgesi olduğu anlaşılmaktadır. Beloved, Sethe'nin, Denver'ın ve kölelik mirasını taşıyan tüm Afrikalı Amerikalıların benliğinin bütünlüğe ulaşması için yüzleşmesi gereken bir arkaik gölge olarak görülebilir. Jung, gölgeyi kişisel bilinçdışımızda bulunan diğer yüzümüz olarak tanımlamaktadır. Gölgemiz ilkel, denetimsiz ve hayvansal yanımızdır, engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olandır (bkz. Fordham, 2015: 64). Arketipler arasında en güçlü ve en tehlikeli olanı gölgedir (bkz. Jung, 1997: 14). Jung'un açıklamaları doğrultusunda Beloved'ın romanda gölge arketipini simgelediği görülmektedir. Beloved, Sethe'nin henüz küçük bir çocukken öldürmek zorunda kaldığı kızının reenkarnasyonudur. Sethe, derin bir



sevgi beslediği kızını iki oğluyla beraber Tatlı Yuva'dan kaçırmış, babaanneleri Baby Suggs'ın yanına ulaştırmıştır. Sethe, ölümle yüz yüze geldiği, yolculuk sırasında bebeği Denver'ı dünyaya getirdiği zorlu kaçıışının ardından Baby Suggs'ın evine vardığında, en çok küçük kızına sütünü ulaştırabildiğine sevinir. Sethe ve çocuklarının yirmi sekiz gün süren mutlu beraberliği, Öğretmen'in onları bulmasıyla son bulur. Sethe çocuklarını köleliğe geri döndürmektense öldürmeyi tercih eder ancak durdurulmadan önce yalnızca küçük kızını öldürmeyi başarabilmiştir. Sethe'nin öldürdüğü küçük kız, on sekiz yıl sonra genç bir kadın görünümünde artık yalnızca Sethe ve Denver'ın yaşadığı 124'ün kapısında belirir. Denver'ın ilk andan itibaren Beloved'in kim olduğunu anlamış olması, Beloved'in doğaüstü yanına işaret etmektedir. Beloved'in, parmağıyla bir sandalyeyi kaldırabilmesi, ansızın karanlığa karışıp görünmez olması, el çizgilerinin olmaması, onun bir insan değil doğaüstü bir varlık olduğunu ima eden özellikler olarak romanda yer almaktadır. Bununla beraber Beloved genç bir kızın bedenine sahip olmasına karşın küçük bir çocuk gibi konuşup davranmaktadır.

Sethe'nin ve aynı zamanda Denver'ın gölgesini temsil eden Beloved, her iki kadının benliğini bulma sürecinde önemli rol oynamaktadır. Sethe ve Denver'ın, Beloved olmaksızın benliklerini bütünlüğe ulaştıramayacakları anlaşılmaktadır. Sethe, daha önce belirtildiği gibi kendini yalnızca anneliğiyle tanımlayabilmiş, bir kadın, bir birey olarak bütünlüğe ulaşması ancak gölgesiyle karşılaşmasını tamamladıktan sonra gerçekleşmiştir. Bir gölge arketipi olarak Beloved, gölgenin taşıdığı olumlu ve olumsuz özellikleri yansıtmaktadır. Beloved, bir yandan kendisini öldüren annesi Sethe'ye karşı kötücül, doyumsuz ve arsız bir ilgi duymaktadır, bir yandan da küçük bir çocuğun annesine duyduğu katıksız sevgiyi yansıtan bir bağlılık göstermektedir. Beloved'ın tek istediği tüm varlığıyla Sethe'nin kendisidir: "Benden yana olan, o. Gereksindiğim tek insan, o. Sen gidebilirsin, ama o.. ona mutlaka sahip olmalıyım" (Morrison, 2000: 94). Kendisini geride bırakmakla suçladığı Sethe'ye duyduğu sevginin boyutu iyilikle şeytani olan arasında gidip gelmektedir. Beloved doğaüstü bir biçimde Sethe'yi boğmaya dahi çalışır.

Sert, daha sert parmaklar usulca öne soluk borusuna doğru devinmeye, küçük daireler çizmeye başladı. Sethe boğulmak üzere olduğunu anlayınca korkmaktan çok şaşırıldı. Ya da ona öyle geldi. Her durumda, Baby Suggs'ın elleri, boğazını sıkarak parmaklar yüzünden soluk alamıyordu. İki büküm oldu. Kayadan yuvarlandı; orada olmayan ellere var gücüyle yapıştı (a.g.e.: 116).

Önce kendini boğmaya çalışan ruhun Baby Suggs'a ait olduğunu düşünen Sethe, daha sonra bunu yapanın bebeğin ruhu olduğunu anlar ancak bebeğin ruhu ile Beloved'ın aynı olduğunu henüz anlayamamıştır: “İşte ensesini sıkkan parmaklar evde dokunan parmakların aynısıydı. Belki ruhun gittiği yer de burasıydı. Paul D tarafından kovalanınca toparlanmak için kendini Açıklık'a atmıştı” (a.g.e.: 118). Romanda Beloved'ın kötücüllüğü iblis sözcüğü ile vurgulanır: “Bebek ruh bir iblis olarak geri dönmüş, Sethe'yi onu asılmaktan kurtaran adamın üzerine saldırtmıştı” (a.g.e.: 302). Sethe'ye tamamen sahip olmak isteyen Beloved, Paul D'nin varlığından rahatsız olmuş ve onu Sethe'den uzaklaştırmak için doğaüstü yönünü kullanmıştır. Harris'in bir ifrit, erkeklerin gece uyurlarken yatağına giren dişi şeytan olarak tanımladığı Beloved, Paul D'yi Sethe'den uzaklaştırmak için onu baştan çıkarır (bkz. Harris, 1989: 153). Beloved'ın şeytani yönünü gören Paul D, Sethe'yi uyardırmaya çalışır: “Ya kız bir kız değilse? Kılık değiştirmiş bir şeyse? Tatlı genç bir kız gibi görünen aşağılık bir şeyse?” (a.g.e.: 149). Paul D'yi suçluluk ve korku içinde evden uzaklaştırmayı başardığında Sethe'ye uyguladığı psikolojik ve fiziksel şiddet gittikçe daha ağır bir hal alacaktır: “Sethe, el testesinin bedelini ödüyordu; Sevilen de bu bedeli ödetiyordu” (a.g.e.: 284). Sethe ve Denver aç kalırken Beloved her şeyin en iyisini yiyerek gittikçe irileşir:

Denver, sonunda oldu diye düşündü: Sethe'nin üzerine eğilen Sevilen anne, Sethe ise diş çıkartan bebektir; Sevilen'in ona gereksindiği anlarda Sethe köşedeki iskemlelerden birine sığınuyordu. Sevilen büyüdükçe, Sethe küçülüyordu; Sevilen'in gözleri parladıkça, eskiden hiçbir şeyden kaçırmayan gözler kısılıyor, incecik çizgilere dönüşüyordu (a.g.e.: 283-284)

Beloved'ın gittikçe büyüyen bedeni aynı zamanda grotesk bir beden olarak görülebilir. Beloved, Bahtinesk bir biçimde sınırları olmayan grotesk bir bedene, herşeyi yalayıp yutan kocaman bir ağıza dönüşmektedir. Bahtin'e göre “İnsan yüzünde bulunan organlardan, grotesk açıdan en önemli olanı ağızdır. Ağız, diğer her şeye hâkim olur. Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar, bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür” (Bahtin, 2005: 347). Beloved'ın, roman boyunca yinelenen iştahı hem yiyeceklere, biyolojik bir beslenme eylemine yöneliktir hem de annesinin sevgisine ve ilgisine karşı duyduğu doymak bilmeyen bir iştah söz konusudur: “(...) Sevilen onun yaşamını alıyor, yiyor, bu yaşamla beslenip irileşiyordu” (Morrison, 2000: 284). Beloved, gerçek anlamda evdeki tüm yiyecekleri bitirmiştir, metaforik olarak da Sethe'yi tüketmiştir. Romanın sonunda Beloved'ın gebe bir Medusa görünümüne bürünmesi dikkat çekicidir.

Grotesk beden, oluş halindeki bir bedendir, sürekli inşaa ve yaratılma halindedir, kendi de sürekli başka bir beden inşaa eder, yaratır. Dahası beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur (bkz. Bahtin, 2005: 347). Beloved'ın devasa boyutlara ulaşan bedeninin aniden ortadan kaybolması grotesk bedene ait bu özellikleri yansıtmaktadır. Bahtin, grotesk bedene ait başka bir özellik olarak hayatın başlangıcı ve sonunun grotesk bedenle bağlantılı olaylarda iç içe geçmiş olduğunu vurgular (bkz. a.g.e.: 347-348). Beloved, öte dünyadan geri dönmüş, ölümle, yaşamın, gerçek ile gerçek üstünün sınırlarını aşan bir varlık olarak bu durumu örneklendirmektedir. Beloved'ın Sethe ve Denver için bir gölge arketipi olmanın yanı sıra romanın ithaf edildiği altmış milyondan fazla kölenin ortak bilinçdışını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Beloved'ın hafızası, isimsiz milyonlarca kölenin hafızasını canlandırmaktadır. Beloved'ın bilinç akışı şeklindeki monoloğu, annesiyle çiçek toplarken kaçırılıp bir köle gemisinde, yüzlerce insanla birlikte üst üste Atlantik'i geçen bir köle kızın anılarını yansıtmaktadır, annesi anlaşıldığı kadarıyla denize atlanmış ya da atılmıştır. Oysa Beloved'ın kendisi değil anneannesi köle gemisinde bulunmuştur ve Beloved öldüğünde henüz iki yaşındadır. Romanda Beloved'ın gerçek adını, doğduğunda ona verilen isim öğrenilmez, "Beloved" Sethe'nin küçük kızının mezar taşına yazdırabildiği tek ifadedir ve bebek ruh yirmi yaşlarında bir genç kız olarak 124'e geldiğinde adının Beloved olduğunu söyler. Beloved'ın isimsizliği, onun tüm kölelerin ortak bilinçdışını temsil ettiği görüşünü pekiştirmektedir.

Jung'un belirttiği gibi gölge, tanım itibarıyla olumsuz bir figür olsa da bazen olumlu yönler sergileyebilir (bkz. Jung, 2013a: 135). Beloved; Sethe, Denver ve Paul D'nin benlik gelişimlerinde oynadığı belirleyici rol ile gölgenin olumlu yönünü yansıtmaktadır. Beloved, Sethe'nin unutmaya çalıştığı geçmişini sürekli hatırlatarak ve onu anılarını hatırlamaya zorlayarak Sethe'nin geçmişle yüzleşmesini sağlamıştır. Böylelikle Sethe, bir kadın olarak kimliğini bulma yolunda önemli bir aşama kaydetmiş olur. Benzer şekilde Denver'ın kendini dış dünyaya kapattığı ve annesiyle bir sevgi-korku ilişki içerisinde hapsediği uzun süren bir çocukluk döneminin ardından Beloved'ın etkisiyle yetişkinliğe adım atar. Paul D'nin kalbini sakladığı paslı teneke kutunun kapağının açılması yine Beloved'ın etkisiyle olmuştur. Dolayısıyla Beloved ilişkisi içinde olduğu tüm kişileri dönüştüren bir etkiye sahiptir.

Morrison'ın romanında Beloved karakteri ile güçlü bir biçimde temsil edilen gölge arketipi Wolf'un eserinde Agamedea karakterinde vücut bulmaktadır. Agamedea,

Medea'nın gölgesidir. Medea ile taban tabana zıt özellikler gösterirken, Medea'nın kendisiyle yüzleşmesini sağlayan, aynı zamanda Medea'nın 'düşüşünü' hazırlayan bir figür olarak belirleyicidir. Medea ile birlikte Korinthos'a gelen Kolkhislilerden biri olan Agameda, Medea'nın eski öğrencisidir. Medea onu, Hekate rahibesi olarak yetiştirmiş ve bildiği her şeyi öğretmiştir. Ancak, Agameda'nın Medea'ya olan hayranlığı ve sevgisi zamanla nefrete dönüşmüştür. Annesinin ölürken Medea'ya emanet ettiği Agameda, bir anne figürü olarak benimsediği Medea'dan beklediği anne yakınlığını görememiştir. Medea'nın mesafeli duruşu, her ne kadar arkadaşının kızına ayrıcalık gösterdiğinin düşünüleceği kaygısından kaynaklansa da Agameda bu durumu kabullenemez. Medea'nın kendisine ihanet ettiğine inanmaktadır (bkz. Wolf, 2000: 65) ve ondan nefret ettiğini söyler (bkz. a.g.e.: 79). Medea'nın yok olduğu gün en mutlu günü olacaktır (bkz. a.g.e.: 66).

Sethe'yi tamamen elde etmek istediği için Paul D'yi baştan çıkararak Beloved gibi, Agameda da amaçlarına ulaşabilmek için cinselliğini kullanmaktadır. Agameda, ileride etkili olacağını düşündüğü genç Korinthoslu erkeklerden "kendini esirgemez" (a.g.e.: 70), Medea'yı yok edebilmek için Turon'la ve Presbon'la ilişki içine girer. Gölgenin şeytani yönü Agameda'da hırs, hainlik, kıskançlık ve entrikacılık olarak ön plana çıkmaktadır. Çocukken en büyük isteği "Kral kızı", "Hekate rahibesi" Medea gibi yaşamaktır ancak Medea'nın zıttı bir karaktere sahip olduğu görülmektedir. Medea, romanda Kolkhisli kimliğini korumaya çalışırken, Agameda Kolkhis'i kötüleyerek Korinthoslulara yaranmayı, bu yolla para ve makam kazanmayı seçmiştir. Medea, insanlara çıkarsız bir hoşgörülle yardım eli uzatırken, Agameda insanların zayıflıklarını kullanarak ilerlemektedir. Jung'a göre gölge arketipi, insanın arkasından sürüklediği, görünmeyen bir sürüngen kuyruğuna benzemektedir (bkz. Jacobi, 1978: 243). Agameda'nın eylemlerinde bu sürüngen kuyruğunun izlerini görmek mümkündür. Agameda, işbirliği yaptığı Presbon ile birlikte, Medea'nın kardeşi Absyrtos'u öldürdüğü söylentisini yayarak Medea'nın Korinthos'tan sürülmesine yol açan süreci başlatmış olur. Medea'nın mutsuzluğuyla beslenen Agameda, farkında olmadan Medea'nın geçmişiyle yüzleşmesine katkıda bulunur: "Ona, "sen de biliyorsun ki Medeia" dedim, "insan kendini kardeşine karşı çeşitli biçimlerde suçlu hissedebilir. Bunun üzerine benzi attı, gördüm" (Wolf, 2000: 82). Bu yüzleşmeden sonra Medea, Absyrtos'un ölümüne neden olan olayları sorgulayacak, geçmişte yaşananları değerlendirirken bir yandan da benliğini saran acılarla yüzleşecektir.

Agamede'nin şeytani yönünün altında Beloved'da görülen çocuksu ilgi ve sevgi açlığı sezilmektedir. Agamede ve Beloved, yoksun kaldıkları anne ilgisi nedeniyle, Medea ve Sethe'den intikam almaya çalışmaktadırlar. Birer gölge arketipi olarak romanlarda yer alan Beloved ve Agamede'nin aynı zamanda Sethe ve Medea'nın kız çocukları olmaları<sup>15</sup> romanlar ve karakterleri arasında ilgi çekici bir benzerlik oluşturmaktadır. Kız çocukların annelerinin gölge arketipini yansıtmalarının, bireyleşme sürecinde anne ve kız çocuk arasındaki bütünleyici ve aynı zamanda parçalayıcı olabilecek duruma işaret ettiği düşünülebilir. Mitik sembolizmde anne ve kız birdir, aynı kişinin farklı görünümüdür. Sethe ve Medea'nın gölgelerinin kendi kızları olarak ortaya çıkması, gölgenin, bireysel bilinçdışının bir parçası olduğunu vurgulamaktadır.

#### **4.1.2. *Beloved ve Medea. Stimmen*'da Anima/ Animus Arketipleri**

Sethe ve Medea'nın karşı cins ile olan ilişkilerinin, birer kadın olarak kimliklerini oluşturma sürecinde belirleyici etmenler olduğu görülmektedir. Bu bağlamda *Beloved ve Medea. Stimmen*, Jung'un arketip kavramı ışığında incelendiğinde eserlerde anima ve animus arketiplerinin belirgin yansımalarından söz etmek mümkündür. Sethe ve Medea'nın karakterinde animus arketipinin ağır bastığı gözlemlenmektedir. Euripides'in *Medea*'sında olduğu gibi Sethe ve Medea'nın davranışlarında belirleyici olan animustur. Pek çok eleştirmen, Euripides'in *Medea*'sının heroik özellikler taşıdığını dile getirmekte ve *Medea*'yı sıklıkla Akhilleus ile karşılaştırmaktadır (bkz. Vassilopoulos, 2014; Gill, 1996; Easterling 1977; Knox, 1977). Sethe baskın animusu ile arketipi *Medea*'nın kahramansı yönünü yansıtmaktadır. Kadınlardaki erkeksi öge olarak tanımlanan animus, mantık, kuralcılık, cesaret ve saldırganlıkla ilişkilendirilmektedir (bkz. Fordham, 2015: 72-75). Fordham, savaş gibi olağanüstü durumlarda kadınlarda animus'un ön plana çıktığını belirtmektedir (bkz. a.g.e.: 72). Animus, kadına soyut, sezgiye dayalı düşüncelerini yaratıcılığını kullanarak açık bir biçimde ortaya koyma yetisi vermektedir. Sethe'nin, Tatlı Yuva'dan tek başına kaçabilmesinin kişiliğinde belirleyici bir etmen olan animusa bağlı olduğu düşünülebilir.

Halle olsun olmasın bebeklerimi mısır tarlasına götürdüm. Tanrım. Sonra kadının sorduğunu duydum: Başka var mı? Bilmiyorum, dedim. Bütün gece buradaydım, dedi, daha fazla bekleyemem. Onu kandırmaya çalıştım. Hayır, yapamam, dedi.

<sup>15</sup> Medea, Agamede'nin öz annesi olmamakla birlikte, gerçek annesinin ölümünden sonra onu himayesi altına almıştır, bu nedenle Agamede için bir anne figürü oluşturmaktadır.

Hadi. Hoo! Görünürde hiç erkek yoktu. Oğlanlar korkmuştu. Sen sırtımda uyuyordun. Denver karnımda uyuyordu. Kendimi ikiye yarılmış gibi hissediyordum. Kadına sizi alıp götürmesini söyledim; ben geri dönmek zorundaydım (Morrison, 2000: 230)

Sethe, tek başına karar verebilen güçlü bir kadındır. Tatlı Yuva'dan kaçmaya çalışan erkek köleler yakalanırken, Sethe önce çocuklarını kaçırmayı, sonra kendisi hamile olmasına ve kırbaçlanarak yaralanmış sırtına rağmen kaçmayı başarır. Sethe'nin savaşçı kişiliği animusu ile özdeşleşmiş olduğunu göstermektedir.

Öğretmen ve köle avcıları Baby Suggs'ın evine ulaştığında, Sethe'nin yaşamla ölüm arasında verdiği kararda yine animusunun etkili olduğu söylenebilir. Sethe, köleliğe geri dönmektense çocuklarını ve kendisini öldürmeyi tercih etmiştir. Sethe'in gücü karşısında, daha önce sahibi konumunda olan beyazlar dehşete kapılır: "Kardeşinin sıkıca tuttuğu kadının sütünü sağan yeğen, şimdi, aynı kadının karşısında titrediğinin farkında değildi" (a.g.e.: 174).

Wolf'un Medea'sının Sethe gibi, animusunun baskın olduğu bir kişiliğe sahip olduğu görülmektedir. Medea, Korinthos'tan kaçışı kendisi planlamış, İason bu plan içerisinde bir kahraman rolünden çok yardımcı konumuna düşmüştür. Medea'nın Argo'yla yapılacak zorlu yolculukta ve Korinthos'ta yaşadığı zorluklar karşısında dirayetli duruşu onun bir 'yardımcı genç kız' değil bir kahraman oluşuna işaret etmektedir. Medea, duygularından çok mantığıyla hareket eden, olayları akliselim olarak değerlendirebilen bir kadındır. Medea'nın özgüveni yüksek kişiliği, kadınların söz hakkı bulunmadığı, davranışlarının ve görünüşlerinin belirli kurallar çerçevesinde kısıtlandığı Korinthos'ta yadırganmakta, onu istenmeyen öteki konumuna düşürmektedir. Medea, "çalı gibi darmadağın saçlarını, evli Korinthoslu kadınların yaptığı gibi" toplamaz, öfkeliyse sokaklarda bağırıp çağırır, keyifliyse kahkahalar atar ve kentin sokaklarında şifacılığını belirten beyaz bandı alnına bağlamış şekilde gururla dolaşır (bkz. Wolf, 2000: 60).

Euripides'in Medea'sının aksine Wolf'un Medea'sı kendisini terk ederek Glauke ile evlilik hazırlığı yapan İason'u kıskanmaz. İason'un iktidar hırsı ile içine düştüğü durumu ataerkil sistemin gerekleri içinde değerlendirmektedir. İason ile ilişkisinde edilgen değil etken bir rol üstlenmiştir:

Medeia adımı telaffuz etti. Sanki beni ilk kez algılıyordu. Beni kol mesafesinde tutuyor ve öyle süzüyordu ki, o kadar büyülenmiş olmasaydım bu bakışları uygunsuz bulabilirdim. Ardından bütün ciddiyetiyle, neredeyse coşkuyla, sanki o an kararını vermiş gibi, "Kalbini yerim senin, "dedi. O böyleydi işte, kendini üstte

görüldü. Şimdiye kadar bunu kimseye anlatmadım, insan kendini gülünç duruma düşürmek istemiyor (a.g.e.: 43).

Euripides'in *Medea* tragedyasında olduğu gibi *Medea. Stimmen*'de da Medea ile İason arasındaki ilişki, kadın-erkek, Yunanlı-Barbar, Batı-Doğu dikotomisini yansıtmaktadır. Medea ve İason'un ilişkisinde toplumsal kadın erkek rollerinin yer değiştirdiği görülmektedir. Medea'da animus ön plandayken, İason'da anima belirgindir. Jung'a göre "Anima, insan psikolojisinde duyguların ve duygulanımların iş başında olduğu her yerde en yüksek öneme sahip bir faktördür. Anima, insanın işiyle her iki cinsten diğer insanlarla olan duygusal ilişkilerini yoğunlaştırır, abartır ve mitleştirir" (Jung, 2014: 70-71). Jung ayrıca, baskın olduğu durumlarda, animanın erkeğin karakterini yumuşattığını, onu alıngan, asabi, değişken, kıskanç, kibirli ve ayarsız bir kimse haline getirdiğini belirtir. Bu haliyle erkek hoşnutsuz, tatminsizdir ve etrafına da hoşnutsuzluk yayar (bkz. a.g.e.: 70-71). Jung'un tanımlamasından İason'un animası baskın olan bir erkek olduğu anlaşılmaktadır.

