

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

TAHAKKÜM VE TAHAKKÜMDEN KAÇINMA AYGITI OLARAK ALEGORİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAMAH DARWEESH

ARALIK-2023

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI

TAHAKKÜM VE TAHAKKÜMDEN KAÇINMA AYGITI OLARAK ALEGORİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SAMAH DARWEESH

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Fırat CANER

ARALIK-2023

TRABZON

ONAY

Samah DARWEESH tarafından hazırlanan “Tahakküm Ve Tahakkümden Kaçınma Aygıtı Olarak Alegori” adlı bu Çalışma 16.02.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı’nda **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvanı - Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Dr. Ruhi İNAN	Başkan	☐	☐	
Doç. Dr. Fırat CANER	Üye	☐	☐	
Dr. Öğr. Üyesi Merve Esra ÖZGÜRBÜZ	Üye	☐	☐	

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

Prof. Dr. Tülay İLHAN NAS

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca KTÜ - Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanan bu Çalışmada yararlanılan kaynakların tümüne eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Samah DARWEESH

13.12.2023

ÖNSÖZ

Alegori, antik çağlardan günümüze kadar varlığını sürdüren ve hala tartışmalı olan bir anlatım tekniğidir. Alegorinin gücü, sembolik anlatımının açıklayıcı ve derinleştirici niteliklerinden kaynaklanır. Bu sebeple sanatın ve düşüncenin önemli bir unsuru olarak kabul edilir. Bu çalışmanın amacı Alegoriyi “yapısal alegori” ve “yapısökümcü alegori” olmak üzere iki kategoriye ayırarak alegorinin nesir metinlerinde nasıl işlediğini anlamaktır.

Bu çalışmada, alegorinin anlatım tekniği olarak kabul edilmesinin ve diğer anlatım tekniklerinden farklılıklarının nedenleri, gömülü teori yöntemi kullanılarak incelendi. İlk olarak alegorinin tarihsel gelişim süreci ayrıntılı bir şekilde ele alındı. Daha sonra, Platon’un Mağara alegorisi, William Golding’ın *Sineklerin Tanrısı* ve Yaşar Kemal’in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanları üzerinden yapısal ve yapısökümcü alegori arasındaki farklar titizlikle ortaya koyuldu.

Çalışmanın sonucunda, alegoriye ilişkin özgün bir teorik çerçeve oluşturuldu ve ilgili kategoriler belirlendi. Alegorinin anlatım biçiminin incelenmesi, tarihsel değişimin sebep-sonuç ilişkileri açısından daha derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Bu nedenle bu araştırma, alegori anlatım biçimi, tarihsel değişim ve ilgili konulara meraklı olanlar için önemli bir kaynak niteliğinde bulunmaktadır.

Bu çalışmam boyunca değerli tez danışmanım Doç. Dr. Fırat CANER’in fikirleri, görüşleri ve önerilerinden yararlanarak ilerleme kaydettim. Kendisine en derin şükranlarımı sunarım. Ayrıca hayatım boyunca her zaman benim ve seçimlerimin arkasında duran sevgili annem, babam ve kardeşlerime, Trabzon’da ailem olarak gördüğüm Zeki ve Ayşe YANIK’a ne kadar teşekkür etsem azdır.

Üstelik Trabzon’da yabancı bir öğrenci olarak kaldığım süre boyunca desteğini esirgemeyen Ömer SALİMOĞLU, Hamdi YUMLU, Gülderen MUMCU tarafından temsil edilen KULDER derneğine olan minnettarlığımı ifade etmek isterim.

Aynı zamanda Türkçe öğrenim serüvenimde önemli bir rol oynayan ve bu dilin hayatımın bir parçası haline gelmesine yardımcı olan Bağdagül MUSA, Hasan DOĞAN, Ferhat TAMKOÇ, Emir Ali ŞAHİN, İlknur YAŞAR gibi değerli hocalarıma da kalbimden teşekkürlerimi sunarım.

Aralık, 2023

Samah DARWEESH

İÇİNDEKİLER

ONAY

BİLDİRİM

ÖNSÖZ..... IV

İÇİNDEKİLER V

ÖZET..... VIII

ABSTRACT IX

TABLolar LİSTESİ..... X

GİRİŞ 1-3

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BİR KAVRAM OLARAK ALEGORİ 4-12

1.1. Etimolojik Olarak Alegori 4

1.2. Alegori Kavramına Yakın Terimler 5

1.2.1. Metafor ve Alegori..... 5

1.2.2. Alegori ve Benzetme..... 7

1.2.3. Alegori ve Sembol 8

1.3. Akademik Literatürde Alegori 9

İKİNCİ BÖLÜM

2. ALEGORİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ..... 13-32

2.1. Batı Dünyasında Alegori..... 13

2.1.1. Antik ve Geç Antik Çağ..... 13

2.1.2. Orta ve Yüksek Orta Çağ 16

2.1.3. Rönesans Dönemi 18

2.1.4 Modern Dönem 20

2.2. Doğu ve İslam Dünyasında Alegori 21

2.2.1. Cahiliye Dönemi 21

2.2.2. Kur'an-ı Kerim-M.S. 8. Yüzyıl..... 23

2.2.3. M.S. 8. Yüzyıldan Sonra..... 25

2.2.4. Osmanlı Dönemi 26

2.2.5. Modern İslam Dünyasında Alegori..... 29

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BİR ANLATIM TEKNİĞİ OLARAK ALEGORİ NASIL ÇALIŞIR.....	33-42
3.1 Alegori, Anlatım ve Retorik Amaç	33
3.2. Mağara Alegorisi.....	35
3.2.1. Mağara Alegorisinde Yapısal Alegori	36
3.2.2. Mağara Alegorisinde Yapisökümcü Alegori	38
3.3. Alegori Nasıl Çalışır	40

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÖRNEK ESERLERDE YAPISAL VE YAPISÖKÜMCÜ ALEGORİ.....	43-109
4.1. Sineklerin Tanrısı Romanı	43
4.1.1. Romanın Tanıtımı	43
4.1.2. Romanın Özeti	44
4.1.3. Romanın Bakış Açısı ve Anlatıcısı	46
4.1.4. Romanda Zaman	49
4.1.5. Romanda Mekân	50
4.1.6. Kişiler Dünyası	52
4.1.6.1. Ana Karakterler.....	53
4.1.6.2. Norm Karakterler	54
4.1.6.3. Kart Karakterler	55
4.1.6.4. Fon Karakterler	56
4.1.7. Romanda Alegori	56
4.1.7.1. Romanın Alegorisini Oluşturan Semboller.....	57
4.1.7.1.1. Çocuklar: İnsanların Doğası	57
4.1.7.1.2. Çember: Toplumun Kuruluşu ve Dağılması	60
4.1.7.1.3. Deniz Kabuğu: Paradigma	61
4.1.7.1.4. Dış Görünüş: Davranışın Görünüştten Etkilenmesi.....	62
4.1.7.1.5. Sinyal Ateşi: Medeniyet, İletişim, Kontrolün ve Düzenin Kaybı.....	64
4.1.7.1.6. Canavar ve Sineklerin Tanrısı: Propaganda.....	65
4.1.7.1.7. Dini göndermeler: Din ve İnsan İlişkisi.....	67
4.1.7.1.8. Kadın Karakterlerin Yokluğu: Erkek Egemenliği	68
4.1.8. Romanın Yapısal ve Yapisökümcü Alegorik Yönleri	69
4.1.8.1 Sineklerin Tanrısı'nda Yapısal alegori	69
4.1.8.2. Sineklerin Tanrısı'nda Yapisökümcü Alegori	72
4.2. Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca	74
4.2.1. Romanın Tanıtımı	74
4.2.2. Romanın Özeti	75
4.2.3. Romanın Bakış Açısı ve Anlatıcısı	78

4.2.4. Romanda Zaman	79
4.2.5. Romanda Mekân	79
4.2.6. Kişiler Dünyası	79
4.2.6.1. Ana Karakterler.....	80
4.2.6.2. Norm Karakterler	81
4.2.6.3. Kart Karakterler	82
4.2.6.4. Fon Karakterler	82
4.2.7. Romanda Alegori	83
4.2.7.1. Romanın Alegorisini Oluşturan Semboller.....	83
4.2.7.1.1. Filler Sultanı: Ağalık, Sömürgecilik	83
4.2.7.1.2. Kırmızı Sakallı Topal Karınca: Devrimcilik.....	92
4.2.7.1.3. Başbuğ Sarıca, Sarı Karıncalar: Milliyetçilik, Sarı Sosyalizm	93
4.2.7.1.4. Ulukepez: Vezir, Statüko Yanlılığı.....	96
4.2.7.1.5. Dağlar: Kutsallık, Sığınak ve Manevi Anlam	98
4.2.7.1.6. Düzen ve Kaos: Karmaşık Denge, Simbiyotik Bir İlişki	100
4.2.7.2. Romanın Yapısal ve Yapısökümcü Alegorik Yönleri	103
4.2.7.2.1. Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da Yapısal Alegori.....	103
4.2.7.2.2. Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da Yapısökümcü Alegori	106
SONUÇ VE ÖNERLER.....	110
KAYNAKÇA	118
ÖZGEÇMİŞ.....	134

ÖZET

İnsanın kendisini ifade etme şekli, kaçınılmaz olarak içinde yaşadığı çevreden ve toplumsal koşullardan etkilenir. İnanç ve ideoloji gibi zihinsel örgütlenmeler sözün sadece içeriği değil aynı zamanda nasıl söylendiği üzerinde de belirleyici olur. Bu yüzdendir ki sanatçılar veya yazarlar genellikle başkalarının dünyayı daha net görmelerine yardım etmede, farkındalık ve dikkati odaklamada yeteneklidirler. Bunu, örüntüleri ifşa etmek suretiyle şeylerin derin anlamlarını ve bağlantılarını çeşitli anlatım teknikleriyle görünür kılarak yaparlar. Bu nedenle tarihsel koşulların ve dolayısıyla da tarihsel zorunlulukların değişiminin tanığı olan edebiyat tarihi, aynı zamanda anlatım tekniklerinin çağdan çağa değişmesinin tarihidir. Alegori, modernlik paradigmasının egemen hâle geldiği 19. yüzyıl öncesi geleneksel dünyanın baskın anlatım tekniğidir. Bu tez çalışmasında, alegorinin bir anlatım tekniği olarak icat ve imal edilişinin tarihsel koşulları incelenerek bu anlatım tekniğinin yapısal ve yapısökümcü örnekleri çözümlenip karşılaştırılmıştır.

Bu amaç doğrultusunda, nitel araştırmanın yöntemlerinden biri olan gömülü teori yöntemi kullanılarak alegorinin neden bir anlatım tekniği olduğu araştırılmıştır, alegori ile alegori olmamasına rağmen literatürde sıklıkla alegori olarak anılan diğer anlatım teknikleri arasındaki farklılıklar tespit edilmiştir ve alegorinin tarihsel gelişim süreci incelenmiştir. Ayrıca yapısal alegori ile yapısökümcü alegori arasındaki farkları görünür kılmak üzere, William Golding tarafından yazılan *Sineklerin Tanrısı* romanında ve Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanında alegorinin işlevi değerlendirilmiştir.

Sonuç olarak, alegoriye ilişkin özgün bir teorik çerçeve oluşturulmuştur. Aynı zamanda alegoriye ilişkin kategoriler üretilmiştir. Üstelik alegorinin bir anlatım tekniği, bir aygıt olarak değerlendirilmesi, onun tarihsel değişiminin de sebep-sonuç ilişkileri çerçevesinde anlaşılabilmesine katkıda bulunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Alegori, Roman, Türk Edebiyatı, yapısal, yapısökümcü

ABSTRACT

The way people express themselves is inevitably influenced by the environment they live in and societal conditions. Mental frameworks such as beliefs and ideologies not only shape the content of speech but also determine how it is delivered. That's why artists or writers often excel in helping others see the world more clearly, fostering awareness, and focusing attention. They achieve this by revealing patterns and making deep meanings and connections of things visible through various narrative techniques. Thus, the history of literature, bearing witness to the changes in historical circumstances and historical necessities, is also the history of the evolution of narrative techniques across eras.

Allegory was the dominant narrative technique of the traditional world before the ascendancy of the modernity paradigm in the 19th century. This thesis, by examining the historical conditions of the invention and development of allegory as a narrative technique analyzed and compared the examples of constructive and deconstructive allegory.

In line with this aim, the study investigates why allegory is considered a narrative technique using one of the methods of qualitative research called the grounded theory method. Differences between allegory and other narrative techniques often referred to as allegory in literature are identified, and the historical development process of allegory is examined. Additionally, to highlight the distinctions between structural allegory and deconstructive allegory, the function of allegory is evaluated in William Golding's novel *Lord of the Flies* and Yaşar Kemal's novel *The Sultan of Elephants and Red-Bearded Lame Ant*.

In conclusion, an original theoretical framework concerning allegory is established. Furthermore, categories related to allegory are generated. Moreover, assessing allegory as a narrative technique and a device will contribute to comprehending its historical evolution within the framework of cause-and-effect relationships.

Keywords: Allegory, Novel, Turkish Literature, Constructive, Deconstructive.

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo Nr.	Tablo Adı	Sayfa Nr.
1	<i>Sineklerin Tanrısı</i> Romanının Versiyonları.....	44
2	Çocukların Temsil Ettiği Semboller	59



GİRİŞ

Hikayeler, insan hayatında kayda değer bir rol oynar. İnsanoğlu, çocukluktan itibaren hikayeler dinlemek ve anlatmak konusunda doğal bir eğilime sahiptir. Bu eğilim, ebeveynlerin ninnilerle huzur bulması ve masallarla renklendirilmiş bir çocukluk anısına dönüşür. Zamanla, insanlar okuyarak ve kendi deneyimlerini paylaşarak büyürler. Dolayısıyla, hayatlarımız temelde bu hikayelerin bir kombinasyonuyla şekillenir. Michael Connelly ve Jean Clandinin (1990: 2)'in ifadeleriyle, "İnsanlar, bireysel ve toplumsal olarak hikayelerle dolu bir yaşam sürdüren anlatıcı varlıklardır". Bu nedenle anlatının incelenmesi, insanların dünyayı nasıl algıladığını ve deneyimlediğini araştırmak anlamına da gelir.

Arthur Asa Berger (1997: 4)'a göre, anlatılar hikayelerdir ve insanlara, hayvanlara, uzaydan gelen varlıklara vb. gerçekleşen veya gerçekleşmekte olan olayları aktarırlar. Bir hikaye, ardışık olayların birbirini izlediği bir yapıyı ifade eder ve bu da hikayenin belirli bir zaman dilimi içinde meydana geldiğini gösterir. Bu zaman dilimi, hem bir öyküde olduğu gibi çok kısa hem de bazı romanlar ve destanlarda olduğu gibi çok uzun olabilir. Laurel Richardson, anlatıyı "insanların deneyimlerini zamansal anlamlı bölümlere organize etme yöntemi" olarak tanımlar ve anlatının hem bir akıl yürütme hem de bir temsil biçimi olduğunu belirtir. İnsanlar dünyayı anlatsal olarak kavrayabilir ve anlatabilir (1990: 118).

Söylem kavramı, hikâye anlatımı ve iletişim çalışmalarında temel bir unsur kabul edilir. Söylem, iletişim sürecinde anlatının nasıl iletilip sunulduğunu ifade eder ve dil, tarz ve biçim gibi unsurları içerir. Söylem; gerçek kelimeleri, cümleleri ve paragrafları kullanarak anlatının şekillendirilmesini ve yapılandırılmasını da kapsar. Anlatı, bir hikâyenin içeriğini temsil ederken söylem ise ifade edilme ve içerikle iletişim kurma şeklidir (Goody, 2010: 117). Anlatı ve söylem arasındaki ilişki, temelde hikayenin yapılanmasını ve içeriğin iletilmesini sağlar. Anlatı, hikayenin omurgasını oluşturur ve içeriğin aktarılmasını sağlar. Söylem ise bu içeriğin sunumunu ve okuyucu kitlesine iletilme biçimini belirler. Anlatı ve söylem arasındaki ilişkinin anlaşılması; edebiyat, film, sözlü hikâye anlatımı ve günlük konuşmalar gibi çeşitli iletişim biçimlerinin analiz ve yorumlanması açısından büyük öneme sahiptir. Bu ilişki, anlatıların nasıl oluşturulduğunu, anlamın söylem seçimleriyle nasıl iletilildiğini ve farklı söylem biçimlerinin anlatıların yorumlanması ve karşılanması üzerindeki etkisini incelemeyi mümkün kılar.

Söylemin en temel sınıflandırması, sözlü ve yazılı dilin analizi arasındadır. Helen Leckie-Terry (1995: 102) söylemi yazılı söylem ve sözlü söylem olmak üzere iki temel kategoriye ayırır. Gillian Brown ve George Yule (1983: 12-13), yazılı ve sözlü dilin toplum içinde farklı işlevlere sahip olduğu görüşünü aktarır. Bu fikir, antropoloji ve sosyoloji uzmanları olan Jack Goody

(1977), Ian Watt (1963) ve Lev Vygotsky (1962) tarafından da desteklenir. Sözlü ve yazılı dil arasındaki ilişki, dilin kullanım amacına ve iletişim bağlamına bağlı olarak değişiklik gösterir. Sözlü dil, günlük hayatta sosyal ilişkilerin kurulması ve sürdürülmesi gibi amaçlarla yaygın bir şekilde kullanılır. Yazılı dil ise bilginin analiz edilmesi ve aktarılması için tercih edilir. Bununla birlikte sınıf içi söylemler, doktor-hasta diyalogları veya bilimsel konferanslar gibi bazı sözlü türlerde de bilgi aktarımı önemlidir (Brown ve Yule, 1983: 13).

Elinor Ochs (1979: 71) tarafından yapılan bir sınıflandırmaya göre sözlü ve yazılı dil, planlı veya plansız olarak kategorize edilebilir. Plansız söylem, önceden düşünce ve tasarım olmadan anlık bir şekilde gerçekleşen bir söylem türüdür. Planlı söylem ise sunum öncesinde düşünme ve düzenleme hazırlığı gerektirir. Bu bağlamda yazılı ve sözlü anlatı söylemi, planlı bir söylem örneği olarak değerlendirilebilir. Çünkü hikâye anlatımı, yazarların veya konuşmacıların bilişsel hazırlık yapmalarını gerektirir. Bununla birlikte yazılı türde yazarlar, düşüncelerini sıralamada genellikle daha rahat olurlar çünkü düzenleme için öncesinde zamanları vardır. Bu bağlamda, alegori bir anlatım tekniği olarak düzenli ve planlı bir retorik anlatımı temsil eder.

Tarihin derinliklerinden günümüze kadar edebiyatçılar ve sanatçılar çeşitli amaçlarla alegoriyi başarıyla kullanırlar. Alegori, genellikle insanın ruhsal ve düşünsel derinliklerine ilişkin anlayışları şekillendirmeyi ve teolojik gerçekleri araştırmayı hedeflerken aynı zamanda toplumsal, siyasi ve kültürel konuları ele almak için de kullanılır. Bu bakımdan alegorinin kullanımı hem evrensel hem de toplumsal gerçekliklerin anlamını açıklamak veya yorumlamak için bir araç olarak işlev görür. Dolayısıyla alegori, edebi ve eleştirel çalışmaların merkezinde yer alır. Alegorinin gizli mesajlar iletmek için kullanıldığı yaygın bir kabul olsa dahi özellikle mensur eserlerdeki işleyiş mekanizması tam açıklığa kavuşturulamamıştır. Alegorik metinler genellikle eğitici veya siyasi mesajlar içerdiği şeklinde yorumlanır, ancak alegorinin metnin içinde nasıl işlev gördüğü belirsiz kalmıştır. Bu sebeple söz konusu tez çalışmasında nitel araştırma yöntemlerinden biri olan “gömülü teori” yöntemi tercih edilmiştir.

Nitel araştırma yöntemleri, edebiyat araştırmalarında yaygın olarak kullanılan önemli bir araçtır. Bu araştırma türü, sayısal olmayan (betimsel) verileri toplamak ve analiz etmek amacıyla bireylerin sosyal gerçekliğini anlamak için tutumlarını, inançlarını ve motivasyonlarını içeren bir yaklaşımı temsil eder. Nitel araştırma genellikle derinlemesine görüşmeler, odak grupları veya gözlemler gibi yöntemler kullanarak detaylı ve bağlamsal verileri toplamak için yapılır. Bu nedenle nitel araştırma, insanların deneyimlerine yükledikleri anlamı anlamak veya davranışlarının altında yatan nedenleri ortaya çıkarmak istediklerinde özellikle faydalıdır (Merriam ve Tisdell, 2015: 14-19).

Edebiyat araştırmaları da nitel araştırma yöntemlerini kullanarak edebi eserlerin daha ayrıntılı bir şekilde analiz edilmesine ve anlaşılmasına katkıda bulunur. Nitel araştırma yöntemlerinden biri kabul edilen gömülü teori, verilerin sistemli bir şekilde toplanarak analiz edilmesiyle yeni bir teori oluşturma sürecini ifade eder (Strauss ve Corbin, 1998: 17-31). Bu teorinin amacı, kavramsal

kategoriler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak ve bunların hangi kuramsal bağlamlar içinde oluştuğunu, değiştiğini ve sürdürüldüğünü ayrıntılı bir şekilde göstermektir (Charmaz, 2002: 675-694). Araştırmacılar, veri toplama ve yorumlama aşamalarında gömülü teorileri ortaya çıkararak yeni kavram ve teoriler geliştirebilirler. Gömülü teori; olaylar, nesneler ve benzer durumları ortak bir başlık veya sınıflandırma sistemi altında toplamayı sağlayarak verilerin düzenlenmesi ve analizinde araştırmacılara yardımcı olur. Bu sayede olaylar ve durumlar ayrı ayrı ele alınsa da var olan ortak özellikler ve anlamsal ilişkiler sebebiyle bunların gruplandırılmaları mümkün hale gelir (Martin ve Turner, 1986: 141).

Tez, alegorinin tarihsel gelişimini ve alegori ile anlatı ve retorik amaç kavramları arasındaki ilişki içerik analizi yoluyla inceleyecektir. İçerik analizi sonucunda, alegorinin yapısal alegori ve yapısökümcü alegori olmak üzere iki türe ayrılacağı öne sürülecektir. Her iki tür de nesir metinlerinde birlikte çalıştığından, alegorinin işleyişiyle ilgili bir teori önerilecektir. Alegorik bir metnin anlamını kavramak için alegorinin yapısal ve yapısökümcü bileşenlerinin incelenmesi kaçınılmazdır. Bu kapsamda alegorik metinlerin incelenmesinde kullanılan söz konusu değerlendirme yöntemi, alegorinin tam anlamını kavramaya önemli bir katkı sağlayacaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde, alegori kavramının kökenine dair bir inceleme sunulacak ve alegori ilgili diğer terimler arasında karşılaştırmalar yapılacaktır. Ayrıca alegorinin akademik literatürde nasıl ele alındığına ilişkin bir açıklama sunulacaktır. İkinci bölümde, alegorinin Batı ve Doğu'daki tarihsel gelişimini incelenecektir. Bu kapsamda alegorinin tarih boyunca nasıl şekillendiği, yazarlar tarafından hangi eserlerde kullanıldığı üzerinde durulacaktır. Tarihsel perspektif, alegorinin kültürel ve edebi evriminin anlaşılmasını sağlayacaktır. Üçüncü bölümde, alegori yapısal alegori ve yapısökümcü alegori iki temel türe ayrılacaktır. Yapısal alegori, eğitimsel amaç taşıırken yapısökümcü alegori eleştirel amaçla kullanılır. Bu bağlamda, alegori türleri arasındaki farklılıklar ve kullanımları detaylı bir şekilde ele alınacak, bu türlerin metin içinde nasıl birleştirici rol üstlendiği ve okuyucuya hangi anlamları aktardığı açıklığa kavuşturulacaktır. Dördüncü ve son bölümde, William Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* romanı ile Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanlarında söz konusu türlerin metinlerde nasıl işlendiği incelenecektir. Her iki yazarın alegorik anlatımı, metinlerin derinliklerinde gizlenmiş anlamları açığa çıkararak okuyucuya derin bir anlayış sunmaktadır. Bahsi geçen analiz, her iki metnin alegorik kullanımının özelliklerini ve etkisini ortaya koyacaktır. Metin boyunca yapısal alegori, konstrüktif alegori ve "tahakküm etme aygıtı olarak alegori" kavramları aynı anlamda kullanılmıştır. Öte yandan "yapısökümcü alegori", "dekonstrüktif alegori" ve "tahakkümden kaçınma aygıtı olarak alegori" kavramları da aynı anlamda kullanılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BİR KAVRAM OLARAK ALEGORİ

1.1. Etimolojik Olarak Alegori

Bir terimin anlam yükü zaman içinde değişebilir. Değişimi gözlemlemek, o terimin hangi olguları ifade ettiğini kavramak için büyük önem taşır. İngilizce sözlüklerde “alegori” kelimesinin modern anlamı onun Avrupa kökenlerine dayandırılır: 18. ve 19. yüzyılların başında Johann Wolfgang Goethe ve Samuel Taylor Coleridge gibi yazarlar, “alegori”yi “simge” ile eş anlamlı olarak kullanırlar (Gadamer, 1993: 62). Oysa kelimenin tarihi çok daha eskidir: Henry George Liddell ve Robert Scott tarafından yazılan *A Greek-English Lexicon*’a göre (1901: 64, 66, 416) alegori kelimesi, “ἀλληγορία” (alegoría) kelimesinden gelir. “ἀλληγορία” (alegoría) kelimesi eski Yunancada “örtülü dil, mitik efsanelerin alegorik anlatımı veya mecazi, mecazi bir dil” anlamındadır. Aslen bir birleşik kelimedir ve “başka, farklı” anlamlarına gelen “ἄλλος” (allos) ve kökeninde “topluluk” anlamına gelen “ἀγορά” (agora) ve “anlatım yapmak, mecliste konuşmak” anlamlarına gelen “ἀγορεύω” (agoreuo) kelimelerinden meydana gelir.

Douglas Harper tarafından hazırlanan çevrimiçi etimoloji sözlüğündeki “alegori” maddesinde, “ona benzer başka bir kisve altında, bahsi geçmeyen bir konunun mecazi olarak ele alınması” anlamına gelen eski Fransızca “allegorie”nin (12 c.), Latince “allegorie”ye ve onun da “mecazi dil, bir şeyin başka bir şeymiş gibi görünen tasviri”, “başka bir şey hakkında konuşma” anlamına gelen eski Yunanca “alegoría”ya dayandığı belirtilir. Kelimeyi oluşturan iki kelimeden ilkinin etimolojik kökenindeki “allos”, “başka, farklı, tuhaf” gibi anlamlara gelir. İkinci kelime olan ve “toplanma yeri, pazar yeri, halk meclisi” anlamlarına gelen “agora” da “toplanmak” anlamına gelen “ageirō”dan türetilir. (Definition and Etymology of Allegory (t.y), <https://www.etymonline.com/word/allegory>). John Ayto’nun (2005: 17) *Word Origins*’ine göre ise “alegori” etimolojik kökeni itibarıyla “başka türlü söylemek” anlamına gelir. Horace Gerald Danner’e göre “alegori” kelimesinin basit kökü “agora”, ön eki ise “egor”dur. Dolayısıyla da alegori “edebi, dramatik ya da resimsel bir temsil” anlamına gelir, zira alegoride görünüşteki ya da yüzeysel anlam -ruhani bir arayışa işaret eden Kutsal Kâse Arayışı hikâyesinde olduğu gibi- daha derin bir anlamla hem paralellik gösterir hem de onu işaret eder (2014: 14).

Günümüz Türkçesiyle alegori kelimesi Fransızca adan, Fransızcadaki anlamıyla geçer. Türk dilinde kullanılan ve bir şeyi alegoriye çevirmek ya da alegorik yorumlamak anlamına gelen

“alegorize etmek” fiilinin kaynağı ise İngilizcedir. İngilizcede “allegorical” kelimesinin Türkçe karşılığıysa “alegori ile ilgili, alegoriden oluşan, mecazi” anlamlarına gelen “alegorik”tir (Türk Dil Kurumu, 1998: 77). Nitekim Menderes Coşkun, Osmanlı döneminde alegorinin yerini “temsili istiâre” kavramının aldığını belirtir. Coşkun, “muhtelif istiareler” ile oluşturulan metinlere alegori denildiğini ifade eder. Benzer şekilde İsmail Durmuş ve İskender Pala da temsili istiâre ve alegoriyi eşdeğer görürler. Temsili istiâre, bir ögenin farklı yönlerinin benzetme konusu yapılmasıyla ortaya çıkan bir yapıdır. Bu bağlamda Osmanlı Türkçesinde alegorinin yerine temsili istiâre teriminin kullanılmasının mantıklı olabileceği öne sürülür (Açıl, 2014: 152). Arapçada ise alegorinin karşılığı, “تمثيل” (temsil) veya “حكاية رمزية” (Remiz hikâyesi) kullanılır (Münir Baalbaki ve Remzi Baalbaki, 2008: 47). “Temsil” terimi, aslen bir düşünceyi sembol diliyle açıklamak amacıyla örnekler verme eylemini ifade eder. “Remiz” ise işaret etme, sembolik anlatım veya örtük anlam ifade etme gibi anlamlara gelir ve genellikle işaret, sembol, nişan gibi anlamlar içerir (Durmuş, 2007: 556; Uzun, 2011: 435).

Çeşitli sözlüklerden yola çıkarak alegori kelimesinin etimolojik kökeni itibarıyla “bir şeyi bir topluluğa/kitleye, başka/dolaylı bir şekilde anlatmak” anlamına geldiği söylenebilir. Alegori, agoradaki (pazar yerindeki) kitlelere hitap eder. Avama, yani çoğunluğu eğitimsiz kişilerden oluşan topluluklara bir şey anlatmaya çalışırken kullanılan bir tekniktir. Bu sebeple de temel işlevinin eğitimsiz kişilerin anlamakta zorlanacağı karmaşık bir meseleyi basitleştirmek olduğu varsayılabilir. Basitleştirmenin yolu, bahsedilen konuyu terimlerle ve teorik olarak değil örnek vererek yani öyküleme yoluyla anlatmaktır. Bir hikâye aracılığıyla başka türlü anlatmak, o hikâyenin temsil ettiği gerçekliği anlaşılır kılmaktır. Dolayısıyla alegoriye başvuran kişi, anlamı örtmeye değil açmaya çalışır. Onun amacı gizlemek değil faş etmektir.

1.2. Alegori Kavramına Yakın Terimler

Alegori, bir kavram veya düşünceyi sembolik bir anlatımla temsil etme sanatıdır. Temelde sembolizme dayanan bu sanat türü, sembol kullanarak belirli bir kavramı veya düşünceyi ifade etmek için imgeler, metaforlar ve kişileştirmeler gibi çeşitli söz sanatlarından faydalanır. Bu nedenle alegori sıklıkla sembol, benzetme veya metafor ile karıştırılabilir.

1.2.1. Metafor ve Alegori

“Metafor” ve “alegori” terimleri sıklıkla karıştırılır. Bir metafor genellikle ilgisiz iki şeyi (çoğunlukla bir şeyi) doğrudan bir diğerine benzeterek bir retorik etki oluşturma şeklidir. En yaygın metafor yapısı “X, Y’dir” ancak terim, benzetme gibi diğer edebi terimleri de içerir (Zharikov ve

Gentner, 2002: 976). Fakat benzetmelerin aksine, metaforlarda benzetme edatları (gibi, kadar vb.) kullanılmaz. Dolayısıyla bir metafor tam anlamıyla uygulanabilir bir karşılaştırma kullanır ve bir kelimenin anlam veya yönlerini diğer bir kelime veya cümleye aktarır. Örneğin, *Size Nasıl Geliyorsa* adlı oyunda yer alan “Bütün dünya bir sahnedir ve bütün erkekler ve kadınlar yalnızca birer oyuncu” (Halman, 1991: 17) cümlesinde William Shakespeare, dünyayı bir sahneyle karşılaştırarak bir metafor oluşturur. Dünyanın gerçekten bir sahne olduğunu iddia etmez; sadece retorik bir oyun kurar. Shakespeare, insan doğasının anlamını ve yerini düşünmeleri için okuyuculara dünyanın bir sahne gibi olduğunu mecazi bir dil kullanarak anlatmayı tercih eder.

Alegori ise Marcus Quintilian gibi klasik retorikçiler tarafından ortaya atılan ve örtülü veya açık karşılaştırmalara ya da ikameye dayanan yakın bir ilişkiyi ifade eden bir terimdir. Quintilian’a göre alegori “mecazların en güzeli”dir (Johnson, 2012: 4). Alegori genişletilmiş bir metafor kabul edilebilir ancak metaforla onu ayıran en temel fark, yorumlama işlevidir (Wearing, 2022: 68). Metaforda yorum net bir şekilde anlaşılabilirken alegoriyi anlamak için yazarın niyetleri ve metinde yer alan olaylarla ilgili kapsamlı bir çalışma gereklidir. Dolayısıyla alegori metafordan daha karmaşıktır.