İason, çevresinde olup bitenleri anlayabilme yetisine sahip değildir. Kreon'un gerçek yüzünü, Akamas ve Presbon gibilerin çıkar çatışmalarını idrak etmekten uzaktır. Olup bitenler karşısında seyirci konumundadır, bu nedenle Medea'yı Korinthos'ta maruz kaldığı suçlamalardan koruyamaz ve sürgün edilmesini engelleyemez. Medea'nın sayesinde elde ettiği Altın Post, onun bir kahraman olarak anılmasını sağlamıştır ancak İason'un kahramanlığının bir yanılsamadan ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Roman boyunca İason'un duygularıyla hareket ettiği görülür. Wolf, İason'u çocuklarının ve karısının sorumluluğunu taşıyan bir erkekten çok bir oğlan çocuğu gibi resmetmiştir: "(...) yanağımı makas alır gibi okşadı, en doğal şeyi yaparcasına, bir oğlan çocuğunu okşar gibi. Sanki ben bir hiçim" (a.g.e.: 53). Medea'nın tavrında şefkatin yanı sıra gerçekleri göremeyen İason'un saflığına karşı bir hor görme sezilmektedir. Eserde tutkuya ve kıskançlığa kapılan Medea değil İason'dur. İason'un romanın sonunda Medea'ya tecavüz etmesi, basiretsizliğinin ve çaresizliğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Medea'yı sürgüne gönderen yargılama süresince onu korumak adına hiçbir şey yapamamış, buna karşın Medea'nın gururlu duruşu karşısında ezilerek onu cezalandırmak istemiştir.

Sethe ve Paul D arasındaki ilişkiye arketipsel bağlamda bakıldığında Paul D'de animanın baskın olduğu görülmektedir. Oğuz'un belirttiği gibi Paul D, kadınların duyarlılıklarını anlayabilen, onlar gibi hissedebilen, kadınların neredeyse en mahrem düşüncelerini rahatça paylaşabildikleri bir erkektir (bkz. Oğuz, 2004: 10).

Bunun için en küçük bir çaba harcamamasına karşın bir eve rahatça giren ve oradaki kadınları ağlatan bir erkek olup çıkmıştı. Onun sayesinde, onun karşısında ağlayabiliyorlardı. Halinde, tavrında güven veren bir şey vardı. Kadınlar ona bakıyor ve ağlamak istiyorlardı –ona göğüslerinin, dizlerinin sancıldığını söylemek. Güçlü kadınlar, bilge kadınlar onu görüyor ve bir tek birbirlerine açtıkları şeyleri ona söylüyorlardı (Morrison, 2000: 29).

Paul D'nin duygularıyla hareket eden bir erkek olduğu, 'kırmızı yüreğinin' yerine koyduğu tütün tabakası sembolüyle pekiştirilmektedir. Paul D, bir köle olarak geçirdiği yaşamı boyunca duygularını hapsetmek ihtiyacı hissetmiştir: "Göğsüne, kırmızı bir yüreğin bulunduğu yere gömülmüş olan, o teneke tütün kutusunda. Kutunun kapağı pastan yapışmıştı" (a.g.e.: 90). Paul D, duygularını hapsedebildiğini sanmıştır, oysa kölelikten kurtulduktan sonra yedi yıl boyunca yürüyerek kat ettiği yolun hedefini belirleyen duygularıdır. 'Kırmızı yüreği' onu Sethe'ye getirmiştir. Paul D'nin ayrıca çabuk kırılan bir yapısı vardır: "Ev bastığını düşündü; çabuk kızan, çabuk kırılan erkeklere, bir kadının evi tarafından kısıklırak bağlandığını hisseden, haykırmak, bir şey kırmak ya da alıp başını gitmek isteyen erkeklere arada bir olurdu bu. Bu halleri çok iyi bilirdi, pek çok kez hissetmişti" (a.g.e.: 137).

Paul D'nin ve İason'un karakterlerinde baskın olan anima, Sethe ve Medea'nın kişiliklerinde animusu daha görünür kılmaktadır. Cinsiyetler arasındaki bu iç içelik ve yer değiştirme durumu, Medea arketipinin *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da kadın bakış açısıyla dönüştürülmesinin bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Sethe ve Medea'nın, Medea arketipinin kadın yönünü yansıtırken, benlik bütünlüğüne ulaşmaya çalıştıkları görülmektedir. Sethe ve Medea, gölge, anima ve animus arketipleriyle karşılaşarak ruhsal bütünlüğe ulaşmaya yaklaşmışlardır. *Beloved*'da ruhun bütünlüğünü temsil eden mandala sembolüne, roman boyunca sıkça rastlanmaktadır. Jung'a göre tüm daire şeklindeki ve dört kenarı olan şeyler "öz"ün simgesi olarak ortaya çıkabilmektedir. Mandala adıyla bilinen bu şekiller en eski dinsel figürlerden birisidir (bkz. Fordham, 2015: 83-84). Sethe'nin kızının ölümünü anlattığı bölümde konuşurken daireler çizdiği görülür: "Dönüp duruyordu. Odada daireler çiziyordu. (...) Paul D masada oturmuş, bir an tam karşısında beliren, bir an sonra arkasına geçip gözden yiten, yavaş yavaş ama şaşmaz bir çark gibi dönen kadını seyrediyordu" (Morrison, 2000: 183). Stamp Paid de "sol elinin avucuna sağ elinin iki parmağıyla küçük daireler çizerek" düşüncelerini kontrol etmeye çalışmaktadır (a.g.e.: 264). Trace'in de belirttiği gibi dairenin iyileştirici etkisi, Morrison'un Açıklık'ı ve



Denver'in şimşirden sığınağını daire şeklinde tasvir etmesiyle yansıtılmaktadır (bkz. Trace, 1991: 23).

Sethe'nin romanın sonunda sahip olduğu en değerli varlığın bir başkası değil kendisi olduğunu anlaması ruhsal bütünlüğe işaret etmektedir. Öte yandan Medea'nın benliğini bulma yönündeki çabasının, kadınlar açısından evrensel bir arayışı temsil ettiği söylenebilir. Medea, Doğu'da ve Batı'da ataerkil düzenin aynı güç istenci üzerine kurulu olduğunu anlamıştır. Çocuklarının öldürülmesi ve bu suçun dahi kendisinin üzerine atılmış olması, Medea'nın insanlığa olan inancını kırar: "Bana kalan ne? Onları lanetlemek (...) Ben, Medeia, sizi lanetliyorum! Ben ne olacağım? Benim uyabileceğim bir dünya, bir çağ var mı? Sorabileceğim kimse yok. Cevap bu !.." ( Wolf, 2000: 206). Medea'da, Sethe'nin taşıdığı umudu görmek mümkün değildir.

#### **4.1.3. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da Yeniden Doğuş Arketipi**

Yeniden doğuş arketipi, *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da belirgin bir biçimde gözlemlenen arketipler arasında yer almaktadır. Medea mitine bakıldığında yeniden doğuş arketipinin, Medea'ya atfedilen bir gençleştirme, diriltme gücü olarak önem taşıdığı görülmektedir. Ovidius, Medea'nın şifalı bitkiler ve büyü sözcükler kullanarak İason'un babası Aeson'u gençleştirdiğini anlatmaktadır (bkz. Ovid, 1983: 161-162). Medea'nın Aeson'u gençleştirmesi Dionysos'u da etkilemiştir. Ovid, ayrıca Medea'nın bir koçu kazanda kaynatıp bir kuzuya dönüştürdüğünü ve aynı şekilde babalarını gençleştirebileceğini söyleyerek Pelias'ı kızlarına öldürttüğünü yazar (bkz. a.g.e.: 162-164). Medea'nın ölümü ve yeniden doğuşu yönetebilen bir güce sahip olduğu görülmektedir.

Jung'a göre, "Yeniden doğuş" ifadesi, insanlığın ilk ifadelerinden biridir. Bu ilk ifadelerin temelinde, benim "arketip" diye tanımladığım şeyler yer alır. Duyuötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir, bu nedenle de, çok farklı halkların yeniden doğuş hakkında aynı ifadeleri kullanmalarına şaşmamak gerekir" (Jung, 2013a: 49). Jung, yeniden doğuş arketipini beş biçim olarak ele almıştır. Çalışmada incelenen romanlarda yeniden doğuş arketipinin, bu beş biçim arasından *reenkarnasyon* ve *Yeniden doğuş*'a (*renovatio-rebirth*) örnek teşkil ettiği görülmektedir. *Beloved*'da reenkarnasyon biçiminde yer alan yeniden doğuş arketipi, romanın hayalet romanı olarak adlandırılmasına neden olacak kadar geniş bir yer

tutmaktadır. Romanın adını aldığı Beloved karakteri, daha önce belirtildiği gibi Sethe'nin on sekiz yıl önce ölmüş küçük kızının yeniden vücut bulmuş halidir. Beloved, hayata geri dönmeden önce bulunduğu yerin karanlık olduğunu söyler: “ ‘Karanlık,’ dedi Sevilen. ‘Orada çok küçüğüm. Burada, işte böyleyim’ ” (Morrison, 2000: 93). Bu Araf benzeri yerde Beloved küçüktür, anne karnındaki gibi embriyo pozisyonunda yattığını anlatır. Beloved'ın geldiği bu karanlık yer, sularla çevrilidir ve Beloved yaşayanların dünyasına dönmek için bir köprünün üstünde bekler: “Bekliyorum, sonra köprüye çıkıyorum. Orada karanlıkta duruyorum, gündüz, gece, aydınlıkta, karanlıkta hep duruyorum. Çok uzun bir zaman” (a.g.e.: 93). Bu betimleme, Yunan mitolojisindeki beş nehirle çevrili yeraltı dünyasını hatırlatmaktadır. Beloved, ikinci doğumunda sudan doğar:

Tepeden tırnağa giyimli kadın sudan çıktı. Irmağın kuru kıyısına ulaşır ulaşmaz yere çöktü, sırtını bir dut ağacına dayadı. Orada bütün gün ve bütün gece oturdu; başını ağacın gövdesine öyle mutlak bir boyun eğişle bırakmıştı ki, hasır şapkasının kenarı ikiye katlandı kırıldı. Her yanı ağrıyordu, ama en çok acıyan yeri ciğerleriydi. Sırılsıklamdı; sığ soluklar alıyor, göz kapaklarının ağırlığına direnmeye çalışıyordu. Gündüz yeli elbisesini kuruttu; gece esintisiye buruşturdu. Ne sudan çıkışını gören oldu, ne de oradan kazara geçen. (...) Onun cildi taze pürüzsüzdü; parmak boğumları da içinde olmak üzere, teninde tek bir çizgi yoktu (a.g.e.: 66).

Beloved, Sethe, Paul D ve Denver'ın karnavala gittikleri gün 124'ün kapısında belirmiştir. Sethe'nin Beloved'ı görünce tutamadığı idrarı, simgesel bir doğuma işaret etmektedir. Sethe, Beloved'ı bir kez daha doğurur:

Sethe yüzünü görmek için kadına yaklaştığı an, birden sidik torbasının patlayacakmış gibi olduğunu hissetti; neden bu kadar sıkıştığını anlayamamıştı. “Ah, izninizle” diyerek 124'ün arka tarafına koştu. (...) Evin dışındaki helaya ulaşmayı başaramadı. Hemen oracığa, kapının önüne çöktü, eteğini kaldırdı; boşalttığı suyun sonu gelmez gibiydi. Bir at gibi, diye düşündü; ama bitmek bilmediğini görünce, hayır dedi, daha çok Denver doğduğu zaman sandala dolan suya benziyor (Morrison, 2000: 67).

Campbell'in değindiği gibi “mitoloji ve din imgelerinde doğum (veya daha çok yeniden doğum) teması çok önemli yer tutar” ve “mitolojideki su imgesi bu motifle yakından ilişkilidir” (Campbell, 1995: 70).

*Beloved*'da yeniden doğuş arketipinin canlandırılmasında su simgesinin belirgin bir yeri olduğu görülmektedir. Sethe, onu eve aldığı anda Beloved bardak bardak su içer ve uyur (bkz. Morrison, 2000: 67). Beloved, roman boyunca su ve kan, idrar, ter, amniyon sıvısı, deniz suyu, gözyaşı gibi diğer sıvılarla ilişkilendirilmiştir. Paglia'ya göre “Kadınlık deneyiminin boğazına kadar menstürasyon, doğum ve emzirmeyle ortaya çıkmış olan sıvılar dünyasına battığı dramatik biçimde

kanıtlanmıştır” (Paglia, 2014: 105). Su, yaratılış mitlerinden itibaren yaşamı temsil etmektedir. Pek çok yaratılış mitinde başlangıçta önce su vardır, her yer sularla kaplıdır ve yaşam sudan doğar. Su, kitonyen ve dişil bir öğedir. Toprağın, suyun ve bu ikisinin birleşimi olan çamurun dişil unsurlar olduğunu belirten Neumann, Almanca’daki Mutter: anne, Moder: bataklık, Moor: ıslak çayır, Marsch: bataklık ile Meer: okyanus kelimeleri arasındaki dilbilimsel bağlantıya işaret etmektedir (bkz. Neumann, 1974: 260).

Su, yenileyici etkisiyle ve kitonyen bir sembol olarak *Medea. Stimmen*’da da yer almaktadır. Medea, çocukluğunda bahçelerindeki kuyudan çekilen suyla nasıl şifa bulduğunu hatırlar. Medea’nın annesini hatırladığı iç monoloğunda, kuyu simgesinin yer alması, suyun ve kuyunun dişil öğeler olmasına işaret etmektedir. Kuyu, yer altı ve yerüstünü birleştiren bir geçit görevi görmektedir. Simgesel olarak rahmi temsil eden kuyu, kitonyen bir imgedir. Jung, kuyu simgesini anne arketipinin tezahürlerinden biri olarak görmektedir (bkz. Jung, 2013a: 22). Romanda, Glauke’nin kuyuya atlayarak intihar etmesi, en güvenli ve korunaklı yer olan anne rahmine geri dönme arzusuyla açıklanabilir. Glauke, bilincinin en yüksek olduğu noktada bu seçimi yapmıştır.

Campbell, yeniden doğuş ve su ilişkisinden söz ederken “ (...) tanrıçalar, deniz kızları, büyücüler, çoğunlukla suyun koruyucuları olarak görünen sirenler (kuyular, su yolları, gençliği yeniden kazandıran kazanlar), göl hanımları ve öteki su perileri bu motifin yaşamı tehdit edici veya yaşam verici yönünü temsil ederler” demektedir (Campbell, 1995: 70). Metafizik bir varlık olan Beloved’in sudan çıkışı, ona bir su perisi ya da su ruhu özelliği kazandırmaktadır. Beloved, Campbell’in tanımına uygun olarak hem yaşamı tehdit eden hem de yaşam veren doğaüstü bir varlıktır.

Beloved’in yeniden doğuşu, mitolojide yeniden doğan başka bir kız evladı, Kore’yi (Persephone) çağrıştırmaktadır. Yeraltı dünyasına kaçırılan ve daha sonra geri dönerek annesi Demeter’e kavuşan Kore gibi Beloved da annesine geri dönmüştür<sup>16</sup>. Beloved’in yokluğunda Sethe’nin yaşamının onsekiz yıl süren bir kışa dönüştüğü

---

<sup>16</sup> Kore (Persephone): Yunan mitolojisinde, bereket tanrıçası Demeter ve Zeus’un kızıdır. Hades tarafından kaçırılan Kore yeraltı dünyasının kraliçesi olur. Demeter, tüm dünyayı dolaşır kızını arar ancak bulamaz. Demeter, tanrıları ve dünyayı lanetler böylelikle kıtlık başlar. Demeter’in kızını arayışında Hekate ona yardım eder. Zeus’un aracılığıyla Hades ve Demeter arasında uzlaşma sağlanır. Kore, yılın üçte birini yeraltında kalanını yeryüzünde geçirecektir. Yeraltındayken Hades’in verdiği nar tanelerini yediği için tamamen geri dönmesi mümkün değildir. Kore’nin yeryüzüne dönüşüyle kıtlık biter, bahar gelir (bkz. Campbell, 1995: 186-187).

söylenbilir. Sethe ve Beloved ile Demeter ve Kore benzerliği, ana tanrıçanın farklı yönlerini temsil eden ancak bir bütün olan üçlü tanrıça gruplarına işaret etmektedir. Mitolojide Hekate, Demeter ve Kore'nin temsil ettiği tanrıçanın üç yönü, Beloved romanında önce Baby Suggs, Sethe ve Beloved, daha sonra Sethe, Beloved ve Denver üçlüsü olarak temsil edilmektedir. Neumann'a göre, Hades'le evlenen Kore artık bir annedir, dolayısıyla Demeter'e dönüşür. Demeter ve Kore, "Sonsuz Kadınlığın" arketipsel kutuplarını temsil etmektedirler. Kız evlat annesi ile özdeş olur (bkz. Neumann, 1974: 308-309). Paglia, Demeter ve Kore'nin aynı kişi olduğunu vurgular (bkz. Paglia, 2014: 171). Sethe ve Beloved'ın özdeşliği, "onun yüzü benim" ifadesinde ortaya çıkmaktadır. Beloved, öte dünyada kendi yüzünü taşıyan kadını, Sethe'yi aramaktadır (bkz. Morrison, 2000: 240). Bununla beraber Beloved ve Denver arasında da bir özdeşlik söz konusudur. Sethe, küçük kızını öldürdüğünde bebeğin kanı Sethe'nin üzerine akar, Sethe Denver'ı emzirmek zorunda kalınca, Denver ablasının kanını da içmiş olur: "Denver annesinin sütünü kızkardeşinin kanıyla birlikte içti" (a.g.e.: 176). Romanda sık sık birbirine olan fiziksel benzerlikleri vurgulanan Beloved ve Denver, bir bütün oluşturmaktadır. Beloved'da Sethe ve kızlarının bilişsel olarak birbirinin yerine geçtiği, bir olduğu görülmektedir:

Sevilen  
Sen benim ablamsın  
Sen benim kızımsın  
Yüzün benim yüzüm; sen bensin  
Seni yeniden buldum; bana geri döndün  
Sen benim Sevilenimsin  
Sen benimsin  
Bana aitsin  
Benimsin  
Senin sütün bende  
Senin gülümsemen bende  
Sana bakacağım  
Sen benim yüzümsün; ben senim. Ben senken, beni neden terk ettin?  
Seni bir daha asla bırakmayacağım  
Beni bir daha asla bırakma  
Beni bir daha asla bırakmayacaksın  
Suya girdin  
Senin kanını içtim  
Sütünü sana getirdim  
(...)  
Seni bekledim  
Sen benimsin  
Bana aitsin  
Benimsin (Morrison, 2000: 247-248)

Sethe, Denver ve Beloved'ın iç içe geçen bilinçleri tek bir kişinin, bir tanrıçanın farklı yüzleri oldukları görüşünü güçlendirmektedir. Denver'ın annesi ve kendisi için yardım istemek üzere yanına gittiği Bayan Jones'ın Denver'a "Bebeğim"

(a.g.e.: 281) diye hitap etmesi, babaannesi Baby Suggs'a göndermedir. Böylece, torunun büyükannenin yerine geçmesi ile tanrıça döngüsü tamamlanmış olur.

Romanda ikinci bir kişinin, Sethe'nin de yeniden doğduğu söylenebilir. Beloved'in annesini ruhen ve bedenen yavaş yavaş tüketmesi Sethe'yi ölümün eşiğine getirmiştir. Geçmişle yüzleşen Sethe, Beloved'in ortadan yok olmasıyla 'ölmeye yatar' ancak Paul D'nin de yardımıyla yeni bir kadın olarak yeniden doğduğu ima edilmektedir.

*Medea. Stimmen*'da Medea'nın simgesel yeniden doğuşu gerçekleşmektedir. Kraliçe Merope'yi takip ederek sarayın mahzenine inmesi ve orada Iphinoe'nin mezarını bulması, Medea'nın simgesel olarak ölümler dünyasına inişini ve oradan aydınlanmış olarak çıkışını temsil etmektedir:

Başım nasıl da bana acı veriyor anne. İçimdeki bir şey, bir daha o mağaralara, yer altı dünyasına, ölümlerin ve yeniden doğumların yeri, ezelden beri ölümlerin humusundan canlıların yapıldığı Hades'e, yani annelerin diyarına, ölüm tanrıçasının yanına tekrar inmemi istemiyor. Ama tekrar inmek ne demek ki? Oraya dönmek.. Ateş basıyor. Yapmak zorundaydım (Wolf, 2000: 20).

Medea, öğrendiği sırrın etkisiyle hastalanır, bu ateşli hastalık şamanik bir erginlenmeye işaret etmektedir. Medea, mahzende; "balinanın karnında", geçirdiği süre içerisinde onu aydınlatan bilgiye ulaşmıştır. İnsancıl ve gelişmiş bir medeniyet olduğunu sandığı Korinthos'un gerçek yüzünü görmek, yanlısamalardan kurtulmasını, geçmiş kararlarıyla hesaplaşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, mahzenden çıkan Medea, yeni bir Medea'dır.

İncelenen eserlerde, Medea ve Sethe'nin birer birey, birer kadın olarak ruhsal bütünlüğe ulaşabilmek için, gölge ve anima-animus arketipleriyle karşılaşmaları, ruhsal bir yeniden doğuş yaşamalarını gerektiren bir süreçten geçtikleri görülmektedir. Sethe ve Medea'yı, Medea arketipinin Modern görünümüleri yapan en belirgin özelliklerinin güçlü, cesaretli ve dirayetli karakterleri olduğu söylenebilir.

#### **4.2. MEDEA. STIMMEN VE BELOVED'DA ANAERKİ**

*Beloved* ve *Medea. Stimmen* anaerkil birer roman olarak adlandırılabilir. Her iki romanda, baba ve koca figürlerinden yoksun, kadınlar tarafından idare edilen anaerkil aileler yer almaktadır. Sethe ve Medea, eşleri veya bir erkek haminin koruması olmadan çocuklarını büyüten, ataerkil toplumda ayakta kalmaya çalışan kadınlardır. *Beloved*, Afrikalı Amerikalı ailelerin zorunlu anaerkil yapısını

yansıtmaktadır. Kölelik sistemi, köleler arasında tek eşli ve sürekli bir evliliğe izin vermemektedir. Kadın ve erkek köleler aile kurmak için değil köle sahiplerine yeni köleler kazandırmak için bir araya getirilmektedir. Bu birlikteliklerden doğan çocukların babalarını tanımaları beklenemezken, anneleriyle olan birliktelikleri sınırlı ve kısa süreli olmaktadır. Böyle bir düzen içerisinde, anne, baba ve çocuklardan oluşan bir aile yapısından söz etmek mümkün olamamaktadır. Bu nedenle anneler ve çocuklarından oluşan anaerkil aileler ortaya çıkmaktadır. Sethe, dört çocuğunun aynı babaya sahip olması ve çocuklarının babası olan bu adamla altı yıl bir arada yaşamış olması nedeniyle toplum içinde şanslı addedilmektedir. Sethe'nin önce çocuklarından ve kayınvalidesi Baby Suggs'tan oluşan ailesi daha sonra oğullarının evden kaçması ve Baby Suggs'ın ölümüyle Sethe ve kızı Denver'dan oluşan bir aileye dönüşmüştür.