George Orwell’in, *Hayvan Çiftliği* (1945) adlı romanına bir örnek olarak bakılırsa 1917 Rus Devrimini ve Sovyetler Birliğinin ilk yıllarını alegori yöntemini kullanarak anlatır. Romandaki hayvanların ilkeleri, komünizmin ilkelerine işaret eder. Saray Çiftliği, Rusya’nın bir metaforudur ve Çiftçi Bay Jones de Nicholas II’yi temsil eder. Domuz Koca Reis, Karl Marx’a işaret eden bir metafordur. Domuz Snowball, Leon Troçki’yi temsil eder. Napolyon ise Stalin’in metaforudur. Köpekler, onun özel güvenlik güçleridir. Boksör atı ise proletaryayı veya işçi sınıfını temsil eder (Fajrina, 2016: 84-86). Domuz metaforu, olay örgüsü içindeki bütün özellikleri göz önünde bulundurulmadan tek başına Troçki ya da örneğin Karl Marx olarak okunursa anlamsız olur, zira Troçki veya romanın diğer karakterlerinin herkes tarafından farklı hayvanlar veya cansız nesnelerle ilişkilendirilmesi olasıdır. Domuz metaforu, okuyucuyu romanın büyük amacına romanın diğer metaforlarıyla birleştğinde yaklaştırır. Alegori ve metafor arasındaki temel fark, alegorik metinlerdeki metaforların anlatı bağlamının ötesinde anlamsız olmaları, ancak anlatı içinde bu anlamsız metaforların alegoriye dönüşmesidir.

Alegori ile metafor arasındaki ikinci ayırım, alegorinin çeşitli düzeylerde politik, ahlaki ve eğitimsel amaçlarla anlaşılabilir retorik amaçlı bir anlatım algılanabilmesi; metaforun ise yalnızca tek bir düzeyde ve amaca yönelik olmasıdır. Yukarıda bahsi geçen Shakespeare’in “Bütün dünya bir sahnedir ve bütün erkekler ve kadınlar yalnızca birer oyuncudur” metaforik cümlesinde, sahne sanatçılarının rollerini üstlendiği gibi bireyin de hayatında belirli bir rol oynaması gerekliliğini ima eder. Bu durumda Shakespeare’in metaforu sadece belirli bir bakış açısından yorumlanabilir ve onun siyasi bir boyutu olmadığı ileri sürülebilir. Öte yandan George Orwell’in *Hayvan Çiftliği* adlı eseri; yalnızca siyasi açıdan değil aynı zamanda ahlaki ve eğitimsel açılardan da anlaşılabilir bir eser olarak öne çıkar. Örneğin *Hayvan Çiftliği*’nde Çiftçi Bay Jones ile iş birliği yaptığına inanmayı reddeden Boksör adlı atın, hakikat kavramına verdiği önem ve hakikatin

kanıtlarla desteklenmesi gerektiği vurgusunu ortaya koyar: “Ben buna inanmıyorum, dedi. Snowball, Ağıl Savaşı’nda aslanlar gibi çarpıştı. Gözlerimle gördüm. Savaş biter bitmez ona ‘Birinci Dereceden Kahraman Hayvan’ nişanı vermedik mi?” (Orwell, 2000: 80).

Alegori ve metafor arasındaki üçüncü fark ise metaforların çoğunlukla dil/edebiyat ürünlerinde, alegorilerinse edebiyatın yanı sıra heykel, resim vs. pek çok alanda kullanılmasıdır. Bu da alegorinin metafordan daha geniş bir kullanım alanına sahip olduğunu gösterir. Ayrıca alegori ve metafor arasındaki bir diğer önemli fark, alegorinin çok anlamlılığıdır. Alegoriler, her okuyucu tarafından farklı yorumlanabilen ve zamanla farklı anlamlar kazanabilen yapıtlardır. “Altın kalpli” gibi tek anlamlı metaforlar ise zamanla Rus Biçimcileri’nin deyişiyle “yadırgatma” becerilerini kaybeder ve ölü metaforlara dönüşürler (Lakoff, 1987: 143).

1.2.2. Alegori ve Benzetme

Benzetme ile alegori arasındaki fark, metafor ile alegori arasındaki farktan daha basittir. Ferit Edgü’nün *Hakkâri’de Bir Mevsim* isimli romanında yer alan “İşte size on dost gibi on kitap verdim, dedi” (2021: 42) cümlesinde, kitaplar arkadaşlarla karşılaştırılır. Kitaplar cansız olsalar da bazı insanlardan daha gerçek bir dost olabilirler. Cümle içindeki benzetme, öğeleri sayesinde metafordan veya alegoriden ayrılabilir. Benzetmenin öğeleri, benzetme edatı (cümlede “gibi” edatı), benzeyen (cümlede “kitap” kelimesi benzeyen olur), kendisine benzetilen (cümlede “dost” kelimesi benzetilen olur) ve benzetme yönüdür (cümlede benzetme yönü “dostluk”tur). Bu örnekte olduğu gibi bir benzetme genellikle “gibi” veya “kadar” gibi ifadeler içerir. Benzetme, genellikle farklı şeyleri karşılaştırmak veya zayıf bir şeyi güçlü bir şeyle karşılaştırmak amacıyla kullanılır. Bu nedenle benzetmeyi anlamak her zaman metaforu anlamaktan daha kolaydır. Benzetme, anlatılan özelliğin daha fazla olduğunu belirtmek veya anlatımı güçlendirmek için kullanılır.

Benzetme ile alegori arasındaki ayrım, benzetmenin tek bir cümle veya kelime ile diğer bir cümle veya kelime arasında benzerlik kurarken alegorinin bir olay örgüsünü başka bir olay örgüsüyle benzerlik içinde göstermeye çalışmasıdır. Benzetme, iki farklı şeyi karşılaştırarak bir özellik ya da nitelik vurgulamak için kullanılırken alegori daha karmaşık bir sembolik anlatım tarzıdır ve sembollerin anlamları genellikle okuyucunun yorumuna bırakılır. Alegori, daha geniş kapsamlı bir anlam taşıyabilirken benzetme daha sınırlı ve somut bir anlam taşır. Kısacası benzetme ile alegori arasındaki ayrım, kavramsal kapsam ile ilgilidir.

1.2.3. Alegori ve Sembol

Alegori ve sembol birbirine benzer; her ikisi de kullanıldığında farklı bir anlam taşımayı amaçlar. Sembol ve alegori arasındaki fark, ancak 18. yüzyılın sonunda oldukça netleşir. Friedrich Schiller ile yazışmalarında, Johann Wolfgang von Goethe (1797) her birinin özelliklerini belirginleştirmeye başlar ve alegori ile sembol arasında günümüze kadar neredeyse kesintisiz devam eden bir tartışmaya yol açar. Goethe'ye göre sembol söz konusu olduğunda yazar “tikel”de evrenseli görür; alegori söz konusu olduğunda ise “tikel”i evrenselin işlevinde arar. Çünkü ona göre gör/ara kelimeleri (Almancada: schaut/sucht) iki farklı işlemi ima eder: Biri görme duyusuna, algıya ve sezgiye (terimin etimolojik anlamında da), diğeri ise araştırma ve yansıtmaya bağlıdır (Luperini, 1991: 93). İlk durumda gerçek, aranmadan hızlı bir şekilde bulunabilir. İkinci durumda, tikel ve evrensel arasında köprü kuran bir mesafe olduğu için bir araştırma süreci gereklidir. Alegori ve sembol arasındaki ilk fark budur. Sembol, “güvercin” gibi belirli bir öğeyi başka bir şeyi (barış) temsil etmek için sunan edebi bir araçtır (Doğan, 2013: 84). Öte yandan bir alegori, bütün bir hikâye, bir roman veya bir şiir aracılığıyla bir mesaj iletmeye çalışır. Kısacası alegori genellikle sembolik olarak işleyen daha büyük bir bütünün parçasıdır. Dolayısıyla alegori, anlamını sembollerin birbirleriyle olan belirli ilişkilerinden alır. Böylece alegori bir bakıma bir bilmece işlevi görür.

Sembol ve alegori arasındaki farklılıklardan dolayı alegorinin bazı bilim adamları tarafından olumsuz bir şekilde algılandığı belirtilir. Goethe ve Coleridge'ın fikirleri, sembolün yüceltilmesi için alegorinin göz ardı edilmesinde etkili olur. Goethe'ye göre sembol; yaratıcı bir ruhun ortaya çıkardığı, varlıkların içsel doğasını yansıtan bir imgedir ve kendi başına anlamlıdır. Öte yandan alegori bir öykü, şiir ya da diğer sanatsal ifadelerin, özellikle de felsefi ya da ahlaki bir mesajı ifade etmek için kullanılan somut ve belirgin imgelerle dolu bir anlatıdır. Goethe sembolün daha yüksek bir sanat formu olduğuna inanır; ona göre alegori sınırlayıcı ve düşük kalitelidir. Sembol sadece bir yaratıcının doğal zekâsı ve sanatsal becerisiyle yaratılabilir olduğundan, sembolün yaratıcılığı ve yüceliği alegorinin ötesindedir (Luperini, 1991: 93-106).

Coleridge, alegori ile sembol arasındaki farkı açıklarken alegorinin somut ve belirgin bir mesajı olduğunu, sembolün ise soyut ve çok katmanlı anlamlar taşıdığını belirtir. Alegori, bir şeyi veya kavramı doğrudan temsil ederken sembol daha soyut ve çağrışımlıdır. Coleridge, sembolün birçok farklı anlama sahip olabileceğini ve farklı okuyucular için farklı anlamlar taşıyabileceğini vurgularken alegorinin tek bir anlamı olduğunu savunur (Christensen, 1978: 640–659). Bu nedenle Coleridge sembolü daha yüksek bir sanatsal ifade olarak görürken alegoriye daha düşük bir değer atfeder. 20. yüzyılda Clive Staples Lewis (1936), Angus Fletcher (1964) ve Rosemond Tuve (1966) gibi bilim adamları, alegorinin kötülenmesine karşı çıkmış olsalar da genellikle olumsuz bir imajı vardır. Ancak daha yakın zamanlarda Paul de Man gibi post-yapısalcılar, alegoriyi sembole karşı savunmuş ve alegori, nihayet edebiyat estetiğinde olumsuz bir terim olmaktan çıkar. Ancak Paul de

Man ve takipçileri, alegori ve sembolün temelde farklı ve zıt olduğu konusunda Goethe ve Coleridge'ı takip eder (Abrams, 1999: 313-314).

1.3. Akademik Literatürde Alegori

Alegori; edebiyat, sanat tarihi, semiyotik, felsefe ve kültürel çalışmalar gibi pek çok disiplinin ilgi alanına girer. Edebiyat alanındaki alegori incelemeleri, genellikle edebi eserlerdeki sembolik anlatımın analizi ve yorumu şeklindedir. Alegorik anlatılar, yazıldıkları dönemin kültürel ve sosyal bağlamını da yansıttığından, bu tür analizler aynı zamanda dönemsel ve kültürel çalışmalara da kaynaklık eder. Alegorik anlatımın özelliklerini ve kullanımını inceleyen çalışmalar, edebi eserlerdeki sembolizmi anlamak ve yorumlamak için önemlidir. Sanat tarihi alanında alegorik sembollerin analizi; resim, heykel ve mimari eserlerdeki sembolizmin anlaşılması ve yorumlanması amacıyla kullanılır. Sanat tarihçileri, alegorik sembollerin kullanımını ve anlamını belirlemek için eserlerin dönemsel ve kültürel bağlamını da göz önünde bulundururlar. Semiyotik alanında alegori, sembolizmin daha geniş bir bağlamda incelenmesi ile ilgilidir. Semiyotikçiler alegorik sembollerin nasıl oluşturulduğunu, nasıl yorumlandığını ve kullanıldığını inceleyerek sembolik anlatımın temel özelliklerini ortaya çıkarmaya çalışırlar. Felsefe alanında alegori, sembolik anlatımın insan düşüncesindeki yerini ve önemini araştıran çalışmaların inceleme nesnesidir. Felsefeciler, alegoriyi insan düşüncesinde soyut kavramların ve ideallerin sembolik ifade edilmesinde kullanılan bir araç olarak ele alır. Kültürel çalışmalar alanında alegori, kültürün sembolik ifade biçimleri ve anlam dünyasının anlaşılması için kullanılan bir araç olarak değerlendirilir. Kültürel çalışmalar, sembolik anlatımın toplumsal ve kültürel bağlamlarını inceleyerek alegoriyi üreten anlam dünyasını açıklamaya çalışır.

Sık kullanılan bir terim olmasına karşın, doğrudan alegori ile ilgili araştırmaların sayısı oldukça sınırlıdır. Bununla birlikte edebiyat alanında konuyla ilgili araştırma yapacak olanların başvurabilecekleri temel kaynaklar C. S. Lewis'in *The Allegory of Love* (Aşk Alegorisi), Emily Apter'in *Allegory and Representation* (Alerogi ve Temsil), Angus Fletcher'in *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Alegori: Bir Sembolik Modun Teorisi), Jon Whitman'ın *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period* (Yorum ve Alegori: Antik Çağdan Modern Döneme), Fredric Jameson'ın *Allegory and Ideology* (Alegori ve İdeoloji) adlı kitapları ile Craig Owens'ın *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (Alegorik Dürtü: Bir Postmodernizm Teorisine Doğru), Martin Heidegger'in *The Essence of Truth: On Plato's Cave Allegory and Theaetetus* (Gerçeğin Özü: Platon'un Mağara Alegorisi ve Theaetetus Üzerine), Hans-George Gadamer'in *Truth and Method* (Hakikat ve Meto), Berat Açıl'ın *Klasik Türk Edebiyatında Alegori* ve Menderes Coşkun'un "Klâsik Türk Şiirinde Mürekkap İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori" başlıklı makaleleridir.

C.S. Lewis'in *The Allegory of Love* adlı çalışması, Orta Çağ aşk edebiyatı hakkındadır. Kitap, Orta Çağ aşk edebiyatının kaynakları, alegorisi ve karakteristik özelliklerinin yanı sıra bu edebiyatın modern edebiyat üzerindeki etkilerini de ele alır. Lewis Orta Çağ aşk edebiyatının daha önceki dönemlerdeki aşk şiirleri ve hikâyeleri ile bağlantılı olduğunu belirtir. Kitabın tezi, Orta Çağ aşk edebiyatının yüksek dünya sevgisi ve dünyevi aşk arasındaki çatışmaya dayanan bir alegori olduğudur. Lewis Orta Çağ aşk edebiyatının modern edebiyat üzerindeki etkilerini de ele alır.

Emily Apter'in *Allegory and Representation* adlı kitabı; çağdaş edebiyat, sanat, kültür ve felsefe alanlarında yer alan temsil ve alegori kavramlarını ele alır. Apter, temsilin doğasını ve alegorinin güncel önemini tartışır; temsilin modernist edebiyatta ve postmodern kültürde nasıl işlediğini ve değiştiğini inceler. Bunun yanı sıra alegorinin tarihsel ve kültürel bir fenomen olarak nasıl işlev gördüğünü, özellikle de 20. yüzyıl sanatında nasıl kullanıldığını analiz eder. Yazar, temsil ve alegorinin sadece sanat ve edebiyatta değil aynı zamanda politik alandaki kullanımı ile de ilgilenir. Ayrıca kültürel ve sosyal farklılıkların temsilindeki rolü de ele alarak çağdaş dünyadaki temsil ve alegori kavramları hakkında geniş bir perspektif sunar.

Angus Fletcher'in *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* adlı kitabı, alegorinin teorik yönlerini ele alan bir çalışmadır. Fletcher alegorinin tarihini, kökenlerini, yapısal özelliklerini ve işlevlerini analiz eder. Yazar, alegorinin edebi eserlerdeki sembolik anlamların bir çeşitliliğini barındıran bir sembolik mod olduğunu iddia eder. Alegorinin sözlüğe benzeyen bir sembolik yapıda, bir anahtar sözcük, sembol veya metaforun çeşitli anlamlarının bir arada kullanıldığı bir yapı olduğunu göstermeye çalışır. Alegorinin sadece edebiyatta değil felsefe, sanat ve hatta politikadaki kullanımı da bu incelemenin çerçevesi içinde yer alır. Alegorinin işlevleri, yapısal özellikleri ve çeşitleri hakkında bilgi veren Fletcher, alegorinin özelliklerinin çağdan çağa ve kültürden kültüre değiştiği tezini savunur.

Craig Owens'in *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* adlı kitabı, postmodernizm ile alegori arasındaki ilişkiyi ele alan bir çalışmadır. Owens, postmodern estetiğin alegorik bir estetik olduğunu tezini savunur. Postmodernizmin alegorik bir estetik tanımlanmasını sağlayan tarihsel, kültürel ve sosyal faktörleri ele alır. Bunlar arasında: modernist sanatın yeniden değerlendirilmesi, popüler kültürün yükselişi, feminist hareket, postkolonyalizm ve kültürel eleştiri gibi faktörler yer alır. Owens, alegorinin, modernizmin soyutlama ve özelleştirme eğilimlerine karşı bir tepki olarak postmodern estetiğin temelini oluşturduğunu belirtir. Kitapta, alegorinin postmodern sanatta nasıl kullanıldığı ve nasıl bir eleştirel işlev gördüğü de tartışılır. Owens'a göre postmodernizmin alegorik yapısı, metnin veya sanat eserinin birçok anlam ve düzeyi aynı anda barındırmasına izin verir ve bu da anlamın belirsizliği ve çokluğuyla sonuçlanır.

Jon Whitman'ın *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period* adlı eseri, antik Yunan'dan modern döneme kadar edebiyatta yorumlama ve alegorinin nasıl kullanıldığını inceler. Whitman, edebiyatta yorumlamanın sadece metnin anlamını açıklamakla kalmayıp aynı zamanda okuyucunun deneyimlerini ve algısını da yansıttığını belirtir. Ona göre alegori, sembolizm ve

metaforlar aracılığıyla gerçekliğin başka bir düzeyini ya da anlamını gösterir. Yazar, antik Yunan ve Roma'dan Orta Çağ'a, Rönesans'a ve Aydınlanma'ya kadar edebi metinlerde yorumlama ve alegorinin nasıl kullanıldığını inceler. Ayrıca yorumlama ve alegorinin modern edebiyatta nasıl kullanıldığını ve modern eleştiri teorilerinin bu kavramlar üzerindeki etkisini de tartışır.

Fredric Jameson'ın *Allegory and Ideology* adlı eseri, alegori ile ideolojinin birbirleriyle nasıl bağlantılı olduğunu inceleyen bir kitaptır. Jameson'a göre alegori ve ideoloji, edebi yapıtlarda anlamın işleyişinde kilit bir rol oynarlar. Jameson, geleneksel alegori teorilerini eleştirir. Ona göre alegorinin işlevi sadece bir sembolizm sistemiyle sınırlı değildir. Alegori, bir tür işaret dili işlev görür ve metnin farklı katmanlarında farklı anlamlar taşıyarak okuyuculara çeşitli yorumlama seçenekleri sunar. Jameson, ideolojinin de edebi yapıtlarda alegorinin kullanımında kilit bir rol oynadığını savunur. İdeoloji, insanların dünya hakkında sahip olduğu fikirleri şekillendirir ve edebiyat da bu fikirleri yeniden üretir veya eleştirir. Yazara göre alegorik anlatılar, ideolojik yapıların çözülmesine ve eleştirilmesine yardımcı olabilirler.

Martin Heidegger'in *The Essence of Truth: On Plato's Cave Allegory and Theaetetus* adlı eseri, gerçeğin doğasını anlamak için Platon'un mağara alegorisi ve theaetetus diyaloglarını inceler. Heidegger'e göre gerçeklik, insanın anlayışının ötesinde var olan bir şeydir ve bu nedenle gerçeğin doğasını anlamak için insanın kavrayışının ötesine geçmek gereklidir. Heidegger aynı zamanda, gerçeği sadece bir temsil olarak görmemiz gerektiğini savunur. Ona göre Platon'un mağara alegorisi bu konuda önemli ipuçları verir. Heidegger, Platon'un mağara alegorisi'ni yorumlayarak gerçekliğin kendisinden çok onu temsil eden şeylerle ilgilendiğimizi öne sürer. Mağara alegorisi, insanların dünyayı sadece gölgeler olarak algıladığını ve gerçeği doğrudan göremediklerini anlatır. Heidegger, alegorinin gerçeği sadece bir temsil olarak algılamamız gerektiğine işaret ettiğini belirtir. Theaetetus diyaloguna gelince Heidegger, gerçekliğin doğasını anlamak için akıl yürütme sürecini araştıran bu diyalogun da önemli bir ipucu sunduğunu savunur. Heidegger diyalogun doğru anlama ve yanlış anlama arasındaki farkı vurguladığını belirtir.

Hans-Georg Gadamer'in *Truth and Method* adlı eseri, dil ve yorumlama yoluyla bilginin doğasını araştıran bir felsefi çalışmadır. Gadamer, insanların dünyayı nasıl anladıklarını, yorumladıklarını ve anlamlarının nasıl oluştuğunu anlamak için hermeneutik bir yaklaşım önerir. Hermeneutik yaklaşımın önemli bir özelliği olarak yorumlama sürecinin her zaman belirli bir tarihsel ve kültürel bağlamda gerçekleştiğini vurgular. Bu bağlamda yorumlama sürecinin, kültürel mirasın etkisini taşıdığını ve yorumlama sürecinin de her zaman yeni bir yorumlamayı mümkün kılan bir diyalog içinde gerçekleştiğini belirtir. Gadamer, yorumlama sürecinin doğası ve yöntemleri konusunda tartışmalar yürütürken yorumlama sürecinin kendisinin de bir bilgi türü olduğunu öne sürer. Yorumlama süreci, sadece belirli bir metni anlamakla kalmaz aynı zamanda insanlar arasındaki iletişimi, kültürel farklılıkları ve farklı dünya görüşlerini anlama çabasını da içerir. Gadamer'e göre yorumlama süreci bilimsel metodolojiden farklıdır zira doğru bilgi belirli bir yöntemle elde edilemez. Doğru bilgiye ancak doğru bir anlayışla erişilebilir. Söz konusu

Çalışmanın Hiisametlin Arslan ve İsmail Yavuzcan tarafından yapılan Türkçe tercümesi (Hakikat ve Yöntem) 2008 senesinde Paradigma Yayıncılık tarafından yayımlanır.

Türkiye’de alegori ile ilgili yapılan akademik çalışmaların sayısı Batı dünyasında yapılanlara kıyasla azdır. Berat Aıl’ın *Klasik Türk Edebiyatında Alegori* adlı eseri, klasik Türk edebiyatında sıkça kullanılan alegorik anlatım tarzı hakkındadır. Aıl alegorinin özelliklerini, tarihsel gelişimini ve örneklerini inceler. Kitapta ayrıca alegorinin nasıl işlev gördüğü, hangi amaçlarla kullanıldığı ve neden yaygın olduğı da ele alınır. Çalışmada, önde gelen metinlerinden örneklerle klasik Türk edebiyatında alegorinin kullanımı ele alınmakta ve son olarak alegorinin ağdaş Türk edebiyatındaki yeri de tartışılır. Eserin temel tezi, klasik Türk edebiyatında alegorinin uzun bir tarihi olduğı ve özellikle 16. ve 17. yüzyıl şairlerinin bu yöntemi sıklıkla kullandığıdır.

Menderes Coşkun’un “Klâsik Türk Şiirinde Mürekkep İstiare, Temsilî İstiare ve Alegori” adlı makalesi, Türk retoriğinin Batı retoriği ile olan ilişkisinden sonra kullanılmaya başlanan “alegori” terimi hakkındadır. Makalede eski Türk edebiyatı geleneğinde alegori teriminin bir karışılığının varlığını tartışılmakta ve “temsili istiare” teriminin “alegori” anlamında kullanıldığı ne sürülür. Türkiye’de alegori üzerine yazan, farklı disiplinlerden birçok akademisyen ve araştırmacı bulunur. Alegori; edebiyat, sanat, felsefe gibi birçok farklı disiplini ilgilendiren bir konu olduğı için mevcut çalışmalarda genellikle disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. ALEGORİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Batı Dünyasında Alegori

2.1.1. Antik ve Geç Antik Çağ

Alegorinin kökenleri, Homeros'un zamanına kadar uzanan “yarı alegorik” kişileştirmelerin kullanımına dayanabilir. Örneğin, Terör (Deimos) ve Korku (Phobos) gibi figürlerin kullanımı, Ares'in atlarını hazırlaması için emir verdiği İlyada'daki pasajda görülebilir: “Böylece [Ares] konuştu ve Deimos'a (Korku) ve Phobos'a (Dehşet) atlarını koşmalarını emretti ve kendisi de onun parlak zırhına girdi” (Homeros, 1951: 15. 119). Genellikle “ilk alegorist” adlandırılan kişi, Homeros'un alegorik yorumlarını ilk kez kullanmış olan kişi olarak kabul edilir. Bu konuda, Theagenes of Rhegium veya Syros'lu Pherecydes gibi 6. yüzyılda aktif olan kişiler aday gösterilir. Dolayısıyla tartışma oldukça karmaşıktır.

Platon, Anaksagoras ve Sokrates çevresinde yapılan tartışmalara katılarak Homeros'un şiirlerinin alegori içerip içermediği konusunu ele alır. Diyaloglarında bahsı geçen tartışmalara atıfta bulunarak alegorik yorumlamayı ve alegorinin doğasını ele alır ve eserlerinde alegorik araçları açıkça kullanır. Örneğin *Devlet* adlı eserindeki mağara alegorisi klasik edebiyatta en iyi bilinen alegori örneklerinden biridir. Platon'un alegorik yorumlarla ilgili görüşleri tartışmalıdır. Andrew Ford'a göre Platon alegorik yorumlama yöntemini belirsiz ve çocuklar için tehlikeli görürken alegorinin daha felsefi bir şekilde kullanılması ihtimalini doğrudan reddetmez (2009: 7-86). Platon, *Devlet* adlı eserinde alegoriyi reddetse de bu reddi teolojik veya metodolojik değil pedagojik ve sosyal sebeplere dayandırır. Endişesi, alegorinin kendisine değil popüler yorumcuların yorumlarının yanlış anlaşılması ve yanlış kullanılmasına odaklanır.

Platon'un temel felsefi inancı “formlar teorisi” ile temsil edilir. Bu metafizik teori, birçok yazar tarafından edebi alegorinin kullanımı için gerekçelendirilir. İşaretlerin ve şeylerin alegorik yorumlarına yol açan teori, fikrin şeyi aşan bir süreç olduğunu çağrıştıran “Şey fikri” terimi ile ifade edilir. Fikirler teorisi, platonik düzenlemesinde alt formlardan üst formlara doğru bir hiyerarşik yapı olarak kabul edilir. Platonik diyalektik, maddi dünyanın temel değerini sorgulayarak yolu açar. Platon, doğa analizinin en yüksek aşkınlık noktasına ulaştığı bir zamanda

alegorinin kullanımına yol açar (Fletcher, 2012: 43-44). Nitekim Platon, Pisagor ve takipçilerinin fikirlerinden büyük ölçüde etkilenir ki Pisagorcuların gizli öğretileri ve ayinleri olduğu düşünülür. Pisagorcular sembolizmin önemini vurgulayarak kısa, gizli şifreler içeren veya ayinleştirilmiş bilmeceleri de içeren ifadeleri tercih ederler (Struck, 2014: 100-104). Pisagorcular'ın tercih ettiği ifadeler, edebi sembolizmi de kapsayacak şekilde daha da genişletilir. Bu yüzden Pisagorcuların edebi sembolizmde yaratıcı oldukları kabul edilir.

Hristiyanlığın ortaya çıkmasıyla birlikte alegori, İncil ve onun yorumlanmasıyla ilgili hâle gelir ve İncil alegorileri ortaya çıkar. İncil alegorileri, Hristiyan öğretilerinin anlatımında kullanılan hikâyeleri tasvir eder ve genellikle iki ana türe ayrılabilir (McGrath, 2011: 132). Birinci tür alegoriler, kelime anlamlarından ziyade İncil'in alegorik yorumlarına odaklanan meseller olarak nitelendirilebilir. Bu tür alegoriler, Eski Ahit olaylarını Yeni Ahit ile ilişkilendirerek aralarında alegorik bağlantılar kurar. İkinci tür alegoriler ise İncil temalarını kullanarak yazılmış edebi eserlerdir ve iyi-kötü arasındaki mücadeleyi konu alırlar. Sözü geçen alegoriler, sembolik dil kullanarak İncil'deki kavramları ve öğretileri anlatmak için tasarlanmıştır ve genellikle insanın ruhsal yolculuğunu tasvir eder. İlk İncil alegorileri, İsrail'in vaat edilen topraklar'ının fethini ve halkının temsilini konu alan bölümler olarak bilinir. Bu alegorik anlatımlar, Mezmur 80'de İbranice İncil'de yer alır, Hezekiel 16 ve 17'deki alegorik anlatımlar ise güçlü bir kartal tarafından yakalanan aynı asmanın Babil'e sürgün edilen İsrail'i temsil eder (Jones, 1968: 1186-1189; Kennedy, 1999: 142).

MÖ 20 ile MS 50 arasında yaşamış ve Helenleşmiş İskenderiye Yahudisi olarak tanınan Philo Judaeus, Yunan Eski Ahit'in alegorik okumasını geleneksel Yahudi anlatılarıyla birleştiren devasa bir esere sahiptir. Philo, Eski Ahit'in Yunan felsefesinin gerçek kaynağı olduğunu göstermeye çalışır. İbrahim'in Mamre'nin dağında üç adamla (veya meleklerle) karşılaşması, Philo'nun alegorik yorumları arasında öne çıkar. Philo'ya göre İbrahim'in Allah'a tekil olarak "Rab" diye hitap etmesi, teslisin varlığına işaret eder (Vanhoozer vd., 2005: 35). Bu nedenle Philo, Pisagorcuların mükemmel sayı olarak kabul ettiği üç sayısını ilahi varlıkta bulmanın Tanrı'nın mükemmelliğini göstermenin bir parçası olduğunu düşünür (Vamvacas, 2009: 72).

Sonrasında gelen Hristiyan yorumcuları, Philo'nun teslis hakkındaki yorumunu kullanmaya devam eder. Bahsi geçen kullanım, Tanrı'nın Eski Ahit'te kendisini teslisle ifade ettiği görüşünü destekleyen bir gösterge olarak değerlendirilir. Söz konusu geri dönüşüm, erken dönem Hristiyan yorumcuların her Eski Ahit pasajında Hristiyan bir anlam bulması gerektiği için alegori kullanma motivasyonlarını ortaya koyar. Dikkat çekici bir şekilde bu yorumcuların ana hermeneutik ilkesi, hala geçerli kabul edilen bir ilkedir: Kutsal Yazıların daha açık kısımları, daha zor kısımların anlamını belirlemek için temel olarak kullanılmalıdır (Cantor, 1993: 40). Bu sebeple Alegori, Hristiyan doktrinini oluşturmak için değil yüzeyde başka bir şeyden bahsediyormuş gibi görünen metinlerde onu keşfetmek için kullanılır. Philo'nun yaklaşımı, yaklaşık MS 200 yıllarında İskenderiyeli Clement ve öğrencisi Origen tarafından geliştirilir. Origen, 3. yüzyılda İskenderiye İlahiyat Okulu mezunu bir ilahiyatçıdır ve Tarsuslu Pavlus'un Galatyalılar bölümünde kullandığı

Yahudi yorumlama yönteminden ilham alarak Kutsal Yazıların üç anlamının (gerçek, ahlaki ve manevi) ilkesini formüle eder. Söz konusu olan yaklaşım, 4. yüzyılda Hippo’lu ilahiyatçı Augustine tarafından geliştirilerek Kutsal Yazıların dört anlamı haline getirilir (Vanhoozer vd., 2005: 283-284).

MS 400 civarında yani geç antik çağda Prudentius tarafından yazılan *Psychomachia* (Ruh Savaşı) adlı eser; günümüze ulaşan, tamamen alegorik ilk Hristiyan eseridir. Eserde Umut, İffet ve Alçakgönüllülük gibi kişiselleştirilmiş “iyi” faziletler; Kibir, Hınç, Paganizm ve Hırs gibi kişiselleştirilmiş “kötü” özelliklerle savaşı. Kişileştirmeler kadındır, çünkü Latince soyut kavramlar dişil gramer cinsiyetine sahiptir. Bu nedenle eserin gerçek amacını bilmeyen okuyucular, Prudentius’un alegori için hiçbir bağlam veya açıklama sunmadığından, hikâyeyi kelimenin tam anlamıyla birkaç öfkeli kadının hikâyesi olarak anlayabilirler (Neal ve Rodwell, 2022: 121-130).

Aynı dönemde 5. yüzyılın başlarına doğru Claudian, Macrobius ve Martianus Capella gibi üç yazar, alegori tarihini etkiler (Strayer, 1982: 178-188). Bahsi geçen yazarlar hakkında çok az şey bilinir. *The Rape of Proserpine* (Proserpine Tecavüz) adlı eser, Claudian’ın ilk eseri olarak bilinir ve Tyrannius Rufinus’a karşı bir saldırı amacı taşır. Alain de Lille tarafından 12. yüzyılda yazılan *Anticlaudianus* kitabı için bir örnek niteliği taşıyan eser, mert ve faziletli bir adam olmanın nasıl mümkün olabileceği konusunda bir alegori sunar (Strayer, 1982: 182). Mitolojik, kişisel ve kozmolojik alegoriler içeren eser, gelecek Orta Çağ’da önemli bir yer edinir. Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis Scipio’nun* (Rüyasının Yorumunu) adlı eseriyle rüyaların alegorik yorumlanması konusunda önemli bir rol oynamıştır ve sözü geçen konu, bir sonraki orta çağ boyunca en önemli konulardan biri kabul edilir (Encyclopedia Britannica, 1911: 249). Martianus ise *Marriage of Philology and Mercury* (Filoloji ve Merkür’ün Evliliği) adlı eseriyle akıllı öğrenmenin mektup sevgisi ile alegorik birliğine atıfta bulunur. Kitap, eğitimciler ve öğrenciler için önemli bir kaynak olarak kabul edilir ve “yedi liberal sanat” konusunda kısa incelemeler içerir (Encyclopaedia Britannica, 1911: 269).