*Medea. Stimmen*'da da aile yapısı anaerkindir. Romanda İason ile Medea'nın evli olmalarına rağmen bir arada yaşamadıkları görülmektedir. Medea, çocuklarının sütanesi olan arkadaşı Lyssa ile birlikte yaşamaktadır. Romanda Medea ve Lyssa birer ana tanrıça olarak yer almaktadırlar. Lyssa, kendi kızından sonra Medea'nın çocuklarına sütannelik yapmış, doyuran, koruyan, kollayan, güçlü bir kadındır: "Lyssa, dünya duracak olsa, bir darbeyle tekrar harekete geçirebilecek kadınlardandı. Kendisine emanet edilen insanların hayatlarını büyük bir rahatlıkla eline almıştı; onun korumasında yetişme şansına sahip herkesi kıskanabilir insan" (Wolf, 2000: 156). Medea'nın Korinthos'ta yaşadığı tüm sıkıntılarda Lyssa yanında olmuş, Medea'nın oğullarını korumuştur. Lyssa'nın Medea'ya da annelik yaptığı söylenebilir. Medea'ya her koşulda destekleyen, yargılamayan ve yalnız bırakmayan Lyssa, evin ve çocukların sorumluluğunu paylaşarak bir büyükanne figürüne dönüşür. Presbon, alay etmek için Lyssa'ya 'inek' der, ancak bu benzetme aşağılamanın dışında Lyssa'nın fedakâr ve anaç yapısını göstermektedir.

*Beloved*'da ise büyükanne Baby Suggs, Yüce Ana'yı (Great Mother) temsil eden bir karakter olarak yer almaktadır. Campbell'ın yorumuyla Yüce Ana, "*primimi mobile*, ilk başlangıç, her şeyin ondan çıktığı ilk maddi kalıptır (bkz. Campbell, 1995: 71). Yüce Ana gibi Baby Suggs da pek çok çocuk doğurur. Altı farklı babadan doğan sekiz çocuğunun, bir tanesi hariç hepsi elinden alınmıştır. Baby Suggs, tüm siyahî toplumu sarıp sarmalayan, doyuran, sağaltan Afrikalı Amerikalı bir Yüce Ana'dır. Baby Suggs'ın evi, yalnızca gelini ve torunlarının değil, çoğunlukla eski kölelerden oluşan siyahî topluluğun sığınağı konumundadır. Baby Suggs, romanda "kutsal kadın"

olarak adlandırılmaktadır. Trace, Jung'un kolektif bilinçdışı kuramına göre şamanın ve "bilge kadının" büyüünün ve mistisizmin ilkelerinin, zihnin maddenin yerini aldığı inancına dayandığını belirtir, *Beloved* bu ontoloji üzerine kurulmuştur (bkz. Trace, 1991: 17). Romanda, ataerkil din inancı ve kadın karakterlerin din anlayışı arasında bir çelişki olduğu görülmektedir. Baby Suggs, çocuklarını Tanrının aldığını düşünür, Sethe'nin sırtının kırbaçlanmasına izin veren de yine Hristiyan inancında erkek olduğu kabul edilen Tanrı'dır. Beyazların erkek tanrısı, romanın genelinde cezalandıran, acımasız bir tanrı olarak görülmektedir. Morrison'ın, romanında siyahi feminist teolojii yansıttığını düşünen Trace, bu inanış biçimine göre; evrenin monistik bir biçimde kavrandığını, iyinin kötü olmadan var olamayacağını, yaşamda ölüm, ölümden yaşam olduğunu ve imgesel ve fiziksel hayatın bir arada varolduğunu belirtir (bkz. a.g.e.: 16). Baby Suggs, Beyazların din anlayışını benimseyememiştir, anaerkil bir şaman olarak kürsüsüz bir vaize dönüşmüş ve yüreğini hiç sevilmemiş insanlara açmıştır: "Çağrılmadan, tören giysilerine bürünmeden, sözü süsleyip püslemeden, o yüce yüreğini açtı, onların önünde çarptırdı" (Morrison, 2000: 106). Baby Suggs'ın evi diğer insanların kolay kolay bulamayacağı yiyeceklerle dolup taşmakta, bilgeliği ve cömertliği her geçen gün artmaktadır. Baby Suggs'ın gelini ve torunlarının kölelikten kurtuluşunu kutlamak için hazırladığı küçük bir yemek davetinin doksan kişilik bir ziyafete dönüşmesi, siyahî toplumu kızdırır. Onların gözünde Baby Suggs'ın sahip oldukları, sürekli sevgisini ve bilgisini insanlara sunması çok fazladır. Baby Suggs'ı kendisini Tanrı'nın yerine koymakla suçlarlar ve ondan uzaklaşırlar:

Öğüt vermek, haber iletmek, hastaları sağaltmak, kaçakları saklamak, sevmek, vaaz vermek, şarkı söylemek, dans etmek ve bu onun, salt onun göreviymiş gibi, herkesi sevmek. Şimdi de iki kova böğürtleni alıp on, belki de on iki tart yapmak; bütün kasabaya yetecek kadar hindi pişirmek; eylül ayında taze bezelye bulmak, ineği olmamasına karşın taze kaymak, buz ve şeker bulmak, tam kıvamında muhallebi, kabarmış ekmekler, sütlü ekmekler, şekerli galetalar yapmak- bütün bunlar onları sinirlendiriyordu. Ekmekle balık O'nun mucizesiydi (a.g.e.: 160).

Baby Suggs'ın cömertliği, yoksunluk ve yoksulluk içindeki siyahî toplumun gözünde aşırılık olarak görülmüş ve Baby kendisini İsa ile bir tutmakla itham edilmiştir. İncil'de İsa'nın yaklaşık beş bin kişiyi iki balık ve beş ekmekle doyurduğu anlatılmaktadır<sup>17</sup>. Baby Suggs'ın ancak bir peygambere yakışacak bereketi, kibir

<sup>17</sup> Luka 9:16-17: "16. İsa, beş ekmekle iki balığı aldı, gözlerini göğe kaldırarak şükretti; sonra bunları böldü ve halka dağıtmaları için öğrencilerine verdi. 17. Herkes yiyip doydular. Arta kalan parçalardan on iki sepet dolusu toplandı" (bkz. <https://incil.info/kitap/Luka/9>).

olarak algılanmış ve toplumun ona sırt çevirmesine neden olmuştur. Dört atlı<sup>18</sup>; öğretmen, yeğeni, köle avcısı ve şerif kabasaya vardıklarında, birini aradıkları belli olan bu Beyazların geldiklerini kimsenin Baby Suggs'a haber vermemesi bu kızgınlığın bir sonucudur. Baby Suggs cömertliğinin karşılığını, torununu kaybedeceği bir felaketle ödemiş olur.

Sethe ve Denver için varlıklarının ayrılmaz bir parçası halini alan Baby Suggs, Afrika'nın dinsel inancında önemli yer tutan "ataları" temsil etmektedir. Ölümünden sonra dahi gelini ve torunu için yol gösterici olmaya devam eder. Evden çıkıp insanlardan yardım almaya çekinen Denver'ı yüreklendirir:

(...) Denver sundurmada, güneşte duruyor, güneşten ayrılamıyordu. Boğazı yanıyor, yüreği tekmeliyordu- sonra Baby Suggs dupduru bir kahkaha attı. "Şimdi kalkmış sana Carolina'dan hiç söz etmediğimi mi ileri sürüyorsun? Babandan? Sana neden böyle yürüdüğümü, annenin sırtını, ayaklarını anlattım, ama sen anımsamıyorsun. Basamakları bu yüzden mi inemiyorsun? Hey Tanrım."  
Ama savunmanın yolu yoktur, demiştin.  
"Yoktur."  
Ne yapacağım öyleyse?  
"Bunu bileceksin, yine de dışarıya, avluya çıkacaksın. Hadi." (a.g.e.: 277).

Kutsal kadın Baby Suggs, Beyazların kaçak Sethe'yi ve çocuklarını geri almak için 124'e geldiği ve Sethe'nin küçük kızını öldürdüğü günün ardından inancını yitirir. Bu durum *Medea. Stimmen*'da Medea'nın, kardeşi Absyrtos'un ölümünden sonra inancını yitirdiğini söylemesini hatırlatmaktadır.

#### 4.2.1. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da Ana Tanrıçalar

Medea arketipi, Ana Tanrıça'nın bir görünümü olarak varlığı ve oluşu, büyümeyi ve çürüyüşü, yaşamı ve ölümü temsil etmektedir. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*, Medea arketipinin birer yeniden üretimi olan başkarakterleri Sethe ve Medea ile ataerkil, sömürgeci Batılı topluma karşı çıkan, değerleriyle mücadele eden Ana Tanrıçalar yaratmaktadır. Wolf, romanında her ne kadar Medea'yı mitik özelliklerinden arındırmışsa da Medea, Medea arketipinin bir görünümü olarak özündeki Ana tanrıça imgesini yansıtmaktadır.

<sup>18</sup> Burada Hristiyan inancındaki Mahşerin Dört Atlısına gönderme yapılmaktadır. İncil'de Vahiy 6:1-8'de dört atlının yeryüzüne kıyameti getirmek üzere görevlendirileceği anlatılmaktadır. İlk atlı beyaz bir ata binmektedir ve İsa'yı temsil ettiği düşünülür. İkinci atlının atı kırmızıdır ve savaşı simgelemektedir. Üçüncü atlının bindiği siyah at salgın hastalığı temsil eder. Dördüncü ve sonuncu at ise soluk renklidir ve ölümü simgeler (bkz. <https://incil.info/kitap/rev/6>).



Sethe, “her yıl gebe” oluşu ve sütle dolup taşan göğüsleriyle bir Ana Tanrıça figürüdür. Ana Tanrıça Sethe, Tatlı Yuva’daki erkek köleler arasından kendine Halle’i eş seçer. Köle bir kadın için mümkün görünmeyen bu durum, Sethe’nin hüküm sahibi tanrıça imgesini pekiştirmektedir. Sethe ve Halle’in evliliği mitik bir sembolizm ile tasvir edilmiştir. Sethe ve Halle’in ilk kez Mısır tarlasında birlikte olmaları, Ana Tanrıça ve kutsal kralın evliliğini temsil eden bereket ritüellerini hatırlatmaktadır. Mısır koçanının kadın bedenini simgelediği ve erotik betimlemelere sahip bu sahnede Sethe, Kızılderili mitolojisinde yer alan Mısır Ana’ya (Corn Mother) dönüşür: “(...) bazı mısır saplarının kırıldığını, Halle’in sırtının altında ezildiğini, parmaklarıyla kavradığı şeylerin arasına mısır başağının dış yapraklarıyla ipeksi mısır püsküllerinin de karıştığını anımsadı. İpek alabildiğine özgüdü. Özsü ise derinlere hapsedilmişti” (Morrison, 2000: 41). Sethe, bereketli, “derin, geniş ve engin”dir, bütün çocuklarını kucaklaması için kollarını iki yana açması yeterlidir (bkz. a.g.e.: 186). Burada Sethe’nin kucakladığı dört küçük çocuk değil bütün insanlar olarak düşünülebilir. Toprak Ana Sethe’nin, tüm canlıları kucakladığı bir imgelem yaratılmıştır.

*Medea. Stimmen*’da Medea, kıtlığa çare bulan bir bereket tanrıçası, insanları fizyolojik ve psikolojik hastalıklarından kurtaran bir şifacı, dolayısıyla yeşerten ve diriltiren bir Ana Tanrıça figürü olarak resmedilmiştir. Kendisinin de hastalığa yakalanabileceğinden korkmadan vebalı hastaları tedavi etmeye çalışır. Ancak, Korintyos’a vebayı getiren olmakla suçlanır. Edebi geleneğe veba, kolera gibi salgın hastalıklar Doğu’dan dolayısıyla, Dionizyak olandan gelmektedir<sup>19</sup>. Korinthos’a hâkim Apollonik bakış açısına göre Doğulu Medea, Batı’ya veba getiren bir ölüm tanrıçasıdır. Roman boyunca Korinthosluların Medea’yı cinayetle, depreme ve vebaya neden olmakla suçladıkları görülmektedir. Farklı anlatıcıların bakış açısından aktarılan olaylarda, zekası ve şifacılığıyla ön plana çıkan bir Ana Tanrıça Medea portresinin yanında Korinthosluların oluşturmaya çalıştığı lanetli katil kadın imajı yer almaktadır.

Sethe, kızı Denver tarafından ‘kraliçe tavırlı’ olarak betimlenmektedir (bkz. Morrison, 2000: 23). Sethe’nin gururu, siyahî toplumun özellikle de kadınların ondan uzaklaşmasına neden olmuştur: “Yıllar önce (124 yaşarken), Sethe’nin çevresinde acıyı paylaşacağı bir sürü kadın erkek arkadaşı vardı. Sonra kimse kalmadı, çünkü

---

<sup>19</sup> Euripides’in *Bakkhalar* tragedyasında, Dionysos’un Doğu’dan geldiği kendi ağzından dile getirilir: “Ben Lidya’nın Frigya’nın altın ovalarından geliyorum. İran’ın güneşten kavrulan kırlarını, Baktra’nın uzun surlarını, Media’nın buzlarla örtülü topraklarını, saadet diyarı Arabistan’ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, barbarlarla Hellenlerin karışık yaşadığı, güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştım” (Euripides, 2010: 4).

bebeğin ruhuyla dolan eve kimse ayak basmak istemedi; Sethe bu hoşnutsuzluğa, haksızlığa uğramış insanların o etkileyici gururuyla karşılık verdi” (a.g.e.: 115). Sethe’nin bebeğin ruhuna karşı hoşnutsuzluk duyduğunu sandığı insanlar, aslında onun gururundan hoşnutsuzluk duymaktadır: “Hapisten çıkınca tek bir Tanrı kuluna uzanmadığını, dünyada tek başınaymış gibi yaşamaya başladığını görünce Ella onu defterden sildi; ona ayıracağı bir dakikası bile yoktu artık” (a.g.e.: 290). Medea’nın çocukluğundan itibaren kendini gösteren gururlu yapısı Sethe ile paralellik göstermektedir. Gururunun farkında olan Medea, annesinin sözlerini hatırlar: “Unutmuyorum bana söylediğin şeyi; beni öldürecek olurlarsa, üstüne bir de gururumu öldürmeleri gerektiğini söylemiştin. Bu hep böyle kaldı böyle de devam etmeli. Benim zavallı İason’um da bunu zamanında anlarsa iyi eder” (Wolf, 2000: 21). Medea, Korinthos’ta uğradığı iftiralar sonucunda sürgün edilme aşamasına geldiğinde dahi İason’dan ya da sarayda etkili olabilecek birinden yardım istemez. Kendisine yöneltilen suçlamalar karşısında alaycı bir tavır sergiler: “Kendi kendime, ‘Madem öyle istiyorsunuz, ben büyücü Medeia’yım dedim. Vahşi yabancı! ‘Beni küçülmüş göremeyeceksiniz!’” (a.g.e.: 170). Sethe ve Medea’nın kendilerini diğer insanlardan ayrı bir yerde konumlandıran soylu tavırları ve aşılmaz gururları, onların tanrıça yönünü vurgulamaktadır.

Cesaret ve dayanıklılık Sethe ve Medea’yı birleştiren diğer özellikler arasında sayılabilir. Sethe, en kanlı, en ürkütücü olaylar karşısında serinkanlılığını koruyabilmektedir:

Gözlerini asla kaçırmayan, Sawyer’ın lokantasının önünde bir kısrak bir adamı çiftleriyle öldürdüğü zaman, dişi domuz yavrularından birini yemeye başladığı zaman bile bakışlarını kaçırmayan kadın. Bebeğin ruhu Gel Oğlum’u hedef seçip duvara olanca gücüyle fırlattığında, köpeğin iki bacağı kırılıp bir gözü çıktığı ve hayvan bedenindeki seğirmeler yüzünden kendi dilini yediği zaman bile, annesi başını başka yöne çevirmemişti. Bir çekiç almış, köpeği bayılmış, üzerindeki kanı, salyayı temizlemiş, çıkan gözünü yeniden yuvasına sokmuş, bacağındaki kemikleri yerine oturtmuştu (Morrison, 2000: 23).

Sethe’nin gözünü asla kaçırmamasını sağlayan cesareti, Öğretmen ve adamları 124’e ulaştığı gün çocuklarını ve kendisini gözünü kırpmadan öldürmeye niyetlenmesinde açıkça görülmektedir. Yaşamı ve ölümü elinde tutan Medea arketipinin görünümleri olarak her iki kadın da, korkutucu olacak kadar güçlü resmedilmiştir. Paul D, Sethe’nin gerçek kişiliğini tanıdıkça ona karşı saygıyla karışık bir korku duyar:

(...) Tatlı Yuva’nın içe dönük, soğuk bakışlı kızı, Halle’in sevgilisi, zaten uysal (Halle gibi), çekingen (Halle gibi) ve canla başla çalışan (Halle gibi) biriydi. Ama

Paul D yanılmıştı. Karşısındaki Sethe, yeni biriydi. Evindeki hayaletin onu hiç mi hiç rahatsız etmemesinin nedeni neyse, gıcır gıcır ayakkabılarıyla gelip eve yerleşen cadiya kucak açmasının nedeni de aynıydı. Bu yeni Sethe, herhangi bir kadın gibi aşktan söz ediyordu; herhangi bir kadın gibi bebek giysilerinden söz ediyordu, ama asıl söylemeye çalıştığı Şey, insanın kanını dondurabilirdi. Bu Sethe, bir el teresiyle sağlanan güvenlikten söz ediyordu. Bu yeni Sethe, dünyanın nerede bitip kendisinin nerede başladığından habersizdi. Birden Stamp Paid'in göstermek istediği Şeyi gördü: Sethe'nin ileri sürdüğü Şey, yaptığı Şeyden çok daha önemliydi. Buysa Paul D'yi korkuttu (a.g.e.: 189).

Paul D, kendi ruhsal bütünlüğünü sağlayabilmek için Sethe'ye karşı duyduğu korkuyla yüzleşmek, Sethe'yi yaptığından ötürü yargılamak yerine anlamak zorunda olduğunu fark edecektir. Stave'in belirttiği gibi, Sethe ileri sürdüğü Őeyde haklıdır ve dünyanın bitip kendisinin başladığı bir yer yoktur nk o dünyayı kapsamaktadır (bkz. Stave, 1993: 58).

İason'un Medea karşısında hissettiği hayranlık ve korku, insanın doğanın yüceliği (sublime) karşısında yaşadığı duygusal deneyime benzetilebilir. Burke göre, acı ve tehlike düşüncesini uyandıran, dehşete benzer bir etki yaratan her Şey "ycenin" kaynağıdır (bkz. Burke, 2008: 42). Őařkınlık, ycenin birincil etkisidir, ikinci derecedeki etkileri ise hayranlık, huşu ve saygıdır (bkz. a.g.e.: 61). İason'un ifadesindeki Medea imgesinin, Burke'n yüce kavramına denk geldiği görülmektedir. Hekate'nin başrahibesi olarak kurban törenini yöneten Medea, İason'u hem hayran bırakır hem ürpertir; "hem korkunç hem güzeldir" (Wolf, 2000: 58). İason'un ve Paul D'nin, Sethe ve Medea'ya yönelik duygularının, yüce karşısında hissedilen Őařkınlık, hayranlık ve saygı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sethe ve Medea, temsil ettikleri doğanın yalçın kayalıkları, fırtınalı denizleri gibi yücedir.

Paul D ve İason'un anaerkil tanrıçaların kudreti karşısında korktukları görülmektedir. Freud'dan alıntı yapan Paglia, erkeğin "gücünün kadın tarafından ele geirileceğinden, onun dişiliğinin kendisine bulaşacağından ve gcszlğnn ortaya çıkacağından" korktuğunu hatırlatır. Paglia'ya göre kadın ve doğa, erkeği her an bir oğlana ya da çocuğa dönüştürmek üzere pusuda bekler" (Paglia, 2014: 41). Sethe ve Medea'nın gcl ve buyurgan karakteri, anne Őefkatiyle birleşince karşılarındaki erkeklere bir oğlan çocuğu gibi davrandıkları görülmektedir. İason, bilge Medea karşısında toy bir çocuktur (bkz. Wolf, 2000: 53); Paul D ise, Sethe'nin zorunlu seçimini anlamlandıramaz ve sığındığı kilisenin bodrumunda sürekli iki içerek kendini dünyaya kapatır (bkz. Morrison, 2000: 249).

Stave, makalesinde *Beloved* ile Lilith miti arasında bir ilişki olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Stave' e göre Sethe, Adem'in Havva'dan önceki eşi ve ilk kadın olan Lilith'i temsil etmektedir. Lilith, Adem ile ilişkisinde edilgen konumu kabul etmediği için Cennet'i terk eder ve kendine eş olarak iblisleri tercih eder. Bunun üzerine, her gün bazılarını yediği yüz çocuk doğurur. Geceleri erkeklerin rüyalarına girip kendileriyle sevişmeye zorlayan Lilith'in kızlarıdır. Lilith, Stave'in belirttiği gibi, mitik olarak Yüce Ana'nın, yaşamın yaratıcısı ve yok edicisi yönünü işaret etmektedir (bkz. Stave, 1993: 51). Stave, Lilith'in çocuklarından bazılarını yemesi ile Sethe'nin kızını öldürmesi arasında benzerlik olduğu vurgulamaktadır (bkz. a.g.e.: 51-52). Sethe ve Lilith ilişkisinde, Sethe'nin Medea ile olan ilişkisi ile paralellik bulunduğu görülmektedir. Lilith ve Medea, Batı geleneğinde Yüce Ana'nın olumsuz yönünü temsil eden birer figür olarak, Neumann'ın şemasında bilinçdışının alanında yer almaktadır (bkz. Neumann, 1974: 80-81). Sethe ve Medea'nın Ana Tanrıçanın merhametli ve aynı zamanda acımasız oluşunu yansıttığı anlaşılmaktadır.

#### **4.2.2. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da Anaerki ve Doğa**

Kadın, tarih öncesinden itibaren doğa ile özdeşleştirilmiştir. Paglia'nın işaret ettiği gibi kadının kitonyen doğa ile arketipik ittifakı söz konusudur (bkz. Paglia, 2014: 24). *Beloved* ve *Medea. Stimmen* romanlarında kadın ve doğa ilişkisi, doğada gerçekleşen pagan ritüellerde belirginleşmektedir. *Beloved*'da Baby Suggs, ormanda Afrika mitolojisinden izler taşıyan ritüeller gerçekleştirir, *Medea. Stimmen*'da ise Kolkhisli kadınların ormanda kutladıkları Demeter'in bahar şenliğine tanık oluruz.

Morrison'ın *Beloved* romanında, kolektif bilinçdışının simgeleriyle örülü, mitik, dişil ve Dionizyak bir dünya kurduğu söylenebilir. Ana Tanrıça arketipinin etrafında biçimlenen bu dünyada Baby Suggs, Sethe, Beloved ve Denver'ın tanrısallığı doğa ile ilişkilendirilerek aktarılmaktadır. Yeniden Doğuş arketipinin ele alındığı bölümde incelenen su imgesinin yanı sıra romanda, ağaç, orman gibi doğa unsurları, antilop, şahin, balık gibi hayvanlar simgesel olarak anaerkiyi temsil etmektedir. Trace, *Beloved*'ın ayırt edici bir biçimde dişil olan Dionizyak bir enerji taşıdığını belirtir (bkz. Trace, 1991: 15). *Beloved*'da üç kuşak kadının, Dionysos'a, Atremis'e ya da Demeter'e tapınanlar gibi, doğada manevi bir huzur buldukları, doğum, ölüm gibi yaşamın en temel olaylarının doğada gerçekleştiği görülmektedir. Sethe ve Halle'in

mısır tarlasında gerçekleşen evliliği, Sethe'nin Denver'ı ormanda doğurması, Baby Suggs'ın şamanik törenini ormanda, Açıklık adı verilen yerde gerçekleştirmesi, Sethe'nin küçük kızını odunlukta öldürmesi, Denver'ın gizli yeri olan şimşirden evi ve Sethe'nin sırtındaki yaban kirazı ağacı şeklindeki kırbaç izleri, *Beloved*'da yer alan güçlü doğa imgesini ortaya koymaktadır.

Trace'in vurguladığı gibi, Baby Suggs'ın Dionizyak bilgeliği, ailesini ve takipçilerini gizli, dişil bir ilahi lütfâ ulaştırır (bkz. a.g.e.: 21). Baby Suggs'ın doğa ile özdeşliği; "Büyükanne gündüzleri ağaç kabuğu, geceleri yaprak gibi kokardı" (a.g.e: 31) sözleriyle vurgulanmaktadır. Baby Suggs, Yüce Ana'nın bir tezahürü olarak Ağaç Tanrıça halini almıştır. Baby Suggs'ın temsil ettiği feminen din anlayışında günah, kefare, bağışlanma gibi kavramlar yer almamaktadır.

Havalar ısınca Baby Suggs, kutsal kadın, yüreğini aldı, gelebilen bütün siyah erkekleri, kadın ve çocukları peşine taktı, Açıklık'a götürdü- ormana dalan patikanın sonundaki bu geniş açıklık alanın ne işe yaradığını bir geyikler bilirdi, bir de orayı ağaçlardan temizleyen kişi. Baby Suggs her cumartesi günü, öğleden sonra sıcağında o alanda oturur, insanlar da ağaçların arasında toplanır, beklerdi. Yaşlı kadın iki yanı düz, kocaman bir kayanın üzerine yerleşir, başını eğer, sessizce dua ederdi. Ötekiler de onu ağaçların arasından izlerdi. Bastonunu yere indirince hazır olduğunu anlardı. Sonra bağırdı: "Çocuklar gelsin!" Ağaçların arasından fırlayan çocuklar ona doğru koşardı. Onlara, "Anneleriniz kahkahalarınızı duysun, "derdi; orman kahkahaları çınlardı. (...) Sonra, yetişkin erkekler gelsin," diye bağırdı. Erkekler, çın çın öten ağaçların altından birer birer çıkar, ona yaklaşırdı. Baby Suggs onlara, "Karılarınız ve çocuklarınız dansınızı görsün, "derdi; ayakların altındaki toprak titrerdi. En son kadınları çağırırdı. "Ağlayın," derdi onlara, "yaşayanlar için, ölenler için. Ağlayın". Kadınlar elleriyle gözlerini kapatmadan, gözyaşlarını salardı. İşte böyle başladı: Gülen çocuklar, dans eden erkekler, ağlayan kadınlar; sonra işler karıştı. Kadınlar ağlamayı kesti, dans etti; erkekler yere oturdu ağladı; çocuklar dans etti, kadınlar güldü, çocuklar ağladı- yorgunluktan bitap düşüp Açıklık'ın nemli toprağına, soluk soluğa serilinceye kadar (Morrison, 2000: 106-107).

Romanda canlı bir biçimde betimlenen Dionizyak ritüelde Baby Suggs, kadınlar erkekler ve çocuklardan oluşan topluluğa Beyazların nefret ettiği bedenlerini sevmelerini öğütler.

*Medea. Stimmen*'da Kolkhisli kadınların, Korinthoslulardan gizlice kutladıkları Demeter şenliği, Medea'nın kökenine döndüğü ve bir yabancı olarak ötekileştirildiği bu kentte kendini mutlu hissettiği nadir zamanlardan biridir:

Tanış bir gürlütü, damarlarıma giren bir müzik, bir ritim, beni Kolkhisli kadınlara götürdü. Dağın kente bakmayan yüzünde, ulaşılması zor bir yerde, bizim bahar şenliğimizi kutluyorlardı: akkor kömürlerin üzerinde yürümeyle başlayan tanrıça Demeter'in şenliği. El ele tutuşup koşuyorlar, akkor kömür sergisinin üzerinden sevinç çığlıkları atarak ve gülererek geçiyorlardı. Lyssa'yı gördüm, Arinna'yı... Kalbim şiddetle çarpmaya başladı; ben de katılmalıydım. (...) Tabanlarım bembeyaz kalmıştı. Aynı anda gök bize işaretini verdi: Ayın ince kenarı, gümüş hilal şeklinde kendini gösterdi ve hızla büyüdü. Neşeyle bağırp tezahürat yaptık.

İşimiz bitik değildi demek. Bana çiğnemem için verdikleri, bizi kendimizden geçiren defneyi aldım. Defnenin esrikliğiyle Demeter'in gecenin içinden süzüldüğünü gördük. Onu görünce sevinç çılgılığı attık ve dansımıza başladık, giderek çılgınlaşan labirent dansımıza. Nihayet kendi kendimizdeydik, nihayet ben kendimleydim... (Wolf, 2000: 179-180).

Medea'nın dağda, ağaçlar arasında yapılan bu törende doğayla bütünleştiği ve bunun sonucu olarak ruhunun ve bedeninin bütünlüğe kavuştuğu görülmektedir. Dionizyak törenin sonu, doğanın kitonyen yönünü sergilemektedir. Törenin etkisindeki kadınlar, kutsal koruluklarında ağaç kesen Turon'u cinsel organını keserek cezalandırırlar.

Kutsal korumuzda biri bir ağacı kesiyordu. Bu günahkarın sonu ölümdü. (...) kadınların, Kolkhisli kadınlarımızın uğultusunu duydum. Bir adamın canhıraş bağirtısını duydum, sesi tanıyordum. Turon, bu Turon'du. Olanı biliyordum; erkekliğini kesmişlerdi. Bir şişe takıp önlerinde dolaştırdılar, kendilerinden geçmiş bir şekilde, uluyarak kente doğru akıyorlardı...

Medea ve Kolkhisli kadınların esrik bir biçimde dans ettiği Demeter şenliğinin sonu, Euripides'in *Bakkhalar* tragedyasını çağrıştırmaktadır. *Bakkhalar*'da Dionysos, kendisinin tanrılığına inanmayan ve saygısızlık eden Pentheus'u öz annesine öldürtür. Dionysos ayini sırasında kendinden geçmiş olan Agaue, bir aslan zannettiği oğlunu diğer kadınlarla birlikte parçalayarak öldürür ve başını elindeki Thyrsos'a<sup>20</sup> takarak dolaştırır (bkz. Euripides, 2010: 49-51). Kolkhisli kadınların Turon'u cezalandırma şekli Demeter tapınıcında ağacın ve dolayısıyla doğanın kutsallığını vurgulamaktadır. Fallosentrik Korinthos'un bir temsilcisi olan Turon'un hadım edilmesi, Yüce Ana'nın Medea, Medusa, Kirke ve Kali gibi görünümünde ortaya çıkan ve erkeği tehdit eden gücünü sergilemektedir. Öte yandan, ataerkil düzenin anaerkiyi ve kadını yok etmeye çalışırken aslında erkeği kötürümleştirdiği düşünülebilir.

Ağaç, *Medea. Stimmen*'da ayrıca kökenin, vatanın sembolü olarak yer almaktadır. Medea, Korinthos'ta yaşadığı düş kırıklığının ardından Kolkhis'i daha çok özlemeye başlar ve özleminin simgesi bir ceviz ağacı olur: "Orada incir ağacı yoktu, evet, sadece benim sevgili ceviz ağacım vardı. İnsanın bir ağacı özleyebileceğini düşündün mü hiç anne?.." (Wolf, 2000: 15). Medea, Korinthos'ta saraydan sürüldükten sonra kaldığı "kerpiç kulübenin pencere aralığının önündeki incir ağacı bana avuntu olmuştu" der (a.g.e.: 16). *Beloved*'da geçmişin ve kökenin hatırlatıcısı olarak yer alan ağaç simgesi Sethe'nin sırtındaki ağaç şeklindeki kırbaç yarısında ortaya çıkmaktadır:

<sup>20</sup> Thyrsos: Dionysos ve takipçisi Maenadların taşıdığı ucunda çam kozalağı olan, sarmaşık ya da üzüm yaprağı sarılı uzun bir değnektir. Thyrsos hem dini bir simge hem de bir silahtır (bkz. Euripides, 2010: 5, ç.n.)

Bu bir ağaç, Lu. Bir yaban kirazı ağacı. Bak, işte gövdesi- kırmızı, ortadan ikiye ayrılmış, özsuyla dolu; tam şurada da dallara ayrılıyor. Sırtında öyle çok dal var ki. Bir sürü de yaprak... daha doğrusu yaprağa benziyor. Şunlar da tomurcuklar, ya da çiçekler. Minik, minicik kiraz çiçekleri; bembeyaz. Sırtında bütün, gerçek bir ağaç var. Çiçek açmış bir ağaç. Tanrının aklından ne geçiyordu acaba? Benim sırtımda da kırbaç izleri var, ama böyle bir şeyi daha önce hiç görmedim (Morrison, 2000: 98).

Sethe, köleğinin vahşetini bütün ağırlığıyla birlikte sırtında taşımaktadır. Rody, Sethe'nin sırtındaki yaranın haç benzeri bir amblem olduğunu, dolayısıyla da ızdırabın bir sembolü olduğunu belirtir. Rody'e göre Sethe'nin ağacı ayrıca Sethe'nin varolmayan aile ağacını temsil etmektedir (bkz. Rody, 1995: 107). Sethe, kırbaçlandıktan sonra artık köle olarak yaşayamayacağını, çocuklarının köle olarak büyümesine izin veremeyeceğini anlamıştır. Bu bağlamda, yabani kiraz ağacı, Sethe için cennetteki 'bilgi ağacını' (tree of knowledge) temsil etmektedir diyebiliriz. Bilgi ağacının elmasını yiyen Havva gibi, Sethe için de artık yaşam eskisi gibi olamayacaktır. Sethe, yalancı bir cennet olan Tatlı Yuva'dan kaçmanın planlarını yapmaya başlar.

*Medea. Stimmen ve Beloved*'da anaerkinin sembolü olarak önemli yer tutan diğer bir unsur ise yılanıdır. *Beloved*'da, Denver'in doğumunu anlatan bölümdeki doğa betimlemesi kitonyen unsurlar içermektedir. Sethe, Denver'ı doğurmak üzereyken kendini bir yılan benzeter, kendine saldırma ihtimali olan beyaz sesin sahibini yutmaya hazırlanan bir yılan olmuştur. Ormanda gerçekleşen doğumda Sethe, kitonyen bir yaratığa, bir Yılan Tanrıça'ya dönüşür:

Denver'a dediği gibi, o an, topraktan fişkırın *bir şeyin* gelip içine yerleştiğini hissetmişti- insanın kanını donduran ama kıpırdayan bir şey: sivri dişli bir ağız gibi. "kemirmeye hazır buz gibi bir ağızdım sanki," dedi (...) Bir yılan gibi. Baştan ayağa çene kesilmiştim ve açlıktan ölüyordum (Morrison, 2000: 46).

Yılan, Yüce Ana'nın en eski görünümünden biri olarak doğumla, ölümle ve yeniden doğumla ilişkilendirilmektedir. Neumann, kendi kuyruğunu ısırarak yılan şeklindeki uroboros sembolünü bilinç öncesi anaerkil ile ilişkilendirmektedir (bkz. Neumann, 1974: 30). Neumann ayrıca, dışının olumsuz yönünü yansıtan unsurlardan biri olarak 'uroborik yılan kadın' simgesinden söz eder. Yılan kadın, fallusu olan kadındır; hem gebe bırakmayı hem çocuk doğurmayı, hem yaşamı hem ölümü bünyesinde barındırmaktadır (bkz. a.g.e.: 170). Bu bağlamda, Sethe'nin Neumann'ın uroborik yılan kadın simgesini temsil ettiği görülmektedir.

Stevens, yılan ve Yüce Ana arasındaki yakın ilişkinin tüm Akdeniz bölgesi ve Yakın Doğu'da belirgin olduğunu belirtir. Yenileyici ve gizemli güçlerinin yanı sıra

yılan, toprağın samimi bir sakini ve dölleyen fallusun bir sembolüdür. Stevens'a göre Yeraltı dünyasının kitonyen tanrıçalarıyla ilişkisi, yılanı ölümler ülkesindeki ataların ruhlarıyla da yakın kılar (bkz. Stevens, 1999: 192). Paglia, yılanın Yüce Ana'nın erkeksi tarafını temsil ettiğini belirtir. "Yılan, toprak ananın rahmine benzeyen yeraltı dünyasında yaşar. Hem erkek hem dişidir; deşer ve boğar" (Paglia, 2014: 57).

Ana Tanrıça'nın sembollerinden olan yılan, *Medea. Stimmen*'da, Kolkhislilerin anaerkil geleneklerini sürdürmesinin bir göstergesi olarak yer almaktadır. Medea ve diğer Kolkhisliler evlerinde yılan beslemektedirler: "Küçük mutfakta oturuyorduk, ocağın ateşi hâlâ parlıyordu ve evin yılanı külün içinde hışırdıyordu" (Wolf, 2000: 156). Korinthoslular kendi kültürlerine adapte ettiklerini düşündükleri Kolkhislilerin bu geleneği sürdürdüğünü bilmemektedirler:

(...) Korinthoslular, vahşi Doğu'da hayvanların korkunç ve dize getirilemez olduklarını duymak isterler ve onlara, Kolkhislilerin ev tanrıları olarak bildikleri yılanları, ocaklarında yatırdıkları ve onları sütle, balla besledikleri anlatılınca ürperirler. Şu saf Korinthoslular, buradaki Kolkhislilerin de bu alışkanlıklarını terk etmeyip, gizli gizli yılan beslediklerini bilmezler. Çünkü onlar, yabancıların kentin kıyısındaki yoksul evlerine ya da Medea'nın oradaki evine girmezler. Oysa ben, ister istemez burayı hep ziyaret ederim ve Lyssa'nın ocağından kafasını kaldırmış ela gözlü bir yılanla- sonunda Lyssa el çırparak onu kovana kadar- göz göze gelirim. Yılanları evcilleştirmeyi biliyorlar; gerçek bu, kendi gözlerimle gördüm (a.g.e.: 50-51).

Apollonik Korinthoslular için ürkütücü olan bu gelenek, anaerkil köklerini koruyan ve doğaya daha yakın olan Kolkhislilerin yaşamının bir parçasıdır. Her iki romandaki yılan sembolünün, Medea ile ve onun bir yönünü temsil ettiği Yüce Ana ile ilişkili olduğu görülmektedir. Mite göre Medea, yılanları ehliştirebilen bir otacıdır, Altın Post'u koruyan dev yılanı sihirli sözlerle ve iksirlerle uyutur. Euripides'in Medea'sı tragedyanın sonunda yılanların çektiği bir arabayla göğe yükselir. Görüldüğü üzere *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da yer alan sembolik doğa unsurları, anne arketipinin bir boyutu olan Ana Tanrıçanın kitonyen yönünü temsil etmektedir.

### 4.3. MEDEA VE SETHE'DE ANNELİK OLGUSU

Önceki bölümlerde de dile getirildiği gibi Medea mitik bir figür olarak anne arketipini temsil etmektedir. Medea'nın karmaşık ve çok yönlü karakteri, anne arketipinin hem olumlu hem olumsuz taraflarını yansıtmaktadır. Edebi gelenekte Euripides ile başladığı düşünülen Medea'nın çocuklarını öldürdüğü görüşü, yüzyıllar boyunca Medea'nın bir 'korkunç anne' arketipi olarak kabul edilmesine neden



olmuştur. Öte yandan Medea miti, Euripides öncesi anlatılarla birlikte ele alındığında, Medea'nın anne arketipini bütünsel bir biçimde yansıttığı görülmektedir. Medea'nın tanrısal bir soydan geliyor oluşu, kendisinin de bir tanrıça olabileceği görüşünü doğurmaktadır. Bu bağlamda, bir tanrıça olarak Medea'nın, Yüce Ana'nın yaratan ve yok eden olma özelliğini taşıdığı anlaşılmaktadır. Bununla beraber, ataerkil gök tapıncının, anaerkil tanrıçaları değersizleştirmek üzere daha önce tapınılan tanrıçaları demonik varlıklara, birer canavara dönüştürme eğiliminde olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla Medea'ya atfedilen çocuk katlinin, ataerkil kültürün bir kurgusu olduğu kanısı kabul görmektedir.

Jung'un belirttiği gibi, "anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan" (Jung, 2013a: 22). Görüldüğü gibi, Jung anneliği, olumlu ve olumsuz tüm olası yönleriyle değerlendirmektedir. Jung, anne arketipinin içerdiği bu çelişkileri seven anne ve korkunç anne (the loving mother and the terrible mother) olarak ifade etmektedir. Hem İsa'nın annesi hem de çarmıha gerildiği haç olan Meryem'i, anne arketipinin çelişkilerinin Batı'daki örneği olarak verir, Doğu'dan verdiği örnek ise Tanrıça Kali'dir (bkz. a.g.e.: 21). Yeryüzünün, "anne" oluşuna dikkat çeken Eliade, toprağın "bir ana tanrıça ya da bereket tanrıçası olmadan önce bir Tellus Mater, yani Ana" olduğunu vurgular (Eliade, 2003: 255). Eliade, "Bizim ölüm ve yaşam olarak adlandırdığımız olaylar Yeryüzü Ana'nın faaliyetinin iki farklı döneminden başka bir şey değildir. Yaşam, yerin rahminden çıkmak, ölüm ise bir anlamda "yuvaya" dönüştür" der (a.g.e.: 255). Dolayısıyla yaşam da ölüm de annenin eylemleridir. Eliade, Ulu Tanrıçaların güzel ve yumuşak özellikler ile korku salan özellikleri bünyelerinde bir arada barındırdıklarını hatırlatır: "Bereket ve yıkım, doğum ve ölüm (genelde savaş) tanrıçaların nitelikleridir" (a.g.e.: 399). Annenin arketipsel dualitesi evrensel bir algı olarak bütün mitolojilerde görülmektedir. Jung'a göre "annenin üç önemli özelliği, bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır" (Jung, 2013a: 22). Neumann, arketipsel Yüce Ana'nın kızgın olduğunda, canlıların rahimlerini kapatabileceğini, böylelikle yaşamın duracağını söyler. Yüce Ana, iyi Anne (Good Mother) olarak, Doğu Kapısı'nın, doğum kapısının

hanımıdır; Korkunç Ana olarak ise Batı Kapısı'nın, yer altı dünyasına açılan girişin, ölüm kapısının hanımıdır (bkz. Neumann, 1974: 170). Ortak bilinç dışında yer alan anne arketipi, kişinin doğumundan itibaren var olan; anne ve kadın imajını belirleyen bir arketiptir.

Medea arketipinin Modern birer görünümü olan Morrison'ın Sethe'si ve Wolf'ün Medea'sı, seven anne ve korkunç anne kavramları bağlamında değerlendirilebilmektedir.

#### 4.3.1. Seven Anne

Jung'un, anne arketipinin tüm olumlu özellikleriyle özdeşleştiği 'seven anne', anne ve büyükanne, sütanne, bilge kadın, tanrıça, tanrı anası, cennet, ülke, toprak, orman, deniz, tarla, bahçe, mağara, çiçek, mandala, rahim, kap, tencere, yararlı hayvanlar gibi çeşitli semboller ile kendini gösterebilmektedir (bkz. Jung, 2013a: 21-22). Seven anne, anne arketipinin doğuran, doyuran, büyüten ve koruyan olma özelliklerini taşımaktadır.

Sethe ve Medea'nın çocuklarına duydukları sevgi ile 'seven anne' arketipini yansıttıkları görülmektedir. *Beloved* romanında Sethe, anneliğini kendi varlığının önüne koyan, anneliği ve çocukları olmaksızın kendini tanımlayamayan bir kadın olarak yer almaktadır. Sethe'nin çocuklarına olan "yoğun sevgisi", çevresindekileri şaşırtacak boyuttadır:

Çok yoğun, dedi. Sevgim çok yoğunmuş. O sevgiden ne anlar ki? Dünyada uğruna ölebileceği biri var mı? Bir mezar taşının üzerindeki yazıya karşılık, bir yabancıya bedenini verebilir mi? (...) Ne sana, ne de benimkilerden birine; sana 'benim' derken, aynı zamanda benim de 'senin' olduğumu kastediyorum. Çocuklarım olmadan tek bir soluk bile alamazdım (Morrison, 2000: 231).

Köle bir kadının çocuklarını bu denli sevmesi ve sahiplenmesi yadırganmaktadır. Bu durum, kölelik sisteminde köle annelerin çocuklarının her an satılması ya da öldürülmesi gibi durumlarla karşı karşıya olmasından kaynaklanmaktadır. Beyaz sahiplerine yeni köleler kazandırmakla yükümlü olan köle kadınlar, birer bebek makinesi olarak görülmektedir. Anne ve çocuk arasındaki fiziksel ve duygusal bağı yok sayan bu anlayış, roman boyunca vurgulanan Sethe'nin sahiplenici anneliği ile karşıtlık oluşturmaktadır. Böylelikle Morrison, köle kadının doğuran bir makine değil öncelikle bir kadın ve beyaz hemcinsleri gibi bir anne olduğunu vurgular.

*Medea. Stimmen*'ın Medea'sı, iki oğlunu, Korinthos'ta birer yabancı olarak ötekileştirilmelerine, saraydan kovulmuş ve bu nedenle mütevazı koşullarda yaşamak zorunda kalmış olmalarına rağmen yoksunluk hissettirmeden büyütme çalışmaktadır. Babaları İason'un ilgisinden ve korumasından mahrum kalan çocuklarını, Lyssa'nın yardımıyla kendisi yetiştirmektedir. Medea, İason'un aralarında ayırım yaptığı oğullarını, eşit derecede sevmektedir:

Sanki aynı ana babadan değilmiş gibi birbirinden farklı olan iki oğlumu... Meidos; büyüğü, sarışın, mavi gözlü, İason'un özel bir şevkle "oğlum" dediği, birlikte ata binip kırlarda koşturduğu ve aramızda başlayan soğukluktan sonra da aynı yakınlığını sürdürdüğü oğlum. Ben de bu çocuğun babasına duyduğu sonsuz hayranlığı etkilememeye çalışıyor, bu acımı dizginliyorum. Ama küçük oğlum Pheres; bir kahverengi fındık gibi yuvarlak ve sıkı, her yaptığına, her oyununa sarıldığı gibi yemeğe de düşkün. Onun çok sevdiğim bu toplu yüzü, ışığın yerini aniden gölgeye bırakması, bir anda ötekine geçme yeteneği, ciddi ciddi uğraştığı bir şeyi bir anda umursamaz olması, dünyası yıkılmış gibi ağlamasını kesip gülmekten kırılabilmesi... İkisi de üstüme atladı; benimle şenliğe gelmek istiyorlardı, bir bahane uydurdum. Korinthosluların şenliğinde onların yanımda olmasını istemiyordum (Wolf, 2000: 168).

Medea, çocuklarını sevmenin yanı sıra onları tanıyan; kişisel özelliklerini fark eden ve benimseyen ilgili bir annedir.