Boethius, muhtemelen geç antik çağ’ın en önemli yazarlarından biri kabul edilir ve *Consolation of Philosophy* (Felsefenin Tesellisi) adlı eseriyle okuyucularını kişileştirilmiş Leydi Felsefe ile tanıştırır (Strayer, 1982: 166). Lady Luck, Lady Fortune gibi kişileştirilmiş figürleri içeren bir geleneğin öncüsü olan bu eser, büyük bir etki yaratmış ve Orta Çağ boyunca önemli bir konuma sahip olur. Özetle Antik ve Geç Antik Çağlarda, alegori felsefi ve dini bağlamlarda önemli bir ifade biçimi olarak göze çarpar. Hem mitolojik sembollerin hem de dini motiflerin kullanımıyla alegori, insanın varoluşsal meselelerine ve ahlaki sorunlarına cevap arayışında güçlü bir araç olarak işlev görürler. Bu dönemdeki düşünürler ve yazarlar, alegoriyi sembolik anlatım tarzı benimseyerek derinlikli ve etkileyici eserler ortaya koyarlar. Günümüzde dahi Antik ve Geç Antik Çağlardaki alegorik eserler, insanlık tarihi ve düşünsel mirasın vazgeçilmez bir parçası kabul edilir.

2.1.2. Orta ve Yüksek Orta Çağ

Roma İmparatorluğu'nun çöküşü, Avrupa'nın muhtemelen 5. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar uzanan ve “Orta Çağ” adlandırılan yeni bir klasik sonrası döneme geçişini simgeler. Orta Çağ boyunca edebiyat ve genel olarak sanat alanlarında alegorinin, klasik çağlardaki gibi parlaklıklarının zirvesinde olmadığı gözlemlenir. Erken Orta Çağ'ın 5. ve on 12. yüzyıllar arasındaki ilk aşaması, sanat ve medeniyet için bir gerileme ve çürüme dönemi olarak değerlendirilir. Dolayısıyla erken Orta Çağa “Karanlık Çağ” denilir (Mommsen, 1959: 106-129). Bu çerçevede Boethius'un daha önce bahsedilen eseri, 12. yüzyıldan önceki son önemli alegorik eser kabul edilebilir.

Orta Çağ'da, erken Hristiyanlık döneminin İncil yorumcularından kaynaklanan dört farklı alegori kategorisi kullanılır (Brand ve Mitchell, 2015: 47-48). İlk olarak, tarihsel amaçlar için hikâyelerin harfi harfine yorumlanmasından oluşan ve altta yatan bir anlamı olmayan alegorik yorumlama türü vardır. İkinci olarak, tipolojik alegori türü, Eski Ahit'teki olayları Yeni Ahit'e bağlamak ve özellikle Mesih'in hayatındaki olaylarla Eski Ahit hikâyeleri arasında alegorik bağlantılar kurmak için kullanılır. Üçüncü alegori türü ahlakidir veya topolojik, yani kişinin şimdiki zamanda nasıl hareket etmesi gerektiği ile ilgilidir. Dördüncü ve son alegori türü ise anagojik olarak adlandırılır ve Hristiyan tarihinin gelecekteki olayları; cennet, cehennem ve son yargı gibi konularla ilgilenir; kehanetler içerir. Böylece dört alegori türü geçmiş olaylarla (gerçek), geçmiş olayların şimdiki zamanla bağlantısıyla (tipoloji), şimdiki olaylarla (ahlaki) ve gelecekle (anagojik) ilgilenir. Niekim Antik ve Geç Antik Çağlarda alegori, Hristiyanlık ve dinle sıkı bir şekilde ilişkilendirilmiş olup öncelikle edebi olmayan bir anlatım biçimidir. Ancak Orta Çağ'ın sonlarına doğru, Batı edebiyatında alegori edebi bir teknik olarak kabul edilmeye başlanır. Bu değişikliğe sebep olan dört önemli eser ise Orta Çağ'da ortaya çıkar:

1- *Le Roman de la Rose* (Gülün Romanı): Guillaume de Dole tarafından kaleme alınan ve eski Fransızca kullanılarak yazılan bir alegorik rüya şiiridir. Eser, romantik aşk sanatının tüm yönlerini ele alır. Saray edebiyatının önemli bir örneği kabul edilen eserde, Âşığın arayışı boyunca ‘Gül’ kelimesi, hem başlık sahibi hanımın adı hem de dişi cinselliğin soyut bir sembolü olarak kullanılır. Diğer karakterlerin adları ise kişisel isimlerin yanı sıra aşk ilişkilerinin farklı faktörlerini gösteren metonimiler olarak işlev görür. *Gülün Romanı*, uzun süreli etkisi nedeniyle birçok el yazması kopyasıyla günümüze kadar korunmuştur ve birçok çeviri, taklit, övgü ve tartışmaya ilham verir.

2- *Divine Comedy* (İlahî Komedy): İtalyan yazar Dante Alighieri tarafından kaleme alınmış bir anlatı şiiridir ve ruhun Cehennem, Araf ve Cennet'teki yolculuğunu vurgulayan üç kitaptan oluşur. Bahsedilen eser, ahlaki ve politik boyutlarıyla iyi bir alegori örneği sunmakta ve yazım tarzı nedeniyle bir komedi olarak adlandırılır. *İlahî Komedy*, Dante'nin yüksek Orta Çağ İtalya'sındaki ahlaki ikilemler hakkındaki görüşlerini yansıtmasının yanı sıra siyasi hayal kırıklıklarını da açığa

çıkartır. Bu sebeple *İlahi Komedyâ*, Dante'nin çağdaşları için bir uyanış çağrısı niteliği taşıır ve günümüzde de dünya edebiyatında önemli bir yere sahiptir.

3- *Piers Plowman: Piers Plowman*, William Langland tarafından yazılan bir alegorik anlatı şiiridir. Şiir, teolojik alegori ve sosyal hicvin birleştiği bir yapıya sahip olup gerçek Hristiyan yaşamını arayan anlatıcının/rüyacının yolculuğunu anlatır ve Orta Çağ Katolikliği bağlamında yer alır. Şiirde, bir dizi rüya görüsü içinde gerçekleşen yolculuk; hayalperest karakterinin, “Dowel” (İyi Yap), “Dobet” (Daha İyi Yap) ve “Dobest” (En İyisini Yap) gibi alegorik karakterlerle karşılaşmasıyla devam eder. Şiirin bölümleri “adımlar” adı verilen geçişlere ayrılmıştır ve versiyona göre değişebilir. Langland'ın toplumsal eleştirisi ve Hristiyan öğretisinin arayışı, eserin günümüze kadar varlığını sürdürmesini sağlayan önemli unsurlardır.

4- *Pearl* (İnci): İngiliz edebiyatının 14. yüzyılın sonlarındaki önemli alegorik şiirlerinden biri kabul edilir. Şiirin yazarı tarihsel olarak tespit edilememiş olup araştırmacılar onu “Gawain Poet” veya “Pearl Poet” adlandırılır (Andrew, 1997: 23). Bir baba, bahçede uykuya dalmışken anlattığı şiirde rüyasında kaybettiği inciyi yaslar. Rüyasında, karşılaştığı “İnci-kız” adlı güzel bir kadın, Hristiyan inancının sembolü olan İsa Mesih hakkında babanın sorularına yanıtlar verir ve ona cennetsel bir şehir gösterir. Ancak rüyacı nehri geçmeye çalıştığında uyanır ve rüyasının anlamını düşünür. *İnci*, dini bir alegori olarak insanın dünyadaki hayatının anlamını ve cennete giden yolu arayışını vurgulayan bir yapıya sahiptir.

Orta Çağ Avrupa'sındaki Hristiyan kilisesi, güçlü bir toplumsal ve kültürel yapıya sahiptir. Kilisenin dinî liderleri, Hristiyan inancının farklı yönlerini yansıtan metinlerin yorumlanması konusunda büyük bir rol oynarlar. Bunun sonucunda kilise, sadece bir dini kurum olmaktan çıkarak kültürel, siyasi ve ekonomik alanlarda da güçlü bir etkiye sahip olur. Başlangıcından itibaren dini kurum, temel metni olan Kitap-ı Mukaddes'in yayılmasını ve yorumlanmasını kontrol eder ve kutsal yazılara birden çok anlam atfeden ayrıntılı bir okuma sistemi aracılığıyla herhangi bir belirgin tutarsızlığı hesaba katar. Aynı zamanda kutsal yazılardaki olaylar, daha önce açıklandığı gibi Eski Ahit ve Yeni Ahit'te Mesih'in bakanlığının tarihi arasında bağlantılar bulur (Figg, 2005: 183). Kutsal yazıları yorumlamanın tarzları, yalnızca Orta Çağ'da manevi fikirlerin ve duyguların ifadesini etkilemekle kalmaz, aynı zamanda görsel sanatlar ve edebiyat üzerinde de önemli bir etkiye sahiptir. Bundan dolayı Orta Çağ alegorisinin işlevi veya rolü, hem sözlü hem de yazılı vaazlar, masallar olarak gizlenmiş ahlaki dersler için bir araçtır. Dolayısıyla dinin Orta Çağ insanların yaşamlarındaki bu önemli rol sayesinde, sözde “şövalye aşkı” veya “saray aşkı” ortaya çıkar (Boase, 1977: 75). Saray aşkı ya da şövalye aşkı, asalet ile şövalyeliği öne çıkarır. Bu anlayışta, büyük şövalyelerin yalnızca en iyi savaşçılar olmadığı, aynı zamanda kibar, nazik, cömert ve eşlerine sadık oldukları düşünülür (Newman, 1973: 1-19). Belirtilen nitelikler, mükemmel bir şövalyelik anlayışı yaratmak için bir araya getirilir.

Yüksek Orta Çağ edebiyatı, şövalyelerin maceralara atıldığı ve hanımlar için çeşitli hizmetlerde bulundukları saray aşkları temalı örneklerle doludur. Bu tür aşk, aslen soyluların

eğlencesi için yaratılmış bir edebi kurgu olsa da zamanla aşkla ilgili bu fikirler değişerek daha geniş bir izleyici kitlesini etkiler. Yüksek Orta Çağ'da, sözü edilen fikirler etrafında “aşk oyunları” geliştirilmiş ve “asilce sevmek” zenginleştirici ve geliştirici bir uygulama kabul edilir. Ancak o dönemdeki bazı evlilikler, genellikle ticari çıkarlar ya da güçlü bir ittifakın sonucu olarak gerçekleşir. Neticede âşık kendisini her şeye kadir aşk tanrısına hizmet eden ve leydi azizine tapan biri görür. Bu yüzden *Gülün Romanı* gibi eserler, romantik aşk sanatının ifşa edildiği ve saray edebiyatının önemli bir örneği kabul edilen bir “aşk aynası” sağlama iddiasındadır (Stevens, 1979: 206).

2.1.3. Rönesans Dönemi

Rönesans, Orta Çağ'dan Modern Döneme geçişin yaşandığı ve antik çağın fikirlerini canlandırma ve aşma çabasıyla karakterize edilen önemli bir dönemdir. Rönesans Dönemi, 15. ve 16. yüzyılları kapsar. Ancak bazı tarihçiler, 14. yüzyıldan başlayıp 17. yüzyılın sonuna kadar süren bir süreci kapsayan “uzun rönesans” kavramını kullanarak ele alır. Rönesans Döneminin, İtalya'nın birçok eyaletinde, özellikle Floransa Cumhuriyeti gibi merkezlerde kökleri bulunur. Bahsedilen dönemde, Floransa'nın sosyal ve sivil özellikleriyle ilgili birçok teori ortaya atılır. Siyasi yapısı, Medici ailesinin himayesi ve Konstantinopolis'in Osmanlılar tarafından fethedilmesinin ardından Yunan bilginlerinin ve metinlerinin İtalya'ya göç etmesi gibi faktörler, Rönesans'ın Floransa'da doğuşunda önemli bir rol oynar (Baldassarri, 2009: 23-44). Rönesans'ın merkezleri, kuzey İtalya'nın çeşitli eyaletleri olan Milano, Venedik, Bologna, Roma ve Cenova'dır. Ancak Rönesans'ın etkisi sadece İtalya ile sınırlı kalmaz. Rönesans'ın etkisi; Fransa, İngiltere, İrlanda, İspanya, Portekiz, Almanya, Polonya ve diğer Avrupa ülkelerine de yayılır.

Rönesans Dönemi, “hümanizm” ve “roman humanitas” kavramlarının keşfiyle şekillenir. Hümanizm, insanın her şeyin ölçüsü olduğu felsefi ifadeler gibi Protogoras'ın düşüncelerine dayanır. Bahsi geçen yenilikçi düşünce biçimi mimaride, sanatta, bilimde, siyasette ve edebiyatta kendini gösterir. Böylece Rönesans Dönemi, bir kültürel hareket olarak Petrarch ve çağdaşları tarafından savunulan klasik kaynak çalışmalarının dayalı öğrenmenin 14. yüzyılda yeniden canlanmasıyla başlar ve Latin ile yerel edebiyatın yenilikçi bir şekilde gelişmesini kapsar (Burke, 1990: 2). Rönesans hümanistleri, “Neoplatonizmin” canlanmasında Hristiyanlığı reddetmezler. Aksine, Rönesans'ın en önemli eserlerinin çoğu Hristiyanlığa adanır ve kilise, Rönesans sanatının birçok eserini destekler. Ancak entelektüeller ve din arasındaki ilişki, kültürel yaşamın diğer birçok alanına da yansıyan ince değişikliklere uğrar. Ayrıca Bizans'tan Batı Avrupa'ya birçok Yunan Hristiyan eseri, Yunan Yeni Ahit'in de dâhil olduğu birçok eserle birlikte getirilir. Yeni gelen eserler, antik çağlardan beri ilk kez Batılı bilim adamlarını meşgul eder. Greko-Hristiyan eserlerle olan bu yeni ilişki, özellikle hümanistler Lorenzo Varra ve Erasmus'un yardımıyla Yeni Ahit'in orijinal Yunanca diline dönüş, Reform'un yolunu açmaya yardımcı olur (Spencer, 2019: 3-4).

Rönesans Dönemi boyunca alegorinin gelişimi, ilginç bir şekilde farklı ve çelişkili yönler sergiler. Rönesans Dönemi, klasik tefsir ve kutsal metinlerin bazı yönlerinde hala etkisini sürdürürken alegorinin poetikası ve şiirin analizi o dönem eleştirmenlerinin ilgi alanına girer. Sözü geçen eleştirmenler, alegorinin poetikası olarak adlandırabilecekleri bir kavramı sıkı bir şekilde ele alırken eski tefsir gelenekleri hala şiirin analizi için bir araç kullanılır. Ancak alegorinin kendisi, yenilenmiş bir vurguyla şiirsel sürecin daha derin bir anlayışına ulaşmanın bir yolunu belirler. Bu çerçevede Edmund Spenser'ın *The Faerie Queene* (Peri Kraliçesi) adlı şiiri, alegori örneği olarak gösterilebilir. İngiliz şair Spenser, Tudor hanedanını ve I. Elizabeth'i kutlayan destansı ve fantastik bir alegori içeren bir şiir yazar. *The Faerie Queene*'in ilk üç kitabı 1590 yılında yayımlanır, üç kitaptan oluşan ikinci seti ise 1596'da okurla buluşur. Spenser, eserin toplamda on iki kitaptan oluşmasını planladığını açıklamış olsa da günümüze eksik bir sürümü ulaşır (Loewenstein ve Mueller, 2003: 369). Yine de bahsi geçen eser İngilizce dilindeki en uzun şiirlerden biri olarak hala önemini korur. Şiir, alegorik bir yapıya sahip olup farklı alegori seviyelerinde okunabilir ve Kraliçe I. Elizabeth'e övgü de dâhil olmak üzere çeşitli alegori seviyelerinde yorumlanabilir. Tamamen alegorik bir bağlamda, şiir birkaç şövalyenin birkaç erdem üzerindeki incelemelerini takip eder. Spenser'in Yazarların Mektubu'nda, destansı şiirin "alegorik araçlarla dolu bir şekilde" tasarlandığını ve Peri Kraliçesi'nin amacının "erdemli ve nazik bir disiplin içinde bir beyefendi veya asil bir insan yaratmak" olduğunu belirtir (Spenser, 1984: 15–16).

Alegorinin psikolojik anlamda kullanımı, daha önce bahsedilen şövalye aşk geleneği içinde gözlemlenebilir. Bu yöntem, âşık kişinin psikolojik durumlarını keşfetmek ve ifade etmek için kullanılır. Saray aşkı şairleri; duygu, arzu ve sevgiyi anlamlı ve dramatik bir şekilde ifade etmek için bahsedilen yöntemi kullanırlar. Örneğin, *Gülün Romanı*'nda hanımefendi hiçbir zaman görünür değildir aksine Bialacoil, Trespass, Shame, Chastity, Pity, Danger gibi kişileştirilmiş "yetiler" arasında dağıtılır. Bu nedenle Âşık, hanımla yüz yüze gelmez; bunun yerine bu kişileştirmelerle karşılaşır ve flörtün maddi olmayan yönleri bir dramada somutlaştırılır. Âşığın hedefi, hanımın kalbini kazanmak yani onun rızasını elde etmektir. Bu uğraşta, hanımın somutlaştırılmış bazı özellikleri Âşığa yardım ederken diğerleri ona engeller (Swallow, 1940: 152). *Gülün Romanı*'ndan Spenser'e kadar olan dönemde, alegori artık canlılığını yitirmiş bir yöntem kabul edilir. Alegori, Dante gibi sembolik amaçlarla veya *Gülün Romanı*'nda olduğu gibi psikolojik analiz ve keşif aracı olarak kullanılmaz. Alegorik şiirin belli dışsalları, gerçek yöntemi hiç de alegorik olmayan şiirlerin geleneksel süslemeleri haline gelir.

Edmund Spenser'ın alegorik kullanımı, bu biçimde tamamen pratik ve rasyonel bir yaklaşımı temsil eder. Dante ve diğer erken dönem aşk şairleri alegorinin ruhsal veya psikolojik boyutlarına odaklanırken Spenser ise alegorinin edebi bir araç olarak işlevinden yararlanır. Bu durum, *The Faerie Queene*'in şiirlerinin soyut niteliğini açıklamaya yardımcı olabilir. Spenser'ın şiirsel zorluğu, soyut bir kavramı somut bir kalıba sokmakla ilgilidir ve bazen başarısız olabilir. Kısaca *The Faerie Queene*'deki şiir ya yalnızca duyusal ya da yalnızca soyutlama olarak görünür ve alegorik duraklamaların sıklığıyla dengelenir (Swallow, 1940: 156-153). Kısacası Rönesans

Döneminde alegorinin yaygın kullanımı, önemli bir kültürel değişimin varlığını vurgular ve dönemin entelektüel merak ile sanatsal deneyiminin yansımalarına işaret eder. Rönesans Dönemi yaratıcıları, alegorinin güçlü etkisinden faydalanarak izleyicileri varoluşun, ahlakın ve insan deneyiminin karmaşıklıklarıyla eleştirel bir biçimde etkileşime çağıran canlı bir kültürel atmosfer oluştururlar. Bu çerçevede günümüzde hala sanat ve edebiyat alanlarında yankılanan zengin alegorik ifade geleneğinin temellerini atarlar.

2.1.4 Modern Dönem

Modern Dönem veya Modern Çağ, Orta Çağ'ın sonunu (yaklaşık olarak M.S. 1500'de) takip eden tarih dönemidir ve özellikle Avrupa ve Batı tarihinde kullanılan bir dönemlendirme terimidir. sözü geçen dönem, erken modern dönem (M.S. 1500 ila 1800) ve Rönesans Dönemi ile temsil edilen geniş kapsamlı entelektüel, politik ve ekonomik değişimlere yol açan bir dönemdir. Geç Modern Dönem veya çağımız ise 19. yüzyılda devrimlerin sona ermesiyle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında emperyalist ve sömürgeci güçlerin yerini uluslar ve milliyetlerin aldığı bir dünyayla başlayan bir dönemi ifade eder (Osborne, 1992: 25). Modern Dönem; bilimsel, politik, savaş ve teknolojik gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Ayrıca bahsedilen dönem keşiflerin ve küreselleşmenin çağı olarak da bilinir. Modern Dönem boyunca, Avrupa güçleri ve ardından onların sömürgeleri, dünyanın geri kalanını siyasi, ekonomik ve kültürel olarak sömürgeleştirir. Bu durum, bir yandan ekonomik kalkınmayı teşvik ederken diğer yandan sömürgeleştirilen toplumlar üzerinde ciddi etkiler yaratır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, dünya siyasi ve ekonomi sahnesinde önemli değişiklikler yaşanır.

Modern sanat, siyaset, bilim ve kültürün etkisi, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında sadece Batı Avrupa ve Kuzey Amerika'ya değil aynı zamanda dünya genelindeki neredeyse tüm medeni bölgelere hâkim olur. Bu hareketler arasında batı dünyasına ve küreselleşmeye karşı çıkan hareketler de bulunur. Modern çağ; bireyselliğin, kapitalizmin, kentleşmenin, teknolojik ve politik ilerlemenin olumlu olanaklarına olan inancın gelişimi ile yakından ilişkilidir (Almond vd., 1982: 23-19). Bu nedenle alegori ön plana çıkar ve modern çağda yeniden canlanmasının temel nedeni, her zaman için en çok dolayımın varlığıyla belirli referans çerçeveleri gerektiren kültürel bir eser fikriyle en çok özdeşleşen anlamlandırma süreci olması gerçeğidir ve bu nedenle herhangi bir “doğal” anlamdan oldukça uzak bir konuma yerleşir. Ayrıca alegori; kültürel şok, kölelik, baskı ve şiddetle ilgili birikmiş tarihi deneyimlerin yanı sıra farklı kültürel sistemlerin etkileşimindeki merkezi rolünü ortaya koyar. Bu durum, alegorinin eleştiri alanında öncelik kazanmasına yol açar.

Birçok yazar ve sanatçı, toplumsal ve politik eleştirilerini ifade etmek için alegoriyi kullanır. Örneğin, George Orwell'in *Animal Farm* (Hayvan Çiftliği) adlı eseri, hayvanların yönetimindeki bir çiftlikte geçen hikâyesiyle Rusya Devrimi'nin öyküsünü anlatır. İnsanlardan özgürleştikten

sonra hayvanların kendi aralarında yarattıkları hiyerarşi ve toplumsal düzen, zamanla güç sahibi olanların baskı ve zulmüne dönüşür. Benzer şekilde tezin 4. bölümünde incelenecek olan *The Lord of the Flies* (Sineklerin Tanrısı) adlı roman, savaşın insan doğasına olan etkisini sembolik olarak ele alır. Roman, bir grup çocuğun bir uçak kazası sonrasında mahsur kaldıkları adada hayatta kalmak için verdikleri mücadeleyi anlatır. Ancak bahsedilen mücadele, zamanla insan doğasının karanlık yönlerini ortaya çıkarır ve adadaki çocuklar medeniyetin öğretilerinden uzaklaşırlar. Böylece Modern Dönemde alegorinin kullanımı, toplumun ve politikanın eleştirel yönlerini ifade etmede belirgin bir rol üstlenir. Alegori, sembolizm vasıtasıyla gerçek dünya olaylarını ve karakterlerini yansıtarak okuyuculara veya izleyicilere derinlemesine anlamlar ve mesajlar sunma yeteneğiyle öne çıkar. Bu sanat eserlerinde ve edebi metinlerde, karmaşık düşünsel ve duygusal katmanlar oluşturarak toplumsal meselelerin derinliklerine inme ve çağın ruhunu yakalama açısından önemli bir araç haline gelir. Alegorinin bu işlevi, eleştirel düşünceye zemin oluşturmanın yanı sıra okuyucuların veya izleyicilerin metinleri veya eserleri daha geniş bir perspektiften anlamalarını sağlayarak toplumsal bilinci arttırmada etkili bir rol oynar.

2.2. Doğu ve İslam Dünyasında Alegori

2.2.1. Cahiliye Dönemi

Alegori, İslam dünyasında sıkça kullanılan bir anlatım tekniğidir ve Batı dünyasına kıyasla daha yaygındır. Kur'an-ı Kerim ve hadis yorumlarında, tasavvuf edebiyatında ve felsefi eserlerde alegori sıkça görülür. İslam edebiyatının etkisiyle alegorik anlatımın Batı dünyasında da yaygınlaştığı söylenebilir. Özellikle Orta Çağ ve Rönesans Dönemlerinde İslam dünyasından gelen bilginlerin eserleri, alegorinin Batı'da yaygınlaşmasına katkıda bulunur (Whitman, 2003: 171). Alegorinin İslam dünyasındaki kökenlerini incelemek için öncelikle Cahiliye Dönemine göz atmak gerekir. Cahiliye Dönemi, Arap toplumunda şiirin en etkili edebi tür olduğu bir dönemi ifade eder. Bahsi geçen dönemde halka açık mekânlarda, çarşı ve benzeri yerlerde şiir yarışmaları düzenlenir ve güçlü şairlerin günümüzde “muallakat” adıyla anılan eserleri Kâbe'nin duvarlarına asılır (Encyclopedia Britannica, 1911: 632-635). Cahiliye Dönemi şiirinde sıkça kullanılan alegori, şairlere duygularını ve konularını farklı semboller kullanarak anlatma imkânı sağlar.

Cahiliye Dönemi şairleri genellikle doğadan ilham alır ve alegorilerini doğal semboller üzerine inşa ederler. Özellikle “gece” teması Cahiliye Döneminde oldukça yaygındır. Gece, yazarlar ve filozoflar için en büyük bilinmezliklerden biri kabul edilir. İmru'l-Kays gibi muallakat şairlerinin günümüze ulaşan şiirlerinde “gece” ve onunla ilişkili 37 kelime bulunur (Talib, 2000: 28). Örneğin, “kıfâ nebki” adlı şiirinde gece, psikolojik ve öznel üzüntü, sıkıntı ve uykusuzluğun bir göstergesi olarak anlatılır (Yanık, 2010: 34):

Beni sınamak için türlü türlü kederlerle deniz dalgaları misali

Perdelerini üzerime salan nice geceler vardır.

Gece, kasveti ile boynunu uzatıp arkasına süre ekleyip

Göğsünü şişirdiğinde ona dedim ki:

Ey uzun gece! Açıl da sabah olsun.

Hoş sabah da senden daha iyi değil ya!

Ne acayip bir gecesin sen! Yıldızların adeta

Keten halatlarla sert kayalara bağlanmış gibi

Şair, yukarıda geçen mısralarda kendi dinginliği ile gecenin dinginliği arasında, kendi yalnızlığıyla gecenin yalnızlığı arasında, damarlarındaki hayatla gece içinde titreyen canlı yıldızlar arasında bir bağlantı kurar. Gecenin uzunluğu genellikle üzüntü, sıkıntı ve uykusuzluğun işaretçisi kabul edilir. Dolayısıyla şairin gecesi, psikolojik ve öznel endişe ve acılarla dolu bir gece haline gelir ve şairin imtihan ve musibet kaynağı olur. Şair, geceyi kişileştirerek zamanın zincirlerinden kurtulma arzusuna cevap veren bir ses bulmaya çabalar. Ancak asıl isteği, gecenin bitmesiyle aydınlığa kavuşmaktır çünkü gece ölümün bir simgesidir. Aynı zamanda İmru'l-Kays, geceyi büyük karakterli bir hayvan olarak tasvir eder ve belki de eski mitlerin ve pagan tapınmanın kalıntılarından biri ele alır. Bu devasa efsanevi hayvan, göğsüne çömelerek nefesini daraltarak ölümünün yaklaştığını hissettirir. Şair, sözü geçen şiirinde doğa ve hayvan sembolizmi vasıtasıyla kendi psikolojik yaşantısını alegorileştirir. İslam öncesi edebiyatta bulunan alegori örnekleri arasında İmru'l-Kays'ın muallakası dışında diğer örnekler şunlardır (Al-Zawzani, 1992: 113-80):

- Tarfa bin Al-Abd'in muallakası:

Bu şiirde ibn al-Abd, kendi kuzenine yönelik eleştirilerde bulunur. Ayrıca Tarfa, kuzenine tepki verememesinin nedeninin derin bir saygı duyması olduğunu belirtir ve bu durumdan dolayı üzüntü duyar. Şair, aynı zamanda amcalarının haksızlık yaparak kendisine zulmettikleri için onları da kınar.

- Züheyr bin Ebî Selma'nın muallakası:

Bu şiir, Harem bin Sinan ve El-Haris bin Avf'a övgü olarak söylenir. Dhiban adlı Abs'in iki kabilesi, Dahis ve Al-Ghabra savaşından sonra kan davalarını barıştırmak için kan parasını öderler. Züheyr, ünlü şiirini hikmetlerle sonlandırır.

- Antarah bin Shaddad'ın muallakası:

Antarah, diğer şairler gibi muallakasını ayrılığı tasvir ederek başlatır. Sevgilisi ve onun güzel konuşmasından bahseder. Aynı zamanda şairin kendi cesaretinden, kahramanlığından ve düşmanlarını yenilgiye uğratmasından örnekler verir.

- Amr bin K ls m' n muallakası:

Bu muallaka, başlangıçta i ki ve zevk konularına değinerek başlar. şair, sevgilisinin ayrılışını anlatırken onun güzelliğine ve cazibesine vurgu yapar. Muallakanın ilerleyen bölümlerinde ise Amr, Banu Tağlub kabilesine duyduğu gururu ifade eder. Banu Tağlub kabilesi büyüklükleri, güçleri, zenginlikleri, güzel kadınları ve saygı duyulan yiğit savaşçılarıyla tanınlar.

- El-H ris bin Halza'nın muallakası:

El-H ris'in muallakası, Amr bin K ls m'e verilen bir cevaptır. Bu şiir, epik bir şiir modeli kabul edilir ve büyük bir edebi ve tarihi değere sahiptir. Aynı zamanda duyusal analojinin hik yelerini ve renklerini tasvir etmek, savaşa hazırlanma gibi unsurları içerir ve ustaca bir şekilde düzenlenir. Bu özellikleriyle dönemin siyasi ve retorik şiirinin en iyi örneklerinden biri kabul edilir.

- Labid bin Rabia'nın muallakası:

Labid, halkının ayrılmasından sonra sevdiklerinin evlerini tasvir eder. şiirde, sevdiklerinin evlerindeki zamanın değişimini anlatırken evlerin özelliklerinden bahseder. Ayrıca inek ve antilop gibi hayvanların bahsi geçen evlerde ikamet ettiğinden de söz eder. şair ayrıca develeri de şiirinde tasvir eder.

Bu alegori  rnekleri, İşlam  ncesi edebiyat geleneğinde sıklıkla rastlanan çeşitli temaları ve imgeleri bünyesinde barındırır. Söz konusu örnekler, alegorinin edebi anlatıda ne şekilde kullanıldığını ve nasıl farklı anlam katmanlarıyla zenginleştirildiğini gözler önüne serer. İşlam  ncesi dönemde, özellikle şiir ve hikâye anlatımında kullanılan bu alegorik ifadeler, sıklıkla mitolojik ve sembolik bir dil kullanarak soyut kavramları somut imgelerle aktarma eğilimindedir. Bu tür alegorik anlatılar, dinî ve felsefi kavramların derinliğini ve anlamını vurgulamak için kullanılırken aynı zamanda toplumsal ve siyasi eleştirileri içinde barındıran bir araç olarak da işlev görür. Bu bağlamda alegorinin zenginliği, sadece edebi eserlerin anlaşılmasını derinleştirmekle kalmayıp aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamı da daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

2.2.2. Kur'an-ı Kerim-M.S. 8. Yüzyıl

İşlam dini, tarihsel açıdan Cahiliye Dönemlerini takip eden bir süreçte doğmuş olup küresel  l kte etkisi devam eden bir din kabul edilir. İşlam dini, MS 7. yüzyılın başlarında Mekke'de ortaya çıkar ve daha sonra Medine'ye yayılır (Ess, 2016: 3-7). İşlam, Yahudilik ve Hristiyanlık gibi diğer tek tanrılı dinlerle birçok ortak özelliği paylaşır. Bu özelliklerden biri, İşlam dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'in varlığıdır. Kur'an-ı Kerim, Müslümanlar için temel dini kaynak olarak kabul edilir ve onların inançlarını ve pratiklerini yönlendirir. Kur'an, Yahudi ve Hristiyan kutsal metinlerinde bulunan birçok hikâyeyi içerir. Bununla birlikte Kur'an'ın anlatım tarzı, önceki

kutsal kitaplarınkinden farklılık gösterir. Kur'an, hikâyeleri İncil ve Tevrat'taki gibi anlatmaktan ziyade bilinçli bir şekilde didaktik bir tarzda sunar veya onlara atıfta bulunur. Kur'an'da kutsal kişiler, diğer eski kutsal kitaplardaki kahramanlar gibi normal insanlardır ve hata yapabilirler. Ancak Kur'an'da kutsal kişiler; bilgelik, dindarlık ve Allah'a güvenin ciddiye alınması gereken örnek modeller olarak tasvir edilir.