Sethe ve Medea'nın mutluluk kaynağının çocukları olduğu görülmektedir. Sethe, Tatlı Yuva'dan kaçıp, çocuklarına kavuştuğunda, yirmi sekiz gün süren, sevgi, mutluluk ve özgürlükle dolu bir yeryüzü cennetine girmiş olur:

Hâlâ gerçek değildi. Henüz. Ama uykulu oğulları ve şimdiden emekliyor, ha? kızı odaya girince, gerçek olup olmamasının hiçbir önemi kalmadı. Sethe yatakta onların altında, çevresinde, üzerinde, en çok da ortalarında yattı. Küçük kız saydam salyasını onun yüzüne akıttı; Sethe'nin zevk dolu kahkahası öyle yüksekti ki, şimdiden emekliyor, ha? bebek gözlerini kıpırttırdı. Buglar ile Howard, onun ayaklarına dokunmayı bir süre göze alamadılar, ama sonra bu çirkin ayaklarla oynadılar. Sethe durmadan öpüyordu onları. Enselerini, başlarının tepesini, ellerinin ayalarını öptü; sonunda oğlanlar, bu kadar yeter, dediler; o da gömleklerini sıyırdı, onların gergin, tombul göbeklerini öptü (Morrison, 2000: 113).

Medea'nın çocuklarına verdiği değer, Korinthosluların iftiralarıyla içine düştüğü zor duruma karşın, onların yanında tüm olumsuzlukları unutarak mutlu olmasında yansıtılır.

Belki de bu tanrıların bir lütfudur; insanın uçurumun başında dururken kendini mutluluk içinde hissetmesi. O sabah üzerimdeki tüm ağırlıklar düşmüştü: yaşıyordum, çocuklarım sağlıklı ve neşeliydiler ve bana düşkündüler, Lyssa gibi bir insan beni hiç terk etmezdi; mütevazı kulübe, mutluluk diyebileceğimiz bir şeyle sarılıydı (Wolf, 2000: 168)

Yukarıda alıntılanan paragraflara bakıldığında Medea ve Sethe'nin yaşamlarının merkezine çocukların koydukları ve yaşadıkları her türlü güçlüğü çocukları için aşmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır.

*Beloved*'da, Sethe'nin anne sütü, çocuklarına duyduğu derin sevginin sembolü olarak yer almakta ve bu sembol roman boyunca pek çok kez yinelenmektedir. Demetrakopoulos, Sethe'nin sütünü bir çeşit *panacea* (her derde deva ilaç) ve aynı zamanda ailesini bir arada tutan bir öge olarak gördüğünü belirtmektedir (bkz. Demetrakopoulos, 1992: 57). Sethe'nin, sürekli yinelediği sütünü bebeğine ulaştırma arzusu dikkat çekmektedir: “Tek bildiğim sütümü kız bebeğime bir an önce ulaştırmam gerektiği idi. Kimse onu benim gibi besleyemezdi (...) Bunları benden başka hiç kimse bilemezdi ve onun sütü bendeydi (...) Süt birkaç gün sonra orada olacaktı; benimle birlikte” (Morrison, 2000: 28). Görüldüğü üzere Sethe, sütünü kişileştirmekte, ondan kendi dışında önemli bir varlıkmiş gibi söz etmektedir. Sethe, çocukluğunda anne sütünden yoksun kalmıştır, bu nedenle çocuklarını kendi sütüyle beslemek onun için son derece önemli bir durumdur. Kölelik sisteminde kadınlar, doğum sonrasında hemen işe döndükleri için çoğunlukla çocuklarını emzirememişler ya da beyaz bebekleri emzirmek zorunda kalmışlardır. Bununla birlikte, öncelik beyaz bebeklerde olduğu için, annesinden süt emebilen köle bebekler, her zaman az süt ile yetinmek zorundadır. Sethe, yaşadığı yoksunluğu kendi çocuklarının yaşamaması için çabalamaktadır. Bebeklerini yalnızca kendi sütüyle besleyebilmesi, tüm çocuklarına yetecek kadar sütü olması ve başkasının bebeklerini emzirmek zorunda kalmayışı, Sethe için gurur kaynağıdır. Kendisi ve çocukları için adeta kutsallık attığı anne sütünün “alınması” Sethe'nin benliğinde derin bir yara bırakır:

Onu hiçbir annenin çocuğunu, kızını sevmediği kadar çok sevdim. Artık çocuklarımdan başkası sütümü alamayacak. Sütümü daha önce de kimseye vermedim zaten- yalnızca bir kez oldu; o zaman da ben vermemiştim benden zorla alınmıştı; beni yere yatırdılar, sütümü sağdılar. Bebeğimin sütünü. (...) o benim kızım. Uğruna süt salgıladığım ve o sütü (ne pahasına olursa olsun) ulaştırdığım bebeğim (...)" (a.g.e.: 228).

Sethe, sırtında ağaç şeklinde bir iz bırakan kırbaçlanmanın verdiği fiziksel acıdan çok, sütünün sağılmasından dolayı yaşadığı ruhsal acıyı dile getirmektedir. Stave'in işaret ettiği gibi, Sethe'ye göre kendi yaşadığı fiziksel acı önemsizdir; Sethe'nin benliği, anneliğinin sınır çizgisi olan göğüslerinde yatmaktadır (bkz. Stave, 1993: 59). Sethe'nin, sütünün çalınmasını, çocukları ile arasındaki bağın koparılması olarak algıladığı görülmektedir. Bununla birlikte Sethe'nin sütünün sağılması, kırbaçlanmasından farklı bir biçimde Sethe'yi ötekileştirmektedir. Chandra'nın belirttiği gibi Öğretmen, sahip-köle kutuplaşmasını aşır çok daha radikal bir kutuplaşma oluşturarak kendisini insan, Sethe'yi ise hayvan kutbuna koymuştur (bkz. Chandra, 2009: 50-51).

Furman'ın belirttiği gibi, Sethe, zihin karışıklığının annelik sorumluluklarını ortadan kaldırmayacağını düşünür (bkz. Furman, 2014: 73). Yaşadığı olaylar, pek çok insanın aklını yitirebileceği ya da dayanma gücünü kaybedip ölüme teslim olabileceği durumlar iken, Sethe tüm zorlukları çocuklarına karşı duyduğu sorumluluk nedeniyle aşmaya çalışmıştır:

Yine de seni oradan çıkardım, bebeğim. Oğlanları da. Çıngırağın sesi duyulduğunda, gitmeye bir tek siz hazırdınız- benim çocuklarım. Halle'i ya da başka birini bulamamıştım. Sixo'nun yanıp kül olduğunu, Paul D'nin ise boynuna asla inanamayacağın bir yakalılık takıldığını bilmiyordum. Bunları çok sonra öğrendim. Her neyse, sizleri mısırların içinde bekleyen kadına teslim ettim, at arabasına gönderdim. Ha ha. Bebeklerim için ne deftere düşülen notlar olacaktı, ne mezura ölçümleri. Daha sonra başıma gelenlere, sizin için katlandım. Ağaçtan sarkan oğlanların tam önünden geçtim. Birinin sırtında Paul A'nın gömleği vardı, ama ayakları da başı da yoktu. Önlerinden yürüyüp geçtim, çünkü senin sütün bir tek bendeydi ve (Tanrı ne yaparsa yapsın) o sütü sana ulaştıracaktım. Bunu anımsıyorsun değil mi? Başardığımı? Buraya geldiğim gün hepinize yetecek kadar sütüm olduğunu? (Morrison, 2000: 225-226).

Sethe, anneliğini her şeyin üzerinde tutmaktadır, çocuklarına duyduğu sevgi onun kendisini Tanrı'nın üzerinde görmesine neden olacak kadar güçlüdür. Benzer bir biçimde Medea, Korinthos'tan sürgün edilirken, kendi kaderini değil, çocuklarının akıbetini düşünmektedir. Çocuklarını Tanrıça Hera'nın koruması için tapınağa bırakırken, Tanrıça'ya tehditkâr bir tavırla seslenmesi dikkat çekmektedir:

Korkudan sinmiş iki çocuğunun elinden tutup, önüne çıkan rahibeleri iterek Hera'nın tapınağına dalışı... Çocukları sunağa götürüp, sunağın yukarısındaki Tanrıça'ya, duadan çok tehditi andıran bir sesle bağıışı... Anneleri artık koruyamadığı için bu çocukları korumasını ondan isteyişi... Rahibelere çocukların sorumluluğunu veriş-i korku ve merhametle, itirazsız bu sözü veren rahibelere-... Sonra, çocuklarla konuşması, onların korkusunu gidermeye çalışması, onlara sarıldıktan sonra kapıda bekleyen nöbetçilere teslim olmak için tapınağı terk etmesi... (Wolf, 2000: 198).

Sethe ve Medea, birer "seven anne" olarak, çocuklarını toplumun kötülüklerinden koruyabilmek için, tiranlara, köle sahiplerine, Tanrı'ya, Tanrıçalara karşı durabilecek güçte kudretli anneler olarak resmedilmiştir.

Medea, kendisi sürgün edildikten sonra oğullarının Hera tapınağında rahibelerin himayesi altında olduklarını, Korinthos'ta yaşadıklarını düşünmektedir. Ancak yedi yıl sonra, sığındıkları mağarada Medea'yı ve annesi Lyssa'yı bulan Arinna, Medea'ya oğullarının öldüğü haberini ulaştırır.

Körmüşüz... Çocuklardan yaşıyorlarmış gibi söz ediyorduk. Büyüdüklerini gördük. Yıldan yıla. Bizim intikamımızı alacaklardı. Oysa daha katillerin kentinin silueti benim karşımdan silinmeden ölmüşlerdi. Nasıl bir bela bu, Arinna'nın bana ulaştırdığı? Tanrılar, onlara tekrar inanmam için bana ders mi vermek istiyorlardı? Gülerim sadece... Şimdi onların üstündeyim. Korkunç duyurgalarıyla neremi yoklarsa yoklasınlar, bende umuttan eser, korkudan eser bulamayacaklar. Yok,

yok! Sevgi un ufak oldu, acı da kesiliyor. Serbestim. Alacağını almış birinin isteksizliğiyle, içimi dolduran boşluğa kulak veriyorum (a.g.e.: 205).

Çocuklarının ölümü, Medea'nın tüm duygularını söküp almıştır. Sethe'nin kızını kaybettiğinde yaşadığı derin acı ise, "O mezar taşını dikince, onun altına seninle birlikte uzanmak istedim; başını omzuma yaslamak, seni ısıtmak; Burglar, Howard ve Denver'in bana ihtiyacı olmasaydı, yapardım da, çünkü o sıralarda zihnim evsizdi. Kısacası, senin yanına uzanamadım. Bunu bütün yüreğimle istememe karşın" sözlerine yansımaktadır (Morrison, 2000: 233). Sethe, öldürdüğü kızını, onunla diri diri mezara girebilecek kadar sevmektedir. Kızının ölümünden sonra Sethe'nin yaşamından renkleri çıkarması, yaşamından sevinci ve diğer tüm güzel duyguları çıkarmasını simgelemektedir: "Çünkü anımsadığı son renk, kız bebeğin mezar taşındaki pembe damarlardı. O günden sonra, renklere karşı bir tavuk kadar kayıtsız kalmıştı (...) Bir gün bebeğin kırmızı kanını, ertesi gün mezar taşındaki pembe damarları görmüş, sonra da kendini renklere kapatmıştı sanki" (a.g.e.: 54). Seven anne arketipini kişiliklerinde cisimleştiren Medea ve Sethe'nin evlatlarına duydukları bağlılık ve sevgi, en derin haliyle evlatlarını kaybettikleri an gözler önüne serilmektedir.

#### **4.3.2. Korkunç Anne**

Carl Gustav Jung'un "korkunç anne" olarak tanımladığı anne arketipinin olumsuz yönü, ölüm ve yıkım ile ilişkilendirilmektedir. Jung'a göre, korkunç anne arketipinin uğursuz simgeleri "cadı, ejderha (balık ve yılan gibi yutan ve boğan her hayvan), mezar, tabut, derin su, ölüm, kâbus ve umacıdır (Empusa, Lilith vb.)" (Jung, 2013a: 22). Jung'un anne arketipi üzerine görüşlerini genişleterek Yüce Ana arketipi üzerinde yoğunlaşan Neumann, 'korkunç anne' nin bilinçdışının bir sembolü olduğunu vurgular. İster Mısır'da, ister Hindistan'da, Meksika'da, Bali'de ya da Roma'da olsun korkunç annenin karanlık yüzü canavar suretine bürünmektedir (bkz. Neumann, 1974: 148). Korkunç Anne'nin figüratif olarak en iyi temsilcisinin Hindu Tanrıça Kali olduğu söylenebilir. Campbell'a göre Kali, "çocuklarının can ve kanlarını soğuran uzun diliyle temsil edilir. Kendi yavrularını yiyen dişi domuz, yamyam cadının ta kendisidir, yaşamın, evrenin kendisidir ve yiyebilmek için canlıları yaratmaktadır" (Campbell, 1995: 78). Campbell, Kali'nin göğsünde güneş çocuk Horus'u tutan İsis'in, Babil'li İştâr'ın ve Ortaçağ Madonna sanatının Hindu karşılığı olduğunu söyler

(bkz. a.g.e.: 78). Dolayısıyla kucağında bebeğini tutan Yüce Ana, aynı zamanda huzur ve güvenin, ölüm ve vahşetin kaynağıdır. Korkunç Anne arketipi, “aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü”dür (Jung, 2013a: 95). Dolayısıyla korkunç anne olgusu, kitonyendir.

Anne arketipinin “seven anne” ile eşit derecede etkin ve önemli diğer kutbunu oluşturan ‘Korkunç Anne’, incelenen romanlarda özellikle Sethe karakterinde yansıtılmaktadır. Christa Wolf, *Medea. Stimmen*’da Medea’nın çocuklarını öldürmüş olduğunu reddeder. Wolf, Euripides öncesi anlatılara dönerek Medea’yı çocuk katili olmaktan kurtarmıştır. Daha önce de değindiğimiz gibi, Wolf’un romanında, Medea’nın çocukları Korinthoslular tarafından öldürülür. Böylelikle Wolf, Medea’nın edebi gelenekte hâkim olan ‘korkunç anne’liğini silmiş olur. Wolf’un Medea’sı ve çocukları ataerkil sistemin sürekliliğini sağlamak üzere feda edilmiş birer kurban olarak görülmektedirler. Bu durumda, Wolf’un Medea’sı bir korkunç anne figürü olmaktan çok uzaktır. Öte yandan *Beloved*’da Sethe, kendi kızının canına kıymak zorunda kalmıştır. Euripides’in Medea’sının çocuklarını öldürmesinde etken olan faktörlerden biri kendisine ihanet eden İason’u cezalandırmaktır. Helios’un torunu, Tanrıça Medea, çocuklarını kendi kendisine kurban etmiştir. Sethe, arketipi Medea’dan bu noktada ayrılmaktadır. Sethe’yi kızını öldürmeye yönelten tek etmenin köleliğin vahşeti olduğu söylenebilir. Romanda, Sethe’nin kocası Halle tarafından aldatılması söz konusu değildir. Çocuklarını kölelikten kurtarmaya çalışan Sethe, köle sahibi tarafından yakalanınca çözümünü çocuklarını ve kendini öldürmekte bulmuştur: “Amacım hepimizi öte yana, annemin yanına götürmekti. Sizi oraya götürmemi engellediler ama senin oraya varmanı önleyemediler” (Morrison, 2000: 232). Sethe, diğer çocuklarını yaralamış ve bu durum oğulları Buglar ve Howard’ın evden ayrılacak yaşa gelene kadar annelerinden korkmalarına neden olmuştur. Küçük kız kardeşleri Denver’a Sethe’den korunmak için “geber cadı” öyküleri öğreten Buglar ve Howard, annelerini asla affetmezler, Denver ise annesinden korkmaktadır:

Annemi seviyorum, ama kızlarımdan birini öldürdüğünü biliyorum; bana ne kadar sevecen davransa da, ondan korkuyorum. Erkek kardeşlerimi öldürmeyi başaramadım, bunu onlar da biliyordu. Bir gün gerekebilir diye bana ‘geber-cadı!’ öyküleri anlattılar. Belki de Savaş’a katılmak istemelerinin nedeni, ölüme böylesine yaklaşmış olmalarıydı (...) Bana kalırsa, annemde öyle bir şey vardı ki, onu çocuklarını öldürmeye hakkı olduğuna inandırıyor. Ona kalırsa, yaptığı şey doğruydum. Anneme kız kardeşimi öldürme hakkını veren şeyin yeniden harekete geçebileceğini düşündükçe, ödüm patlıyor (a.g.e.: 234).

Campbell'a göre, "Mitoloji ve ritte, bebeğin psikolojisindeki gibi, annenin güzellik ve tehlike, doğum ve ölüm, besleyiciliği tükenmeyen göğüs ve cadının yırtıcı pençelerinin eşit biçimde ilişkilendirildiğini" görülür (Campbell, 1995: 78). Benzer bir biçimde Denver'ın imgeleminde, Sethe'nin şefkati ve can alan pençeleri bir aradadır. Stamp Paid, Öğretmen ve yanındakiler 124'ün avlusunda belirdiğinde, çocuklarını korumak üzere harekete geçen Sethe'yi, keskin pençeli bir atmacaya benzetir:

Bunun üzerine Stamp Paid ona Sethe'nin nasıl koştuğunu, çocuklarını bir atmaca gibi nasıl bir atılışa kapıldığını, yüzünün nasıl sivrildiğini, ellerinin nasıl bir çift pençeye dönüştüğünü, çocukları nasıl bir defada taşıdığını anlatmadı: biri omzunda, biri kolunun altında, biri elinde, öteki göğsünde; güneş ışığıyla ve artık odun olmadığı için, salt tahta talaşıyla dolu barakaya doğru nasıl atıldığını. (...) Orada küreğin dışında hiçbir şey kalmamıştı-ve tabii, testerenin" (a.g.e.: 182).

Sethe'nin küçük kızını öldürdüğü an, romanda farklı kişilerin gözünden anlatılmaktadır. Sethe'ye göre "ne yapması gerekiyorsa onu" yapmıştır (a.g.e.: 109), amacı çocuklarını Beyazların onları kirletemeyeceği güvenli bir yere ulaştırmaktır:

Yalın: Bahçede çömelmişti, geldiklerini görmüş, öğretmenin şapkasını tanımış, kanat seslerini duymuştu. Küçük sinekkuşları, sivri uçlu gagalarını onun başındaki atkıya batırmış, saçlarını gagalıyor, kanatlarını çırpıyorlardı. O anda, eğer bir şey düşündüyse, bu 'Hayır' idi. Hayır. Hayırhayır. Hayırhayırhayır. Bu kadar basit. Hemen oradan kaçtı. Yarattığı bütün yaşamları, o değerli, kusursuz ve güzel parçaları topladı, kucakladı, sürükledi, uzağa, dışarıya, kimsenin zarar veremeyeceği bir yere taşıdı. Uzağa. Dışarıya; güvende olacakları yere. (...) "Onu durdurdum," dedi Sethe, eskiden parmaklığın bulunduğu noktaya bakarak "bebeklerimi alıp güvenli bir yere yerleştirdim-güvenli" (a.g.e.: 188).

Sethe, köleliğin kendi yaşadığı ve şahit olduğu tüm zulmünü, aşağılamalarını yaşamalarındansa, bir beyazın işkencesi sonucu ölmelerindense, çocuklarının annelerinin elinden ölmesinin çok daha merhametli olduğunu düşünmektedir. Sethe, Beloved'ın öldürdüğü küçük kızının yeniden doğmuş hali olduğunu anlayınca, kendisini onu öldürmeye sevk eden nedenleri Beloved'a anlatmak için büyük çaba sarfeder. Beloved'ı, beyazların onu, kendisinden bir daha hoşlanmayacağı kadar kirletmesinden korumak için öldürmüştür:

Sethe, testerenin keskin dişlerini o küçük çenenin altına, o minicik gıdığa sürtmenin, topraktan fişkıran petrole benzeyen bebek kanını ellerinde hisetmenin, kafası kopmasın diye yüzünü tutmanın, kanı rahatça boşalsın diye, o çok sevilen, tapılan bedeni sıvazlamanın, yaşamın dolgunlaştırıp tatlandığı o küçük bedeni sarsan ölüm kasılmalarını durdurmak için onu sıkmanın, kendisi için ne anlam taşıdığını anlatmadan, Sevilen gidebilirdi. Sethe, bundan da kötüsünün -en kötüsünün- Baby Suggs'ın uğruna can verdiği, Ella'nın bildiği, Stamp'ın gördüğü, Paul D'nin ise karşısında titrediği olgu olduğunu açıklamadan, kız çekip gidebilirdi: Herhangi bir beyazın, sırf canı öyle istediği için, senin özünü, benliğini alabileceği olgusu (a.g.e.: 284).

Sethe, karakterinde seven ve korkunç anne arketipini bütünleştirmektedir. Fuston-White, Sethe'yi kendi çocuğunu öldürmeye yöneltenin, delilik değil kölelik



gerçeği olduğunu vurgulamaktadır. Sethe, yaptığı şeyin sevgiden kaynaklı olduğu kadar gaddarca olduğunun da bilincindedir. Köle annenin çocuk katlinde yatan ahlaka aykırılık, annenin değil kölelik sisteminin suçu olarak görülmelidir (bkz. Fuston-White, 2002: 464). Köle annenin, kendisini sömüren sisteme başkaldırısının, bu sistemin bir ürünü olduğu için istemediği yahut çok sevdiği için kölelikten kurtarmaya çalıştığı çocuğunu kurban etmesi olduğu söylenebilir.

Stave, ataerkil kültürün anneliği tanrı katına yücelttiğini ancak bu ayrıcalığın ataerkil sistemin anneden korkusunu ve onu kontrol etme arzusunu teyit ettiğini belirtir. Annelik ve ona dair ataerkil kurgular, geleneksel olarak kadına empoze edilmektedir. Kadının kendisine dayatılan bu söylemden başkasına hakkı yoktur. Öte yandan anneliğin ataerkil tanımı öyle bir biçimde dile getirilmiştir ki hiçbir kadın bu tanımın beklentilerini yerine getiremez (bkz. Stave, 1993: 58). Bu bağlamda ataerkil sistemin yücelttiği annelik olgusunun kadın gerçekliğiyle uyuşmadığı söylenebilir. Apollonik bakış açısına sahip Hıristiyan Batı kültürü Meryem Ana'nın kişiliğinde cisimleşen bakire anne imgesi ile anneyi tabulaştırmıştır. Böylelikle kadın cinselliği yok sayılır. Kadının doğurganlığı ve bedeninde yeni bir canlı büyütürken, ontolojik olarak başka bir kimseye ihtiyaç duymayışı erkek için ürkütücüdür. Ataerkil aydınlanmanın kötücül bir sonucu olan kölelik, köle kadınların anneliğini sınırlamakta ve kontrol etmektedir. Bu bağlamda Trace, Sethe'nin odunlukta döktüğü kanın özgürleştirici bir eylem olduğunu söyler. Sethe, çocuğunu tüm ailesinin beyaz adamın esaretinden kurtarmak için kurban eder. "Ancak, Sethe'nin bu fedakârlığı ayrıca "kutsal"a giden yolun hem paganizmde ve hem de Hıristiyanlıkta en önemli unsurlardan olan "acı çekme"den geçtiğinin bir anımsatıcısıdır" (Trace, 1991: 20). Sethe'nin çocuğunu kurban edişi, arketipi Medea'nın çocuklarını öldürmesi ile paralellik göstermektedir. McDonald, Medea'nın çocuklarını öldürerek İason'un tohumunu kurban ettiğini vurgular. Medea'nın çocukları bu açıdan, onun ırzına geçen kişinin ürünleridir. Sömürülen toprağın sömürene ait olması gibi Medea'nın bedeni de kendisine ait değildir. Bu nedenle McDonald, Medea'nın eylemini kendine yabancılaşmasına bir tepki olarak görmektedir (bkz. McDonald, 1997: 301). Bu çerçeveden bakıldığında, Sethe'nin ve onun kişiliğinde temsil ettiği köle kadınların işlediği çocuk cinayetleri, sömürülenin sömürene karşı çıkışı olarak algılanabilir.