İslam'ın erken dönemlerinde, Kur'an'ın anlamlarını açıklama ve doğru bir şekilde anlama çabaları büyük ölçüde alegori yöntemine dayanır. Kur'an'ın Arapça olması, her Arap bireyin kolayca anlayabileceği anlamına gelmez. Bu nedenle hem Arap toplumları için hem de Arap olmayan İslam toplulukları ve yeni nesiller için Kur'an'ın anlaşılması amacıyla çeşitli yorumlama çalışmaları yapılır (Kılıç, 1992: 384-387). Farklı inanç ve kültürlerden gelen yorumcular arasında, Kur'an'ın yorumlanması konusunda çeşitli ve birbirini tamamlayan anlamların olduğu fikri ortaya çıkar. Sözü geçen anlamlar, zahiri veya lâfzî anlam (zahir); gizli veya alegorik anlam (batın); hüküm verici veya ahlaki anlam (hadd); ve manevi, mistik anlam (matla) şeklinde sıralanabilir. Müslüman müfessirler, belirli bir eğilime sahip olsalar da Kur'an'ı alegorik bir şekilde okuduklarını ve metni takip ettiklerine inandıklarını ifade ederler. Onlar, ebedi ve ilahi bir kitap tarafından dikte edilen ve kontrol edilen bir yorum bilimiyle uğraştıklarına inanırlar. Müslüman müfessirler, Stoacılar kadar olmasa da Yahudi ve Hristiyan öncülerinin alegorik yaklaşımlarını takip ederler (Whitman, 2003: 57). Bundan yola çıkarak alegorinin Kur'an'daki kullanımlarına yönelik olarak farklı türlerin olduğunu görülebilir:

1- Kuran'da en sık kullanılan alegorik örnekler, önemli bir sabitlik ve istikrarın açık bir şekilde vurgulandığı örneklerdir. Örneğin: “Gerçek dua/ibadet yalnızca O'nadır. O'ndan başka dua ettikleri, kendilerine hiçbir karşılık veremezler. Durumları, ağzına gelsin diye suya doğru iki avucunu (uzaktan) açan kimse gibidir. Hâlbuki su (ağzına) ulaşmaz. İşte kâfirlerin duası sapıklıktan başka bir şey değildir” (Rad: 14). Bahsedilen ayette, susuzluğunu gidermek isteyen bir kişinin suya yaklaşması, avucunu açarak suyu alması ve ardından içmesi gerektiği anlatılır. Ancak suya ulaşamayan ve sadece avucunu ağzına yaklaştıran bir kişi boş bir eylem gerçekleştirmiş olur. Aynı şekilde Allah'tan başkasına dua eden her bireyin duaları, ümitleri ve istekleri boşa çıkar.

2- Doğadaki sembollerden türetilen ve mükemmel ahlaki öğretileri vurgulayan örnekler de mevcuttur. Örneğin: “Verimli bölgenin bitkisi Rabbi'nin izniyle bol çıkar. Verimsiz olandan ise kavruk bitkiden başkası çıkmaz. Şükreden bir toplum için işte ayetleri böyle çeşitli şekillerde açıklıyoruz” (A'raf: 58). Bu ayette, Allah'ın izni ve dilemesiyle temiz bir toprak üzerine yağmur yağdığında güzel ve verimli bitkilerin yetiştiği anlatılır. Aynı şekilde müminler de Allah'ın ayetlerinden yararlanarak anlamlı ve huzurlu bir hayat yaşarlar. Ancak kötü bir toprak yararsız ve kötü bitkiler yetiştirir. Benzer şekilde kâfirler Allah'ın ayetlerinden faydalanmadıkları için hayatlarının da mutsuz ve amaçsız olduğuna inanılır.

3- Doğru ve yanlış kişi ve grupların iç tutum ve niteliklerini hayal gücünü kullanarak gösteren örnekler. Örneğin: “Ayetlerimizi yalanlayıp onlara karşı büyüklük taslayanlara, (öldükten

sonra ruhları için) gök kapıları açılmayacak, deve iğne deliğinden geçmedikçe, onlar cennete giremeyeceklerdir. İşte biz, suçluları böyle cezalandırırız” (A’raf: 40). Bu alegorik ifadede, günahkârların ve Allah’ın emirlerine itaat etmeyenlerin cennete gireceklerine inanmalarının mantıksız ve olanaksız olduğu vurgulanır. Ayette, günahkârların cennete girebilmeleri için bir devenin iğne deliğinden geçmesi gerektiği belirtilir. Ancak gerçekten devenin büyüklüğü nedeniyle bir iğne deliğinden geçmesi imkânsızdır. Dolayısıyla günahkârların ve inkâr edenlerin cennete girmeleri de mümkün değildir.

2.2.3. M.S. 8. Yüzyıldan Sonra

Hız. Muhammed’in vefatından sonra, İslam’ın yayılması çeşitli coğrafi bölgelerin fethedilmesine ve ardından halifelik adlandırılan yönetim yapılarının kurulmasına yol açar. İslam’ın benimsenme süreci, Arap Müslüman güçlerinin geniş toprakları fethederek zamanla imparatorluk yapıları oluşturmasıyla desteklenir. Bu büyük genişleme çoğunlukla Raşid Halifeler Dönemi denilen Muhammed’in ilk dört halifesinin yönetimi sırasında M.S. 632’den 661’e kadar olan dönemde gerçekleşir (Arnold, 2006: 125-126). İslam’ın yayılmasıyla birlikte Müslüman dünyası oluşur ve Mekke’den Hindistan, Atlantik ve Pasifik Okyanuslarına doğru genişler. Erken halifelikler, İslam’ın Altın Çağı ve büyük imparatorluklarının dönemiyle birleşerek Müslüman ekonomisi ve ticaretini geliştirir (Kabir, 2017: 195).

Bu sürecin ardından Müslüman hanedanlar kurulur ve Emeviler, Abbasiler, Memlükler, Selçuklular ve Eyyubiler gibi devam eden imparatorluklar dünyanın en büyük ve en güçlü imparatorluklarından bazılarını oluşturur (Formichi, 2020: 75–102). Ayrıca Kur’an’ı anlama çabaları, bir önceki dönemde olduğu gibi bu dönemde de devam eder. Ancak bir önceki dönemdeki çabalardan farklı olarak şu anda odak noktası Kur’an’ı anlatmaktır. Önceki dönemde, yorumcular kendi anlama çabalarıyla meşgul olurken söz konusu dönemdeki çaba ise alegoristlerin, yani anlatıcıların, oluşmuş Müslüman toplumuna Kur’an’ın öğretisini en iyi ihtimalle kendi anladığı şekilde ve en kötü ihtimalle kendi çıkarları doğrultusunda sunma ve aktarma amacı taşır. Dolayısıyla alegori, artık retorik ve siyasi bir araç haline dönüşür. Bu duruma tepki olarak İslam’ın farklı topluluklardaki anlayışını şekillendiren alternatif alegorilerin ortaya çıktığı tasavvuf gibi akımlar meydana gelir.

Tarihsel açıdan değerlendirildiğinde İslami mistisizm, alegoriyi etkin bir başvuru çerçevesi olarak başarılı bir biçimde benimser. Mistikler, zihinsel, duygusal ve fiziksel egzersizler geliştirerek adayları ilahi ile manevi birliğin hakikatlerine ulaştırmayı hedeflerler. İslami hukuk sınırları içinde, tasavvuf yolunun amacı olan ilahi gerçekle doğrudan karşılaşmayı sağlamak için bahsedilen egzersizleri teşvik ederler (Heath, 2010: 86). Böylece alegorinin kullanımı, mutasavvıfların ilahi sırların karşılıklı anlaşılmasını kolaylaştırmak ve bahsi geçen sırları

mutasavvıf olmayanlardan gizlemek amacıyla tercih ettiği bir yöntemdir. Kuşeyrî'ye göre bu amaçlar üç şekilde değerlendirilebilir: İlk olarak mutasavvıflar, hakikat ve bilgeliği sülûklerden elde ederler. İkincisi, zahir ulemasından gelebilecek eleştirilerden kaçınır. Üçüncü olarak salıkların rehberliği için sırların açığa çıkarılmasıdır (Durmuş, 2007: 556-558).

Tasavvufî alegorinin gelişimi, Hallâc-ı Mansur'un idamından sonra ortaya çıktığı iddia edilebilir. Hallâc-ı Mansur, Abbasi hanedanı döneminde önemli bir tasavvuf şairidir ve "Ene'l Hak" yani "Hak benim" sözüyle tanınır. Sözü geçen ifade, bazıları tarafından tanrısallık iddiası kabul edilirken diğerleri bunu bir ego imha durumu olarak yorumlar ve Tanrı'nın onun aracılığıyla konuşmasına izin verdiğini düşünür. Hallâc, Abbasi sarayıyla iktidar mücadelesine bulaşmadan önce bir vaiz olarak birçok takipçi kazanır. Ancak dini ve siyasi suçlamalar nedeniyle uzun bir hapis cezasının ardından idam edilir (Uludağ, 1997: 377-381). Sufiler, bahsedilen olayı önemli bir ders olarak görürler ve kendilerine yöneltilen eleştirilerden kaçınmak için sırları alegoriyle ifade etmeyi tercih ederler. Ayrıca İslam'ın altın çağlarında İbn Sînâ gibi düşünürlerin ortaya çıkması; bilim, felsefe ve mantıkla ilgilenmeleri, alegorinin gelişmesinde önemli bir rol oynar.

Filozof Abdullah İbn Sînâ (980-1037 C.E.) Aristoteles'ten öğrendiklerini tekrarlamayı reddeden bir düşündürdür. Kendi felsefi düşüncesine Platoncu ve Yeni Platoncu temaları entegre ederek özgün bir yaklaşım geliştirir. Özellikle insan ruhunun karmaşıklıkları, evrimi ve nihai kurtuluşuyla ilgili metinlerinde Platoncu bir etki belirgindir. İbn Sînâ, felsefi düşüncelerini dramatik ve diyalojik bir formatta ifade etmenin yanı sıra mitlerle de anlatmayı tercih eder (Heath, 1992: 55). Fars kökenli olan İbn Sînâ, Müslüman filozoflar arasında en üretken olanıdır ve çeşitli türlerde eserler kaleme alır. *Hayy bin Yakzan*, *Salaman ve Absal* ve *Risaletü't-Tayr* adlı üç alegorik eser yazar. Bazı eserleri kaybolur, diğerleri ise kısmen günümüze ulaşır. İbn Sînâ'nın alegorik eserleri, aslında İran kültüründe derin bir etki yaratır. Özellikle Shihab al-Din al-Suhreverdi'nin (ö. 1191) yazılarıyla birlikte genellikle Farsça olan ve günümüze ulaşan teosofik bir edebiyatı besler. (Ivry, 2000: 159-158). Bu şekilde İbn Sina ve Suhreverdi'nin eserleri, Farsça'nın Arapça'nın yerini aldığı edebi, felsefi ve bilimsel çalışmalarda önemli bir rol oynar. Bu durum İbn Tufeyl, Nizarni, Arnir Khusrau gibi yazarların yanı sıra el-Hakim Sana'i, Ferideddin Attar'ın mesnevileri (anlatı şiiri) ve Celaddi-i Rumi gibi isimlerin ortaya çıkmasına yol açar (Heath, 1992: 5). Bahsi geçen eserler, Fars dilinin edebi dil olarak güçlenmesine ve Osmanlı İmparatorluğu'nda yayılmasına katkıda bulunur.

2.2.4. Osmanlı Dönemi

Osmanlı İmparatorluğu, 14. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Batı Asya, Kuzey Afrika ve Güneydoğu Avrupa'nın büyük bir kısmında egemenlik kurar. İmparatorluğun kökeni, 13. yüzyılın sonlarında Türkmen aşiret reisi I. Osman'ın günümüzde Bilecik iline bağlı bir ilçe olan Söğüt

kasabasında bir beylik kurmasıyla başlar (Agoston ve Masters, 2008: 444). 1354'ten sonra Osmanlılar, Balkanlar'ı fethederek Avrupa'ya doğru genişleme hareketlerine başlar ve Osmanlı beyliği kıtalararası bir imparatorluğa dönüşür (Finkel, 2006: 2-7). 1453'te, Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük zaferlerinden biri olan Fatih Sultan Mehmet'in Konstantinopolis'in fethiyle Bizans İmparatorluğu sona erer. Osmanlı İmparatorluğu'ndan önce Anadolu'da, Arap ve Fars İslami edebiyatlarının etkisinde bir edebi kültür gelişir (Peacock, 2019: 147-188). Anadolu Selçuklu Dönemi (1077-1308), bahsedilen edebi kültürün önemli bir merkezi olan Konya'nın etkisi altında olur. Sultanlar tarafından teşvik edilen Farsça edebi eserlerin üretimi, Farsça'nın Anadolu'daki İslami edebi kültür üzerindeki etkisini ortaya koyar. Söz konusu dönemde Farsça edebi eserler yaygın kullanılır ve önemli bir rol oynar (Mecit, 2017: 231-235).

Bahsi geçen dönemlerde, özellikle 11. yüzyılda, alegorik yazın geleneği içinde özel bir konuma sahip olan *Kutadgu Bilig*, orta Türkçe'nin en önemli alegorik eserlerinden biri kabul edilir. Yusuf Has Hacib tarafından yazılan *Kutadgu Bilig*, Türk devlet ve toplum yapısı ile Türk düşünce sistemi arasındaki ilişkiyi anlatan bir alegorik eserdir. "Kutadgu Bilig" terimi, eski Türkçede "bilgi" anlamına gelir ve siyasi iktidara veya egemenliğe ulaşmayı ifade eder (Koca, 2012: 65). Kitap, dört farklı karakterin hayatları, faaliyetleri ve düşünceleri etrafında şekillenen bir hikâye sunar. Hükümdar, adaleti ve adil yönetimi (köni törü) temsil ederken ilk vezir siyasi gücü ve egemenliği (kut, devlet) simgeler. İkinci vezir akıl ve anlayışı (ök, us, ukuş ve ukuşlug) temsil ederken sûfî karakteri ise mütevazılığı ve kaderi yansıtır. Yusuf Has Hacib, karakterlerinin özünü ve özelliklerini açıklarken düşüncelerini ifade eder ve savunur. Bu amaçla alegorinin yanı sıra çeşitli edebi sanatlardan da yararlanmaktadır.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin otoritesinin 13. yüzyılın sonlarında zayıflamasıyla birlikte Türkmen beyliklerinin ortaya çıkması dil kullanımında belirgin bir değişime neden olur ve edebi eserler arasında dil tercihi önem kazanır. Bahsedilen dönemde, İslami edebi eserlerin çoğunlukla Eski Anadolu Türkçesi ile yazılmaya başlandığı gözlemlenir (Yıldız ve Peacock, 2016: 19-49). Türkmen beylerinin Arapça ve özellikle Farsça çevirilere olan ilgileriyle birlikte Türkçenin kullanımı teşvik edilir (Yıldız, 2012: 147-170). Ayrıca Fars ve Arap edebiyatının temaları ve öğeleri yeni gelişen Türkçe edebi eserlere aktarılır. Aşk, macera ve tasavvuf gibi konuları ele alan Türkçe mesnevilerin yazılması; Arapça ve Farsça mesnevilerin etkisiyle Türkçe edebi eserlerde yaygın hale gelir. Bu yüzden Şeyyad Hamza'nın (ö. 1350'den sonra) Kur'an'da geçen Yusuf Peygamber'in kıssasını anlattığı *Yusuf ile Züleyha* mesnevisinin Anadolu'da yazılan ilk Mesnevi kabul edilmesi şaşırtıcı değildir (Kavruk, 1998: 64). Sözü geçen eser, Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olup aynı zamanda Anadolu kültürünün zengin bir ifadesidir.

Anadolu'da 14. ve 15. yüzyıllarda, Osmanlı sultanlarının himayesinde divan edebiyatı hem İslami hem de Türkçe edebiyatının gelişiminde büyük bir rol oynar. Bu süreçte özellikle II. Murad'ın divan edebiyatı tarzında eserlerin yazılmasını desteklediği görülür (Çelebioğlu, 2018: 147-391). II. Murad döneminden sonra, II. Mehmed (1451-1481) ve özellikle II. Bayezid (1481-1512) dönemlerinde divan edebiyatı önemli bir ivme kazanır (Kafadar, 2019: 100-99). Söz konusu

dönemde, edebiyatçılar Farsça ve Arapça eserlerin tercümelerinin yanı sıra Osmanlı Türkçesiyle eser verme eğiliminde olurlar. Bu durum, Eski Türk edebiyatı içinde çeşitli alegorik eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Ali Şîr Nevaî'nin *Lisanü't Tayr* adlı eseri, Ahmed-i Dâî'nin *Çeng-nâmesi*, Şeyhi'nin *Harnamesi*, Kara Fazlî'nin *Gül ü Bülbülü*, Fuzulî'nin *Beng ü Bâdesi* ve Âlî'nin *Mihr ü Mâhı* bu eserlere örnek olarak verilebilir. Ayrıca Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı eseri, Eski Türk edebiyatı içinde en belirgin alegorik eserlerden biridir.

Hüsn ü Aşk, Hüsn (güzellik) ve Aşk adlı iki sevgilinin hikâyesini anlatır. Hikâyeye göre Hüsn ve Aşk aynı gece aynı klandan doğarlar. Sonunda birbirlerine âşık olurlar ancak Aşk, kabilenin ileri gelenlerinden biriyle evlenme teklifi yapmak isterken alay konusu olur ve Kalp diyarından Kimyâ'yı getirmesi istenir. Aşk, Hüsn ile birlikte olmayı ister. Bu isteği üzerine Aşk, hizmetçisi Gayret ile birlikte Kalp diyarına bir yolculuğa çıkar. Yolculukları sırasında Aşk ve Gayret birçok engelle karşılaşır ve sayısız tehlikeyle yüzleşir (Okçu, 1999: 29-31). Sebk-i Hindi akımının etkisiyle yazılan *Hüsn ü Aşk*, 17. yüzyılda ortaya çıkan ve sonraki dönemlerde devam eden bir Türk şiir tarzıdır. Divan şiirinin klasik kuralları değişmezken bu tarzda hayal gücünde çeşitli yenilikler meydana gelir. Sebk-i Hindi akımı ile yazılan şiirler Karmaşık metaforlar, gizemli ifadeler, yaratıcı incelikler ve sentetik bir şiirsel dil ve benzersiz benzetmelerle zenginleştirilir. Dolayısıyla *Hüsn ü Aşk*, yeni hayaller ve hayallere dayalı incelikler, dokunaklı tasvirler, karmaşık metaforlar ve deyimler, derin anlamlar ve çeşitli benzetmeler içerir. (Belet, 2009: 16).

Hüsn ü Aşk mesnevisi, modern öncesi geleneğin son büyük Osmanlı alegorisi kabul edilir ve bileşik ruhun unsurlarının bir kez daha kişileştirilmesiyle arayış temasını ele alır. Rasyonel ruh yerine gençlik, Aşk, bitki ruhu, hayvansal ruh ve en tehlikeli olan hayal gücü gibi unsurlara karşı mücadele eden ve ilahi güzelliğe ulaşmak için uzun bir arayışın ardından tamamlanmasını bekleyen sevgili öne çıkarılır. Şeyh Galip, bu sekiz yüzyıllık şiirsel ve ruhani geleneğin içinde ustalıkla gezinerek *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde tasavvufi aşkın derin anlamlarını ustaca işler (Belet, 2009: 16). Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu'nda alegorik edebiyat, tasavvuf geleneğinden aldığı mirası sürdürürken dini hikâyeleri, Osmanlı saltanatını meşrulaştıran ve Osmanlı Müslümanlarının İslam anlayışını şekillendiren bir siyasi araç olarak faaliyet gösterir. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Divan edebiyatını "saray istiaresi" olarak tanımlaması dikkate değerdir. Tanpınar'a göre Divan edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu Dönemindeki saray kültürünün bir ürünüdür ve sarayın etkisiyle şekillenir (Koç Keskin, 2010: 401-402). Bu sebeple Divan edebiyatında sıkça kullanılan temalar, imgeler ve dil, saray hayatının etkisini yansıtır. Tanpınar, Divan edebiyatını "saray istiaresi" tanımlayarak sözü geçen edebiyatın sarayda geçen yaşamı, ritüelleri, estetiği ve dilini ifade ettiğine dikkat çeker. Ona göre Divan edebiyatı, sarayın kültürel atmosferinin bir yansımasıdır ve bu nedenle sarayın etkisiyle şekillenmiş bir edebi geleneğe sahiptir. Tanpınar'ın yaklaşımı, Divan edebiyatının sadece edebi bir akım olmanın ötesinde; sosyal, kültürel ve siyasi bir bağlamda da anlaşılması gerektiğini vurgular (Tanpınar, 1988: 6). Böylece Divan edebiyatı sadece estetik kaygılarla sınırlı kalmayıp aynı zamanda sarayın ihtişamını, gücünü ve sosyal düzenini yansıtan bir dil ve anlatım tarzıyla ilişkilidir.

2.2.5. Modern İslam Dünyasında Alegori

1908-1922 yılları arasında Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüyle birlikte Ortadoğu coğrafyası önemli ölçüde değişir ve birçok Ortadoğu ülkesi İngiliz ve Fransız sömürgeciliği altına girer. Bu dönemde Türkiye, Batı'yla olan ilişkilerinde bir ivme kazanmıştır ve bu durum, Türk toplumunun ve genel anlamda Ortadoğu ülkelerinin halklarının yaşamlarında önemli bir dönüşüme sebep olur. Savaşlar, sömürgeciler ve yeni yönetimlerin etkileri edebiyat alanında da gözlemlenir. Son iki yüzyılda İslam dünyasında, politik reform konularının veya eksikliğinin edebi ifadenin merkezinde yer aldığı yoğun bir değişim ve deneyim dönemi yaşanır. Bu nedenle geçmiş yüzyıllarda yazılan alegoriler daha çok politik konulara odaklanırken felsefi veya manevi konuları içerir. Modern Arap, İranlı ve Türk yazarlar, sanatçılar ve film yapımcıları, toplumlarının demokratikleşmesi için mücadele ederken alegori kullanırlar. Şiir, roman, tiyatro veya film alanlarında olsun, yazarlar güncel siyasi ve sosyal konular hakkında alegorik ifadeler kullanarak rahatlıkla yorum yapabilirler. Ancak modern doğu güvenlik devletlerinde yaygın uygulanan siyasi sansür karşısında, bu sanatsal mesajların gerçek doğası tam anlaşılamaz ancak okuyucular tarafından anlaşılabilir bir şekilde algılanabilir. Ayrıca alegorik biçimler, devlet sansüründen sağ çıkabilme potansiyeline sahip oldukları için modern siyasi alegoriler, doğrudan devlet güvenliğine meydan okumayan bir yol kabul edilir.

Nobel ödüllü yazar Necip Mahfuz'un eserleri incelendiğinde politikayla alegori arasındaki ilişkinin net bir şekilde ortaya konulduğu gözlemlenir. Mahfuz'un romanları, zamana uyum sağlayan eserlerdir ve bazıları zamansız siyasi temalara sahip siyasi alegoriler olarak da okunabilir. Özellikle 1957 yılında yayımlanan *Children of Gebelawi* (Cebelavi Sokağı'nın Çocukları) gibi bazı romanları siyasi alegorilerle ilgilidir. Yazarın eserleri, politik ve alegorik yönlerinin yanı sıra edebi kalitesiyle de dikkat çeker. Mahfuz'un eserleri, Orta Doğu'nun kültürel ve toplumsal zenginliğini yansıtırken aynı zamanda evrensel mesajlar da sunar. Bu yüzden Mahfuz'un eserleri sadece Mısır ve Orta Doğu edebiyatı için değil aynı zamanda dünya edebiyatı için de önemlidir. Modern Türk edebiyatının alegorik geleneği ise sıklıkla Cumhuriyet Döneminde rastlanır. Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi edebiyatı, Türk edebiyatının önemli bir evresini temsil eder ve çeşitli etkilerin etkisi altında gelişir. Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde edebiyat; politik atmosferin, siyasal değişimlerin ve ifade özgürlüğü kısıtlanmasının yansıması olarak şekillenir. Türk edebiyatı, bahsi geçen dönemde siyasal modernleşme çabalarıyla birlikte ulusal bir kimlik oluşturma amacı taşır. Fakat bu dönüşümlerle beraber birçok kısıtlama ve sansürle karşılaşılması kaçınılmaz olmuştur (Lüleci, 2018: 236). Dolayısıyla alegori, yazarlara siyasi düşüncelerini ifade etme ve eleştiri yapma özgürlüğü sağlayarak edebiyatçıların sansür ve baskılardan bağımsız bir biçimde iletmek istedikleri mesajları alegorik bir dil aracılığıyla ifade etmelerine olanak tanır.

Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde aynı zamanda toplumsal ve kültürel modernleşme ile batılılaşma süreci hızla ilerlemiştir (Barış ve Ece, 2009: 108-109). Bahsedilen süreçte toplumda

yaşanan değişimler edebiyata da yansır. Bu çerçevede alegori; toplumsal ve kültürel normlara meydan okuma, sorgulama ve eleştiri amacıyla da sıklıkla kullanılır. Cumhuriyet Dönemindeki alegorik anlatılar, geleneksel değerlerle modernleşme arasındaki çatışmalara dair derin anlamlar taşımakta ve okuyucuları düşünmeye teşvik eder. Dolayısıyla Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatında birçok alegori örneği mevcuttur. Bu örnekler arasında Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk* öyküsü, Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* romanı ve *Yeşil Renkli Namus Gazı* öykü kitabı, Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesidir, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı ve bu tezde incelenecek olan *Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca* romanıdır.

Sabahattin Ali'nin *Sırça Köşk* öyküsünde, sırça köşk ifadesinin kullanıldığı yerler aslında “devlet” kelimesiyle çağrışım yapar ve bu nedenle öykü, 10 Temmuz 1948 tarihinde Bakanlar Kurulu Kararı'yla yasaklanır. Kararın gerekçesi, öykünün “devlete başkaldıracı” bir nitelik taşımasıdır (Çukurkavaklı, 2012: 55). Söz konusu olan öykü, otoriteyi eleştiren bir üslup kullanarak ve aynı zamanda hiciv aracılığıyla vatandaşın otoriteye karşı direnme rolüne dikkat çekmeyi hedefler.

Aziz Nesin'in *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* romanında devlet ile birey arasındaki çatışma teması merkezi bir öneme sahiptir. Yazar, Türkiye'nin sosyal ve siyasal yapısında özellikle bürokrasinin karmaşasını deneyimleyen Yaşar karakteri aracılığıyla, traji-komik ve alegorik bir anlatı tarzıyla bu çatışmayı vurgulamaktadır. Öte yandan *Yeşil Renkli Namus Gazı* öykü kitabında aynı adı taşıyan öykü de Nesin kullandığı alegori, paranın büyük bir önem taşıdığı ve paranın onurla ve namusla ilişkilendirildiği dünyada yaşanan değişimi yansıtır. Bu değişim ise dünyanın daha kötü bir yer haline gelmesine neden olur.

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesi “Ortadirek” (1960), “Yer Demir Gök Bakır” (1963) ve “Ölmez Otu” (1968) adlı üç kitaptan oluşur. Bahsi geçen üçlemenin içerisinde, Yalak köylülerinin yaklaşık on üç aylık bir süre boyunca yaşadıkları hayatta kalma mücadelesi anlatılır. Serinin ilk kitabı, Toros Dağları'nın bir yamacında yaşayan köylülerin Çukurova'ya inmek için karşılaştıkları zorlukları ve insanın doğa ile olan mücadelesini ele alır. Devam kitabı, Çukurova'dan eli boş dönen köylülerin Yalak'taki hayalleri ve korkularıyla dolu yaşamlarından bahseder. Son kitap ise Memidik'in, Muhtar Sefer'den intikam almak istemesini konu alır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı, II. Abdülhamit Dönemiyle başlayan ve Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemlerinde de devam eden toplumsal dönüşümü alegorik bir şekilde sembolize eden Hayri İrdal'ın anılarına dayanan bir kurguya sahiptir. Söz konusu roman aynı zamanda Ahmet Hamdi Tanpınar'ın gerçekçi ve sosyal sorunları ironik bir şekilde ele alan bir tarzı tercih ettiğini de gösterir.

Türk yazarların yanı sıra Salman Rüşdi gibi birçok Müslüman yazar da alegorik hikâyeleriyle tanınırlar ve bu yazarların sayısı sınırsızdır. Modern Dönemin yazarları, sanat eserlerinde geleneksel toplum yapılarının, dinin, politikanın ve sosyal düzenin eleştirisini yaparak okuyucuları

derin bir düşünce yolculuğuna çekerler. Bu bağlamda Fredric Jameson'un "üçüncü dünya edebiyatları" teorisi de değerlendirilmelidir. "Üçüncü dünya" terimi, birinci ve ikinci dünya ülkeleri adlandırılan gelişmiş sanayi ülkeleri dışında kalan, Avrupa sömürgeciliğine maruz kalan ve yakın zamanda bağımsızlıklarını kazanmış ülkeler grubunu ifade eder. Bahsi geçen ülkeler, neredeyse tüm İslam ülkelerini içerir (Tomlinson, 2003: 307-321). 1986 yılında yayımlanan Jameson'ın "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" (Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı) makalesi, sömürgecilik sonrası ve dünya edebiyatları ile bahsedilen edebiyatların geleneksel Batı kanunuyla ilişkileri üzerine yapılan tartışmaların merkezinde yer alır. Jameson'a göre "üçüncü dünya edebiyatı" basit ve kaçınılmaz bir şekilde sömürge sonrası uluslar tarafından üretilen edebiyattır. Jameson, esasında kendi makalesinde tartıştığı kavramı eleştirir ve yetersiz bulur, ancak argümanını güçlendirmek amacıyla bu terimi kullanmaktan kaçınmaz. Bu argümana göre tüm "üçüncü dünya" edebiyatları, Batı'da aşılmış bir şekilde "küresel Amerikan postmodern kültürü" ile ilişkilendirilen milliyetçi bir nitelik taşır. Bu milliyetçiliğin, Batılı okuyucular için sorunlu olabileceği çünkü "gelişimin modası geçmiş aşamalarını hatırlatma eğilimi" taşıdığı ifade edilir (Jameson, 1986: 65).

Fredric Jameson, üçüncü dünya edebiyatlarının genellikle Batılı okuyucular tarafından göz ardı edildiği bir dönemde, söz konusu edebiyatları ele alarak nasıl okunabileceğine dair bir yol önerir. Jameson, üçüncü dünya edebiyatlarının "ulusal alegori" olarak okunabileceğini ve okuyucuların bu edebiyatları tanımak için tanıdık yollardan gitmeleri gerektiğini savunur. Jameson, ulusal alegoriyi bireysel kaderlerin, kamusal üçüncü dünya kültürü ve toplumunun savaş halindeki durumunun bir alegorisi tanımlar (Jameson, 1986: 69). Örneğin, Salman Rüşdi'nin *Midnight's Children* (Geceyarısı Çocukları) adlı romanındaki Saleem Sinai karakteri, Hindistan'ın bağımsızlık gününde doğar ve hayatı bağımsızlık sonrası Hindistan'ın kaderiyle bağlantılıdır. Roman, Saleem'in yaşamını anlatırken aynı zamanda Hindistan'ın ulusal hikâyesini ele alır.

Birçok eleştirmen, özellikle Aijaz Ahmad (1987: 3-25) örneğinde olduğu gibi Jameson'ı indirgemeci görüşleri nedeniyle sık sık eleştirir. Bahsedilen eleştiriler, Jameson'un argümanının temellendiği üç dünya teorisine ve bu teorinin ele alındığı konuların sorunlarına dikkat çeker. Aijaz Ahmad, "Jameson's Rhetoric of Otherness and the National Allegory" (Jameson'un Ötekilik ve Ulusal Alegori Söylemi) adlı makalesinde Jameson'ın argümanına itiraz eder. Eleştirilerini iki temel noktada ortaya koyan Ahmad, ilk olarak "Üçüncü Dünya metinleri" kapsamındaki bir hipotezin, örneğin Hintçe yazılmış bir şairin eserinin, Urduca yazılmış bir şairin eserinden oldukça farklı olabileceğini vurgulamaktadır. İkinci olarak Ahmad'e göre bu tür evrensel bir yaklaşım olan "üçüncü dünya perspektifi", farklı kültürlerin özgünlüklerini görmezden gelme eğiliminde olup yeniden canlandırılmış bir "oryantalizm"e dönüşebilir (Ahmed, 1992: 96-97).

Bundan yola çıkarak Modern çağda alegori, toplumu etkileyebilecek bir siyasal ve retorik araç olarak varlığını sürdürür. Alegori, yazarların belirli bir mesajı iletme veya toplumu etkilemek için semboller, mitler veya hikâyeler kullanarak anlatılar oluşturmalarını sağlayan güçlü bir araç olmasından kaynaklanır. Ayrıca alegorik yapıya dayanan söylemler, toplumdaki durumları ve

zihniyetleri eleştiren ve sorgulayan eleştirel ve retorik bir araç da işlev görmeye başlar. Bu durum, alegorinin sadece basit bir anlatı stratejisi olmaktan çıkıp derinlemesine analiz edilebilen ve çeşitli yönleriyle yorumlanabilen bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte alegorik anlatılar sadece siyasal ve toplumsal durumları eleştirmekle kalmaz. Aynı zamanda toplumun duygusal ve kültürel dokusunu da derinden etkiler. Çünkü alegori, insanların düşünce dünyasını zenginleştirir ve içsel dünyalarında derin etkiler bırakabilir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. BİR ANLATIM TEKNİĞİ OLARAK ALEGORİ NASIL ÇALIŞIR

3.1 Alegori, Anlatım ve Retorik Amaç

Eleştirmenler arasında kabul gören bir görüşe göre “alegori” ve “anlatı” kavramları birbiriyle yakından ilişkilidir. Fredric Jameson, edebiyat okurunun alegoriye doğal bir eğilimi olduğunu öne sürer. Ona göre yorumun alegorik büyük anlatılar bakımından cezbedici olmasının sebebi, alegorik büyük anlatıların hem metinlere hem de okurun bu metinlere ilişkin düşüncelerine nüfuz etmiş olmasıdır. Alegorik büyük anlatılar, tarihe ve gerçekliğe ilişkin kolektif düşünceyi ve kolektif fantezileri yansıtmak suretiyle edebi ve kültürel metinler arasındaki sürekliliği sağlar (Jameson, 2011: 32). Gay Clifford da edebi alegorinin aslında “yapılandırılmış anlatı” olduğunu söyler (1974: 14). Bu bakış açısıyla alegorinin ontolojik olarak “anlatısal” olduğu varsayılabilir. Yapılandırılmış anlatı olarak alegori, kaçınılmaz olarak kontrollü veya yönlendirilmiş süreci içinde barındırır. Dolayısıyla anlatı, böylesi bir sürecin hem temsil edildiği hem de yapılandırıldığı araç olacaktır. Süreç fikri, anlatıda içkin “olay örgüsü” ve “zaman” gibi kavramları gündeme getirir, zira yapılandırılmış anlatı olarak alegori, yazarın amacından ortaya çıkan bir forma sahiptir ve bu amaç da okurun metinle olan ilişkisine rehberlik eder. Bu özel duruma istinaden alegorinin belirli bir retorik amacın figüratif bir anlatıya dönüştürülmesi suretiyle gerçekleşmesini sağlayan bir anlatı kategorisi tanımlanması da önerilebilir.

Retorik amaç, bir yazarın amaçladığı etkiyi/etkileri ifade eder. Yazarın retorik amacı, alegorinin arkasındaki niyettir ve “yazarın niyeti” de edebiyat teorisinin en önemli meselelerinden biridir. 20. yüzyıldan önce yazarın niyeti, bir edebi eserin anlamını belirlemenin temeli sayılır. İlk yorumcu ve eleştirmenler; İncil’i daha iyi anlamak amacıyla içindeki bazı belirsiz pasajları, açık olanlarla kıyaslayarak okumak üzere paralel hece yöntemini kullanır. Daha sonra bahsi geçen yöntemden mülhem “paralel pasajlar” yöntemi geliştirilirler. Paralel pasajlar, bir metnin belirsiz bir pasajını yorumlamak amacıyla o metnin yazarının başka bir pasajına başvurmak için kullanılır. Paralel pasajlar yöntemine başvurmak, yazarın niyetinin yorumcular için ne denli önemli olduğunun göstergesidir (Compagnon, 2004: 50). 19. yüzyıla gelindiğinde yazarın niyeti bir edebi eserin anlamını belirlemede temel bir ölçüt haline gelir (Brooks, 1951: 75). Ancak 20. yüzyıldan itibaren, yazarın niyetinin anlamın belirlenmesinde referans olarak kabul edilmesi fikri bazı

teorisyenlerce reddedilir. René Wellek, Austin Warren, Northrop Frye, Hans-Georg Gadamer, Peter Szondi ve Paul Ricor bu teorisyenlerden bazılarıdır (Compagnon, 2004: 55).

Yazarın niyeti fikrine en büyük darbe, yüzyılın ortasında gelir. 1946'da William Kurtz Wimsatt ve Monroe Curtis Beardsley'in "The Intentional Fallacy" (Niyet Yanılgısı) başlıklı makalesi yayımlanır. "Niyet yanılgısı", yazarın neyi amaçladığını yani bir metni yazarken aklında olanı bilmenin, bir eserin anlamını bilmek ve onu doğru yorumlamak olduğu inancına yönelik bir tepkidir. Wimsatt ve Beardsley göre niyet, varsayımlar için baştan çıkarıcı bir referanstır ve hatta bazen bir sanat eserinin geçerli bir değerlendirmesinin yapılmasına yardımcı olabilir. Bununla birlikte yazarın niyetiyle metnin anlamının birebir örtüştüğü fikri, edebiyat eleştirmenlerini belirli bir sanatçının vizyonunun gelişimi veya yaratıcı eylemi sırasındaki zihinsel ve fiziksel durumunu incelemeye -yani bir kültür tarihçisi veya psikolog rolünü üstlenmeye- zorlar. Dolayısıyla yazarın niyeti edebiyat eleştirmeninin asıl kaygısı olmamalıdır (1946: 468-488). Nitekim Wimsatt ve Beardsley, yazarın niyetinin yorumlanmada göz ardı edilmesi gerektiğini önererek edebi eserlerin çeşitli açılardan yorumlanmasına dair eleştirel bir perspektif sunar. Biçimciler ile birlikte Wimsatt ve Beardsley, edebi bir eserin anlaşılmasının, metin odaklı ve dış etkenlerden bağımsız bir biçimde içsel analiz edilmesi gerektiğini savunurlar (Habib, 2008: 605-606). Wimsatt ve Beardsley'nin edebi eserlerin yorumlanmasında yazarın niyetinin göz ardı edilmesi önerisinin, eleştirmenleri ve araştırmacıları eserleri farklı açılardan yorumlamaya yönlendirir. Örneğin, Roland Barthes ve onun ünlü eseri *The Death of the Author* (Yazarın Ölümü) gibi bazı eleştirmenler, edebi eserin anlaşılmasının okuyucunun rolüne bağlı olduğunu vurgularlar (Barthes, 1977: 148).

Söz konusu tez çalışması alegorinin bir "yapılandırılmış anlatı" olduğu varsayımını kabul ettiğinden dolayı bu görüşlerle uyumlu değildir. Tez, alegoriyi incelemek için yazarın niyeti, metnin kendisi ve okuyucunun rolünün göz ardı edilemez olduğunu ve bu üç unsurun birbirleriyle ilişkili ve ayrılmaz olduğunu savunur. Sözü geçen üç unsur göz ardı edilirse "retorik amaç"tan bahsetmek mümkün olmayacaktır; çünkü retorik amaç, yazarın belirli bir mesajı okuyucuya iletme için yazdığı metni içerir. Dolayısıyla alegorik eserlerde görülen retorik yaklaşım, anlatının amaçlı bir iletişim eylemi ele alınmasını gerektirir. Böylece anlatı, sadece bir olayın temsili değil aynı zamanda kendisi de bir olaydır. Yazar ise anlatıdan faydalanarak okurun düşüncelerini ve değerlerini etkilemeyi amaçlar. Okuru entelektüel etkilemek, onun zihnine nüfuz ederek ona bir fikri telkin etmek ya da sahip olduğu bir fikri değiştirmek anlamına gelir. Bundan yola çıkarak alegori, iki başlık altında incelenebilir: "Yapısökümcü" ve "Yapısal" alegori. Söz konusu çalışmada yapısal ve yapısökümcü alegori kavramlarının analizi için Platon'un mağara alegorisi örnek olarak sunulacaktır. Bu seçimin temelinde, söz konusu alegorinin her iki alegori türünün incelenmesine uygun bir özellik sergilemesi yatmaktadır. Ayrıca söz konusu iki alegori türünün aynı metinde nasıl birbirleriyle ilişkili olduğuna dair uygun bir örnek sunabilmesi tercih edilmesinde etkili bir faktördür.

3.2. Mağara Alegorisi

Mağara alegorisi veya Platon'un mağarası, Yunan filozof Platon'un *Devlet* adlı eserinde insan doğasının eğitimle veya eğitimsizlikle ne denli etkilenebileceğini karşılaştırmak için sunduğu bir alegoridir. Mağara alegorisi, Plato'nun kardeşi Glaucon ile mentörü Sokrates arasında geçen bir diyalog olarak yazılmış ve Sokrates tarafından anlatılır. Mağara alegorisi, güneş benzetmesi ve bölünmüş çizgi benzetmesinden sonra 7. kitapta sunulur. Bu anlatıyı 5 kısma ayırmak mümkündür (Platon, 2016: 307-269):

1- Bir grup mahkûm, çocukluklarından itibaren bir mağarada tutulur. Mağaranın girişine yakın bir yerde otururlar. Vücutlarının boyun ve bacak kısımları zincirlerle bağlıdır; dolayısıyla ayağa kalkmaları ya da yer değiştirmeleri mümkün değildir. Arkalarında kukla tiyatrosuna benzer yüksek bir sahne yer alır; ancak mahkûmlar sahneyi göremezler. Sahnenin üzerinde yanan bir ateş, mağaradaki tek ışık kaynağıdır. Gardiyanlar; hayvanların, bitkilerin ve diğer nesnelerin heykellerini taşıyarak ateşin önünden geçerler. Mahkûmlar, gardiyanların taşıdıkları heykellerin sadece ve sadece mağara duvarlarına yansıyan gölgelerini görebilir. Gardiyanlar bazen ses çıkarak mahkûmların bu seslerin gölgelerden kaynaklandığına inanmalarını sağlar. Mahkûmların temel endişesi ve uğraşı, gölgelerin yorumlanmasıdır. Birbirleriyle yarışır, yorumladıklarını tartışır.

2- Bir gün, bir gardiyan nesneleri ışıkla göstermek için bir mahkûmun kafasını zorla geriye çevirmeye çalışır. Mahkûm, zorlamaya karşı direnir ancak başarısız olur ve ışığın doğrudan yüzüne gelmesi nedeniyle gözleri rahatsız olur. Gardiyanlardan biri, duvardaki gölgelerden daha yakın olan nesnelerin gerçek olduğunu iddia ederken mahkûm önce bu fikre karşı çıkar ancak sonunda hayatı boyunca gerçek olduğuna inandığı gölgelerin ve heykellerin gerçek olmadığına inanır.

3- Daha sonra, Mahkûm gardiyanlar tarafından zorla mağaradan çıkarılır ve güneş ışığına maruz kalır. Güneşin doğal ışık şiddeti, Mahkûmun gözlerinin kör olmasına neden olur. Ancak zamanla, Mahkûm yeni ortama uyum sağlamaya başlar. Başlangıçta yere düşen gölgelere odaklanırken daha sonra su yüzeyindeki yansımalar ilgisini çeker. Ardından doğrudan nesnelere odaklanarak mağarada gözlemlediği gölgelerle aralarındaki bağı keşfeder. Ayrıca mahkûm, güneşe doğru bakarak kozmosun ve mağaranın ışık kaynağı güneş olduğunu idrak eder.

4- Mahkûm, yeni ortama maruz kalmasının ardından gerçeğin ne olduğunu anlar. Önceden var olan her şeyin sadece bir illüzyon olduğunu ve gerçeğe hiçbir ilgisinin olmadığını keşif eder. Bu gerçeğe yüzleşmek, diğer mahkûmların gerçekliğin farkında olmadıklarını görmenin üzüntüsünü de beraberinde getirir.

5- Mahkûm, diğer mahkûmların da gerçeği görmeleri için eski mağarasına geri döner. Ancak gözleri güneş ışığına alıştığı için mağaranın karanlığında zorlanır. Diğer mahkûmlar ise geri dönüşü sırasında mahkûmun gözlerinin zarar gördüğünü düşünürler. Buna rağmen mahkûm gerçeği

görmeleri ve dışarıya çıkmaları için diğer mahkûmları ikna etmeye çalışır. Yalnızca diğer mahkûmlar isyan eder ve onu öldürmeye kalkışırlar.

3.2.1. Mağara Alegorisinde Yapısal Alegori

“Yapısal alegori”, didaktik bir retorik amacı taşıyan bir anlatım türüdür. Bu anlatım türü, semboller veya karakterler içeren bir yapısal düzenek aracılığıyla belirli bir bakış açısını, felsefeyi veya inancı okuyuculara telkin etmek için kullanılır. Yapısal alegorinin öğretici niteliği, soyut kavramları, ahlaki değerleri ve toplumsal normları somut ve anlaşılır karakterler ve durumlar kullanarak anlatma kabiliyetinde yatar. Yazarlar, yapısal alegori aracılığıyla karmaşık fikirleri okuyuculara erişilebilir ve hatırlanabilir bir şekilde aktarabilirler. Ayrıca yapısal alegori açık ya da örtük bir ahlaki ders veya mesaj sunarak yönlendirme önerisinde bulunmayı mümkün kılar çünkü yapısal alegoride kullanılan sembolizm bilinçli bir şekilde tercih edilir ve her öge, yazarın belirli bir fikri veya kavramı temsil etmek istediği anlamına gelir. Bu nedenle yapısal alegorideki karakterleri ve olayları takip ederek okuyucular belirli bir anlayışa veya bakış açısına yönlendirilirler.

Yapısal alegorinin tanımı, Martin Heidegger’ın Platon’un mağarası yorumunda alegoriyi epistemolojik bir perspektiften yorumladığı sözleriyle uyumludur. Heidegger’e göre alegori öncelikle “paideia” ile ilgilidir. Paideia, klasik Yunan ve Helenistik kültürlerinde yer alan eğitim/öğretim müfredatı ve felsefesidir. Jimnastik, gramer, retorik, müzik, matematik, coğrafya, doğa tarihi gibi konular paideia kapsamındadır. Bu kapsamlı eğitim anlayışı, erken Hristiyanlık dönemine de etki ederek Hristiyan yükseköğrenim kurumları için bir model teşkil eder (Tarnas, 1991: 29-30). Heidegger’e göre paideia, “Hazırlıksız bir ruha boş bir kapmışçasına bilgi dökmek” olarak anlaşılmamalıdır (Heidegger, 1998: 167). Dolayısıyla alegori, eğitimin özünü açıklamanın yanı sıra hakikate dair bir dönüşüm de ortaya koyar. Böylece Heidegger, paideia ve hakikat arasındaki bağlantıyı “aletheia” olduğunu öne sürer. Aletheia ise hakikati ortaya çıkarmak ve gizli olanı açığa çıkarmayı ifade eder (Liddell ve Scott, 1901: 60).

Yapısal alegori, söylemi merkeze alarak hakikatin “söz” aracılığıyla bir temsiliyi inşa etmeyi amaçlar. Dolayısıyla yapısal alegori, tahakküm etmek için etkili bir araç olarak kabul edilir ve konstrüktif bir alegori olarak da adlandırılır. Bu açıdan Platon’un mağara alegorisi bu şekilde tekrar okunabilir: mahkûmlar insanlığın bir temsilcisidir. Bu nedenle Platon’un mağara alegorisi, insanların gerçeği algılamalarındaki sınırlamaları ve bilginin nesnel doğasını tartışmak için kullanılan bir alegoridir. Platon’a göre insanlar zihinlerinin yanıltıcı imgeler ve algılarla dolu olması nedeniyle gerçek dünyayı doğru bir şekilde gözlemleyemezler. İnsanlar, imgelerin dünyasında yaşayan mahkûmlara benzerler ve gerçekliğin sadece gölgelerini görürler. Bu yüzden, Platon’un mağara alegorisi yaşamın beş aşamasını temsil edebilir:

- İlk kısım, başlangıç aşamasını sembolize eder. Bu evrede, mevcut gerçeklik yansıtılır. Bireyler, anlık duyuların etkisi altında olup görsel ve işitsel imgelerden türetilen unsurlar, gerçeği yansıtmayan, sahte ve geçici nitelikteki öğelerden ibaret bulunur.

- İkinci kısım, algılamanın ilk aşamasını temsil eder. Bu süreç acı vericidir ve insan daha derin gerçekleri fark ederken doğrudan görsel imgeleri feda ederek daha derin ve kapsamlı bir açıklama arayışına girer. Bu aşama deneysel bilimleri öğrenme aşamasını temsil eder.

- Hikâyenin üçüncü kısmı, insanın şeylerin kökenini ve çeşitli görüntülerin ardındaki gerçek ve doğru fikirleri tanıdığı algının ikinci aşamasını temsil eder. Bu da matematik ve sanat bilimlerini işaret eder.

- Dördüncü kısım, insan anlayışının son aşamasını temsil eder ve diğer tüm gerçeklerin ardındaki temel gerçeği idrak eder.

- Beşinci kısım, Sokrates veya genel olarak filozofun kendisi için bir tehlike oluştursa ve öldürmeye kalksalar bile, ailesini eğitime ve aydınlatma konusundaki ahlaki yükümlülüğünü temsil eder.

Bundan dolayı bahsi geçen alegoride iki önemli mesaj bulunur: Platon ilk olarak bilimin önemine dikkat çeker. Bilim, mağaranın karanlığından çıkmanın tek yoludur ve gerçeğe ulaşmak için gerekli olan yoldur; zira bilim, öğrenen kişiye nesneleri farklı bir perspektiften görebilme imkânı verir. Ancak bilgi edinmek kolay olmayabilir. Alegorideki mahkûm, mağaradan çıktıktan sonra gözleri ışıktan rahatsız olur ve dışarıda gördüğü şeylerle önceden gördükleri arasında bir çatışma yaşar. Bununla birlikte bu çatışma ve mücadele bilgiye ulaşmak için daima mevcuttur. Dolayısıyla Platon, okuyucuya zorluklarla karşılaşsa bile bilgi edinmek ve öğrenmek için çaba göstermesi gerektiğini vurgular.

İkinci olarak Platon alegorinin beşinci ve son bölümünde okuyucuya farklı bir mesaj verir. Platon, bilgi edinmenin ardından ortaya çıkan etik ve toplumsal sorumlulukları vurgular. Alegoride aydınlanmış bir kişi olan öğretmen veya filozof, cehalet mağarasında hapsedilmiş diğer insanlarla bilgisini paylaşma sorumluluğunu üstlenir. Sorumluluk, sadece diğerlerini aydınlatmakla sınırlı değildir aynı zamanda onları kölelikten kurtarmak ve gerçeğin ışığına ulaştırmak amacını taşır. Ancak öğretmenlik görevi kolay bir görev değildir çünkü diğer mahkûmlar, yeni fikirleri kabul etmeyi reddedebilir ve öğrenme çabasındaki kişiye karşı düşmanca davranabilirler hatta onu öldürmeye bile çalışabilirler. Bununla birlikte Platon, öğretmenlik sorumluluğunun Sokrates gibi bilgi sahibi olanın ölümüne bile neden olabileceği gerçeğine rağmen aydınlanmış her insanın öğrendiklerini paylaşmanın önemine vurgu yapar. Dolayısıyla Platon yapısal alegoriyi kullanarak söylemi tahakküm eder ve okuyucuya bilgiye sahip olması, öğrenmesi ve bilgilerini diğerleriyle paylaşması gerektiği yönünde bir mesaj verir. Böylece yapısal alegori, okuyucu için hayata bakış açısını değiştirmek ve nihayetinde yeniden yapılandırmak için bir katalizör görevi gören bir vizyon veya bir yol haline gelebilir.

3.2.2. Mağara Alegorisinde Yapısökümcü Alegori

“Yapısökümcü alegori”, eleştirel bir retorik amacı olan bir anlatım türüdür. Yapısökümcü alegori, belirli bir söylem veya fikrin geleneksel veya baskın yorumlarını altüst ederek veya meydan okuyarak kullanılır. Yapısökümcü alegorinin, yapısal alegoriden farklı olarak yönlendirme veya öğretme amacı taşımadığı; genellikle hâkim söylemin veya fikrin içindeki çelişkileri, boşlukları veya önyargıları ortaya çıkardığı söylenebilir. Ayrıca sözü geçen alegori türü, öğrenilenin hakikate uygun olmadığını belirterek ve yanıltıcı inançların olumsuz sonuçları olabileceğini vurgulamak için kullanılır. Böylece yapısökümcü ya da dekonstrüktif alegorik anlatım, “söz” aracılığıyla hakikatin bir temsilini inşa etmeyi değil, “söz”de hakikatin bir temsilini bulmayı amaçlar. Bu anlamda dekonstrüktif alegorinin temel amacı, tahakkümden kaçınmaktır.

Yapısökümcü alegorinin edebiyatta yapısökümcü yaklaşımının bir uygulaması olduğu söylenebilir. Jacques Derrida’nın “yapısöküm” kavramı, modern düşünce tarihinde dönüm noktalarından biri olarak kabul edilir. Derrida, 20. yüzyılın en etkili felsefi düşünürlerinden biri olarak Batı felsefesinin temellerini sarsan ve pek çok disiplini derinden etkileyen kavramsal bir devrim yarattı. Derrida, yapısöküm kavramını bir metnin içsel çelişkilerini, anlamın merkezîyetçiliğini ve nihai gerçekliğin var olduğu düşüncesini sorgulamak için kullanır. Ona göre dilin merkezîyetçiliği ve anlamın sabitliği bir yanılsamadır. Dil, sürekli kendi kendini altüst eden ve sabit olmayan bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda yapısöküm teorisi, dilin hiyerarşik ve merkezîyetçi yapısını reddeder ve onun yerine farklı anlam katmanlarının ve çelişkilerin sürekli birlikteliğini vurgular (Derrida, 2000: 41).

Derrida’nın yapısöküm kavramı üzerine yaptığı çalışmalarda, temel bir tanım oluşturma amacıyla tüm eserlerinin aslında bahsi geçen kavramın ne anlama geldiğini açıklamaya yönelik bir girişim olduğunu belirtir. Derrida’ya göre yapısöküm karmaşık ve açıklanması zor bir olgudur; zira açıklamak için gerekli olan dilin kendisini etkili bir şekilde eleştirmesi gerektiğini iddia eder (Mendie ve Udofia, 2020: 29). Derrida’nın yapısöküm kavramıyla ilgili esas materyalinin teknik zorlukları ve terimin anlaşılmasını netleştirme isteksizliği, birçok ikincil kaynağın Derrida’nın kendi denemelerinden daha anlaşılır yorumlar sunmaya çalıştığını gösterir. Örneğin, Derrida’nın ilk çevirmenlerinden David Allison, yapısökümü şu şekilde tanımlar:

Yapısöküm, bir eleştirel düşünce projesine atıfta bulunur ve bir düşünce dönemi için aksiyomlar veya kurallar olarak hizmet eden kavramları tanımlar ve yapısökümüne uğratar. Yapısöküm kavramı, Heideggerci veya Nietzscheci “yıkım” veya “düşünme” terimlerine kıyasla nispeten daha az olumsuz bir anlam taşır. Bu çerçevede Derrida’nın vurguladığı önemli bir nokta, metafiziğin temel kavramlarının tamamen ortadan kaldırılamayacağı gerçeğidir (Derrida vd, 1973: 32).

Niall Lucy, yapısöküm teriminin tanımlanmasının mümkün olmadığına dikkat çekerek bunun yapısöküm adına bir pozisyon belirlemek veya bir seçim yapmak yerine her “varlığın”

imkânsızlığıyla ilgili olduğunu vurgular. Dolayısıyla dekonstrüksiyonun, her varlığın otoritesinin veya belirleyici gücünün reddiyle başladığını ve bu reddin bir tür “tercih” olarak kabul edilmediğini belirtir. Ayrıca dekonstrüksiyonun aslında her “olmanın” kendisiyle ilgili imkânsızlıkla ilgili olduğunu, bu sebeple tanımının zorluğuna rağmen terimin bir tür “tercih” olarak değil bir olmanın imkânsızlığına odaklanan bir perspektif olarak ele alınması gerektiğini öne sürer (Lucy, 2004: 11).

Derrida’nın yapısöküm teorisi; edebiyat, sanat, kültürel çalışmalar ve sosyal bilimler gibi alanlarda derin etkiler yaratır. Özellikle metinlerin çok katmanlı doğası ve çelişkilerin vurgulanması, farklı yorumlama stratejilerinin ortaya çıkmasına yol açar ve bu da yeni anlam dünyalarının keşfedilmesine olanak sağlar. Bu bakımdan mağara alegorisinin diyalog biçiminin anlaşılabilmesi, hikâyenin siyasi boyutlarının anlaşılmasını engeller. Mağara alegorisinin yorumları -Heidegger’in yorumu da dâhil- genellikle alegorinin epistemolojik ve metafizik yönlerine odaklanırken dramatik bağlamın analiziyle ulaşılabilecek siyasi boyutları tamamen göz ardı eder. Dolayısıyla bahsedilen yorumlar, mağara hikâyesine tek bir perspektiften bakarak sınırlı kalır.

Platon’un mağara alegorisinde, sadece insanın epistemolojik durumuna değil aynı zamanda politik durumuna da odaklanılır. Gardiyanlar ve mağaranın Atina’daki yöneticileri ve demokratik sistemi temsil ettiği perspektifinden bakıldığında serbest bırakılan mahkûm Sokrates’i temsil eder. Aslında Sokrates’in dramatik hikâyesi ve acı sonu, Platon’u derinden etkiler. Sokrates; erdem, ahlak ve hakikati önceler. Bu yüzden hem politikacılar hem de sıradan insanlar tarafından sevilmez. Nihayetinde tanrılara hakaret etmekle suçlanır ve idam edilir. Bu perspektiften, mağara alegorisinde politik kavramlar ve temalar ön plana çıkar. Hikâyede hapsedme ve serbest bırakma, zorlama ve kuvvet, rekabet, onurlar, övgüler, ödüller ve güç gibi konular ele alınır. Hikâye aynı zamanda üstü kapalı bir şekilde devrimci engelleme önerileri içerir. Bazı insanlar özgürce dolaşırken mahkûmların görebileceği şeyler üzerinde doğrudan bir etkiye sahip gibi görünürler. Bu yüzden alegoride politik düzenin doğası incelenmekte ve Platon’un insanların siyasi güçlerini ve manipülasyonlarını, başkaları üzerinde nasıl kullanabilecekleri konusundaki endişeleri yansıtılır.

Platon, aynı zamanda Herakles ile Sokrates arasında mecazi bir bağlantı kurarak onların zincirlenmiş mahkûmların serbest bırakılması konusunda ustalıklarının birbirleriyle ilişkili olduğunu ima eder. Zira Herakles’in son ve en önemli görevi, yeraltında zincirlenmiş olan Theseus’u serbest bırakmaktır. Aynı zamanda Herakles, ateşin sırrını insanlarla paylaştığı için cezalandırılan Prometheus’u kurtarır (Brann, 2004: 155-156). Dolayısıyla Platon’un mağara alegorisi de ateşin sırrına ve yeraltı dünyasının gölgelerine açık bir referansla kurtuluş mitlerini hatırlatmak için kasıtlı hazırlanır. Böylece Sokrates’in bir savaşçı rolü ve politik teması vurgulanır. Sokrates, demokratik şehri yöneten siyasi ve kültürel dinamikler tarafından yozlaştırılan asil eğilimli ruhları özgürleştirmeye çalışarak geleneksel düzeni tehdit eden devrimci bir figürdür. Sonuç olarak Platon yapısökümcü alegoriyi kullanarak Atina’da demokrasi kavramının hâkim olduğu ortamda, mevcut söylemin eleştirisini yaparak okuyucuya bireylerin doğru olduğuna

inanabileceği her şeyin gerçekte doğru olmayabileceğini ve gerçeğin doğruluğu ancak “bilgi”de bulunabileceğini ifade etmeyi amaçlar. Platon, aynı zamanda Atina’daki eğitimin; vatandaşların gerçeğe ulaşmasını engelleyen belirli yönlerle sınırlı olduğunu ve hakikatin sahte demokrasinin savunucuları tarafından kontrol edildiğini savunur. Bu nedenle hakikatin ve doğrunun sadece bilgide olduğunu vurgular.

3.3. Alegori Nasıl Çalışır

Alegori, açıklandığı gibi bilinçli olarak en az iki anlamı aynı anda içeren bir edebi anlatım tekniği olup esasında bir öğretici ve etik söylem dayatmaya çalışan yapısal alegori ile toplumdaki hâkim söylemleri eleştirmek ve hâkim düşüncelerin yanlış olduğunu göstermek için yapıyı parçalayan yapısökümcü alegori olmak üzere iki temel türe ayrılır. Nitekim yapısökümcü alegorinin önemi, yapısal alegorinin öneminden farklılık gösterir. Söz konusu iki kavramın farklılığı, özellikle anlamlandırma açısından ortaya çıkar. Ancak her ne kadar farklı kavramlar olsalar da yapısal alegori ve yapısökümcü alegori birbirleriyle ilişkilidir. Bir alegori, eğitim amacıyla okunabilir ve yazarın belirli bir fikri nasıl yönlendirdiği konusunda ustalığı takdir edilebilir. Ama yazarın okuyucuyu belirli bir konuda yönlendirmeye ve düşüncesini kontrol etmeye iten nedenleri araştırmamak, alegorinin işlevini en az yarısını kaybetmesine neden olur.

Michel Foucault’un söylemle ilgili görüşlerine değinmek alegorinin iki türden ve bu iki türün farklı işlevi var olduğunu teyit eder. Foucault, söylem kavramını bir bireyin sahip olduğu bilgiyi yöneten ve düşünce sistemini belirleyen bir yapı tanımlar. Söylem, bir takım kavram ve fikirlerin açıklaması şeklinde kendisini ortaya koyar. Dolayısıyla söylem ve bu nedenle alegori, güç ve bilgi arasındaki etkileşimlerin sürekli bir döngüsü olarak açığa çıkar. Foucault’a göre bilgi, güçtür ve güç kazanmanın bir yoludur (Foucault, 1995: 27). Bu sebeple bilginin kontrolü, bir tür tahakkümü beraberinde getirir ve sadece belirli grupların belirli bilgilere erişimine izin verir. İktidar sahibi olanlar, toplumda bulunan bilginin seçimi ve organizasyonu altındaki varsayımlardan sorumludur. Dolayısıyla eğitimcilerin sorumluluğu, toplumun kamusal olarak kabul ettiği bilgiyi seçerken güç ilişkilerinin iletim ve değerlendirme şekillerindeki etkilerini keşfeder. Bu yüzden söylem sadece nelerin söylendiğini değil aynı zamanda öznelerin nasıl oluşturulduğunu da kontrol eder. Kabaca dil, düşünce ve arzular söylem yoluyla düzenlenir, denetlenir ve yönetilir.

Foucault, kariyeri boyunca özgürlük kavramının gerçek anlamının elde edilmesine dair şüphelerini sürdürmesine rağmen yeni bir toplum teorisi geliştirme çabası içindedir. Foucault, söylemin iktidar tarafından kullanılabileceğini, üretilebileceğini ve güçlendirilebileceğini kabul eder. Aynı zamanda söylemin iktidarın altında kalmasını sağlayarak onu istikrarsız ve durdurulamaz hale getirebileceğini iddia eder: “Söylemin hem iktidarın bir aracı hem de bir etkisi olabileceği, aynı zamanda bir engel, bir direniş noktası ve karşıt bir strateji için bir başlangıç

noktası olabileceği karmaşık ve istikrarsız güçleri hesaba katmalıyız” (Foucault, 1978: 101). Bundan yola çıkarak güç ve bilgi aynı madalyonun iki yüzüdür. Böylece söylem tahakküm etmek için kullanılabilir ve aynı zamanda bir direniş ve tahakkümden kaçınma aracı haline gelebilir. Bu bağlamda politik okuma, imgelerin nasıl birleştirilebileceğini daha iyi anlamamıza yardımcı olur ve Platon’un mağara alegorisini daha anlamlı hale getirir. Platon, Atina’daki demokrasi adı altında dayatılan politikalara karşı çıkarak okuyucuyu bilgi edinmeye ve yaymaya yönlendiren bir alegori oluşturma amacıyla hâkim bir söylemi kullanır. Bilim ve bilginin yayılması, sahte demokrasiyi sona erdirmenin aracı olarak kabul edilir.

Tezde bahsi geçen, Heidegger’in alegorinin asıl amacı paideia olduğu yani didaktik olduğu bakış açısına tekrar ele alınırsa eğitimin siyasetle yakın bir ilişkisi olduğunu gösterir. Bu da yapısal alegori ile yapısökümcü alegori arasındaki ilişkiyi doğrular. Eğitim, özünde siyasetle bağlantılıdır ve eğitimin anlamı, siyasetin hâkim anlamı tarafından belirlenir. Günümüzdeki kullanımda siyaset, temsili demokrasinin mevcut kurumsal çerçevesi ile ilgiliyse o zaman siyaset, seçkin profesyonel politikacılar tarafından sözde kanunların koyulduğu ve devletin idaresini içeren bir idare şekli alır. Bu durum kamusal alanın siyasi ve ekonomik gücünün, çeşitli seçkinler tarafından gasp edildiği heteronom bir toplum durumudur.

Heteronomik toplumlarda bu sebeple eğitimin iki farklı amacı bulunur (Fotopoulos, 2012: 83): İlk olarak baskın sosyal paradigmayla uyumlu olan kurumların ve değerlerin içselleştirilmesine yardımcı olmayı amaçlar. Bu amaç doğrultusunda açık okul dersleri özellikle tarih, sosyoloji ve ekonomi gibi konular önem arz eder. Ancak daha da önemlisi, okulun kendisi itaat ve disiplin (öz disiplin yerine) gibi değerleri içermeli ve öğrencilerin sorgulama yapmasına izin vermemelidir. İkinci olarak toplumun amacına uygun şekilde işlev gösterebilecek yeterli “bilgi” biriktirmiş yurttaşlar yetiştirilmesi amaçlar. Bu yurttaşlar, toplumu kontrol eden seçkinler tarafından belirlenen normlara uygun bir şekilde “verimli” hareket edebilmelidirler. Bu çerçevede bahsi geçen eğitim gerçek anlamda eğitim değil belirli hedeflere ulaşmak için otoriteler tarafından yönlendirilen ve kontrol edilen bir eğitimidir. Böylece yanlış bilginin yayıldığı ve insanların zihinlerine nüfuz ettiği toplumdan bahsetmek mümkündür.