Stave, Morrison'ın *Beloved* romanında anneliğin yanında kadınlığın diğer yönlerini de yücelttiğini, ataerkil sistemin anneliğe yönelik takıntılı ve kısıtlı anlayışını

eleştirdiğini belirtmektedir (bkz. Stave, 1993: 50). Diğer taraftan Wolf, erkek egemen toplumun anneliğe bakışını Medea üzerinden eleştirirken bunu Medea figürünü alışılmış algının dışına çıkararak yapar. *Medea. Stimmen*'da Medea'nın çocuklarını öldürmemiş olması, ataerkil edebi geleneğe bir karşı duruş olarak okunabilir.

#### **4.4. HATIRLAMAK: BELOVED VE MEDEA. STIMMEN'DA KİŞİSEL VE TOPLUMSAL BELLEK**

Çalışmada incelenen *Beloved* ve *Medea. Stimmen* adlı eserlerde, geçmiş ve bellek kavramlarının sorgulandığı, hatırlamanın ve geçmiş ile yüzleşmenin önem taşıdığı görülmektedir. Her iki eserde de unutmak, unutulmaları hatırlamak, konuşulamayanı konuşmak ve geçmişle hesaplaşmak, karakterlerin benlik bütünlüğüne ulaşmalarında etken rol oynamaktadır.

*Medea. Stimmen*'da yer alan anlatıcıların diğer bir deyişle 'sesler'in aktardıkları, Medea ile ve onun çevresinde yaşanan olaylar ile ilgili anıdır. Dolayısıyla, *Medea. Stimmen* anılardan oluşan bir romandır. Romanın başlangıcında, ateşli bir hastalığın içinde sanrılar gören Medea'nın, hatırlamaya ve uyanmaya çalıştığına şahit olunur: "Sakin ol! Hiç acele etme, sırayla git. Hatırlamaya çalış. Neredesin? Korinthos'tayım" (Wolf, 2000: 16). Böylelikle Medea'nın hatırlama ve geçmişle yüzleşme süreci başlamış olur. Romanın akışında, bu sürecin başlamasını tetikleyen etmenin, Medea'nın henüz öğrendiği, Korinthos ile ilgili ve fiziksel olarak hastalanmasına neden olacak kadar korkunç bir sır olduğu anlaşılacaktır: "Mesele şu: Ya ben aklımı yitirmiştim ya da onların kenti bir cinayet üzerine kuruluydu. Ama inanın bana, bilincim yerinde, zihnim açık. Söylediğim ve düşündüğüm şeyin kanıtını buldum, şu ellerimle ona dokundum" (a.g.e.: 17). Medea, yaşadığı travmatik deneyimin ardından, annesini, memleketi Kolkhis'i, kendisini İason ile birlikte Korinthos'a gelmeye iten olaylar zincirini, İason'la ilişkisini, Korinthos'taki yaşantısını hatırlamaya ve bütün bunlarla ilişkili olarak insanlık durumunu sorgulamaya başlar. Medea'nın öğrendiği sır, bir yandan onun yaşadığı ülke ve bağlantılı olarak kendi ülkesi hakkındaki görüşlerini aydınlatacak, diğer yandan ise Medea'nın bir günah keçisine dönüştürülmesi ve sürgün edilmesine neden olacaktır. Roman boyunca Medea sürekli olarak hatırlamaya çalışmaktadır. Korinthos'ta unutmak salık verilmektedir. "Yıllar o kadar emin olduğum nedenleri nasıl da silip götürmüş. Olayların akışını hafızama tekrar tekrar ne çok çağırdım. Kuşkuyla

düşmemek için hafızama iyice yerleştirdiğim, unutmaya karşı set yaptığım hafızam, şimdi, bunca zamandan sonra, sulara dayanamayıp yıkılmıştı” (a.g.e.: 33). Korinthos’lu yöneticilerin, kişisel ve toplumsal hafızayı köreltmek üzerine başarılı oldukları görülmektedir. Korinthos’ta iktidar, hayatta kalmak ve gücünü sağlamlaştırmak için toplumun hafızasına müdahale edip, onun algısını yönetmektedir: “Akamas’ın gücünü arttırmak için daha neler çevireceğini merak ediyorum. Elbette yapacağı şey, anıları silmek olacak” (a.g.e.: 201). Akamas, insanların yaşananları unutmasını sağlayarak onları kendi kurguladığı gerçekliğe inandırmaktadır. Medea’nın bir günah keçisine dönüştürülmesi sürecinde Akamas, toplum hafızası üzerindeki gücünü kullanmıştır.

Toni Morrison’ın *Beloved* adlı romanında, geçmişi hatırlamak Sethe ve diğer karakterlerin yaşamında son derece önemli bir yere sahiptir. Geçmişi hatırlamak ve onunla yüzleşmek, romandaki karakterlerin belleklerini ve benliklerini kölelik travmasından kurtaran sancılı bir süreç olarak eserde belirgin bir yer tutmaktadır. Bell, sosyopsikolojik açıdan *Beloved*’un Sethe’nin sosyal özgürlük ve psikolojik bütünlük arayışının hikâyesi olduğunu söyler. Bell’e göre, efsanevi ve mitik boyutta *Beloved*, köleliğin, ırkçılığın ve cinsiyetçiliğin siyah aileler, özellikle siyah kadınların sevme, inanç ve toplum olma kapasitesi üzerindeki etkilerinin iç içe geçmiş anlatılarını çerçeveleyen bir hayalet hikâyesidir (bkz. Bell, 1992: 8-9).

Morrison, bir röportajında *Beloved*’ın en az okunan kitabı olacağını düşündüğünü belirtir. “Çünkü” der, “karakterlerin hatırlamak istemediği bir şeyle ilgili, siyah insanların hatırlamak istemediği, beyaz insanların hatırlamak istemediği. Demek istediğim bu ulusal bir hafıza kaybı” (Angelo, 1989: 120). Morrison’ın “ulusal hafıza kaybı” olarak adlandırdığı ve hiç kimsenin hatırlamak istemediği kölelik konusu, roman boyunca hatırlanan ve hatırlatılan bir olgu olarak tüm karakterlerin anılarında yansıtılmaktadır. Sistani’nin de belirttiği gibi *Beloved* hatırlamanın romanıdır (bkz. Sistani, 2016: 56).

Morrison, *Beloved* romanını “Altmış milyondan fazla” ya ithaf etmiştir. Bu sayı, dört yüz yıl süren Atlantik köle ticareti boyunca, ‘Orta Geçiş’ (Middle Passage) adı verilen gemi yolculuklarında ölen Afrikalı insanların yaklaşık olarak hesaplanan sayısıdır. Yüzlerce insanın üst üste istiflenerek kıtalar arası yolculuğa zorlandığı Orta Geçiş; açlık, susuzluk, salgın hastalık gibi nedenlerle kölelerin büyük bir bölümünün öldüğü, ölümler ve canlıların bir arada yolculuğa devam ettiği, kölelerin türlü

işkencelere maruz kaldığı, köle kadınların sürekli olarak mürettebatın tecavüzüne uğradığı bir cehennem ortamıdır. Orta Geçiş sırasında ölen milyonlarca insanın ismi bilinmemektedir. *Beloved*, Amerika'daki kölelerin yaşadıklarını aktarmasının yanı sıra Orta Geçiş gerçeğini yansıtmaya açısından da önem taşımaktadır. *Beloved*, romanda yalnızca Sethe'nin ölen kızının değil Orta Geçiş sırasında ölen kölelerin de hafızasını aktarmaktadır:

Bütün bunlar şimdi her zaman şimdi kendimi bildim bileli çömelmiş durumdayım ve yine çömelmiş insanları izliyorum sürekli çömeliyorum yüzümün üzerindeki adam ölü o adamın yüzü benim yüzüm değil (...) derisi olmayan adamlar içmemiz için bize sabah sularını sunuyorlar bizim suyumuz yok (...) daha çok su içebilseydik gözyaşımız olurdu terleyemeyiz suyumuz yok (...) hepimiz bedenlerimizi arkada bırakmaya çalışıyoruz yüzümün üzerindeki adam bunu başardı insanın kendini sonsuza kadar öldürmesi çok zor kısa bir uykudan sonra geri dönüyorsun (Morrison, 2000: 240).

*Beloved*'in bilinç akışı şeklinde aktarılan anıları, iki yaşında öldüğü zaman hatırladıklarından çok daha fazlasını içermektedir. Yukarıdaki alıntıda *Beloved*, Orta Geçiş'teki bir köle gemisinde yaşananları aktarmaktadır. Bu anıların köle gemisinde bulunmuş olan anneannesine ait olduğu düşünülebilir. *Beloved*, kuşaktan kuşağa genetik olarak aktararak kendisine kadar uzanan anıları hatırlamaktadır. Freud, böylesi bir kuşaklararası genetik aktarımı ifade etmek için 'arkaik miras' terimini kullanmaktadır. Freud'a göre arkaik miras, önceki nesillere ait deneyimlerin anı-izleridir (bkz. Quinodoz, 2005: 269).

Romanda, karakterlerin geçmişi hatırlamak istemedikleri görülmektedir. Ancak, her ne kadar geçmişten kaçmaya çalışırlarsa çalışsınlar, geçmiş bir eski dost ya da yıllar önce ölmüş bir bebeğin hayaleti olarak karşılına çıkmaktadır. Geçmiş, *Beloved*'in tüm karakterlerin yaşamlarını ve benliklerini etkilemektedir. Romanın başkarakteri Sethe, kimlik arayışı içerisinde ve geçmişin acılarıyla karşılaşmaksızın benlik bütünlüğüne ulaşamaz. Kızını öldürmek zorunda kaldıktan sonra bütün çabası geçmişi uzakta tutmaktır (bkz. Morrison, 2000: 58). Sethe'nin, geçmişe ve anılara dair düşünceleri, geçmişten korumaya çalıştığı kızı Denver'la olan diyalogunda gözlemlenmektedir:

Zamandan söz ediyordum. Zamana inanmak benim için öyle zor ki. Bazı şeyler siliniyor. Yok oluyor. Bazı şeyler de kalıyor. Eskiden **belleğimi**<sup>21</sup> suçlardım. Bilirsin. İnsan bazı şeyleri unuttur. Bazılarını da asla unutmazsın. Ama nedeni bu değildi. Yerler, mekânlar, hâlâ oradaydı. Bir ev yanarsa, yok olur, ama yeri, -yani resmi- kalır; üstelik salt **belleğinde** değil, orada, dünyada. Anımsadığım şey, havada, kafamın hemen dışında yüzüp duran bir resimdir. Demek istediğim, onu

<sup>21</sup> Eserin orijinalindeki "rememory" ifadesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılan bellek ve anı sözcükleri alıntılarda koyu renk ile vurgulanmıştır.

düşünmediğim zaman bile, ölsem bile, bildiğim ya da gördüğüm şeylerin resmi hâlâ orada. Olayın geçtiği yerde (Morrison, 2000: 50-51)

Romanın orijinalinde Sethe, anımsamaktan ve anılardan söz ederken “rememory” sözcüğünü kullanmaktadır. ‘Rememory’, Morrison’ın ‘remember’ (hatırlamak) ve ‘memory’ (bellek/anı) sözcüklerini birleştirerek oluşturduğu yeni bir sözcüktür. Eserin Türkçe çevirisinde bu ifadenin ‘bellek’ ve ‘anı’ sözcükleri ile karşılandığı görülmektedir. Kocabıyık makalesinde, ‘rememory’ teriminin aktif ve kolektif bir anıya işaret ettiğini belirtmektedir. Kocabıyık’a göre, memory (anı), hatırlayan kişiye bağlı, edilgen ve statik bir unsurken (daha bireysel), ‘rememory’, hatırlayandan bağımsız aktif bir gücü (daha kolektif ve geçmiş kökenli) çağrıştırmaktadır (bkz. Kocabıyık, 2016: 345). Sethe, ‘rememory’nin başkalarının da görebileceği, hatırlayandan bağımsız bir resim olduğunu söyler: “Aslında bir başkasına ait olan, bir başkasının anmakta olduğu bir **anıya** çarpmışsındır. Buraya gelmeden önce bulunduğum yer, orası, gerçektir. Asla silinmeyecek, yok olmayacak. Çiftlik, bütün ağaçları, otlarıyla birlikte ölse bile, resim hâlâ orada” (Morrison, 2000: 51). Romanda algılandığı biçimiyle ‘rememory’nin kolektif bilinçdışıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Jung, kolektif bilinçdışını açıklarken onun evrenselliğini vurgulamaktadır (bkz. Jung, 2014: 4). Kolektif bilinçdışı, Jung’un görüşlerine göre kalımsaldır ve arketip adını verdiği önceden var olan kalıplardan oluşmaktadır (bkz. a.g.e.: 43).

Kolektif bilinçdışındaki arketipleri canlandıran ‘anılar’ın, kişisel ve toplumsal hafızayı eşit derece etkiledikleri düşünülebilir. Roynon, *Beloved*’ın bireysel, toplumsal ve kültürel bellek hakkında bir hikâye olduğunu ifade etmektedir (bkz. Roynon, 2013: 46). *Beloved*, bilinçdışını yansıtan bir romandır. Sethe’ye göre “Hiçbir şey, hiçbir zaman ölmez”, bu nedenle kızı Denver’ı anılardan uzak tutmaya çalışmaktadır. Sethe için Paul D’nin gelişi ile başlayan geçmişi hatırlama süreci *Beloved*’ın ortaya çıkışıyla geri dönüşü olmayan bir yüzleşme, anlama ve kabullenme yolculuğuna dönüşmektedir.

Benzer bir biçimde Medea’nın bir hatırlama ve geçmişiyle yüzleşme yolculuğuna çıktığı görülmektedir. Medea’nın, Korinthos’un karanlık mahzenlerinde saklanan sırrı öğrenmesiyle, hatırlama süreci başlar.

#### 4.4.1. Hayalet Kız Evlatlar: Beloved ve İphinoe

*Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da, kişilerin ve dolayısıyla toplumun geçmiş ile yüzleşmesinde etkin rol oynayan karakterlerin, yıllar önce ölmüş iki kız evlat olması eserler arasında dikkat çekici bir benzerlik teşkil etmektedir. *Beloved* romanında Sethe'nin ölen kızı olan ve on sekiz yıl sonra genç bir kadın bedeninde annesine geri dönen Beloved, beraberinde geçmişi de getirmiştir. Beloved doymak bilmez bir iştahla Sethe'ye geçmişiyle ilgili sorular sormakta, onu hatırlamaya zorlamaktadır.

“Elmasların nerede?” Sevilen'in gözleri Sethe'nin yüzünü araştırıyordu.

“Elmaslar mı? Elmaslarla ne işim olabilir ki benim?”

“Kulaklarındaki elmaslar.”

“Ah, keşke elmas olsaydı. Bir zamanlar bir çift kristal küpem vardı. Yanında çalıştığım hanımın armağanıydı.”

“Anlat bana”, dedi Sevilen geniş, mutlu bir gülümsemeye. “Bana elmaslarını anlat.”

Bu, onu beslemenin bir yolu olup çıktı. Tıpkı Denver'ın tatlı şeylerin Sevilen üzerindeki şaşmaz etkisini keşfettiği gibi, Sethe de kızın öykü dinlemekten inanılmaz bir keyif aldığını öğrendi. Bu durum Sevilen'i ne kadar sevindirdiyse, Sethe'yi de o kadar bocalattı, çünkü geçmişiyle ilgili her sözcük canını acıtıyordu. O yaşamdaki her şey acılı, yitikti. (...) Ama kıza küpeleri anlatmaya başlar başlamaz, anlatmak istediğini, üstelik bundan hoşlandığını fark etti (Morrison, 2000: 75).

Beloved'ın, sürekli olarak Sethe'ye unutmaya çalıştığı geçmişi hatırlatma çabası, annesine duyduğu özlem ve öfkenin bir dışa vurumudur. Beloved'ın, Sethe'ye psikolojik ve fiziksel olarak eziyet etmesi, Sethe'nin bilincinde yaşadığı çatışma ve parçalanmayı temsil etmektedir diyebiliriz. Roynon, Sethe'nin Beloved'a geçmişi anlattığı sürecin, psikoterapi süreçlerine ve aynı zamanda Katolik inancındaki günah çıkarma işlemine ve yine Hıristiyanlıktaki, yeniden doğuşa ve yeni bir başlangıca imkân veren vaftiz düşüncesiyle örtüştüğünü belirtir (bkz. Roynon, 2013: 46). Geçmiş ile yüzleşen Sethe, yeni bir insan olarak yeniden doğacaktır.

*Medea. Stimmen*'da çocuk yaşta kurban edilmiş Korinthos prensesi İphinoe, eserdeki hayalet kız evlat olarak yer almaktadır. Beloved'dan farklı olarak İphinoe'nin metafizik güçler kullanarak yaşayanları rahatsız etmesi ya da reenkarne olup yaşama dönmesi söz konusu değildir ancak İphinoe yine de şimdiki zamanı etkileme ve Medea'nın kaderinde belirleyici rol oynama gücüne sahiptir. Henüz küçük birer çocukken ölen Beloved ve İphinoe'nin, gerçekleşmemiş potansiyeli temsil ettiği söylenebilir. Baby Suggs, Sethe'ye kız bebeğin “çok güçlü, çok akıllı olduğunu, çoktandır emeklediğini” söyler. Ancak bu çok güçlü, çok akıllı bebeğin yeni nesiller yetiştirebilecek bir yetişkin kadın olma şansı elinden alınır. İphinoe ise, yönetimden memnun olmayan kentin ileri gelenlerinin ileride kraliçe yapmak istedikleri sevilen bir

çocuktur. Beloved gibi onun da geleceğe dair gerçekleştirebilecekleri elinden alınmıştır.

Beloved ve İphinoe'nin ölümleri, annelerinin benliğinin parçalanmasına neden olduğu kadar, kız kardeşleri Denver ve Glauke'nin ruhsal sorunlar yaşamasına da neden olmuştur. Denver kız kardeşinin annesi tarafından öldürüldüğünü öğrendiğinde iki yıl süreyle duyma yetisini kaybeder: “Olanca cesaretini toplayıp Nelson Lord'un sorusunu yinelediği zaman, ne Sethe'nin yanıtını, ne Baby Suggs'ın sözcüklerini, ne de ondan sonra söylenen herhangi bir şeyi duyabildi. İki yıl boyunca, delinmesi olanaksız, kaskatı bir suskunluğa büründü” (Morrison, 2000: 124). Kendini dış dünyaya tamamen kapatan Denver'ın tek mutluluğu, hayalet kız kardeşinin evde varlığını hissettirmesidir. Beloved'ın yeniden doğup aralarına katılmasıyla Denver, bir erginleme sürecine girer. Öte yandan kız kardeşinin ölümü Glauke'nin hafızasından silmeye çalıştığı bir gerçektir. Glauke gerçeği bilmesine rağmen bunu bastırmaya çalışmakta, bu durum onun epilepsi nöbetleri geçirmesine neden olmaktadır. Ablalarının ölümü her iki karakterin de birer birey olarak kendilerini gerçekleştirmelerini engellemiştir.

Beloved ve İphinoe, bir anlamda ataerkil sistemin kurbanı olmuştur. Beloved, annesi tarafından kölelikten kurtarılmak için öldürülürken; İphinoe'yi, babası Kreon hükümdarlığını sürdürüebilmek için öldürtür. Beloved, Amerika'nın hem Beyazlar hem de Siyahlar tarafından hatırlanması ve yüzleşilmesi gereken kölelik tarihinin hayaleti olarak, geçmişten şimdiki zamana süzülmektedir. İphinoe ise, gelişmişliği ve zenginliği ile övünen, kendisi dışındaki tüm toplumları barbar olarak gören kibirli Korinthos'un, insan kurbanı üzerine kurulmuş olduğunun kanıtıdır. Medea, Kraliçe Merope'yi takip ederek indiği mahzende İphinoe'nin mezarını bulur:

Merope'nin çömeldiği yerde ben de çömelerek, ellerimin yardımıyla ilerlemeye başladım ve Kraliçe'nin gözlerini diktiği duvara geçtim. Kayanın içindeki oyuğu, geri geri giden parmaklarımla yokladım ve korktuğum şeyi buldum; bir çığlık attım, çığlığım mağara labirentinde yankılandı. Sonra geri döndüm. Öğrenmek istediğimi öğrenmiştim. Kendime söz verdim, bunu bir an önce unutacağıma, ama o günden sonra, o narin çocuk kafatasından başka bir şey düşünemez oldum. İncecik omuz kürekleri, insanın dokunmaya korktuğu omurgası, ah!... Şehir bir kötülük üzerine kuruluydu (Wolf, 2000: 24).

Medea'nın öğrenir öğrenmez unutmak istediği gerçek, Korinthos'un geçmişiyle birlikte kendi geçmişini de sorgulamasına neden olur. Böylelikle İphinoe, Medea'nın hatırlama, yüzleşme ve kabullenme sürecini başlatmış olur. Leukon, “onun hepimizin unutmak istediği bir adı gündeme getireceğinden korkuluyor: İphinoe”

(a.g.e.: 154) derken, Medea'nın öğrendiği sır ile Korinthos için bir tehdit oluşturduğunu ima etmiş olur.

İphinoe gibi Beloved da herkesin unutmak istediği bir isimdir: “Kızı, kötü bir düş gibi unuttular. Onu o gün, sundurmada görenler, masallarını yazdıktan, biçimlendirip süsledikten sonra onu isteyerek, çabucak unuttular (...) Anımsamak akıllıca görünmüyordu” (Morrison, 2000: 310). Beloved, ister Sethe'nin geçmişteki kişisel travmasının ister bütün bir kölelik döneminin kolektif travmasının cisim bulmuş hali olsun, unutulmak istenen bir kâbustur. Beloved ve İphinoe, hatırlanmak istenmeyen geçmişin, hatırlanıp kabullenilmediği takdirde geleceğin biçimlendirilemeyeceğini göstermektedirler.

Eserlerde, gömüldükleri geçmişten çıkıp gelen hayalet kız evlatlar Beloved ve İphinoe'nin, Sethe ve Medea'nın kişisel belleklerinin yanı sıra toplumsal belleği bütünlüğe ulaştırmada etkin oldukları görülmektedir.

#### **4.4.2. Konuşulamayanı Konuşmak**

Campbell, Thomas Mann'ın *Yusuf ve Kardeşleri* dörtlemesinin başında “geçmişin kuyusu çok derin; belki de dipsiz demek daha doğru” diye yazdığını hatırlatır. “Ne kadar derinden seslenirsek, geçmişin derinlerine o kadar iniyor ve o kadar aşağılara batıyoruz. İnsanlığın ilk temellerini daha çok buldukça, tarih ve kültürünün kavranılmazlığı daha çok anlaşılıyor” (Campbell, 1995: 13). Mann'ın bu ifadesine dayanarak, *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'in, geçmişin derin kuyusuna inen ve yukarı çıkmaya çalışan Sethe ve Medea'nın romanları olduğunu söylenebilir. Sethe ve Medea'nın benliklerini bütünlüğe ulaştırma yolculukları, kişisel bir yolculuktan çıkıp bir topluluğun ortak benlik arayışına dönüşmektedir.