Klasik anlamda siyasetten bahsedildiğinde insanların sadece yasaları sorgulamakla kalmayıp kendi yasalarını da yapabildikleri özerk bir toplum olan doğrudan demokrasinin kurumsal çerçevesinden bahsedilebilir. Böylece kapsayıcı bir demokraside kamusal alan, tüm vatandaşları kapsar ve etkili kararlar sadece siyasi süreçle ilgili değil aynı zamanda ekonomik süreçle ilgili olarak da kurumsal bir çerçevede alınır. Bu toplumda, siyasi ve ekonomik güç vatandaşlar arasında eşit dağıtılır. Bu yüzden eğitimden bahsetmek yerine daha geniş bir paideia kavramından yani gerçek eğitimden söz edilir. Böylece paideia’nın amacı, yasaların gerekliliğini anlamış olmakla birlikte yasaları sorgulama olasılığına da sahip olan, sorgulayabilen, düşünebilen ve müzakere edebilen sorumlu bireylerin yetiştirilmesidir. Bundan yola çıkarak yapısal alegorinin didaktik amacına, daha önce bilinçli bir şekilde yanıltıcı bir biçimde yayınlanmış eğitimlerin, fikirlerin ve düşüncelerin yapısökümcü alegori aracılığıyla tespit edilmesi aynı zamanda hâkim söylemin

ortadan kaldırılmasıyla ulaşılır. Sonrasında yapısal alegori, bu yanıltıcı fikirlerin yerini alan ve dengeli bir toplumun inşa sürecinde rol oynayan doğru fikirleri benimser.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. ÖRNEK ESERLERDE YAPISAL VE YAPISÖKÜMCÜ ALEGORİ

4.1. Sineklerin Tanrısı Romanı

4.1.1. Romanın Tanıtımı

William Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* adlı romanı 1954 yılında yayımlanır. Nobel Ödüllü bir yazar olan Golding'ın bu romanı, ıssız bir adada mahsur kalan bir grup erkek çocuğu ve onların kendilerini yönetmeye yönelik zor girişimleri hakkındadır. Eserde; medenilik-barbarlık, düzen-kaos, akıl-duygu ve iyilik-kötülük ikili karşıtlıkları, toplumsal gerilimin irdelenmesi amacıyla öne çıkartılır. Golding bunu yaparken büyük ölçüde kendi zamanının sosyal, dini, kültürel ve askeri olaylarından ilham alır. *Sineklerin Tanrısı*, Golding'ın içinde yaşadığı ve tanıklık ettiği dünyanın alegorik bir mikro kozmosudur. Romandaki ada, çocuklar, nesneler ve olaylar; Golding'ın dünyaya, insanlığa ve İngiliz kültürüne ait bazı değerlere bakış açısını temsil eder. Yazar, olay örgüsü boyunca temaları ve dramatik çatışmaları sunmak amacıyla alegoriden yararlanır.

Nicola Presley'e göre Golding, R. M. Ballantyne'in 1857 tarihli *The Coral Island: a Tale of the Pacific Ocean* (Mercan Adası: Pasifik Okyanusu'nun Bir Öyküsü) adlı gençlik romanını okuduktan sonra, Hristiyanlığın medenileştirici etkisi, hiyerarşi ve liderliğin önemine dair temalar içerdığını fark eder. Golding, bu romanın adada mahsur kalan çocuklara ilişkin tasvirinin gerçekçi olmadığını düşünerek *Sineklerin Tanrısı*'nı yazma fikrini doğar. Önce eşine, adada mahsur kalan ve yetişkinler gibi davranan çocuklar hakkında bir kitap yazmanın iyi bir fikir olup olmadığını sorar (Carey, 2012: 82). Golding, o sırada 43 yaşında bir öğretmendir ve edebi malzeme sağlayacak olan okul çocuklarının davranış ve eğilimlerini bizzat gözlemler. Sonuç olarak, roman çeşitli göndermelerle *Mercan Adası*'na atıfta bulunur; örneğin, ana karakterler (Ralph, Domuzcuk ve Jack), Mercan Adası'nın kahramanlarının karikatürleri olarak yorumlanabilir (Singh, 1997: 205-213).

Aşağıdaki tabloda görüleceği üzere, *Sineklerin Tanrısı*, Türkiye'de farklı tarihlerde farklı başlıklarla yayımlanır:

Tablo 1: *Sineklerin Tanrısı* Romanının Versiyonları

İlk baskı yılı	Türkçe ad	Yayınevi	Çevirmen
1969	İşte Bizim Dünya	Habora Kitabevi	Özay Süsoy
1979	Sineklerin Tanrısı	Milliyet Yayınları	Mina Urgan
1979	Sineklerin Tanrısı	Adam Yayınları	Mina Urgan
1983	İşte Bizim Dünya/Sineklerin Tanrısı	Deniz Kitaplar Yayınevi	Müge Tayşi
2001	Sineklerin Tanrısı	İş Bankası Yayınları	Mina Urgan

Bu çalışmada İngilizce orijinal *Lord of the Flies* metni birincil kaynak olarak kullanılacak, ancak alıntılar Mina Urgan'ın tercümesinden yapılacaktır.

4.1.2. Romanın Özeti

Bir savaş tahliyesi sırasında, bir İngiliz uçağı Pasifik Okyanusu'nun uzak bir bölgesindeki izole bir adaya düşer. Hayatta kalanlar; çocukluk veya ergenlik dönemlerinde, adanın şartlarına uyum sağlamak zorunda kalır. Başta sarı saçlı Ralph ve şişman Domuzcuk arkadaş olur ve bir deniz kabuğu bulurlar. Ralph, deniz kabuğunu bir borazan gibi kullanarak hayatta kalanları bir araya toplamaya çalışır. Bu sayede liderlik rolünü kapar ve grubun “şef”i seçilir.

Ralph; eğlence, hayatta kalma ve yakınlardan geçen gemilere sinyal vermek için ateş yakma gibi üç temel kural belirler. Ralph, kızıl saçlı bir çocuk olan Jack ve sessiz bir çocuk olan Simon ile birlikte ateş konusunu düşünmeye başlar. Jack, ateş yakmak için Domuzcuk'un gözlüklerini büyüteç gibi kullanmayı önerir. Ralph bu fikri onaylar. Bu şekilde ateş yakılması konusunda anlaşma sağlanırken Simon “sessiz gözlemci” rolünü sürdürür.

Ralph, düzeni sağlamak için bazı işler ve kurallar belirlemiş olsa da adada dolaşan çocuklar zamanla onun adanın yaşam koşullarını düzeltme çabalarını görmezden gelmeye başlarlar. Disiplin ve düzen yavaş yavaş kaybolmaya başlar. Bu süreçte “küçükler” olarak adlandırılan küçük çocuklar arasında “canavar” adında bir hayali yaratık hakkında paranoyalar ortaya çıkar. Ralph, gerçekte canavarın var olmadığını onlara anlatmaya çalışır fakat başarılı olamaz. Jack ise canavarı öldürmeleri gerektiğini söyler. Önerisi çocukların korkularından beslendiği için grup içerisinde popülerleşir.

Jack, bir grup çocuğu yaban domuzu avına çağırarak sinyal ateşinin korunmasından sorumlu olanları ateşten uzaklaştırır. Korumasız kalan ateş söner ve çocuklar bu yüzden o sırada adanın açıklarından geçen bir geminin dikkatini çekme fırsatını kaçırmırlar. Bunun üzerine Ralph, sinyal ateşinin hiç sönmemesi gerektiği konusunda Jack ile tartışır. Bu aşamada Ralph'ın görüşü hem Jack

hem de diğerk çocuklar tarafından reddedilir. Hayal kırıklığına uğrayan Ralph, liderlik görevinden ayrılmayı düşünür. Ancak Domuzcuk, onu bu fikrinden vazgeçirir.

Bir gece, adanın yakınlarında bir hava savaşı patlak verir. Çocuklar o sırada uyuyr. Bir savaş pilotu paraşütle adaya iner, fakat ne yazık ki inişi esnasında hayatını kaybeder. Ertesi gün Sam ve Eric, adada dolaşırken pilotun cesedini bulur ve onu canavar zannederler. Bu olayın ardından Ralph, Jack ve daha sonra onlara katılan Roger, pilotun cesedini incelemek üzere olay yerine doğru hareket ederler. Uzaktan cesedi izlerlerken güçlü bir rüzgâr eser ve pilotun bedeni hareketlenir. Bu durum, onların da cesedi canavar zannetmelerine ve paniklemelerine yol açar.

Jack, bir toplantı düzenler ve canavarı öldürmeleri gerektiğini söyler. Ralph, hızlı bir şekilde harekete geçmek yerine daha fazla araştırma yapılması gerektiğini savunarak bu öneriyi reddeder. Bunun üzerine Jack, çocukları Ralph’a karşı kışkırtarak Ralph’ın liderlik ettiği kabileden ayrılır. Niyeti kendi kabilesini kurmaktır. Başlangıçta yalnız kalır, fakat geri adım atmaz. Nihayetinde başka çocukları da yanına çekmeyi başarır. Çoğunluk Jack’ın kabilesine katılırken Simon yalnız kalmayı tercih ederek adanın ormanlık alanına çekilir.

Simon bir gün ormanda dolaşırken Jack ve takipçilerinin canavara adak sunduklarını görür. Söz konusu adak; sivri bir sopanın ucuna saplanmış, üzerinde sinekler uçuşan bir domuz başıdır. Simon, bu başa “sineklerin tanrısı” adını verir ve hayalinde onunla konuşmaya başlar. “Sineklerin tanrısı”, ona adada bir canavar olmadığını fakat bunu diğerklerine söylese kimsenin ona inanmayacağını ve nihayetinde yalnız kalacağını söyler.

Ralph ve Domuzcuk, adada açlıkla mücadele ederken Jack ve takipçilerinin düzenlediği bir şölene davet edilirler. Şölen esnasında çocuklar coşkuyla kızartılmış bir domuzu yerken kahkahalarla eğlenirler. Jack ise vahşi bir şekilde boyanmış yüzüyle tahtında kral gibi oturur, emirler vererek çocukları hizmetkar gibi kullanır. Büyük bir ziyafetten sonra Jack, Ralph’ın takipçilerini kendi kabilesine katılmaları için davet eder. Ralph onları vazgeçirmeye çalışsa da çoğu daveti kabul eder.

Bu sırada bir fırtına başlar ve Ralph, Jack’a henüz barınak inşa etmediği için nasıl korunacaklarını sorar. Bunun üzerine Jack, kabilesine vahşi avlanma dansı yapmalarını emreder. Çocuklar, kumsalda ayrı ayrı daireler oluşturarak şarkılar söyleyip dans ederken coşkuya kapılırlar. Başlangıçta bu eylemler onlara şaşırtıcı gelse de Ralph ve Domuzcuk, heyecana kapılarak avlanma dansına katılırlar.

Simon, “sineklerin tanrısı”yla gerçekleştirdiği olağanüstü konuşmanın ardından cesaretini toplamaya başlar. Çocukların canavar olduğuna inandığı pilotun cansız bedeninin bulunduğu yere gitmeye karar verir ve oraya vardığında canavarın aslında bir ölmüş pilotun cesedi olduğunu görür. Bu gerçeği diğerk çocuklarla paylaşmak için hemen harekete geçer ama o diğerk çocukların yanına varana kadar hava kararır. Çocuklar, karanlıkta birbirlerini zar zor ayırt edebilir. Simon, karanlığın

içinden onlara doğru yaklaşırken Simon’u canavar zannederek saldırıya geçerler. Simon, oracıkta ölür.

Bu olaydan sonra Jack ve beraberindeki diğer çocuklar, adanın uzak ucunda güvenli bir yer olan Kaya Kale’ye yerleşme kararı alırlar. Bu kararın ardından Ralph, Domuzcuk, Eric, Sam ve birkaç küçük çocukla birlikte geride kalır. Jack’ın grubu, ateşleri olmadığı için bir saldırı düzenleyerek Domuzcuk’un gözlüğünü çalar. Bunun üzerine Ralph, Domuzcuk, Eric ve Sam, gözlüğü geri almak için Kaya Kale’ye doğru hareket ederler. Ancak bu noktada Jack ve Ralph arasında kavga başlar. Domuzcuk, bu anlamsız kavgayı sona erdirmek için konuşarak arabuluculuk yapmaya çalışır. Tam bu sırada Roger tepeden büyük bir kayayı yuvarlayarak Domuzcuk’un ölümüne sebep olur. Diğer çocuklar Ralph’ı de öldürmek amacıyla onun peşine düşerler, fakat Ralph kaçmayı başarır.

Ralph, gece vakti gizlice Kaya Kale’ye tırmanır ve burada beklenmedik şekilde Sam ve Eric ile karşılaşır. Onlardan Jack’ın grubunun kendisini avlayarak öldürmek niyetinde olduğunu öğrenir ve yakınlardaki çalılıklara gizleneceğini söyleyerek yanlarından ayrılır. Sonrasında diğer çocuklar Sam ve Eric’e işkence yaparak Ralph’ın saklandığı yer öğrenir ve çalılığı ateşe verirler. Yakılan ateş büyük bir yangına neden olur. Ralph, kaçarak sahile ulaşır ve orada adaya yangını araştırmak amacıyla gelen bir İngiliz deniz subayı ile karşılaşır. Bir gemi, uzaktan yangını görerek karaya çıkar. Hikâye, çocukların ağlayışlarıyla sona erer.

4.1.3. Romanın Bakış Açısı ve Anlatıcısı

Sineklerin Tanrısı romanı, kurgusal bir evrende tanrısal bir bakış açısı ve anlatıcı kullanılarak kurgulanır. Her şeyi bilen tanrısal anlatıcı, hem ana karakterlerin hem de diğer tüm karakterlerin içsel çatışmalarını, duygularını, düşüncelerini, korkularını, endişelerini ve hayallerini bilen ve bunları aktaran bir konumdur. Bu konum, anlatıcının anlatı dünyasını aktarmak ve bakış açısını oluşturmak amacıyla yerleştiği bir noktadır ve anlatıcıya her şeyi ifade etme ve bildirme fırsatı sunar. Bu nedenle anlatıcının bu konumu vasıtasıyla okuyucu, karakterlerin iç dünyalarını ve zihinsel süreçlerini doğrudan veya dolaylı olarak anlama olanağına sahiptir:

Otururken Ralph, o gün ilk kez sıcaklığın farkına vardı. Kurşuni gömleğini tiksindir bir ifadeyle çekiştirdi; onu yıkamanın mümkün olup olmadığını düşündü. Ralph, adanın bile olağanüstü hissini veren bu sıcak havada kendine nasıl çeki düzen vereceğini düşündü. Bir makas bulup, bütün bu saçları (başındaki saç yığını arkaya doğru attı o sırada) kesmek isterdi; bu pis saçları ancak parmak kadar kesmek isterdi. Bir banyo yapmak isterdi; temiz ve doğru dürüst bir banyo. Dilini dişlerine değdirdi, bir diş fırçasının da işe yarayacağına karar verdi. Tırnaklarının da bir düzene ihtiyacı vardı (Golding, 2008: 131).

Hâkim anlatıcı, karakterlerin iç dünyalarını iç çözümleme tekniği aracılığıyla aktarır. Bu teknikle, anlatıcı karakterin zihnine kolaylıkla nüfuz eder ve düşüncelerini okuyucuya ileterek karakteri edilgen bir biçimde anlatır: “Ralph, hem içerlemiş hem de yenilmişti o anda. Elle tutulamayacak bir şeye göğüs germek zorunda kaldığını sezdi. Şakalaşmanın ne olduğunu bilmiyordu, ona yoğun bir dikkatle dikilen gözler” (Golding, 2008: 39). Bunun yanı sıra tanrısal anlatıcının bilinç akışı tekniğini kullanmasıyla birlikte karakterlerin içsel deneyimleri okuyucuya daha yoğun bir şekilde iletilir. Bu yaklaşım; karakterin düşünceleri, duyguları, algıları ve hatıraları arasındaki bağlantıları izlerken bilinçaltının karmaşıklığını ve düşünce süreçlerinin karmaşık doğasını ortaya koymayı amaçlar: “Biri bağırdı. Ralph, yanağını hızla topraktan kaldırdı; donuk ışığa baktı. Yaklaştılar artık, diye düşündü, yüreği çarpmaya başladı. Saklan, çemberi yar, bir ağaca tırman... Eninde sonunda hangisi daha iyiydi? Dert şu ki, bunlardan ancak bir tanesini yapabilirsin” (Golding, 2008: 243).

Anlatıcı, aynı zamanda karakterlerin geçmişlerini ve belirgin özelliklerini de bilir. Hikâyenin akışı boyunca, karakterlerle ilgili açıklamalar yapar ve geçmiş ile günümüz arasında bağlantılar kurarak okuyucuya bilgi verir. Ayrıca hikâyenin gelişimini aktarmak için özetlemeler kullanır:

Maurice hızla uzaklaştı. Maurice, bundan önceki yaşamında, kendinden küçüğünün gözünü kumla doldurmanın cezasını görmüştü. Şimdi bir babanın ya da bir annenin ağır eli sırtına inmeyeceği halde, kötü bir şey yapmanın tedirginliğini hâlâ duymaktaydı. Belli belirsiz, özür dilemek isteği geçti aklının bir köşesinden. Sonra yüzmeye gideceği konusunda bir şeyler homurdanarak, koşa koşa uzaklaştı (Golding, 2008: 68).

Sineklerin Tanrısı romanındaki anlatıcı, çocukların gözlemlemediği olayları da dramatik bir ironi ile okuyucuya sunarak anlatımını zenginleştirir. Örneğin, okuyucu adaya düşen bir paraşütçü sahnesine tanık olur. Bu durumda, çocuklar büyüyen bir canavarı gördüklerine inanırken okuyucu aslında rüzgârın etkisiyle hareket eden bir ceset olduğunu anlar. Simon, gerçekliği keşfettiğinde bunu okuyucuyla paylaşır, ancak transa giren diğer çocuklara açıklamadan öldürülür. Sonrasında canavar fırtına sırasında dağdan kayar ve okuyucu, canavarın gerçek kimliğini bilen tek kişi olarak kalır. Ancak tüm bunları gerçekleştirirken anlatıcının durduğu konum oldukça önemlidir. Tanrısal anlatıcı, öykü dışı ve müdahil olmayan bir niteliğe sahiptir. Kendi fikirlerini ortaya koymak veya karakterler hakkında yargıda bulunmak yerine, sadece bir gözlemci rolündedir. Okuyuculara, kelimenin tam anlamıyla her şeyi sadece karakterlerin diyalogları veya eylemleri aracılığıyla aktarır. Hikâyenin akışı içinde ahlaki yargılar sunmaz; en kötü ve iğrenç durumlarda bile tarafsızlığını korur ve okuyucuyu herhangi bir yöne yönlendirmez. Örneğin anlatıcı, Jack hakkındaki düşüncesini doğrudan ifade etmek yerine karakterin vahşetini betimler: “Jack, ‘Domuzun gırtlığı kesilir, kanı aksın diye’ dedi, ‘yoksa etini yiyemezsin.’ dedi” (Golding, 2008: 31). Başka bir alıntıda ise Jack’ın vahşetini yine vurgular: “Jack, başı tuttu; değneğin sivri ucunu, dişi domuzun yumuşak gırtlığına soktu. Değnek ağzı deldi. Jack geri çekildi. Baş orada takılı kaldı. Değnek boyunca biraz kan sızıyordu aşağıya doğru” (Golding, 2008: 166-167).

Romandaki Tanrısal anlatıcının Roland Barthes'ın "yazının sıfır derecesi" adlandırdığı söylem alanı içinde konumlandığı ifade edilebilir. Barthes 1953 yılında kaleme aldığı *Yazının Sıfır Derecesi* eserinde, geleneksel edebi biçimlere meydan okuyan ve yerleşik normlardan kaçmaya çalışan bir yaklaşımı temsil eden "sıfır dereceli" yazı terimini ele alır. Bu eserde, Franz Kafka ve Albert Camus gibi çeşitli yazarların eserlerine de atıfta bulunarak geleneksel edebi yapıları sorgulama ve kişisel görüşlerini ifade etme amacıyla dil deneylerine girişme konuları tartışılır.

"Yazının sıfır derecesi" terimi, abartılı metaforlarla dolu şiirsel bir yazıdan uzaklaşarak daha objektif, sade ve gazetecilik yazılarına benzer özellikler taşıyan bir yazı tarzını ifade eder:

Sıfır derecede yazı gerçekte bildirme kipinde ya da, isterseniz, kip-dışı bir yazıdır; gazetecilik genellikle istek ya da buyruk kipinden (yani dokunaklı) biçimleri geliştirmiyorsa, bunun bir gazeteci yazısı olduğu söylenebilir. Yeni yansız yazı bu çılgınlık ve yargılar ortasında yer alır, ama hiçbirine katılmaz, onların yokluklarından oluşur; bu yokluk tamdır, hiçbir sığınak, hiçbir giz içermez; öyleyse duyarsız bir yazı olduğu söylenemez, daha çok suçsuz bir yazıdır (Barthes, 2006: 66).

Barthes, söz konusu eserinde Fransız sosyalist gerçekçi yazarların eleştirisiyle birlikte çağdaş yazının farklı formlarını inceleyerek bu yazarların devrimci inançlarını yansıtmayan geleneksel edebi kinayeleri tipik olarak nasıl kullandıklarını irdeler. Böylece Barthes, gerçekten devrimci fikirlere sahip bir kişinin nasıl devrimci bir tarzda yazabileceği sorusunu sorar. Komünist yazar Roger Garaudy'den alıntı yaparak Barthes "Burada, eğretileme nerdeyse tümüyle gerçek dile katılmış olan ve fazla bir çaba harcamadan yazın'ı belirten bir kalıptan öte bir şey olmak savında değildir" (Barthes, 2006: 62) şeklinde bir yorumda bulunur. Öte yandan Barthes "the well-behaved writing of revolutionaries" (devrimcilerin uslu yazıları) olarak tanımladığı önceden belirlenmiş bir dil durumuna karşı çıkarak renksiz ve yazının sıfır derecesine ulaşan bir yazıyı oluşturan yazarların çalışmalarını över (Barthes, 2006: 67). Sonuç olarak Barthes'e göre devrimci nitelikte bir yazı ancak sıfır derecesine ulaşan bir yazıyla gerçekleşebilir. Bu bağlamda alegori yazının sıfır derecesine ulaşmak için bir araç olarak kullanılabilir. Çünkü bir önceki bölümde açıklandığı gibi alegori, didaktik retorik amacıyla birlikte eleştirel retorik amacına sahip olan bir anlatım tekniğidir. Alegori; telkin etme, yönlendirme ve tahakküm etme özelliklerinin yanı sıra toplumda hâkim bir söylemin sarsılması, ortadan kaldırılması ve tahakkümden kaçınma özellikleriyle birlikte bir nevi devrimci bir yazıdır. Dolayısıyla yazarlar alegorinin devrimci bir yazı olmasını sağlamak için örtülü bir dil kullanarak yüzeyde yazının sıfır derecesine ulaşmış, fakat arkasında daha derin bir anlam taşıyan metinler oluşturmaya çalışırlar. Bu şekilde yazarlar; öykü dışı ve müdahil olmayan bir niteliğe sahip olan bir anlatıcı seçerek kendilerini sorumsuz, tarafsız veya Barthes'ın açıkladığı gibi suçsuz konumlandırmayı tercih ederler okuyucuya karşı. Sonuç olarak yazının sıfır derecesi ve dolayısıyla alegori, her türlü gösterge dizgesinin gücüyle "hiçten" anlam yaratan bir ifadeye işaret eder. Aynı zamanda yazının sıfır derecesi metnin yalnızca kendi içine dönük, özgün bir yapıya ve tarafsız bir biçime sahip olduğu bir noktayı temsil eder. Böylece bu sıfır derece metnin okuyucuya bir anlam dayatmadığı ve okuyucunun metni kendi anlamlandırma sürecine bırakıldığı bir durumu

temsil eder. Bu durum okuyucunun deneyimini daha etkileyici ve etkili kılmakta, metni tek bir sabit anlama indirgemek yerine çok katmanlı bir yapıya dönüştürür.

4.1.4. Romanda Zaman

Sineklerin Tanrısı romanında, öyküleme ve öykü zamanları belirsizlik taşır ve bu zaman aralıkları arasında bir bütünlük sağlanmaz. Roman, kesin bir zaman dilimine bağlı olmaksızın küresel bir savaş ortamında ilerler. Bununla birlikte romanın yazıldığı 1954 yılı göz önüne alındığında ve kullanılan fiillerin zaman biçimleri incelendiğinde anlatımın muhtemel zaman aralığının 1950 yılının Ağustos-Ekim aylarında tahmin edilebileceği düşünülebilir. Böylece yazarın, okuyucuya olayların evrenselliği ve zamansız niteliği hakkında bir mesaj iletmek amacıyla zamanın tahmin edilmesini okuyucuya bırakmayı tercih ettiği de düşünülebilir. Nitekim romandaki olaylar, anlatının “fabula”sında olduğu gibi kronolojik sırayla anlatılır. Romandaki anlatıcı, hikâyenin başlangıcından itibaren geride kalmış bir zaman diliminde olayları anlatır ve bu anlatımda Geçmiş Zaman kullanımına başvurur: “Bu adanın gerçekliğine artık inanmak zorunda olduğunu kavrayınca, sevinçten güldü, gene amuda kalktı. Ayaklarını derli toplu yere indirdi, kumsala atladı. Diz çöküp, iki koluyla birden topladığı kumu göğsüne bastırdı. Sonra oturdu, ıslıl ıslıl, coşkulu gözlerle suya baktı” şeklinde ifade edilir (Golding, 2008: 5).

Roman ilerledikçe anlatıcı geçişler yaparak Geçmiş Zaman ve Şimdiki Zamanın Hikâyesi arasında dengeli bir anlatım sunar: aktardığı gibi, “Zaten yaradılıştan konuşkan olmayan Roger, bir şey söylemiyor; canavar konusunda ne düşündüğünü, bu çılgın sefere neden katıldığını Ralph’a anlatmıyordu. Oturup duruyor, kütüğü hafif hafif sallıyordu sadece” (Golding, 2008: 146). Bu geçişler, geçmişin şimdiki zaman içinde devam ettiğini vurgulayan fiil zamanının kullanımından kaynaklanır. Bu zaman kullanımı, geçmiş ile şimdiki zaman arasında bir köprü işlevi görür. Ayrıca Şimdiki Zamanın Hikâyesi, kahramanların iç dünyalarını ve anılarını en iyi şekilde aktarma aracıdır. Özetle Şimdiki Zamanın Hikâyesi, farklı anları birleştiren bir zaman özelliğini içerir.

Bu dikkatli anlatım biçimi, zamanın niteliğine ve psikolojik özelliğine vurgu yapar. Niteliksel bakımında zaman, bu hikâyenin merkezinde önemli bir rol oynar. Karakterler için temel bir sorun oluşturmaya rağmen belirsizlikle birlikte sunulan bir durum, hikâyedeki karakterlere ve okuyucuya sunulurken kesin bir zaman çizelgesi sunulmaması bilinçli bir tercih gibi görünür. Çocuklar için zaman, sınırlı bir süre içinde kalacakları ve hayatta ne kadar süreyle kalabilecekleri konusunda belirsizlik taşıyan bir sorundur. Hikâye ilerledikçe çocukların zaman algısı bozulur ve eski medeniyetlerinden koparak daha ilkel bir seviyeye doğru ilerlerler. Geleneksel zaman ölçüm araçlarından ve zaman aralıklarından uzaklaşırlar ve daha çok anlık hayatta kalma ve içgüdüsel isteklerine odaklanırlar.

Yetişkin otorite figürlerinin ve toplumsal yapıların eksikliği de zaman farkındalığı kaybına katkıda bulunur. Artık çocuklar zaman çizelgeleri, rutinler veya dışsal zaman göstergeleriyle bağlantılı değildir. Bunun yerine kendi deneyimlerine ve mücadelelerine dalmışlardır ve genel zaman kavramından kopmuşlardır. Ayrıca adada dolaşan “canavar” korkusu sürekli bir endişe yaratır ve çocukların zaman algısını bulanıklaştırır. Karanlık ve adanın izolasyonu, korkularını artırarak zamanı belirsiz ve uzamış bir şekilde hissettirir. Bu nedenle bu romandaki zaman, karakterlerin gelişimi açısından önemli bir araç işlevi görür. Roman boyunca, okuyucular çocukların zamanla nasıl değiştiğine ve geliştiğine şahitlik ederler. Başlangıçta çocuklar masumiyetlerini korur ve sivil bir toplum kurma çabası içerisindeyler. Ancak zaman ilerledikçe ve adada daha fazla süre geçirdikçe bazıları gücün cazibesine kapılır ve vahşi doğaları ortaya çıkar. Kısacası zaman karakterlerin iç dünyalarının dönüşümünü göstererek evrimlerini ve kişiliklerinin karmaşıklığını vurgular.

4.1.5. Romanda Mekân

Edebi türlerde, anlatının türüne bağlı olarak mekân; zaman zaman olayların gerçekleştiği yerin ötesine geçemeyen ve sadece olayların üzerinde cereyan ettiği bir yer olarak ortaya çıkar. Bu tür mekânlar, roman kahramanlarının geçtikleri coğrafi yerlerdir ve olayların seyrine etkisi olmayan çevresel mekânlar adlandırılır. Ancak bazı durumlarda mekân, anlatılmak istenen olgunun işlendiği yer olarak öne çıkar ve kişilerle neredeyse özdeşleşir. Bu mekânlar; topografik sınırlarını aşarak anıları barındırır ve kahramanların iç dünyasındaki çelişkileri, sevgi veya nefret gibi duyguları yansıtan değerler haline gelir. Bu tür mekânlar algısal mekânlar adlandırılır (Korkmaz, 2017: 13). Bu romanda ise çevresel mekânlar olarak şunlar yer alır:

- **Dağ:** Adanın en yüksek noktasıdır ve tekne şeklindeki adanın bir yanında yer alır. Dağın kenarları, pembe granit de dâhil olmak üzere ağaçlar ve kayalarla kaplıdır. Dağın tepesinde düz, dairesel bir yama vardır ve çocuklar sinyal ateşini oraya yerleştirmeye karar verir.

- **Kaya Kale:** Adanın diğer ucunda bulunan yerdir. Adanın geri kalan yerlerden biraz ayrı olsa da tamamen kopuk değildir. Çocuklar, Kaya Kale’ye ulaşmak için tehlikeli dar çıkıntıları geçmek zorundadır.

- **Sahil:** Çocuklar kamplarını adanın kumlu sahilinde kurmaya karar verirler. Sahilde, platformları, toplanma alanları ve barınakları mevcuttur.

- **Lagün:** Lagün, adanın bir tarafında yer alır ve pürüzlü bir resifle çevrilidir. Lagün, adada bulunan karakterler için bir toplanma noktası hizmet eder. Aynı zamanda, yüzmenin daha güvenli olduğu bir alanı da içerir.

- **Orman:** Adanın büyük bir bölümü, yoğun ağaçlar ve sarmaşıklarla kaplıdır. Orman, çocuklara meyve ve odun sağlar, aynı zamanda çocuklar ormanda yaşayan domuzları avlar.

- **Yara:** Plaj ile dağ arasında uzanan yara, uçak düşmesiyle hasar gören bir alanı ifade eder.

Bu romanın algısal mekânı ise ismi belirsiz, yerleşilmemiş tropik bir adadadır. Ada, fiziksel kimliğiyle birlikte işlevsel da kurgulanır. Çocuklar, tahliye edilmekte oldukları varsayılan bir uçağın düşmesi sonucunda adaya düşerler. Ralph, Jack ve Simon adlı üç karakter, adanın tamamını görebilecekleri bir dağın zirvesine tırmanarak bulundukları yerin bir ada olduğunu doğrularlar. Anlatıcı, bu olayı detaylı bir şekilde betimleyerek okuyucuya aşağıdaki şekilde sunar:

Buranın bir ada olduğunu önceden sezmışlerdi. Sağlarında sollarında deniz, tepelerinde billur gibi yükselen gökyüzü, pembe kayalara tırmanırken, suların her bir yanlarını sardığını içgüdüleriyle sezmışlerdi. (...) Ada, az çok bir tekne biçimindeydi. Bu ucunda bir tümsek yükseliyordu. Çocukların arkasında, darmadağınık kayalar deniz kıyısına iniyordu. Her bir yanda taşlar, yarlar, ağaç tepeleri ve dik bir yamaç vardı. Önlerinde, yani teknenin ortasını oluşturan bölümde, yokuş pek dik değildi; şuraya buraya ağaçlar ve granitin pembeliği serpilmişti. Sonra, çengelin kapladığı, koyu yeşil, yassı kısmı geliyordu adanın. Bunun ucunda pembe bir kuyruk vardı. Kıyının ufalıp sulara eridiği yerde, bir ada daha görülüyordu. Çocukların bulunduğu adadan neredeyse kopmuş bir kaya parçasıydı bu. Pembe ve belalı bir tek tabyası olan bir kale gibi, yeşil ormanın ötesinde karşılarına dikiliyordu bu kaya (Golding, 2008: 27-50).

Algısal mekânlar, açık ve kapalı mekânlar olmak üzere iki ayrı başlık altında incelenebilir. Açık mekânlar, bireyin özgürlük hissiyle kendini keşfettiği mekânlar olarak tanımlanır. Bu tür mekânlarda birey, kendini tamamlama potansiyeline sahip olduğuna inanır. Nurullah Çetin (2013: 134) 'in ifadesine göre “dışa dönük ve aktif bireyler sosyal bir karaktere sahiptir ve dinamik yapılarıyla eylemler gerçekleştirme kapasitesine sahiptirler. Bu bireyler, varoluşlarını sadece açık mekânlarda gerçekleştirebilirler”. Açık mekânlarda aynı zamanda sıkışma ve bunalma gibi duygusal sıkıntılar da ortadan kalkar. Diğer yandan roman karakterlerinin kendilerini sıkışmış hissettiği ve bir çıkmazda olduklarını ya da düşündükleri her mekân, romanda kapalı ve dar bir mekân nitelendirilir. Bu mekânın darlığı, karakterin imkânsızlık duygusuyla ve kendini sıkışmış hissetmesiyle ilişkilidir (Korkmaz, 2007: 403). Dolayısıyla mekânın daralması veya genişlemesi, kahramanın ruhsal durumuyla doğrudan bağlantılıdır.