Sethe, geçmişi hatırlamak istememektedir ancak oğullarının hayali zihninden silinirken, Tatlı Yuva'da yaşananlar, kaçış yolculuğu, küçük kızının ölümü gibi acılı hatıralar hafızasında son derece canlıdır. Sethe'yi geçmişi hatırlamaya yönelten ilk kişi Paul D olmuştur. Tatlı Yuva'daki ortak geçmişleri, Sethe'nin bastırıldığı anıların ve duyguların ortaya çıkmasına neden olur: “Bunun sorumlusu erkekti. Duygular onun varlığıyla ortaya çıkmıştı. Her şey aslına döndü: Kasvet, kasvetli görüldü; sıcak yaktı. Pencereelerde ansızın manzaralar belirdi. Onun şarkı söyleyen bir erkek olduğunu bilmiyor muydun?” (Morrison, 2000: 55). Şarkı söylemek, Afrikalı Amerikalı



kölelerin hatırlama, kültürü ve tarihi aktarmak için kullandığı bir sözlü anlatım yöntemi olarak aynı zamanda sağaltma işlevi taşımaktadır. Köleler çalıştıkları sırada söyledikleri şarkılar aracılığıyla tüm duygularını; özellikle içlerinde biriken öfke ve acıyı dindirmeye çalışmıştır. Paul D'nin şarkı söyleyen bir erkek olması, insanların onun yanında duygularını rahatça ifade edebilmesini sağlamaktadır. Paul D'nin 124'e gelişinden kısa süre sonra ortaya çıkan Beloved, Sethe'nin bir ölüm kalım savaşına dönüşen geçmişle hesaplaşmasındaki ikinci etken kişidir. Beloved'ın sudan çıkarak Sethe'nin evine gelmesi sembolik bir anlam taşımaktadır. Jung'un belirttiği gibi su, bilinçdışının en yaygın simgesidir (bkz. Jung, 2014: 18). Bu bağlamda Beloved'ın sudan çıkışının, Sethe'nin bilinçdışındaki anıların yüzeye çıkmasını temsil ettiği söylenebilir. Beloved, kölelik tarihi boyunca vatanlarını, dillerini, adlarını, benliklerini ve en önemlisi yaşamlarını yitirmiş milyonlarca kölenin ruhunun vücut bulmuş halidir. Beloved'ın hatırlanma ve adlandırılma isteği, unutulmuş kölelerin hatırlanma ve anılma isteğini temsil etmektedir. Morrison, romanda Sethe'nin yaşadıklarını ve kölelik geçmişi ima ederek “Bu, anlatılacak bir öykü değil” (This is not a story to pass on) (Morrison, 2000: 311) ifadesini kullanmaktadır. Ancak roman, okuruna bu hikâyenin anlatılması ve özümsemesi gerektiği vurgusunu yapmaktadır. Roman, Denver gibi köleliği hiç yaşamamış Afrikalı Amerikalıların da kölelik geçmişiyle yüzleşmesi, onu “bilmesini” ve geleceğini kökenlerinden kopmaksızın şekillendirmesini salık vermektedir.

Wolf'un *Medea. Stimmen*'ı benzer bir biçimde “anlatılacak bir hikâye” olmayan Korinthos'un geçmişini aktarmaktadır. İphinoe'nin kurban edildiği gerçeği Korinthos'taki kimsenin bilmek istemeyeceği, bilenlerin ise unutmaya çalıştığı bir toplumsal suçtur. Eserde Leukon, “Ve kat kat toprağın altında kalan gerçeği açığa çıkarma işinin Medeia'ya düştüğünü anladım; bizim ortak yaşamımızı belirleyen ve öğrenmeye dayanamayacağımız gerçeği...” derken Medea'nın toplumsal vicdanı ve hafızayı uyandırmada ne denli etkili olduğunu ifade etmiş olur (Wolf, 2000: 153). İphinoe'nin iktidarın el değiştirmemesi için öldürüldüğü gerçeği, yöneticilerin başarılı algı yönetimi sayesinde bir peri masalına dönüştürülmüştür. Kızkardeşi Glauke'ye sürekli olarak unutulması salık verilmektedir: “Yoksa bir caniler yuvasında yaşadığına mı inanmak istiyorsun Glauke?” diyor Turon, (...) “Unut artık,” diyor Turon. “Unut artık,” diyor baba, şimdi senin için güzel günler başlıyor, göreceksin (...)” (a.g.e.: 138). Ataerkil erk hâkimiyetini insanlara geçmişi unutturarak, gerçekleri kendi

çıkarları doğrultusunda değiştirerek ve yeni gerçeklikler kurgulayarak sürdürmektedir. Bu sistemin içine giren Medea, farkında olmadan pek çok şeyi unutmuş olmasına şaşırır: “Bütün bunları onca zaman nasıl unutabildim. Şimdi hatırlayabiliyorum” (a.g.e.: 95). Medea, yaşadıklarını hatırlayabilmek için kendini zorlamaktadır: “Nasıl olmuştu, haydi hatırla!...” (a.g.e.: 179). Medea’nın hatırlama sürecini başlatan İphinoe ile ilgili sırrı öğrenmesi olur, ancak bu bilgiyi edinmesi aynı zamanda Medea’nın Korinthos yönetimi tarafından yok edilmesi sürecini başlatır. İphinoe cinayetinin örtbas edilmesi için kullanılan algı yönetimi mekanizması, bu kez Medea’nın işlemediği suçlarla itham edilmesi ve sonunda çocuk katili bir anneye dönüştürülmesi için kullanılır. “Neler diyorlar: Ben, Medeia, sadakatsiz İason’dan öç almak istemişim! “Buna kim inanır,” diye soruyorum. “Herkes,” diyor Arinna. (...) İşte bu! Varılmak istenen nokta burası. Daha sonrakilerin de beni bir çocuk katili olarak anmasını istiyorlar ama onların dönüp bakacağı vahşet karşısında bu ne ki? Biz iflah olmayız çünkü” (a.g.e.: 206).

*Beloved*, Sethe’nin ve diğer başlıca karakterlerin anıları aracılığıyla, Amerikan tarihinin üzeri örtülmeye çalışılan bir bölümü olan köleliği sorgulamakta ve konuşulmayı konuşarak yeniden yapılandırmaktadır. Christian, *Beloved*’un Amerikan toplumunun kölelik soykırımı için bir sağaltma ritüeli, bir dua olduğunu belirtir (bkz. Christian, 1993; Akt. Kocabıyık, 2016: 349). *Beloved*, Afrikalı Amerikalıların boğazını sıkan köleliğin demir halkasını kırmaya çalışmaktadır. Sethe, Denver ve Beloved ile birlikte, çok özlediği Baby Suggs’tan bir iz bulabilmek, huzursuzluğunu gidermek için Açıklık’a gittiğinde, metafizik bir biçimde görünmeyen bir el onu boğmaya çalışır. Denver, bunu Beloved’ın yaptığını düşünür ancak Beloved kendisini savunmak için “Onun boynunu öptüm. Sıkmadım. O demir halka sıktı” der (Morrison, 2000: 122). Bu ifade, Sethe’yi ve onun kimliğinde tüm Afrikalı Amerikalıları, kendini gerçekleştirmekten alı koyan unsurun, kölelik geçmişi olduğuna işaret etmektedir. Morrison, “The Site of Memory” (Hafızanın Mekânı) adlı makalesinde Aydınlanma Çağı’nın ikizi ile birlikte doğduğunu belirtir. Bilimsel Irkçılık Çağı adındaki bu ikiz, köleliği meşrulaştırmıştır. Morrison, David Hume, Immanuel Kant ve Thomas Jefferson gibi pek çok Aydınlanmacının, Siyahların zekâdan yoksun olduğunu ifade ettiğini hatırlatır (bkz. Morrison, 1995: 89). Köleliğin, Aydınlanma rasyonalitesinin kötücül bir yansıması olduğunun *Beloved* romanındaki kanıtı Öğretmen’dir. Öğretmen, mezurayla ölçüm yapıp, Tatlı Yuva’daki köleler

hakkında notlar tutarken, kölelerin insan değil hayvan olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Öğretmen, kategorize eden soğuk aklın, Aydınlanma düşüncesini Nazi kamplarına ulaştırarak bilimsel ırkçılığın temsilcisidir. Aydınlanmacı aklın Antik Yunan'daki yansıması ise *Medea. Stimmen*'de yabancı düşmanlığı olarak ortaya çıkmaktadır. Romanda Medea'nın ötekileştirilmesindeki en büyük etmenlerden biri barbar oluşudur. Bir barbar, bir kadın ve bir otacı olarak Medea, bir günah keçisine dönüştürülmüştür.

Sethe de Medea gibi bir günah keçisidir. Martinez, Sethe'nin, çocuklarına özgür bir yaşam sağlayamayan köle annelerin suçluluk kompleksinin bir taşıyıcısı haline geldiğini, bir günah keçisi olduğunu belirtir (bkz. Martinez, 2009: 10). Romanda eski kölelerden oluşan toplum, Sethe'ye köle annelerin suçluluk duygusunu yansıtmış ve onu tüm ölü köle çocukları temsil eden bir hayalet ile yaşamaya terk etmiştir (bkz. ag.e.: 18). Grewal, Sethe'nin toplumdaki kadınlarda kızgınlık ve kırgınlık uyandırmasının nedenini Sethe'nin kendisini 'köle doğuran' olarak tanımlamayı en uç şekilde reddetmiş olmasıdır (bkz. Grewal, 1994: 156; Akt. Sistani, 2016: 53).

Sethe, toplumdaki kadınların onu anlaması ve yardımına gelmesi ile içine düştüğü suçluluk esaretinden kurtulur. *Beloved*'ın öte dünyadan dönüp annesine işkence ettiğini öğrenen kadınlar, Sethe'ye yardım etmeye karar verirler. Bu kadınlara, köle sahibinin tecavüzünden doğan bebeğini emzirmeyi reddederek ölüme terk eden Ella öncülük eder. 'İblis-çocuğu' bir nevi şeytan çıkarma ayini ile kovmak için toplanan kadınlar dua etmeye başlarlar. Ancak Ella, kendisini Sethe'nin yerine koyup, ölüme terk ettiği 'tüylü beyaz şeyin' bir gün geri dönüp kendisini cezalandırabileceğini düşününce, tepkisi haykırmak olur: "Diz çökenler ve ayakta duranlar hemen Ella'ya katıldılar. Dua etmeyi kestiler, bir adım geriye, başlangıca döndüler. Başlangıçta söz yoktu. Başlangıçta ses vardı ve onlar bu sesin neye benzediğini çok iyi biliyordu" (Morrison, 2000: 293). Burada Morrison'ın ataerkil logosentrik söylemi yıktığına tanıklık etmekteyiz. Morrison "Başlangıçta ses vardı" diyerek, Paglia'nın "Başlangıçta doğa vardı" (Paglia, 2014: 13) ifadesiyle yaptığı gibi ataerkil söyleme karşı çıkmaktadır. Böylelikle, Morrison sömürgecinin dinine ait söylemi de reddetmiş olur, ifadesinde Afrika dinine dönüş söz konusudur.

*Beloved* ve *Medea. Stimmen*, ataerkil sistemin unutturmaya çalıştığı toplumsal felaketlerin ancak hatırlama, anlama ve özümseme yoluyla aşılabileceğini

vurgulamaktadır. Geçmişin hayaleti kovulmaksızın, geleceğe dair değişim ve dönüşüm umudundan söz etmek mümkün değildir.

## SONUÇ

Dört bölümden oluşan “Modern Dünya Edebiyatında Medea Mitinin Görünümlerine Arketipsel Bir Yaklaşım” başlıklı çalışmada, Medea mitinin Modern edebiyattaki dönüşümü ele alınmıştır. Yunan mitolojisinde yer alan Medea mitinin, Toni Morrison’ın *Beloved* (Sevilen, 1987) ve Christa Wolf’un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler, 1996) adlı romanlarına yansıyan görünümlerinin karşılaştırmalı olarak incelendiği çalışmada, Medea mitinin Modern dünya edebiyatı eserlerinde nasıl ve neden yeniden üretildiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Sethe ve Medea karakterlerinin yansıttığı Medea arketipi, Carl Gustav Jung’un arketip kuramı ile Friedrich Wilhelm Nietzsche ve Camille Paglia’nın biçimlendirdiği Apollon-Dionysos dikotomisi çerçevesinde arketipsel eleştiri yöntemiyle ele alınarak analiz edilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde kuramsal çerçeveye yer verilmiştir. Bu bölümde, arketipsel eleştiri yönteminin bir tanımı yapılarak önde gelen kuramcılar ve görüşleri ayrıntılı olarak tanıtılmıştır. Arketipsel eleştirinin, edebiyatta var olan arketiplerin, metinler arasında oluşturduğu bağıntıyı ortaya çıkararak karşılaştırmalı edebiyat bilimi açısından derinlikli çalışmalara olanak verdiği görülmüştür. Apollon-Dionysos dikotomisi, Nietzsche ve Paglia’nın görüşleri bağlamında ele alınmıştır. Nietzsche’nin sanatın doğuşunu iki Yunan tanrısı olan Apollon ve Dionysos arasındaki dikotomik ilişki ile açıkladığı, Apolloncu kusursuzluk ve güzelliğin, Dionysoscu unsur olmadan bir yanılısamadan öteye gidemeyeceği görüşünü savunduğu anlaşılmıştır. Apollon ile Dionysos arasındaki çatışma, Nietzsche’nin görüşüne göre Yunan tragedyasını yaratan en temel etkidir. Nietzsche’nin düşüncelerinden beslenen Paglia, doğa ve kültür arasındaki çatışmayı Apollon ve Dionysos dikotomisi ile açıklamaktadır. Paglia, Apollon ve Dionysos arasındaki karşıtlık ve çekişmenin yaşamda ve sanatta kendini gösterdiğini, Batının bu iki büyük ilkesinin hayatta ve sanatta cinsel kimlikleri yönettiğini savunmaktadır. Paglia’nın, sanatta ve edebiyatta Dionysos’tan Apollona’a ve tekrar Dionysos’a bir devinim olduğunu vurguladığı görülmüştür.

Çalışmanın ikinci bölümünde Medea miti, Euripides öncesi anlatılar ile birlikte ele alınarak geniş bir perspektiften sunulmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, Medea arketipinin kompleks yapısı ortaya konmuş, Euripides’in Medea mitine kattığı yorumlarla edebî gelenekte kalıcı olacak çocuk katili Medea imgesini oluşturmada etkin rol oynadığı görülmüştür. Euripides öncesi anlatılarda, tanrısal soydan gelen bir

tanrıça veya yarı tanrıça olarak saygı gören, şifa bilgisi ve zekâsı ile ön plana çıkan Medea'nın, ataerkil kültürün mitleri yeniden kurgulaması ile edebiyat ve sanatta tanrıçadan çocuk katili cadıya dönüştüğü gözlemlenmiştir. Euripides'in köken olarak Yunanlı olan Medea'yı bir barbar olarak resmettiği, Medea'yı Yunan toplumunda öteki konumuna getirdiği anlaşılmaktadır. Medea'nın çocuklarını İason'dan oç almak amacıyla öldürmesinin Euripides'in yaratımı olduğu kabul görmektedir. Öte yandan Euripides, Medea'yı psikolojik derinliği ile ele almış, çocuklarını öldüren ancak aynı zamanda seven bir anne olduğunu vurgulamıştır. Euripides'in Medea'sı pek çok yönden kahramansı özellikler taşımaktadır. Euripides'in, Medea'nın karakterinde ölümlü/tanrı, erkek/kadın, Yunanlı/barbar, hayvan/insan gibi dikotomileri sorunsallaştırdığı tespit edilmiştir. Euripides'in tragedyasında Medea'nın, önce kadın, sonra kahraman, en sonunda tanrıça olmak üzere bir dönüşüm içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Medea miti, edebiyat ve tiyatronun yanı sıra sanatın diğer dallarında eserler veren pek çok sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Böylelikle Medea arketipinin her çağda ve her toplumda yenilenerek üretildiği anlaşılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde Toni Morrison'un *Beloved* (Sevilen) ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* (Medea. Sesler) adlı eserleri, Medea mitiyle ve Euripides'in Medea tragedyası ile ilişkileri bağlamında ele alınmıştır. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'in kahramanları Sethe ve Medea'nın Apollonik eril Batı medeniyetinin ötekileştirdiği kitonyen ve daemonik Medea arketipinin görünümleri olduğu saptanmıştır. Sethe adlı eski bir kölenin kızını öldürmesini merkeze alan *Beloved* romanında, ırk ayrımcılığının, hem sömüren hem sömürülenin özündeki insan ruhunu nasıl bozduğunu yansıttığı gözlemlenmiştir. Arketipi Medea ile olan ilişkisi ötekilik, annelik ve çocuk katli olguları çerçevesinde incelenen Sethe'nin, arketipi Medea ile pek çok yönden örtüştüğü tespit edilmiştir. Sethe, eril Batı medeniyetinin yarattığı en vahşi kurumlardan biri olan kölelik kültürünün içine doğmuş modern bir Medea'dır. Sethe ve Medea'nın, çocuklarını toplumun yarattığı şartlar nedeniyle öldürmek zorunda kaldığı görülmüştür.

Christa Wolf'un, Medea mitine kendi yorumunu önererek miti feminist bakış açısıyla yeniden yazdığı gözlemlenmiştir. Wolf'un, Euripides'ten günümüze uzanan Medea algısını yapı söküne uğratarak, mitik öğelerin bir kısmını ortadan kaldırdığı, olaylara akılcı açıklamalar getirmeye çalıştığı tespit edilmiştir. Medea'ya adil davranmak ve ataerkil kültürün çizdiği evlat katili imgesini silmek üzere yolan çıkan

Wolf'un, Antik Çağ'dan günümüze değişmeyen Doğu-Batı, kadın-erkek gibi karşıtlıklara odaklandığı görülmüştür. *Medea. Stimmen*'da ataerkil kültür, güç istenci, yıkım ve ölüm üzerine kurulu bir sistem olarak işlenmekte, Korinthos ve Kolchis arasında kurulan karşıtlık ile çağcıl dünyada varlığını sürdüren kültür çatışması, ötekileştirme, yabancı düşmanlığı gibi olgulara yer verilmektedir. Medea arketipi ile olan ilişkisi ötekilik, günah keçisi ve kurban olguları çerçevesinde incelenen Wolf'un Medea'sının, arketipi ile benzeşik olarak, kendi ayakları üzerinde durabilen, yetenekli ve güçlü bir kadın figürü olduğu belirlenmiştir. Christa Wolf, *Medea. Stimmen*'da, Euripides'ten bu yana Medea'ya atfedilen tüm suçları reddederek Medea'yı, iftiralara kurban giden bir günah keçisine dönüştürmüştür. Wolf'un, Medea'nın çocuklarını öldürmesi konusunu ataerkil sistemin bir kurgusu haline getirerek, ataerkinin temelinde yatan kadının yaratıcı gücüne karşı duyulan ebedi korkuyu ortaya koyduğu görülmüştür.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde Toni Morrison'ın *Beloved* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanları Medea mitini nasıl ve neden yeniden üretip dönüştürdüklerini göstermek üzere karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Morrison ve Wolf, Medea arketipini başkarakterlerinde yeniden canlandırdıkları *Beloved* ve *Medea. Stimmen* adlı romanlarında, Medea mitine kadın bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Morrison ve Wolf, Batı edebiyatında yüzyıllar boyunca erkek yazarlar tarafından şekillendirilmiş olan Medea'yı, ait oldukları toplumların kültürel tarihlerinin yanı sıra kendi kişisel tarihleriyle ilişkilendirerek yeni Medea'lar yaratmışlardır. Wolf, Medea'ya atfedilen tüm suçları reddederken, Morrison, Medea'nın çocuk katlini köle kadınların yaşam gerçeğinin bir parçası olarak kabul etmiş ve ataerkil bakış açısının dışına çıkararak sunmuştur. Kadın yazarların, eserlerinde çok sesli bir anlatım seçerek Medea'ya çok boyutlu bir ifade alanı kazandırmayı amaçladıkları anlaşılmıştır.

Her iki eserde Medea arketipinin birer görünümü olan kadın başkahramanların, kimliklerinde kadın ve anne olmanın ön plana çıkarıldığı tespit edilmiştir. Bu durum, Sethe ve Medea'yı Medea'nın bir yönünü temsil ettiği anne arketipi bağlamında ele almayı olanaklı kılmıştır. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*, başkahramanları Sethe ve Medea'nın benlik arayışını, ataerkil toplumda öteki olarak ayakta kalma mücadelelerini gözler önüne sermektedir. Sethe ve Medea'nın benlik bütünlüğüne ulaşma sürecinde gölge, anima, animus arketipleriyle karşılaştıkları, yeniden doğuş

arketipini yansıtır bir biçimde sembolik olarak ölüp yenilenmiş ve aydınlanmış olarak yeniden doğdukları görülmüştür.

*Beloved* ve *Medea. Stimmen*'ın, anaerkil ve Dionizyak birer roman olarak başkahramanları Sethe ve Medea ile ataerkil, sömürgeci Batılı topluma karşı çıkan, değerleriyle mücadele eden Ana Tanrıçalar yarattıkları belirlenmiştir. Anaerkinin ve doğa ile ilişkilendirilen dişil ve Dionizyak unsurların, her iki romanda Ana Tanrıça arketipini yansıttıkları tespit edilmiştir. Yaşamı ve ölümü elinde tutan Medea arketipinin görünümleri olan Sethe ve Medea, korkutucu olacak kadar güçlü resmedilmişlerdir. Çalışmada Sethe ve Medea, seven anne ve korkunç anne kavramları bağlamında değerlendirilmiştir. Yapılan değerlendirmede, Medea ve Sethe'nin 'seven anne' arketipini yansıttıkları, yaşamlarının merkezine çocukların koydukları ve yaşadıkları her türlü güçlüğü çocukları için aşmaya çalıştıkları görülmüştür. Bununla beraber, Sethe ve Medea'nın, 'korkunç anne' arketipini yansıtmaları açısından farklılık gösterdikleri belirlenmiştir. Christa Wolf'un, *Medea. Stimmen*'da Medea'nın çocuklarını öldürmüş olduğunu reddederek Medea'nın edebî gelenekte hâkim olan 'korkunç anne' imgesini ortadan kaldırdığı görülmektedir. Öte yandan *Beloved*'da Sethe, köleliğin zulmünden korumak için kendi kızının canına kıymak zorunda kalmıştır. Sethe, karakterinde seven ve korkunç anne arketipini bütünleştirmektedir. Ataerkil aydınlamanın kötücül bir sonucu olan köleliğin, köle kadınların anneliğini sınırladığı ve kontrol ettiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Sethe'nin çocuğunu tüm ailesini kölelik esaretinden kurtarmak için kurban ettiği görülmüştür. Sethe'nin ve onun kişiliğinde temsil ettiği köle kadınların işlediği çocuk cinayetlerinin, sömürülenin sömüre karşı çıkışının bir sonucu olduğu algılanmıştır.

*Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da ortak bir motif olarak, geçmiş ve bellek kavramlarının sorgulandığı, hatırlamanın ve geçmiş ile yüzleşmenin önem taşıdığı görülmüştür. Her iki eserde de kişilerin ve toplumun geçmiş ile yüzleşmesinde etkili olan karakterlerin, yıllar önce ölmüş iki kız evlat olmasının eserler arasında dikkat çekici bir benzerlik oluşturduğu tespit edilmiştir. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*'da, hatırlayarak ve konuşulamayanı konuşarak geçmişle hesaplaşmanın, Sethe ve Medea'nın benlik bütünlüğüne ulaşmalarında etken rol oynadığı anlaşılmıştır.