Bu romandaki ada, algısal mekânın açık ve geniş ile dar ve kısıtlı işlevlerini yerine getiren bir nitelik taşır. Dolayısıyla bu ada hem kırsal bir “ütopya”nın hem de bir “robinsonade”nin özelliklerini taşır ve bu durum, çeşitli farklı ve ironik anlamlarla sık sık yansıtılır (Göktürk, 1973: 138). İlk aşamada, çocuklar adada yaşayacakları maceralardan büyük bir memnuniyet duyarlar. Artık bu adada, onlara ne yapmaları gerektiğini dikte eden bir anne, baba ya da öğretmen gibi bir otorite figürü bulunmaz. Bu sebeple çocuklar başlangıçta pitoresk adanın atmosferinin keyfini çıkarır, sürekli yüzer, kumda oynar ve çeşitli yarışmalar düzenlerler. Bu durumda ada, başlangıçta çocuklar için “ütopyik” bir nitelik taşır. Ada; toplumsal adalet, eşitlik, barış, refah ve özgürlük gibi

değerlerin en üst düzeyde olduğu geniş ve açık bir mekân olarak algılanır. Ancak çocuklar adada ne kadar uzun süre kalırsa ada, ütopya'dan açık ve geniş bir mekân olmaktan çıkarak robinsonade'ye, kapalı ve dar bir mekâna dönüşür. Robinsonade terimi, başlangıçta Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* adlı romanından türetilir. Bu terim, başkalarından izole bir şekilde yaşayan, zorlu koşullar altında hayatta kalmaya çalışan bir karakterin hikâyesini anlatan edebi eserleri ifade etmek için kullanılır. Robinsonade türünde, genellikle ana karakter bir adada veya başka bir ıssız yerde tek başına veya sınırlı sayıda kişiyle karşı karşıya gelir ve doğal kaynakları kullanarak hayatta kalmaya çalışır. Bu tür eserlerde; hayatta kalma mücadelesi, yaratıcılık, keşif, toplum kurma ve insan doğası gibi temalar ön plana çıkar (Göktürk, 1973: 53-54).

Roman ilerledikçe adada uçak enkazının bulunduğu bölgedeki ağaçlar kökünden sökülerek yakılır ve bu durum adanın bir “yara” almasına yol açar. Kontrolsüz yayılan yangın, adada yaşayan yaban domuzlarının ölmesine, plajın tuvalet olarak kullanılmasına ve sonunda adanın tamamen yanarak “kavrulmuş” bir hâle gelmesine sebep olur. Simon'un öldürülmesiyle birlikte çocuklar arasında kötülük iyilikten üstün gelmeye başlar ve ada giderek daralmaya başlar. Buna ek olarak Domuzcuk da öldürülür ve çocuklar arasında çatışmalar başlar. Bu durumda hayatta kalan çocuklar için adadan ayrılmak, hayatta kalmanın tek yolu haline gelir. Sonuç olarak ada kapalı ve dar bir mekân haline dönüşür. Aynı zamanda bu romandaki adanın “tekne” şeklinde tasvir edilmesi, köklü bir edebi geleneğe dayandığını gösterir. Bu bağlamda çocukların adada bir insanlık yolculuğunda olduklarını düşünebiliriz. Bu nedenle ada, dünyanın bir simgesi olarak gemiye benzetilerek mikro bir kozmosu canlandırır. Ada, çocuklar için ilk insanlar için cennet bahçesi gibi bir mekân veya düşmüş melekler için Cehennem gibi yorumlanabilecek anlamlar taşır. Bu sebeple çocuklar sadece kendilerini değil aynı zamanda insanlığı ve melekleri temsil ederler. Dolayısıyla Golding'in romanındaki ada ortamı, yazarın amacına hizmet ederek insan doğasındaki değişmez kötülüğü kanıtlamayı amaçlar. Uygarlığın kuralları, bu kötülüğü bireyin iç dünyasının derinliklerine hapsetmeye çalışır. İşte bu noktada, ıssız ada ortamı, primitif kötülüğün ortaya çıkmasını teşvik eden bir ortam olmanın yanı sıra Golding'in amacına uygun bir şekilde uygarlık baskısından uzak bir mekân da işlev görür. Ada, dış dünyanın tam karşısı olmasıyla dikkat çeker ve yazar, bu karşıtlığı romanın yapısında ve ahlaki amaçlarını ifade etmede kullanır. Ada; dışa kapanıklık, izole edilmişlik, kendi kendine yetme gibi özellikleriyle insanlık durumuna somut bir çerçeve sunar ve bu durum; hikâyenin, karakterlerin ve olay örgüsünün gelişimine katkıda bulunur.

4.1.6. Kişiler Dünyası

Bu romanda, Golding karakter seçimini çocuklardan yana yapar. Çocuklar, toplumlarının belirli kültürel özelliklerini daha az zaman harcayarak içselleştirir ve daha doğal davranışlara sahip olurlar. Golding, romanında bazı kavramları tasvir etmek için çocukları kullanır ve yetişkinlerde bulunabilecek sosyal koşullandırma faktörlerini ortadan kaldırarak soyut bir atmosfer oluşturur. Bu

nedenle *Sineklerin Tanrısı* romanı, tamamen çocuk karakter kadrosuyla dikkat çeker, ancak hikâyenin sonunda ortaya çıkan tek bir yetişkin karakter vardır: çocukları kurtaracak olan pilot karakteri. Böylelikle romanın karakter dünyası aşağıdaki karakterleri içerir:

4.1.6.1. Ana Karakterler

Romanlarda, “ana karakter” veya “başkarakterler”, hikâyenin odak noktasında yer alan ve genellikle olayların gelişimini etkileyen karakterler olarak okuyucunun karşısına çıkar. Ana karakterler, hikâyenin ilerleyişi için merkezi roller üstlenirler, olaylara katılırlar, zorluklarla karşılaşır, gelişim gösterirler ve genellikle okuyucunun duygusal bir bağ kurduğu karakterlerdir. Başkarakterlerin perspektifleri ve deneyimleri, okuyucunun hikâyeye bağlanmasını ve hikâyenin anlatılmasını sağlar. Ayrıca başkarakterler romandaki diğer karakterlerle etkileşim halindedirler ve hikâyenin ana temalarına ve çatışmalarına yön verirler (Steivick, 2004: 173). *Sineklerin Tanrısı* eserinde, başkarakterler olarak Ralph ve Jack merkezi bir konumda yer alırlar.

- **Ralph:** Romanın atletik ve karizmatik protagonisti olarak kabul edilen Ralph; düzen, uygarlık ve etkin liderlik kavramlarının temsilcisi öne çıkar. Başlangıçta diğer çocuklar tarafından lider seçilir ve diğer çocukların oyun oynamayı ve sorumluluktan kaçmayı tercih ettiği bir dönemde Ralph, kulübeler inşa etmeyi ve hayatta kalmanın en iyi yolunu keşfetmeyi hedefler. Bu çabaları, Ralph’ın diğer çocuklar üzerindeki gücünü ve etkisini artırır. Ne var ki, roman ilerledikçe çocuklar içgüdüsel vahşiliklerine yenik düşerken Ralph’ın statüsü hızla düşer ve Jack’ın ki yükselir. Diğer çocukların çoğu Ralph’ın grubundan ayrılarak Jack’ın kabilesine katılırken Ralph yalnız kalır. Ralph, uygarlığı ve ahlaki değerleri koruma konusunda kararlı bir duruş sergilemiş ve gerçek arzusu kurtulup yetişkin toplumuna geri dönmektir.

Romanın başlarında Ralph, diğer çocukların neden vahşileştiğini anlamakta zorlanır. Şarkı söyleyen ve dans eden avcılarının görüntüsü ona şaşırtıcı ve rahatsız edici gelir. Ancak ilerleyen bölümlerde Ralph, aynı Simon’un anladığı gibi her çocuğun içinde vahşet potansiyelinin olduğunu anlamaya başlar. Ralph, ilk kez yaban domuzu avında kanın ve şiddetin coşkusunu deneyimlediğinde kendini kaybeder. Jack’ın şölenine katıldığında içgüdüsel bir çılgınlıkla grupta birlikte dans eder ve Simon’un öldürülmesine katılır. Bu vahşi eylemler, Ralph için trajik bir deneyim olur ve içindeki kötülük duygusunu açığa çıkararak kısa bir süreliğine umutsuzluğa sürükler. Ancak bu trajik deneyimler, romanın sonunda Ralph’ın “sineklerin tanrısı”nın ortadan kaldırılmasına yardımcı olur. Ralph’ın hikâyesi, bir deniz subayı tarafından kurtarılarak sivil topluma geri döndürülmesiyle son bulur.

- **Jack:** Şiddetin ve gücün önde gelen temsilcisi okuyucunun karşısına çıkan Jack, Ralph’ın tam zıddı olan antagonist bir karakterdir. Jack, güce olan açlığıyla öne çıkar ve Ralph’a karşı kaybettiği seçimi öfkesini kontrol etmekte zorlanarak ifade eder, sürekli olarak grup içinde ikincil bir rolün

sınırlarını zorlar. Aslında okuldaki koronun lideri olan Jack, toplumun kendisine aşıladığı ahlaki normları ve davranışları sürdürür. İlk başta domuzu öldüremese de Jack, kısa sürede avcılığa olan takıntısını artırır ve kendisini bu göreve adar. Barbarca boyadığı yüzü ve kan tutkusuna teslim olmasıyla kendini gösterir. Ralph, Simon ve Domuzcuk dışındaki diğer çocuklar, ahlaki sınırları göz ardı eden ve şiddetiyle vahşeti benimseyen Jack'ı takip ederler.

Jack; avcılık, avın paylaşımı ve avcılık becerilerinin sergilenmesi gibi konularda kontrolü elinde tutmayı tercih eder. Avın yeniden canlandırılması için avcılarının becerilerini sergileme arzusuyla hareket eder. Öncelikle koro çocuklarının üniformalarını, ardından av boyasını kullanmayı seçer. Basitçe söylemek gerekirse Jack; vahşi bir adam, Hitler, okul zorbası, kendini beğenmiş ve kurnaz bir iş arkadaşı, hatta bir katil gibidir. Ancak aynı zamanda diğer çocukların onayını arzulayan, popüler olmak için çırpınan ve Ralph'ın Domuzcuk ile olan arkadaşlığına kıskanan bir çocuktur. Jack'ın liderliği altında toplumda, toplantılar eşitlik ve özgür ifade ilkelerine göre değil şiddet ve kişisel gücün belirlediği sonuçlarla yürütülür. Jack, eski kuralları çiğneyerek kendi kurallarını uygular ve sonunda liderlik pozisyonuna yükselir. Ancak Domuzcuk'un içgörüsünden yoksun olduğu için çocukları felakete sürüklemekten başka bir şey yapamaz.

4.1.6.2. Norm Karakterler

Norm karakter veya yan karakterler, hikâyenin ana karakteri veya başkarakteriyle etkileşim halinde olan ve genellikle hikâyenin gelişimine katkıda bulunan karakterlerdir. Yan karakterler; başkarakterin yanında yer alabilir, onun hikâye içindeki yolculuğunu destekleyebilir, çeşitli roller üstlenebilir veya hikâyede farklı bir perspektif sunabilirler (Stevick, 2004: 186). Bu romandaki norm karakterler bunları içerir:

- **Domuzcuk:** Fiziksel kusurlarından dolayı bir lakaba sahip olan ve genellikle en etkileyici izlenimi yaratan bir çocuk olarak hikâyede yer alır. Şişman, astımlı, miyop ve yüzme bilmeyen olarak tanımlanan bu karakter, aynı zamanda teyzesinin kuzusudur. Maceracı bir kişiliğe sahip olmasa da en iyi fikirlere sahip olan karakterdir. Güneş saati yapma girişiminde bulunur, diğer çocuklara isimler verir ve adadaki küçüklerin gerçek sesini yansıtan bir figür olarak görülür. Deniz kabuğunu adada bir parlamento düzeninin sembolü haline getirir ve ona bir amaca yönelik bir anlam katar. Bu şekilde tamamen doğal bir nesneyi medeniyetin aracına dönüştüren ilk kişi olur. Ek olarak Domuzcuk ateşin oluşumunu kolaylaştıran bir araç olarak işlev görür; ancak bu görevi biraz isteksizce yerine getirir. Diğer çocuklar gözlüklerini büyüteç gibi kullanarak ateşi yakarlar. Domuzcuk, vahşi doğada medeniyeti yeniden inşa etme çabası içinde olduğunu anlamalıdır, çünkü medeniyetin kendisini korumanın en iyi yol olduğunu bilir. Vahşilik ve barbarlık yerine, zayıf ve farklı olanları korumanın medeniyet olduğunu fark eder. Bu bağlamda Domuzcuk toplum içinde

sosyal açıdan dışlanan bir üye görülür ve zamansız ve trajik bir şekilde Roger tarafından atılan büyük bir kaya nedeniyle öldürülür.

- **Roger:** Jack'ın toplumunun mantıksal bir ürünü olarak ortaya çıkan ve geleneksel ahlaktan uzaklaşmış bir işkence ve terör aracı temsil edilen bir karakterdir. Öte yandan, Simon ve Roger arasında bir zıtlık göze çarpar. İkisi de adada gerçek otoritenin olmamasının büyük bir kötülük potansiyeli yarattığının farkındadır. Ancak bu durum, Simon için bir tehdit algılanırken Roger için bir fırsat olarak değerlendirilir. Roger, sınırları olmayan kötülüğü keşfetmeye eğilimlidir. İlk olarak Henry'ye taş atarak zalimliğini bilinçsizce test eder. Daha sonra avlanma ve öldürme eylemleri, onun için haklı çıkarılabilir bir gerekçe haline gelir. Ancak hayvanların öldürülmesi bile artan acımasızlık potansiyelini kontrol etmekte yetersiz kalır ve Jack'ın güç arzusu, Roger'e tüm gücünü sergileme fırsatı sunar. Sonuç olarak Roger, insan davranışının sınırlarını aşan bir toplumda kendisini bulur. Artık saldırganlığını giderek artan bir acımasızlıkla insanlara yönlendirebilir. Roger'in zihninde Ralph ve Domuzcuk, insanlık dışı varlıklar olarak görülür ve delice terk edilmişlik hissiyle Domuzcuk'u öldürür. Jack bu eyleme herhangi bir ceza uygulamaz ve bu durum Roger'i "isimsiz bir otorite" tarafından güçlendirir. Dahası Roger, Sam ve Eric'e işkence yapar ve bu, romandaki ona yönelik son atıftır. Ayrıca daha önce gerçekleşen daha dehşet verici bir olayda, Roger'in bir domuzun başını keserek kopmuş kafasını sergilemesi de yer alır.

- **Sam ve Eric:** Sam ve Eric, diğer çocuklar arasında en az anlayışlı ve orijinal düşünen bireyler öne çıkar. Hatta bazı küçüklerden daha az yaratıcıdır. Altıncı bölümde, yere düşen paraşütçüyü ilk fark edenler olmalarına rağmen, onu araştırmak yerine kaçmayı tercih ederler. Zihinlerinde canavar algısı yerleşir ve her şeyi önyargılarına göre değerlendirirler. Tanık oldukları olayları sorgulamazlar ve alternatif bir açıklama arayışına girmezler. Romandaki en önemli anlardan biri, Sam ve Eric'in birbirleriyle kavgaya başlamasıdır. Domuzcuk, onların hiç yapmadıkları bir davranışı fark eder ve bu, her şeyin gerçekten kontrolden çıktığı anı işaret eder. Kardeşlerin birbirlerine saldırdığını gören Domuzcuk, herkesin gerçekten büyük bir belaya sürükleneceği konusunda endişelenir.

4.1.6.3. Kart Karakterler

Romanda, kart karakterler yalnızca tek bir özellik veya niteliğin sembolik temsilcileridir. Bu karakterler, tek bir boyutta sunulur ve bu boyutları üzerinde tutarlılık gösterirler. Özellikleri sabittir ve değişmezdir. Her zaman ve her yerde benzer davranış kalıplarını sergilerler ve aynı konuşmaları gerçekleştirirler. Yapısal olarak okuyucuya kolaylık sağlarlar (Güleryüz, 2021: 318). Simon karakteri *Sineklerin Tanrısı* romanındaki kart karakterin temsilcisidir.

Ralph ve Jack, toplumsallaşma ve vahşilik arasında zıt kutuplarda yer alırken Simon diğer çocuklardan tamamen farklı bir seviyede bulunur. Simon, doğa ile derin bir bağı olan ve içsel

olarak uyumlu bir ruhsal iyilik örneğini somutlaştırır. Diğer çocuklardan ayrı olan Simon, doğal ahlaki değerlere inandığı için suçluluk veya utanç yerine ahlaki davranışlar sergiler. Ayrıca küçük çocuklara karşı özenli ve yardımsever bir tavır takınır. Simon, “canavar” ve “sineklerin tanrısı” hikâyesindeki sorunu çözmek için ilk fark edendir. Adadaki canavarın fiziksel bir varlık olmadığını kavrar ve her çocuğun içindeki vahşi canavarın bir yansıması olduğunu ortaya çıkarır. “Sineklerin tanrısı” ile konuştuktan sonra Simon, diğer çocuklara gerçeği söylemek ister, ancak çocuklar onun ormandan geldiği ve hava karanlık olduğu için onun bir canavar olduğunu düşünürler. Simon’un korkunç ve trajik ölümüyle ilgili en ilginç nokta, çocukların onu bir canavar sanarak öldürmeleridir.

4.1.6.4. Fon Karakterler

Romanlarda göz ardı edilen ve yeterli derinliği bulunmayan bir karakter grubu, yapıya katkıda bulunan unsurlar olarak karşımıza çıkar. Bu karakterler, adeta dekoratif bir işlev görerek kullanılırlar. Bazı durumlarda ise olayların gelişimini anlamak için bir koro rolü üstlenirler (Aktaş, 1998: 139). *Sineklerin Tanrısı* romanında da arka plan karakterleri olarak bu karakterlere yer verilir:

- **Küçükler:** Yaklaşık altı yaş ve altında olan en küçük çocuklardır. İsyan sırasında Ralph’ın yanında kalırlar.

- **Maurice:** Jack’ın en önemli destekçilerinden biri olan ve Ralph’ın kampına yapılan saldırılarda Jack’a eşlik eden bir çocuktur.

- **Robert:** Bir avı canlandıran kabile dansında domuz rolünü üstlenen çocuktur. Dans şiddet dolu bir saldırıya dönüştüğünde yaralanır.

- **Percival Wemys Madison:** Sinir krizleri geçiren ve genellikle diğer küçükler tarafından alay edilen bir çocuktur. Denizden gelen bir canavar fikrini ortaya atar.

- **Johnny:** Huysuz bir çocuktur ve sürekli şikâyet eden bir tavıra sahiptir.

- **Henry:** Küçükler arasında en büyük olanıdır. Roger tarafından kötü niyetli bir şakanın hedefi haline getirilir.

4.1.7. Romanda Alegori

William Golding’in *Sineklerin Tanrısı* adlı eseri, karakterler ve nesneler aracılığıyla temsil edilen fikirlerin ve temaların bir alegorisi kabul edilir. Olsen’a (2000: 12) göre “eser her okumada yeni anlamlar keşfedilebilir ve binlerce yıllık kültürel tarih boyunca okunabilecek derinliğe sahiptir

çünkü çok basit ve eski sembolleri kullanır. Okuyucu romanın yanılsamalarını, yorumlarını ve kaynaklarını takip ederek bütün bir yıl harcayabilir.” Bu nedenle akademisyenler ve eleştirmenler tarafından bu sembolik zenginlik politik, sosyolojik, dini ve psikolojik bir alegori olarak yorumlanır. Politik açıdan, akademisyenler romanın farklı yönetim biçimlerini ve toplumsal yapıları temsil etmek için karakterleri ve olayları kullandığını belirtirler. Örneğin, Ralph demokrasi ve düzeni temsil ederken Jack diktatörlüğü ve zorbalığı simgeler. Aynı zamanda Ralph ile Jack arasındaki çatışma, karşıt ideolojiler arasındaki bir mücadele olarak değerlendirilebilir (Sathyaseehan, 2014: 100).

Sosyolojik açıdan, roman bir grup içinde uyuma zorlama ve sosyal normlara yönelik bir yorumu incelenebilir. Çocukların iyi huylu okul çocuklarından şiddet içeren vahşilere dönüşümü, bireysel davranış üzerinde grup dinamiklerinin etkisini yansıtır (Bacha ve Rahman, 2013: 73-74). Aynı zamanda roman grup oluşumu sürecini ve sosyal düzenin kurulmasını anlatır. Çocuklar ıssız bir adada mahsur kaldıklarında, başlangıçta geride bıraktıkları yetişkin dünyasının kurallarını ve normlarını korumaya çalışırlar. Ralph bir lider seçerler ve hayatta kalmak için bir düzen ve sistem kurmaya çalışır. Ancak zaman geçtikçe grup parçalanmaya başlar ve güç, hâkimiyet ve kontrol arzusu, kurmaya çalıştıkları sosyal düzeni bozar (Bufkin, 1965: 40-57).

Dini bir alegori olarak roman ve Kutsal Kitap hikâyeleri arasında benzerlikler bulunur. Örneğin, Simon karakteri, iyiliği ve ruhsallığı temsil eden bir Mesih figürü olarak benzetilir; “sineklerin tanrısı” adlı kesilmiş domuz başı ise kötülüğü ve şeytanı simgeler. Romanın anlatısı aynı zamanda Cennet Bahçesi’ndeki İnsanın Düşüşü için bir metafor görülebilir. Ada bir cennet olarak başlar, ancak çocuklar masumiyetlerini kaybettikçe yavaş yavaş bir günah ve yıkım yeri haline gelir (Olsen, 2000: 123-134). Psikolojik açıdan roman, masumiyetin kaybını açıklayan bir alegori yorumlanabilir. Çocuklar adada geçirdikleri süre ilerledikçe hayatta kalmanın acımasız gerçekleriyle ve kendi daha karanlık dürtülerine maruz kalırlar. Ayrıca adadaki hayali “canavar” tarafından temsil edilen bilinmeyen korkusu, çocuklar arasında paranoyaya ve mantıksız davranışlara yol açar. Bu korku, belirsizlik ve tehlike ile karşı karşıya kalındığında insanın dış düşmanlar ve günah keçileri yaratma eğilimini yansıtır (Martin, 1969: 408-413). Bu romanın çeşitli eleştirmenler ve akademisyenler tarafından çoklu yoruma açık olmasını anlayabilmek için romanda öne çıkan sembollerin daha kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesi elzemdir.

4.1.7.1. Romanın Alegorisini Oluşturan Semboller

4.1.7.1.1. Çocuklar: İnsanların Doğası

Romanda, karakterlerin sadece çocuklardan oluşmasının önemi vardır; çünkü çocuklar uygarlık ile vahşet arasında bir çatışma yaşarlar. Bu durum, romanın temel çatışmasını

somutlaştırır. Golding'in temel fikri, ahlaki ve toplumsal kısıtlamaların insan doğasının temel bir parçası olmadığı bunun yerine öğrenilmiş olduğudur. İnsanlar barışçıl davranma, emirlere uyma ve kurallara uyma eğilimindedir. Ancak bu eğilim, insanlar tarafından oluşturulan bir sistem tarafından dayatılır. Çocuklar, uymaları beklenen kurallar ve düzenlemelerle ilgili olarak sürekli bir gerilim içinde yaşadıkları için bu fikrin uygun bir örneğidir. Kendi başlarına kaldıklarında genellikle içgüdüsel zalimlik ve şiddet eğilimleri gösterirler. Özellikle Domuzcuk gibi çocuklar, kurtarılabildiklerinde düzen ve öngörüyle hareket etmeleri gerektiğini bilirler. Ancak yetişkinlerin toplumundan ne kadar uzun süre ayrı kalırlarsa işleri o kadar zorlaşır. Kurtulabilmek için uygarlığın disiplinli davranışına bağlı kalmaları gerekir. Bu nedenle romanın ilk bölümünde, çocuklar kaybettikleri toplumu yeniden oluşturma amacıyla görünürler. Ancak ikinci bölümde; içgüdüsel oynama dürtüleri ve acil arzularını tatmin etme istekleri, ortak hareket etme yeteneklerini zayıflatır.

Çocuklar çoğu zaman romandaki karakterler gibi oyunlarla vakit geçirirler. Oyunlar, türlerine bağlı olarak yetişkin faaliyetlerinin bir eğitim aracı işlev görür. Golding'in döneminde çocuklar spor yapar, masa oyunları oynar ve hayali macera oyunlarına dalarlar. Romanda oyunlar hiçbir zaman açıkça vurgulanmaz ancak inceliklerle anlatılır (Olsen, 2000: 20). Örneğin Deniz Kabuğu bir otorite sembolü değil bir otorite sembolünün çocuk oyuncak versiyonudur ve oyuncak telefonla aynı amaca hizmet eder. Donanma gelene kadar oyuncak telefonla konuşma yapılmaz çünkü hattın diğer ucunda bir ses duyulmaz. Benzer şekilde şef seçmek için yapılan oylama, Ralph'ın otoritesi, avlanma, öldürme ve ziyafet gibi her biri, çocuk oyununun bir modelini takip eder. Çünkü çocuklar benzer durumlarda büyüklerinin yaptıklarını taklit ederler ve romandaki her bölüm, yeni bir oyun veya oyunun yeni bir aşaması gibidir. Buna ek olarak çocukların oyun oynarken sürekli güç kullanma eğiliminde oldukları gözlemlenebilir. Günlük yaşamlarında genellikle güçsüz olan çocuklar; anne, baba, öğretmen, polis memuru, kral, kraliçe ve kahraman gibi rolleri canlandırarak kendilerini güçlü hissederler. Av-avcı ilişkisini fark ettiklerinde, hatta hayvani oyunlar bile bir güç arzusuyla şekillenir. Oyuncak bebekler, bloklar ve diğer oyun materyalleriyle oynarken kendi yaratıklarının kaderini ebeveynleri ve diğer otorite figürleri tarafından dikte edildiği gibi belirlerler ve kendilerini küçük tanrılar gibi görmeye eğilimlidirler (Olsen, 2000: 2). Golding, bu eğilimi çocuklarda fark eder ve romanında bu konuyu ele alır. Örneğin Henry gibi bir çocuk, sahildeki küçük deniz canlılarını tuzağa düşürüp toplayarak ve böylece kontrol ederek eğlenir (Golding, 2008: 104).

Romanın sonunda adaya gelen deniz subayının Ralph'ı arama çabalarını sıradan bir çocuk oyunu olarak yorumlaması, romana yeni bir karmaşıklık katmanı ekler. Bu yorum, her şeyin bir oyun mu yoksa gerçek mi olduğu konusunda sorgulamalar yapılmasına neden olur. Adaya yakın kıyılarda gerçek bir savaş gemisinin varlığı ise savaşın bir oyun olmadığına önemli bir hatırlatıcıdır. Dolayısıyla mahsur kalan okul çocuklarının hikâyesi hem bir oyun gibi algılanırken hem de gerçek olarak kabul edilir. Bunun yanı sıra William Golding'in yaşadığı en önemli olaylardan biri II. Dünya Savaşı'dır. Nazi Almanyası'nın yenilgisi ve dehşetin ortaya çıkmasıyla

birlikte Golding dâhil herkes böylesi bir durumun nasıl mümkün olabileceği sorusunu sorgular. İnsanlar, Hitler gibi birinin iktidara gelip yaptıklarıyla karşılaştığında nasıl olur da buna uyum sağlayabilir? Bu bağlamda Jack'ın Hitler'in sembolü kabul edilmesi, diğer karakterlerin rollerinin daha anlaşılır bir şekilde belirginleşmesine neden olur.

Tablo 2: Çocukların Temsil Ettiği Semboller

karakter	Sembolik Önemi	Dünya Savaşıyla İlgili temsil ettiği Sembol	Alegoriye Katkısı
Ralph	Liderlik, Medeniyet, Düzen	Neville Chamberlain ve Nazilerin tehlikesini anlamayan bir karakter	Ralph, medeniyetin düzenini ve demokrasisini temsil eder. Onun adada düzeni sağlama mücadelesi, kaos ve vahşet karşısında toplumsal norm ve kuralları ayakta tutma mücadelesini simgeler.
Domuzcuk	Entelektüalizm, Akıl, Bilimsel Düşünce	Hitler rejimi tarafından zulme uğrayan Yahudiler ve diğer istenmeyenler	Domuzcuk rasyonelliği ve akıllı sembolize eder. Gözlükleri toplumdaki bilim ve teknolojinin gücünü temsil eder. Onun ölümü, barbarlık karşısında aklın ve mantığın yok edilmesi anlamına gelir.
Roger	Şiddet, Sadizm, Vahşet	Adam Hitler'in gizli polisi Gestapo'ya benzer işkenceci figürü	Roger, zulmün ve sadizmin vücut bulmuş halidir. Özellikle Domuzcuk'a yönelik eylemleri, toplumsal kısıtlamalar kaldırıldığında insan doğasındaki aşırı şiddet kapasitesini gösterir.
Sam ve Eric	Uyumluluk, Sadakat, Kayıtsızlık (ayrıldığında)	Korku ve işkenceyle sindirilmiş dürüst Almanlar	Sam ve Eric, ortak kitleleri ve bireylerin grup dinamiklerine uyum sağlama kolaylığını simgeler. Sonunda Ralph'a ihanet etmeleri, baskı altında sadakatin kırılmasını vurgular.

Bu karakter analizleri, romandaki olayları ve ilişkileri derinlemesine anlamamıza yardımcı olurken Golding'in II. Dünya Savaşı'nın etkisini ve insan doğasının karanlık yönlerini gösterme amacını vurgular.

4.1.7.1.2. Çember: Toplumun Kuruluşu ve Dağılımı

Eleştirmenler, Golding'in eserindeki çemberin yapısal ve tematik önemini ara sıra rastgele fark etmelerine rağmen genellikle ihmal etmişlerdir. Ancak romanda görsel olarak oldukça etkili olan hayal gücü, çeşitli çember görüntüleri, daire desenleri ve sembollerinin tekrar tekrar kullanılmasıyla kendini ifade eder. Roman, çeşitli türdeki çember şekilleri ve daha belirgin biçimleri pekiştiren ifadelerle doludur (Hollahan, 1970: 22). Görsel olarak mekânlar, kısmen dairesel görüntülere ve oluşumlara bağlı canlı sahnelerle sunulur. Örneğin, güneş ışığı yuvarlak bir tezahür olarak doğanın uyandığı anları aydınlatır ve yeryüzüne yayılan dairevi bir parlaklıkla atmosferi sarmalar: “Odundan yapılan çadır çöktü ve dağın doruğunda geniş bir ışık çemberi yayıldı” (Golding, 2008: 167). Ayrıca adayı keşfederken dağı tırmanır: “Dağın yamacında oyulmuş, çember ya da yarım çember biçiminde bir yere gelmişlerdi” (Golding, 2008: 48). Aynı zamanda çocukların davranışları da çember şekillerinden etkilenir: “Jack diz çökmüş, işaret parmağıyla çemberimsi bir biçim çiziyordu kumda” (Golding, 2008: 214).

Golding'in romanı, iki önemli çember biçimleri etrafında şekillenir: ilki, bir araya gelen çocukların zorluklarla baş etmek için akılcı tartışmalar yürüttükleri sosyo-politik bir çemberdir. İkincisi ise kabile çemberidir; barbar çocukların ritüel şeklinde dans ederek vahşice öldürdükleri bir çemberdir. Genel olarak ilk büyük çember romanın ilk yarısında sunulurken ikinci büyük çember ise romanın ikinci yarısında yer alır. Romanın ilk yarısında, çocuklar sosyal ve medeni bir düzen kurmak için rasyonel ve demokratik ilkeleri takip ederler (Hollahan, 1970: 26). Ralph lider seçildiğinde çocuklar alkışlarla çember içinde birleşirler. Takip ettikleri bu model, bir parlamento veya benzer bir kurum olabilir. Ardından ormandan kumsala uzanan pembe granit platformda karşılaştıklarında, otomatik olarak bir çember oluşturmak üzere yerlerini alırlar. Daha sonra çocuklar başarılı bir domuz avının ardından toplu etkinliklere katılmak üzere bir araya gelirler ve kaçınılmaz olarak bir çember oluştururlar. Ancak insan toplumu belirli aşırı koşullar altında parçalanabilir ve sosyal çevre yıkıcı baskılara maruz kalabilir. Golding'in temel konfigürasyonu, Ralph tarafından ima edilen “akıl sağlığının bozulması”nın ortaya çıkmasıyla hikâyenin orta noktasında dağılmaya başlar. Kabile çemberi veya anti-çember, romanın daha medeni çemberinin parçalanmasının bir tür refleks eylemi olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla kabile çemberi, ada ortamının bir başka bölümü olan kaya kale ile ilişkilendirilir. Bu çemberle ilişkili şiddet ve ilahiler, avcılar ilk avlarını heyecanla yeniden yaşadıklarında gerçekleşir. Nasıl bir çember oluşturduklarını, domuzlara nasıl yaklaştıklarını ve ardından Maurice'in kurban gibi davranarak çemberin içine girdiğini anlatırlar: “Maurice, domuzu taklit etti; ciyak ciyak bağırarak çocukların arasında koştu. Onu dövüyormuş gibi görünen avcılar çevresini sardı. Bir yandan dans ediyorlar, bir yandan şarkı söylüyorlardı” (Golding, 2008: 128). Bu durumun sonucunda sıklıkla tekrarlanan çember şekilleri, okuyucuya iki önemli insan çemberinin varlığını hatırlatma amacını taşır. Ayrıca kitabın ana ironisi, Ralph'ın ve Jack'ın yollarının benzer bir şekilde ilerlemesi ve çember motifiyle

anlatılmasıyla birlikte insan konfigürasyonlarının rasyonel toplum ve ilkel kabilelerin temelde aynı özelliklere sahip olduğunu gösterir.