Toni Morrison'un *Beloved* ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* adlı romanları, bin yıllar boyunca ataerkil aktarımın şekillendirdiği Medea mitinin kadın bakışıyla yeniden yazılmasına örnek oluşturmaktadır. Medea arketipi edebiyatta ve



sanatta durmaksızın yeniden üretilmekte, her yeni Medea'nın yazıldığı dönemin ruhunu ve kültürünü yansıttığı görülmektedir. *Beloved* ve *Medea. Stimmen* bağlamında, yazarların, arketipik Medea'yı dönüştürerek erkek yazarların Medea imgesine karşıt bir imge oluşturdukları görülmektedir. Morrison ve Wolf'un, Medea'ya ve ataerkil toplumun Medealaştırdığı kadınlara adil davranmak, itibarlarını iade etmek amacıyla oldukları görülmektedir. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*, başkarakterleri Sethe ve Medea aracılığıyla Doğu- Batı, kadın-erkek, kölelik-özgürlük, kurban eden-kurban edilen gibi karşıtlıklara ve bu olguların şiddet ile olan ilişkisine değinmektedir. Morrison ve Wolf'un ataerkil Aydınlanmacı düşüncenin kendi istencine göre düzenlediği mitleri, özüne döndürmeye çalıştıkları görülmüştür. Aydınlanmanın diyalektiği ışığında kadın, yabancıdır, ötekidir. Bununla birlikte Aydınlanma düşüncesi, bilimsel ırkçılık kavramının doğmasına yol açarak yabancı düşmanlığını ve köleliği meşrulaştırmıştır. *Beloved* ve *Medea. Stimmen*, Sethe ve Medea karakterleri ile geçmişte ve günümüzde geçerliliğini koruyan Aydınlanma akılcılığının habis yönüne ve doğurduğu sonuçlara işaret etmektedir.

Anaerkil Ana Tanrıça'nın bir boyutunu temsil eden Medea arketipinin çağcıl görünümleri olan Sethe ve Medea, ataerkil toplumda ötekileştirilmiş ve toplumun günah keçisi olmuştur. Medea mitinin Amerikan ve Alman edebiyatındaki görünümünün karşılaştırmalı olarak ele alındığı bu çalışmanın, karşılaştırmalı edebiyat bilimi araştırmacılarını, karşılaştırmalı mitoloji alanı ile disiplinlerarası çalışmalara yönelerek mitlerin edebiyatta alımlanması ve yeniden üretiminin edebiyata katkısı üzerine yoğunlaşmalarına teşvik edeceği düşünülmektedir. Çalışmanın karşılaştırmalı edebiyat alanında yapılacak mit incelemelerine ve arketipsel çalışmalara yeni bir bakış açısı kazandırması ve karşılaştırmalı edebiyat bilimine önemli bir katkı sağlaması ümit edilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abrams, M.H. (1999). *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle, USA.
- Adorno, T.W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Allan, W. (2008). *Euripides: Medea. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy*, Duckworth, Great Britain.
- Angelo, B. (1989). "The Pain of Being Black: An Interview with Toni Morrison". *Time*, May 22, Vol. 133, No. 21.
- Apollonios R. (2008). *The Argonautika*, Çeviren: P. Green, University of California Press, USA.
- Arnds, P. (2001). "Translating a Greek Myth: Christa Wolf's *Medea* in a Contemporary Context", *Neophilologus*. Number: 85. Kluwer Academic Publishers, Netherlands, 415-428.
- "Atman". (Çevirimiçi) <https://www.britannica.com/topic/atman>. 15.01.2018.
- Atwood, M. (1998). "Introduction". *Medea: A Modern Retelling*, Christa Wolf, Çeviren: J. Cullen, Doubleday, New York.
- Aydın, Y. (2008). "Medea ve Başkalaşimleri", Derleyen: Y. Kocadoru, G. Çakır Damaoğlu, *Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın Uluslararası Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Eskişehir, 93-98.
- Aydın, Y. (2010). "Reflexionen über Entfremdungserscheinungen in Christa Wolfs *Medea. Stimmen*", Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Almanya.
- Aydın, Y. (2016). "Güngör Dilmen'in Kurban ve Christa Wolf'un *Medea. Stimmen* Yapıtlarında Çocukların Kurban Edilmesi Sorunsalı Üzerine", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Aralık 2016, 20/4, 1493-1500.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*, Çeviren: Ç. Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beaulieu, E. A. (Der.) (2003). *The Toni Morrison Encyclopedia*, Greenwood Press, USA.
- Bell, B.W. (1992). "Beloved: A Womanist Neo-Slave Narrative; or a Multivocal Remembrance of Things Past". *African American Review*, Vol. 26, No.1, Women Writers Issue (Spring, 1992), 7-15.
- Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge, USA, Canada.

Biesenbach, E. ve Schössler, F. (1998). "Zur Rezeption des Medea-Mythos in der zeitgenössischen Literatur: Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Christa Wolf", *Freiburger Frauen Studien*, 1, 31-59.

Bingöl, U. (2015). "Eleştirinin Anatomisi Adlı Eser Üzerine", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4/3, Türkiye, 1366-1381.

Blondell, R. Gamel, M.K, Sorkin Rabinowitz, N, Zweig, B. (Der. ve Çev.)(2002). *Women on the Edge: Four Plays by Euripides*, Routledge, New York, London.

Boedeker, D. (1997). "Becoming Medea: Assimilation in Euripides", Derleyen: J. J. Clauss ve S. Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, USA, 127-148.

Bridge, H. (2004). "Christa Wolf's *Kassandra* and *Medea*: Continuity and Change", *German Life and Letters*, 57: 1, January 2004, Blackwell Publishing, Oxford, USA, 33-43

Brooke, R. (2009). "The Self, the Psyche, and the World: a Phenomenological Interpretation", *Journal of Analytical Psychology*, 54: 601-618.

Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Üzerine Felsefi Bir Soruşturma*, Çeviren: M. Barış Gümüşbaş, Bilgesu Yayıncılık, Ankara

Burnett, L., J. Bahun, P. Main, (Der.) (2013). *Myth, Literature and the Unconscious*, Karnac Books, London.

Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*, Çeviren: K. Emiroğlu, İmge Kitabevi, Ankara.

Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Çeviren: S. Gürses, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

Caronia, N.A. (2008). "Re-visioning Medea". English Master's Theses. The College at Brockport: State University of New York, Paper 86.

Chandra, G. (2009). "Remembering and Dismembering: Toni Morrison's *Beloved* and *Sula*". *Narrating Violence, Constructing Collective Identities*. Palgrave Macmillan, USA.

Chasin, C.B. (2016). "A Loneliness That Can Be Rocked: Maternal Loss, Language, and Unconventional Mothering in Contemporary African American Literature". University of Rochester, Sciences and Engineering School of Arts and Sciences, Department of English Arts, Rochester, New York.

Colavito, J. (2014). *Jason and the Argonauts through the Ages*, Mcfarladn, Jefferson, North Carolina.

Corti, L. (1992). "Medea and *Beloved*: Self-Definition and Abortive Nurturing in Literary Treatments of the Infanticidal Mother", Derleyen: L.R. Furst and P.W.

Graham, *Disorderly Eaters: Texts in Self-Empowerment*, Pennsylvania State UP, USA, 61 -77.

Corti, L. (1998). *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Greenwood Press, Connecticut and London.

Cuddon, J.A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin Books, England.

Denham, R. D. (1979). *Northrop Frye and Critical Method*, Pennsylvania State University Press, USA.

Demetrakopoulos, S. A. (1992). "Maternal Bonds as Devourers of Women's Individuation in Toni Morrison's *Beloved*", *African American Review*, Vol. 26, No. 1, Women Writers Issue (Spring, 1992), 51-59, URL: <https://www.jstor.org/stable/3042076>.

Dobson, D. (2005). "Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era". *Journal of Jungian Scholarly Studies*, Vol. 1, No. 1, 2005.

Easterling, P. E. (1977). "The Infanticide in Euripides' *Medea*". Derleyen: F. Gould and C. J. Herrington, *Greek Tragedy*, Cambridge University Press, London and New York, 177-192.

Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. Çeviren: Lale Arslan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Eliot, T.S. (2011). *Çorak Ülke*. Çeviren: Y. Güneç, Yaba Yayınları, İstanbul.

Ercan Akyıldız, C. ve Balkaya D. (2018). "Euripides, Seneca ve Christa Wolf'un Eserlerinde Medea İmgesi". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. Sayı: 60, Haziran 2018, 1-11.

Euripides (2010). *Bakkhalar*, Çeviren: S. Eyüboğlu, İkinci Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Euripides (2014). *Medea*. Çeviren: A. Çokona, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Finney, G. (1999). *Christa Wolf*, Twayne Publishers, New York.

Fordham, F. (2015), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çeviren: A. Yalçın, 9. Basım, Say Yayınları, İstanbul.

Forsdyke, J. (1957). *Greece Before Homer: Ancient Chronology and Mythology*. W. W. Norton & Company Inc, New York.

Frazer, J. (2004). *Altın Dal*. Çeviren: M. H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Freud, S. (1995). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çeviren: K. Sıpal, Yapı Kredi Yayınları, 112, İstanbul.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, Çeviren: H. Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Fox-Genovese, E. (1988). *Within the Plantation Household*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.
- Fultz, L. P. (2003). *Toni Morrison: Playing with Difference*, Illinois UP, Chicago.
- Furman, J. (2014). *Toni Morrison's Fiction: Revised and Expanded Edition*, University of South Carolina Press, USA.
- Fuston-White, J (2002). "“From the Seen to the Told’: The Construction of Subjectivity in Toni Morrison's *Beloved*”, *African American Review*, Vol. 36, No. 3 (Autumn, 2002), The Johns Hopkins University Press, USA, 461-473.
- Gill, C. (1996). *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy: The Self in Dialogue*, Clarendon Press, Oxford.
- Girard, R. (2018). *Günah Keçisi*, Çeviren: I. Ergüden, Alfa Basım Yayım, İstanbul.
- Girard, R. (2019). *Şiddet ve Kutsal*, Çeviren: N. Alpay, Alfa Basım Yayım, İstanbul.
- Gökeri, A.İ. ,(1979), “Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması”, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Graf, F. (1997) "Medea: The Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth", Derleyen: J. J. Clauss ve S. Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, USA, 21-43.
- Griffith, K. (2005). *Writing Essays About Literature*, Wadsworth Publishing, USA.
- Guerin, L. W., vd. (2010). *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Oxford University Press, UK.
- Hall, E. (2010). *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun*, Oxford University Press, UK.
- Hardwick, L. (2016). “Translating Myths, Translating Fictions”. Derleyen: J. McConnell ve E. Hall, *Ancient Greek Myth in World Fiction Since 1989*, Bloomsbury Academic, London, New York, 75-90.
- Harmon, W. (2002). *A Handbook to Literature*, Prentice Hall, New Jersey.
- Harris, T. (1989). *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, THK University of Tennessee Press, USA.

Heavey, K. (2015). *The Early Modern Medea: Medea in English Literature, 1558–1688*, Palgrave Macmillan, USA.

Henderson, M. G. (1999). “Toni Morrison’s *Beloved*: Re-Membering the Body as Historical Text”, *Toni Morrison’s Beloved: A Case Study*, Derleyen: William L. Andrews ve Nellie Y. McKay, Oxford University Press, New York, 79- 106.

Holloway, K.F.C. (1990). "Beloved: A Spiritual." *Callaloo*. 13.3, 516-525.

Homeros. (2008). *Odyseia*. Çeviren: A. Erhat- A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul.

Iaccino, James F. (1998). *Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes*, Praeger, Westport, Connecticut, London.

“İsmail Peygamber”, (Çevirimiçi) <https://islamansiklopedisi.org.tr/ismail--peygamber>, 14.03.2019.

Jacobi, J. (Der.)(1978), *C.G. Jung: Psychological Reflections. A New Anthology of His Writings, 1905-1961*, Princeton University Press, New Jersey.

Johnston, S.I. (1997) “Introduction”, Derleyen: J. J. Clauss ve S. Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, USA, 3-17.

Jung, C.G. (1973). *On the Nature of the Psyche*, Princeton University Press, Princeton.

Jung, C.G. (1978). *Civilization in Transition* (The Collected Works of C. G. Jung, Volume 10), Çeviren: R.F.C. Hull, 2nd Edition, Princeton University Press, Princeton.

Jung, C.G. (1997). *Jung, Din ve Psikoloji*, Çeviren: Cengiz Şişman, İnsan Yayınları, İstanbul.

Jung, C. G. (2001). *Anılar, Düşler, Düşünceler*, Çeviren: İ. Kantemir, Can Yayınları, İstanbul.

Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. Çeviren: E. Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul.

Jung, C.G. (2013a). *Dört Arketip*, Çeviren: Z. Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul.

Jung, C.G. (2013b). *The Essential Jung: Selected and Introduced by Anthony Storr*, Princeton University Press, Princeton.

Jung, C.G. (2014). *Collected Works of C.G. Jung, Volume 09: The Archetypes and the Collective Unconscious*, Çeviren: R.F.C. Hull, Routledge, London.

Knox, B. M. W. (1977). “The Medea of Euripides”, Derleyen: T. F. Gould ve C. J. Herrington, *Greek Tragedy*, Cambridge University Press, London and New York, ss.193–226.

Kocabıyık, O. (2016). "The Concepts of Memory, Forgetting and the Past in Toni Morrison's *Beloved*", *Mediterranean Journal of Humanities*, VI/2 (2016), 343-350, DOI:10.13114/MJH.2016.302.

Korucu, A. A. (2006). "Rider Haggard'ın Romanlarına Arketipsel Bir Yaklaşım: *She, Ayesha: The Return of She, Wisdom's Daughter* ve *She and Allan*", Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1-18.

Koskinas, N. I. (2010). "Ist eine Medea ohne Kindermord überhaupt denkbar? Medea-Morphosen bei Euripides und Christa Wolf. Oder: Freispruch für Euripides", *Amaltea: Revista de Mitocritica*, Vol. 2, 91-103.

Küçük, S. (2017). "Modern Türk Tiyatrosunda Medea Miti", *The Journal of Academic Social Science Studies: International Journal of Social Science*, Number: 55, Spring II, 415-440.

"Levililer", (Çevirimiçi) <https://incil.info/kitap/Levililer/16>, 10.02.2018

Lévi-Strauss, C. (1955). "The Structural Study of Myth". *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, Myth A Symposium (Oct.-Dec., 1955), 428-444.

Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*, Çeviren: G. Y. Demir, İthaki Yayınları, İstanbul.

Loraux, N. (1994). *Children of Athena: Athenian Ideas About Citizenship and the Division between the Sexes*, Çeviren: C. Levine, Princeton University Press, Princeton.

Macintosh, F. (2007). "Parricide versus Filicide: Oedipus and Medea on Modern Stage", Derleyen: S.A. Brown ve C. Silverstone, *Tragedy in Transition*, Blackwell Publishing, USA, 192-211.

Martinez, I. (2009). "Toni Morrison's *Beloved*: Slavery Haunting America", *Journal of Jungian Scholarly Studies*, Vol. 4, No. 3, 1-28.

Marven, L. (2007). "German Literature in the Berlin Republic- Writing by Women", Derleyen: Stuart Taberner, *Contemporary German Fiction: Writing in the Berlin Republic*, Cambridge University Press, UK.

McCallum-Barry, C. (2014). "Medea Before and (a little) After Euripides". *Looking at Medea*, (David Stuttard Ed.), Bloomsbury Publishing, London, 23-34.

McDermott, E.A. (1989). *Euripides' Medea: The Incarnation of Disorder*. The Pennsylvania State University Press, University park and London.

Donald, M. (1997). "Medea as Politician and Diva: Riding the Dragon into the Future", Derleyen: J. J. Clauss ve S. Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton University Press, USA 297-323.

- McNeal, E. O. (2010). "Sugarman Done Fly Away': Kindred Threads of Female Madness and Male Flight in the Novels of Toni Morrison and Classical Greek Myth", Thesis, Georgia State University, Çevirimiçi: [http://scholarworks.gsu.edu/english\\_theses/92](http://scholarworks.gsu.edu/english_theses/92).
- Meagher, R. (1989). *Mortal Vision: The Wisdom of Euripides*, St. Martin's Press, New York.
- Menzilcioğlu, Ç. (2011). *Seneca'nın Medea ve Phaedra Tragedyalarında Tutkuların Gizemli Çatışması*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Mingjun(Guangzhou), L. (2012). "Eine andere Medea: Über Christa Wolfs Roman Medea. Stimmen". *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, Vol 13, Würzburg, Königshausen & Neumann, 325-335.
- Mitrache, L.(2002). "Von Euripides zu Christa Wolf. Die Wiederbelebung des Mythos in Medea . Stimmen", *Studia Neophilologica*, 74: 2, 207-214.
- Mobolade, T. (1973). "The Concept of Abiku", *African Arts*, Vol. 7, No. 1 (Autumn, 1973), 62-64.
- Moran, B. (2003). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Onbirinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Morrison, T. (1995). "The Site of Memory", *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, Derleyen: W. Zinsser, 2d ed., Houghton Mifflin, Boston, New York, 83-102.
- Morrison, T. (2000). *Sevilen*, Çeviren: P. Özgören. Can Yayınları, İstanbul.
- Morrison, T. (2004). *Beloved*, Vintage Books, New York.
- Morse, R. (1996). *The Medieval Medea*, D.S. Brewer, Cambridge.
- Morwood, J. (2014). "Re- evaluating Jason". Derleyen: D. Stuttard, *Looking at Medea*, Bloomsbury Publishing, London, 83-87.
- Neumann, E. (1974). *The Great Mother*, Second Printing, Princeton University Press, USA.
- Nietzsche, F. (2011). *Tragedyanın Doğuşu*, Çeviren: Mustafa Tüzel, II. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nikoloutsos, K.P. (2015). "Cubanizing Greek Drama: Jose Triana's *Medea in the Mirror* (1960)", Derleyen: Boshier, K., Macintosh, F., McConnell J. ve Rancine, P., *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Kindle Edition, Oxford University Press, UK, Çevirimiçi: <https://books.google.com.tr/books?isbn=019163733>
- Ovid (1983). *Metamorphoses*, Çeviren. R. Humphries, Indiana University Press, USA.



- Özgü, H. (1994). *Psikanalizin 3 Büyükleri Freud Adler Jung*, Kibele Yayınları, İstanbul.
- Paglia, C. (2014). *Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Çöküş*. Çeviren: A. Hazaryan ve F. Demirci, İkinci Basım, Epos Yayınları, Ankara.
- "Pharmakos", (Çevirimiçi) <https://www.britannica.com/topic/pharmakos>, 21.03.2018
- Paul, G. (1997). "Schwierigkeiten Mit Der Dialektik: Zu Christa Wolfs *Medea. Stimmen*", *German Life and Letters*, 50: 2, April 1997, Blackwell Publishers, 227-240.
- Paul, G. (2011). "Chapter 4: Christa Wolf 's *Medea. Stimmen* (Medea. A Modern Retelling)", Derleyen: S.Taberner, *The Novel in German since 1990*, Cambridge University Press, UK, 64-78.
- Pirro, R. (2004). "Situating A German Self in Democratic Community, Greek Tragedy and German Identity in Christa Wolf's Mythic Works", *German Politics and Society*, Issue 70, Vol. 22, No. 1, Spring.
- Quinodoz, J.M. (2005). *Reading Freud: A Chronological Exploration of Freud's Writings*, Çeviren: D. Alcorn, Routledge, London.
- Rhodes, J.W. (1990). "Toni Morrison's *Beloved*: Ironies of a "Sweet Home" Utopia in a Dystopian Slave Society", *Utopian Studies*, Vol. 1, No. 1 (1990), Penn State University Press, 77-92, Erişim: <https://www.jstor.org/stable/20718960>, 21.04.2018.
- Rody, C. (1995). "Toni Morrison's *Beloved*: History, "Rememory," and a "Clamor for a Kiss", *American Literary History*, Vol. 7, No. 1 (Spring, 1995), Oxford University Press, USA, 92-119.
- Royon, T. (2013). *The Cambridge Introduction to Toni Morrison*, Cambridge University Press, USA.
- Saporiti, S. (2013). *Myth as Symbol: A Psychoanalytic Study in Contemporary German Literature*, Cambridge Scholars Publishing, UK.
- Saydam, M. B. (2013). "Carl Gustav Jung: Nesnel Ruh'un Şamanı", Jung, Carl Gustav *Dört Arketip*. Çeviren: Z. A.Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul, 7-15.
- Scribner, C. (2002). "August 1961: Christa Wolf and The Politics of Disavowal", *German Life and Letters*. 55: 1 January 2002, Blackwell Publishers, USA & UK, 61-74.
- Seneca, L.A. (2009). *Medeia*, Çeviren: S. Sinanoğlu, Latin Tragedyaları 1, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Sistani, S.R. (2016). "To Remember or Not To Remember: Questioning Trauma of Slavery in *Beloved*", *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, Vol. 5, No. 4; July 2016, 52-57.

- Sitter, D. A. (1992). "The Making of a Man" Dialogic Meaning in Beloved", *African American Review*, 26. 1, 17-29.
- Stave, S.A. (1993). "Toni Morrison's "Beloved" and the Vindication of Lilith", *South Atlantic Review*, Vol. 58, No. 1 (Jan., 1993), 49-66.
- Stevens, A. (1999). *Ariadne's Clue: A Guide to the Symbols of Humankind*. Princeton University Press, New Jersey.
- Stratton, K.B. (2007). *Naming the Witch: Magic, Ideology and Stereotype in the Ancient World*, Columbia University Press, New York.
- Temple, R. (2004). "Giriş", *Altın Dal*, Sir James Frazer, Çeviren: M. H. Doğan, YKY, İstanbul, 7-10.
- Trace, J. (1991). "Dark Goddesses: Black Feminist Theology in Morrison's Beloved". *Obsidian II*, Vol. 6, No. 3 (Winter 1991), 14-30, <https://www.jstor.org/stable/44485265>.
- Vanleene Acar S. M. (2011). "Nietzsche'nin Sanat Anlayışı Bağlamında Apollon ve Dionysos", *Felsefe Dünyası*, 2011/1, Sayı 53, 237-252.
- Vasillopoulos, C. (2014). "Through a Glass Darkly: Medea as a Reluctant Goddess", *Jung Journal: Culture & Psyche*, Vol. 8, Number 1, 41-56.
- "Wandering Jew", (Çevirimiçi) <https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>, 13.05.2018.
- Walker, S.F. (2002). *Jung and the Jungians on Myths*, Routledge, New York.
- Walters, T.L. (2007). *African American Literature and the Classicist Tradition: Black Women Writers from Wheatley to Morrison*, Palgrave Macmillan, New York.
- Washington, T. (2009). "The Mother Daughter *Àjé* Relationship in Toni Morrison's *Beloved*", Derleyen: H. Bloom, *Toni Morrison's Beloved*, Infobase Publishing, USA, 49-72.
- Wetmore, Jr. K.J. (2016). "The Reception of Greek Tragedy in Japan", Derleyen: Smit, Betine van Zyl, *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Wiley Blackwell, UK.
- Wilke, S. (1993). "Between Female Dialogics and Traces of Essentialism: Gender and Warfare in Christa Wolf's Major Writings", *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 17: Iss.2, 243-262, DOI: 10.4148/2334-4415.1324.
- Wolf, C. (2000). *Medeia/ Sesler*, Çeviren: T. Kurultay, Telos Yayıncılık, İstanbul.