4.1.7.1.3. Deniz Kabuğu: Paradigma

Romanın başında, Ralph ve Domuzcuk sahil kenarında bir deniz kabuğu bulurlar ve onu hayatta kalan diğer çocukları bir araya getirmek için kullanırlar. Bu deniz kabuğu, romanda güçlü bir uygarlık ve düzen sembolü haline gelir. Deniz kabuğu, çocukların toplanmalarını etkili bir şekilde kontrol eder çünkü kabuğu tutan çocuğun konuşma hakkı vardır. Bu bağlamda kabuk sadece bir sembol değil aynı zamanda gerçek bir siyasi meşruiyet ve demokratik güç kaynağıdır. Bu durumda da kabuk bir paradigma kabul edilebilir. “Paradigma” terimi Yunanca kökenlidir ve “örnek, numune” anlamına gelen “paradeigma” kelimesinden gelir. Bu terim, “sergilemek, temsil etmek, ifşa etmek” anlamına gelen “paradeiknumi” fiilinden türetilir. Aynı zamanda “yanında, ötesinde” anlamına gelen “para” ve “göstermek, işaret etmek” anlamına gelen “deiknumi” kelimelerini içerir (Liddell ve Scott, 1901: 1126). Klasik retorikte bir paradigma, izleyiciye benzer bir olayın bir örneğini sunarak bir sonuca ulaşmayı amaçlar. Bu örnek, izleyiciyi hedefe yönlendirmek ve sonuca ulaşmalarına rehberlik etmek için kullanılır.

Oxford Felsefe Sözlüğü, bilim tarihi ve felsefesinde bu terimi Thomas Kuhn’un 1962 tarihli *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* çalışmasına atfeder (Blackburn, 2016: 348). Kuhn, paradigma kavramının sosyal bilimler için uygun olmadığına inanır. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* adlı eserinin önsözünde, paradigma kavramının sosyal bilimlere doğa bilimlerinden ayırmak amacıyla icat edildiğini ifade eder. Sosyal bilimlerle ilgili olarak 1958 ve 1959 yıllarında Davranış Bilimleri Araştırma Merkezi’ni ziyaret ettiği sırada, meşru bilimsel sorunlar ve yöntemler konusunda farklı görüşlere tanık olduğunu belirtir (1962: 41, 88). Mada Handa (1986: 20-25) ise “Peace Paradigm: Transcending Liberal and Marxist Paradigms” (Barış Paradigması: Liberal ve Marksist Paradigmaları Aşmak) adlı makalesinde on altı yıl sonra sosyal bilimlerde uygulanacak bir sosyal paradigma kavramını tanıtır. Handa, Kuhn gibi paradigma değişimini ele alır ve bu süreci “paradigma kayması” olarak adlandırır. Kuhn’a göre bir kriz yaşandığında belirli bir alandaki paradigma kayması gerçekleşir. Kriz, eski paradigmanın artık çoğu insan tarafından kabul edilebilir kanıtları açıklayamaması gerçeğiyle her zaman ilişkilidir. Ayrıca mevcut kanıtları incelemek için daha iyi bir çerçeveye sahip olan nispeten yeni bir paradigma için yeterince güçlü kanıtlar bulunur. İlk başta, bu yeni yaklaşımlar genellikle reddedilir veya alay konusu olur. Ancak zamanla yeni görüşler gerçekliğe daha uygun olduğu için eski görüşlerin yerini alır (Kuhn, 1962: 54).

Handa, toplumsal değişimin hızlandığı koşulların ve bu değişimin eğitim kurumları dâhil toplumsal kurumlar üzerindeki etkilerinin önemine odaklanarak bu bağlamda çalışmalar yapar. Bu geniş kapsamlı sosyal değişimler, bireylerin gerçekliği algılama biçimlerini değiştirir (1986: 20-

25). Dolayısıyla paradigma terimi, aynı zamanda “dünya görüşü” terimiyle ilişkilendirilebilir. Sosyal bilimlerde bu terim; insanların gerçekliği nasıl gördüklerini, deneyimleri, inançları ve değerleri aracılığıyla nasıl tepki verdiklerini açıklar (Palmer, 1996: 114). Sosyal bilimciler, bir toplumun gerçekliği anlama ve organize etme sürecindeki değişimleri ifade etmek için Kuhn’un paradigma kayması ifadesini benimser. “Baskın paradigma” terimi ise belirli bir zamanda bir toplumda en yaygın benimsenen değerler veya düşünce sistemine atıfta bulunur. Baskın paradigmalar, tarihsel bağlamın yanı sıra toplumun kültürel arka planı tarafından şekillendirilir (Kilbourne, 2014: 1687-1688). Bu nedenle bir uygarlık simgesi olan ve bu durumda baskın paradigma sayılabilen deniz kabuğu, adadaki uygarlık gerilerken ve çocukların vahşileşirken gücünü ve etkisini kaybeder ve fiziksel durumu da değişir. Romanın son bölümlerinde deniz kabuğunun etkisi (ve dolayısıyla genel olarak uygarlık) azaldıkça kabuğun rengi solmaya başlar ve nihayetinde tamamen renksiz hale gelir böylece baskın bir paradigma olan deniz kabuğu bir paradigma kayması yaşamaya başlar. Ayrıca romanın 11. bölümünde Jack, deniz kabuğu yerine Domuzcuk’un gözlüklerini çalmayı tercih eder ve böylece ne kadar az değer verdiğini gösterir. Ardından diğer çocuklar Ralph’ı görmezden gelir ve Jack’ın kampındaki deniz kabuğunu kırmaya çalışırlar. Roger’in Domuzcuk’a fırlattığı kaya, aynı zamanda deniz kabuğunu da kırarak adadaki neredeyse tüm çocukların uygarlık içgüdüsünü kaybettiklerini işaret eder. Bu da paradigma değişikliğini ve çocukların topluma olan bakış açılarının değiştiğini ifade eder.

4.1.7.1.4. Dış Görünüş: Davranışın Görünüşten Etkilenmesi

Bu eserde giysilerin düzenin, kuralların ve demokrasinin sembolü olarak açıkça ortaya konulduğu görülebilir. Çocuklar yatılı bir okula gitmekte ve hepsi toplumlarının kurallarını ve düzenini yansıtan üniformalarla gelirler. Ancak çocukların giysileri paçavraya dönüştüğünde düzenleri kaosa dönüşür, kurallar hiçe sayılır ve demokrasi sistemleri yıkılır. Onların yerine faşist bir lider getirilir ve giysilerin sembolik anlamları tersyüz edilir. Giysiler, artık toplumun düzenini ve demokratik değerlerini koruma işlevini kaybeder, sadece bir moda ögesi olarak kullanılır. Adaya ilk varışlarının ardından çocuklar, yetişkinlerin kendilerine nasıl davranacaklarını veya ne yapacaklarını bildirmediğini fark ederler. Ralph, deniz kabuğuna üfleyerek bir toplantı düzenler ve çocuklar gri, lacivert ve bej yünlü ceketler, rozetler, işaretler ve renkli şeritlerle donanmış okul üniformalarıyla toplantıya katılır. Sonrasında ise Jack ve koro çocukları cübbeleri ve rahat kıyafetleriyle gelirler:

Giysileri aklın alamayacağı kadar acayıpti: Pantolonlarını, gömleklerini, ötelerini berilerini ellerinde taşıyorlardı, ama her çocuğun başına, gümüş rozetli, dört köşe kara bir şapka geçirilmişti. Bedenleri, boyunlarından ayak bileklerine kadar kara pelerinlerle örtülüydü. Bu pelerinlerin sol göğüs hizasında, gümüş rengi uzun bir haç vardı (Golding, 2008: 33).

Bu bağlamda çocuklar okul kıyafetlerini giydiğinde düzenli davranışlar sergilemekte ve örneğin dinlemek ve sessizce oturmak gibi şekillerde kendini gösterirler. Ayrıca bu düzenli kıyafetlerle gerçekleştirdikleri toplantının sonucunda Ralph, oylama ile şef seçilir ve bu durum demokrasinin kurulduğunu ifade eder. Ralph şef seçildikten sonra eğlence, hayatta kalma ve yakınlardan geçen gemilere sinyal vermek gibi üç temel kural belirler. Ancak Ralph'ın belirlediği kuralların uygulanmadığı açıkça görülür. Çocuklar kuralları uymak yerine sadece oyun oynamaya geçirirler vakitlerini, bu nedenle giysileri aşırı derecede kirli hale gelir ve bu durumda çocuklar kendilerini kirli hissetmezler. Yeni dış görünüşlerine ve kokularına alıştıkları için vahşi bir davranış sergilemeye başlarlar. Jack, vahşileşen ilk çocuk olup en vahşi anlarında üzerinde çok az giysi bulunur. Örneğin, avlanırken “Üzerinde bıçağının asılı olduğu kemerle tutturulmuş paramparça bir şorttan başka bir şey yoktu” (Golding, 2008: 83). Jack'ın kabilesi Ralph'inkine baskın düzenlediğinde ise “Jack çınlıçıplaktı, üzerinde sadece boya ve bir kuşak vardı” (Golding, 2008: 241). Tüm bunlar Jack'ın en vahşi anlarında giydiği kıyafetlerin vahşilik ve canavarlıkla ilişkilendirildiğini gösterir.

Jack, çoğunluğun kontrolünü ele geçirerek Ralph'ın demokratik sistemini kendi faşist sistemine dönüştürür. Bu durum, çocukların hayatta kalma isteğiyle veya canavar ve Jack'tan duydukları korkudan kaynaklanabilir. Simon'un öldürülmesinden sonra Ralph, en az vahşi davranışları sergileyen çocuktur. Kendi kabilesinde düzeni sağlamaya çalışır ve temizliği önemser. Ralph, düzenli ve temiz giyinmenin düzenin korunmasıyla ilişkilendirildiğini açıkça ifade eder:

Bir makas bulup, bütün bu saçları (başındaki saç yığınına arkaya doğru attı o sırada) kesmek isterdi; bu pis saçları, ancak bir parmak kalıncaya kadar kesmek isterdi. Bir banyo yapmak isterdi; sabunlu, doğru dürüst bir banyo. Bir deney yaparcasına, dilini dişlerine değdirdi; bir diş fırçasının da işe yarayacağına karar verdi. Bir de tırnaklarının durumu vardı (Golding, 2008: 188).

Adada mahsur kalan çocuklar; avlanma, çıplaklık ve yüz boyama gibi ilkel davranışları sergileyerek insanlık tarihinin geçmişine doğru bir yolculuğa çıkarlar. Bu ilkel faaliyetler arasında Domuzcuk'un gözlükleri keşif ve yenilik sembolü olarak önemli bir rol oynar. Bu yüzden gözlük camları kırıldığında çocuklar medeni dünyayla olan bağlarını kaybetme tehlikesiyle karşılaşır. Bu durum ilerlemenin ve teknolojinin modern dünyayla olan bağlantısının kopmasını simgeler. Ancak sonunda deniz subayları tarafından kurtarıldıklarında adadan kurtulurlar ve modern dünyaya geri dönerler:

Ralph sendeleyerek ayağa kalktı; daha da korkunç durumlara hazırlanmak için gerildi. Başını kaldırdı; siperli kocaman bir kasket gördü. Kasket beyazdı ve yeşil siperliğin üstünde bir taç, bir çapa, altın renkli dallar vardı. Beyaz denizci giysisini, apoletleri, üniformanın önündeki sıra sıra yaldızlı düğmeleri gördü (Golding, 2008: 343).

Çocuklar, bu temiz üniformalı adamı görür görmez düzenin tekrar sağlandığını fark ederler. Subay, çocukları ancak onlar iyice ağladıktan sonra medeniyete, temiz giysilere ve kurallara geri götürür. Kısaca bu romanda giysilerin kaybedilmesiyle birlikte çocukların ne kadar

vahşileştiklerinin açıkça vurgulanır. Aynı şekilde günlük hayatta da insanlar giysilerine göre davranış sergilerler. Örneğin insanlar gösterişli kıyafetler giyerek veya dini kıyafetlerini çıkararak belirli bir düzen ve kurala uygun davranır. Bilinçaltında giyim, bir düzen ve kural olarak algılanır ve giyilen veya giyilmeyen kıyafetler toplumun bir parçası olma isteği ve kurallara uyumu gösteren bir işaret olarak kabul edilir. İnsanlar, rahat veya gösterişli kıyafetler giyseler bile bu giysilerin etkisiyle hareket ederler.

4.1.7.1.5. Sinyal Ateşi: Medeniyet, İletişim, Kontrolün ve Düzenin Kaybı

Ateş, *Sineklerin Tanrısı* romanında çeşitli amaçlarla kullanılır. Ralph, hikâyenin başından itibaren adaya bir geminin yaklaşma ihtimaline karşı bir sinyal ateşi yakma fikrini benimser: “Bir şey daha var. Onların bizi bulmalarına yardımcı olabiliriz. Bir gemi adanın yanından geçerken farkına varmaz bizim burada olduğumuzun. Onun için duman çıkmalı dağın tepesinden. Bir ateş yakmalıyız” (Golding, 2008: 65). Çocuklar; ateşi yakabilmek için kibrit çöpüne ihtiyaç duyduklarının farkında olmadan küçük odun parçaları, kuru yapraklar gibi malzemeler toplarlar. Aralarında tartıştıktan sonra Domuzcuk’un gözlükleriyle ateş yakma fikri akıllarına gelir. Jack, Domuzcuk’un gözlüklerini çalar ve Ralph, güneş ışınlarını odaklayarak yangın çıkarmak için gözlük camlarını büyüteç gibi kullanır. Uzun bir mücadele ve iş birliği sonucunda sinyal ateşini başarıyla yakarlar. Ateşi sürekli gözetim altında tutarlar ve söndürülmesine izin vermezler. Bu, evlerine geri dönmek için büyük bir istek duyduklarını gösterir. Dolayısıyla ateş, umudu temsil eder ve insanların medeniyete geri dönebileceklerine dair umut taşır.

Zaman ilerledikçe bazı çocuklar medeniyetten uzaklaşarak vahşi bir davranış sergilemeye başlar ve doğayı benimser. Bu çocuklar öncelikle uygar İngiliz okul çocuklarıdır ve Jack gibi liderliği ele geçiren, kendini üstün gören ve başkalarını umursamayan bir liderin etkisi altında barbarlara dönüşür. Bu çocuklar için önemli olan, kurtulma düşüncesinden daha da önce domuzları öldürmektir. Bu durum sembolik olarak hikâyenin merkezi bir temasını oluşturur ve insan doğasının temel ve ilkel bir yönünü ele alır. Ralph, Simon ve Domuzcuk ise biraz sağduyuya sahiptir ve ateşin yanmasının ne kadar önemli olduğunu bilirler. Onlar ateşi yanık tutmanın kurtuluşları için kritik olduğunun farkındadırlar “Evet, tamam. Ateş olmazsa kurtulamayız. Bu yüzden ateşin yanında kalmalı ve duman yapmalıyız” (Golding, 2008: 244). Ateş azaldığında veya tamamen söndüğünde, çocukların kurtulma istekleri de azalır veya tamamen kaybolur. Artık medeniyete geri dönmek yerine vahşi yaşam tarzını benimserler. Bu durum insan doğasının farklı bir yaşam tarzına ne kadar hızlı uyum sağlayabileceğini gösterir. Adada geçirdikleri süre, onları vahşi doğaya ve medeniyetsiz yaşama uyum sağlamaya iter.

Ateş, adada hem kurtuluşun hem de yıkımın sembolü olarak yer alır. Kontrolsüz bir şekilde yayıldığında alevler her yeri yakıp yıkabilir ve öldürmek için bir araç haline gelebilir. Örneğin,

Jack ve grubu Ralph'ı öldürmek için ateşi kullanır. Ateş aynı zamanda gücün sembolü de yorumlanabilir. Alegorik olarak ateş Prometheus mitinde tanrılardan ateşi çalarak insanlığa veren bir gücün sembolüdür. Jack ve avcıları Prometheus'un yaptığı gibi ateşi çaldıklarında anarşinin kötü ve yıkıcı gücünü temsil eder (Krishna, 1970: 77). Bu durum Jack ve sadist Roger'in kontrolü ele geçirdiği ve adadaki düzenin çöktüğü zamana kadar devam eder. Ayrıca ateş modern bir unsuru temsil ederken Golding, neden ateşe bu kadar önem verdiği gerçek senaryoya dayanarak yorumlanabilir. İkinci bölümde yangının kontrolsüz bir şekilde yayılarak yıkıma ve ölüme yol açması, insanların doğal kaynakları ne kadar dikkatsiz ve yanlış kullandıklarını gösterir. Bununla birlikte romanın son bölümünde Ralph'ı yakalamak için Jack ve takipçileri tarafından çıkan ve adanın yok edilmesine yol açan yangın romanın önemli bir olaydır. Bu olay, demokrasi ile diktatörlük arasındaki çatışmayı temsil eder ve Japonya'da atom bombalarının düştüğü bölgelere bir gönderme olabilir. Nitekim Ralph adaya kurtarıcılarının gelmesi için sinyal ateşini kullanmayı planlar çünkü bu açıklandığı gibi bir medeniyet sembolüdür. Ancak ironik bir şekilde geminin adaya gelmesine neden olan yangın, Jack ve avcılarının kontrolsüz bir şekilde başlattığı orman yangınıdır ve Ralph'ı öldürmek amacıyla kullanılır. Bu sonuç uygarlık ile vahşet arasındaki ayrımı belirsizleştirerek ikisi arasındaki bağlantıyı vurgular. Golding'in kullandığı ironi, insan doğasının karanlık yönlerine işaret eder ve insanların koordineli ve amaçlı çabalarının bile kurtarmayı sağlayamayacağını gösterir.

4.1.7.1.6. Canavar ve Sineklerin Tanrısı: Propaganda

Sineklerin Tanrısı romanı, çocukların adada geçirdikleri hayat sürecinde karşılaştıkları canavar korkusunu önemli bir unsur olarak ele alır. Bu korku, çocukların yaşamlarında merkezi bir yer tutmakta ve zamanla artar. İkinci bölümde çocuklar bir canavar gördüklerini iddia etmekte ve bu iddia, Sam ve Eric'in ölü bir paraşütçüyü canavar zannetmeleriyle daha da güçlenir. Sam ve Eric'in anlatımları, diğer çocukların da canavarın varlığına inanmasına yol açar ve panik seviyesi yükselir. Çocuklar, canavarı aramak amacıyla silahlı bir keşif gezisi düzenlemekte ve liderleri Jack'ın önderliğinde tepeye doğru tırmanırlar. Orada Jack, paraşütçünün cesedini canavar sanmakta ve Ralph ile Roger'i korkuya sürükler. Bu olayın ardından canavarın varlığı bir propaganda aracına dönüşmekte ve çocuklar arasındaki güç mücadelesinin bir parçası haline gelir.

Propaganda, diğer insanların inançlarını, tutumlarını veya eylemlerini etkilemek için bilinçli bir şekilde seçilmiş gerçeklerin, argümanların ve sembollerin gösterimi yoluyla kullanılan bir iletişim stratejisidir (Encyclopedia Britannica, 1922: 176). Propagandacılar, belirli bir amacı veya hedefi gerçekleştirmek için en etkili yöntemleri seçerler. Bu süreçte gerçekler çarpıtılabilir, atlanabilir veya yanlış bilgiler verilebilir ve dikkatler başka yöne çekilebilir. Aynı zamanda "psikolojik savaş" adı verilen bir terim de vardır ki bu terim propaganda kullanımını içerir ve özellikle düşman halklarını ya da birliklerini kafa karışıklığına düşürmek, onları yaklaşan

saldırlara karşı hazırlıksız bırakmak veya teslim olmaya teşvik etmek amacıyla kullanılır (Szunyogh, 1955: 13). Bu taktikler savaş öncesi veyahut savaş zamanında kullanılabilir. Ayrıca propaganda barış dönemlerinde, sosyal ve siyasi bölünmeleri artırmak ve düşman devletlerin toplumları içinde kafa karışıklığı yaratmak için diğer tekniklerle birlikte kullanılabilir.

Jack ve avcıları, çocukları kendi çıkarları için manipüle etmek amacıyla canavar korkusunu kullanır. Korku, evrimsel bir perspektiften değerlendirildiğinde canlıların tehlike karşısında harekete geçmelerini sağlayarak hayatta kalma şanslarını artıran faydalı bir duygudur ve bu özellikleri yavrularına aktarmalarını sağlar (Olsen, 2000: 3). Ancak korku aynı zamanda sınırları aşarak yıkıcı bir güce dönüşebilir. Jack, gerçekte var olmayan bir canavarın varlığını ima ederek diğerlerini kontrol etmeye çalışır. Bu manipülasyon, grup üyelerini korku içinde bırakırken Jack ve avcılarına daha fazla güç verir ve Jack'ın barbarlığına göz yumulmasına yol açar. Bu şekilde dolaylı olarak canavar, Jack'ın birincil güç kaynaklarından biri haline gelir. Ayrıca Jack'ın canavarın “keşfi” -çünkü pilotun cesedi rüzgârların etkisiyle hareket ettiğinde ilk gören odur- kötülüğe karşı savaşını meşrulaştırır. Dolayısıyla var olmayan canavarın önemi ortaya çıkar. *Sineklerin Tanrısı* romanı, var olmayan bir kötülüğe karşı bir savaşı tasvir eder. Jack'ın canavarı, Stalin'in Troçki'yi şeytanlaştırarak kendi despotizmini meşrulaştırması, Bush'un ortaya çıkan kontrol toplumunu haklı çıkarmak için Bin Ladin'i kullanması veya Sovyet Rusya'nın halklarını manipüle etmek için kullandığı tehditler gibi hükümetlerin propaganda yöntemlerine benzerlik gösterir. Bu bağlamda canavarın varlığı, belirli hükümet amaçları için demokrasiyi baltalamak veya askeri harcamaları artırmak gibi bir propaganda aracı haline gelir.

Canavarın gerçek doğasını anlayan tek kişi Simon'dur. 8. bölümde Jack, yeni bir kabile oluşturur ve kendisini lider ilan eder. Avcılar vahşi bir coşkuyla bir domuzu öldürürler ve ardından çocuklar, domuzun başını ormanda sivri bir kazığa bırakarak onu canavara bir kurban olarak sunarlar. Başını dik bir şekilde koyduklarında, domuzun dişlerinden siyah kan akar ve çocuklar kaçarlar. Bu sırada Simon kamptan uzaklaşır ve daha önce doğanın güzelliğine hayran kalarak oturduğu orman açıklığına geri döner. Ancak ormanın ortasındaki kazığa saplanmış domuz kafasını bulur. Simon ormanda yalnız başına oturur ve sineklerin etrafında uçtuğu domuz kafasına dikkatlice bakar. Bu görüntü onu büyüler ve hatta kafa canlanıyormuş gibi görünür. Baş, Simon'a sineklerin tanrısı sesiyle konuşur ve ürkütücü bir şekilde ona asla kaçamayacağını söyler çünkü o, tüm insanların içinde yatar: “Sen biliyordun, değil mi? Sizlerin bir parçası olduğumu biliyordun? Sizlere öyle yakın, öyle yakın, öyle yakınım ki! Her şeyin bozuk gitmesinin nedeniyim ben. Bunu biliyorsun, değil mi?” (Golding, 2008: 247). Ayrıca Simon'la biraz “eğleneceğine” söz verir: “Haberin olsun, öfkeleneyeğim. Anladın mı? Seni istemiyorlar. Anladın mı? Biz bu adada eğleneceğiz. Anladın mı? Biz eğleneceğiz bu adada! Onun için, bir şeyler çevirmeye kalkma, benim zavallı yolunu şaşırmış çocuğum, yoksa...” (Golding, 2008: 248). Bu “eğlence”, bir sonraki bölümde yaşanan olayların habercisidir. Simon, öğrendiklerini diğer çocuklara anlatır ve çocuklar onu canavar sanırlar bu da Simon'un ölümüne yol açar. Böylece sineklerin tanrısı hem kötülük

gücünün sembolü hem de canavarın fiziksel bir tezahürü ile canavarı çağrıştıran bir Şeytan figürü haline gelir.

4.1.7.1.7. Dini göndermeler: Din ve İnsan İlişkisi

Bu roman, İncil'in bir yeniden anlatımı olarak nitelendirilebilir. Ancak roman belirli Hristiyan imgelerini ve temalarını yansıtsa da bu açıklama aşırı basitleştirme olabilir. Golding, *Sineklerin Tanrısı*'nda Hristiyan sembolizmiyle açık veya doğrudan bir bağlantı kurmaz. Bunun yerine İncil'deki paralellikler, hikâyenin ana fikirlerine tematik bir tını ekleyerek romanda ince bir motif işlevi görür (Anderson, 1978: 1-20).

Adanın kendisi özellikle Simon'un ormanda yaşadığı deneyim, Cennet Bahçesi'ni okuyucuya hatırlatır. Ancak kötülüğün ortaya çıkmasıyla bozulmuş, aslında saf bir yer haline gelir. Sineklerin tanrısı, şeytanın bir temsili olarak görülebilir; çünkü insanlar arasında kötülüğü teşvik etmek için çabalar. Simon ve İsa arasında güçlü paralellikler kurmak mümkündür. Romanın ahlaki gerçeğe ulaşan kişi Simon'dur ve diğer çocuklar bu gerçeği keşfettikleri için onu kurban ederek öldürürler. Simon'un sineklerin tanrısı ile konuşması, İsa'nın kırk gün boyunca çölde geçirdiği süre boyunca İsa ile şeytan arasındaki karşılaşmaya paraleldir (Barker, 2020: 28). Golding'in *Sineklerin Tanrısı*'nda, insan doğasındaki kötülüğü ve ahlaki çöküşü göstermek amacıyla Hristiyan inançlarına atıfta bulunduğu düşünülebilir. Ancak Simon ve Mesih arasındaki paralellikler tam uyuşmaz ve *Sineklerin Tanrısı*'nı yalnızca bir Hristiyan alegorisi okumanın sınırları vardır. Simon, İsa'nın Hristiyan geleneğindeki doğaüstü bağlantısına sahip değildir, ancak gelecekle ilgili kehanetleriyle dikkat çeker. Simon, ölümüyle adanın kurtuluşunu sağlamaz; aksine ölümü adayı daha da vahşi bir duruma sürükler ve ahlaki suçluluğu artırır. Ayrıca keşfettiği hakikati çocuklara iletemeden ölür. İsa ise ahlaki felsefesini yayarken öldürülür. Bu nedenle *Sineklerin Tanrısı* -Simon dâhil olmak üzere- Hristiyan fikirleri ve temalarını yansıtır, ancak bunları kesin bir şekilde paralel olarak aktarmaz. İncil'deki paralellikler, romanın ahlaki temalarını vurgulamak için bir motif işlevi görür, ancak romanın yorumlanması için mutlak bir anahtar değildir.

Dini imgeler arasında, *Sineklerin Tanrısı* romanında yer alan tüm imgelerin Hristiyan olmadığını belirtmek önemlidir. Canavarın özünü fiziksel (paraşütçü) ve mecazi (insan kötülüğü) tezahürlerinde gören Simon'un Mesih benzeri hakikat vizyonları, canavara tapınmaya doğrudan karşı gelir. Kötü bir ruhun bu ilkel yatıştırılması, Hristiyan olmayan dini uygulamalara ilişkin popüler İngiliz görüşüne benzeyebilir ama Eski Ahit'teki (veya İbranice İncil'deki) Orta Doğu'nun eski çağlarındaki putlara ve tanrılara tapınma hikâyelerine daha yakındır (Olsen, 2000: 142). Dolayısıyla Golding, bu romanda çeşitli nedenlerle dine göndermeler yapar. Amacı ise dinin insan varlığının doğal bir parçası olduğunu göstermektir. Aynı zamanda insanların varoluşsal korkularını yatıştırma ve iç huzuruna ulaşma konusunda dine olan bağımlılıklarını göstermeye çalışabilir.

Bununla birlikte toplumları kontrol eden gücün bir parçası olarak dinden bahsetmekten kaçınmaz çünkü roman güç kavramını ve toplumlar üzerindeki etkisini tartışır.

4.1.7.1.8. Kadın Karakterlerin Yokluğu: Erkek Egemenliği

Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* romanı, geleneksel olarak erkek egemen bir tema üzerine odaklanan bir edebi eserdir. Bu eserde, erkeklerin egemenliği ve gücü, belirgin bir şekilde vurgulanır. Romanda, Britanya'dan tahliye edilen ve tropikal bir adaya düşen bir grup erkek çocuğunun kendi başlarına hayatta kalmaya çalışmaları ve kurtuluş arayışları anlatılır. Hikâye ilerledikçe Ralph liderliğindeki bir grup çocuk ile Jack liderliğindeki avcılar arasındaki güç mücadeleleri ve uzlaşma çabaları ortaya çıkar. Bu çocukların çatışmaları ve uzlaşmaları, hikâyenin merkezine yerleştirildiğinden okuyucu kadın karakterlerin yokluğunu fark etmez. Özellikle Kevin McCarron'un işaret ettiği gibi, Golding'ın 1950'lerde yayımlanan dört romanının da “ana teması savaş ve erkeklik”tir (Chang, 2021: 3). Bu romanda kadın karakterlerin yokluğu, erkeklik, güç dinamikleri ve toplumsal çöküş gibi temaları vurgulayan ve derinleştiren bir tercih olarak tasarlanmıştır. Bu, alegorinin gücünü artıran sembollerin bir parçası olarak işlev görür.

Romanda kadın karakterlerin yokluğu, dizginsiz erkekliğin araştırması olarak ön plana çıkar. Ada'da terkedilmiş oğlanlar, toplumsal erkeklik yapılarını temsil eden egemenlik, saldırganlık ve güç arayışı gibi davranışlar sergilerler. Kadın etkisinin eksikliği, bu özellikleri belirginleştirir ve oğlanların etkileşimlerini daha ham ve ilkel bir hale getirir. Ada, dişiliğin yumuşatıcı etkisinin olmamasıyla, oğlanların içgüdüsel dürtüleriyle mücadele ettiği bir ortam haline gelir. Kadın karakteri doğrudan sunulmamasına rağmen, Domuzcuk'un hatıraları aracılığıyla dolaylı olarak temsil edilir. Domuzcuk, teyzesinden bahsederken, onu azarlayıcı ve otoriter bir figür olarak tanımlar: “Tükürüyormuş gibi bir şey yapardı. Astımım yüzünden, teyzem izin vermezdi benim üfleme. Şuradan nefes alıp üflediğini söylerdi” (Golding, 2008: 13). Daha sonra, Domuzcuk teyzesini tavsiyelerde bulunan, emreden ve kontrolü elinde tutan biri olarak anlatır, bu da izlenimi daha da pekiştirir. Sonuç olarak, hikâyede yer alan tek kadın karakter olan Domuzcuk'un teyzesi, kadınların aşağılanmış statüsünü yansıtır. Bu durumun temel nedeni, kadınların zekâ ve liderlik açısından erkeklerle rekabet edemeyecekleri inancıdır. Karen Warren'ın *Ekofeminist Felsefe*'de (2000: 2) ortaya koyduğu gibi erkek egemen kültürde kadınların bu şekilde güçsüzleştirilmesi, insanın doğa üzerindeki egemenliğiyle birleşir.

Golding, metni boyunca kadın karakterlerin eksikliğiyle katı bir yokluk atmosferi oluşturarak hikâyeyi başlangıcından itibaren şekillendirir. Ada, kadınsı varlığın bulunmamasıyla sevgi, şefkat ve diğer kadınsı etkilerden arındırılmış bir dünyanın mikrokozmosu haline gelir. Bu eksiklik, geleneksel olarak kadınsı bakış açısıyla ilişkilendirilen empati, şefkat ve toplumsal bağların dışlanması simgeler. Bunun yerine, anlatıda agresiflik, rekabet ve erkekliğin kontrolsüz tezahürü

öne çıkar. Geleneksel toplumsal cinsiyet rolleri genellikle yetiştirme ve bakım verme niteliklerini kadınsı özelliklerle ilişkilendirir. Kadın etkisinin olmaması, erkek çocukların daha derin duygusal bağlantılar kurmalarını engeller, bu da kişiler arası ilişkilerin bozulmasına ve toplumsal bağların zayıflamasına neden olur. Örneğin, Domuzcuk ve Ralph'ın ateşe verdikleri önem birden fazla boyut alır. Ateşin temel amacı fark edilmek ve kurtarılmaktır, ancak çocukların kendilerini güvende hissetmelerini sağlamak ve ışık sağlamak gibi daha ince faydaları da vardır. Çocuklar, “canavar”dan kendilerini sadece ateşin yanında güvende hissederler. Bu güvenlik duygusu genellikle kadın cinsiyetinden kaynaklanır, bu nedenle Domuzcuk ve Ralph'ın ateşin önemini ve asıl amacının yangınla ilgili olduğunu vurgulamaları mantıklıdır. Bu faydalar, Ralph tarafından metinde yalnızca bir kez itiraf edilir: “Ralph, ateşin iki işe birden yaradığını ilk kez kabul ediyordu. Hiç kuşkusuz, ateşin bir işlevi de, işaret veren dumanı havalara salmaktır. Ama ateşin bir işlevi daha vardı artık: Bir ocak olmak. Onlar uyuyuncaya dek, onları avutmaktı bu ikinci işlev” (Golding, 2008: 197-198). Bu dönemde, geleneksel cinsiyet rolleri erkek çocukların duygusal olmaması ve cesarete odaklanması gerektiğini vurguladığından, erkekler karanlıktan korktuklarını ve ateşin ihtiyaç duydukları rahatlığı sağladığını kabul etmek istemezler. Sonuç olarak, onlar sadece ergenlik öncesi çocuklar ve bazı zor durumlarla başa çıkmak zorundadırlar.

Kadın karakterlerin bulunmaması ayrıca toplumsal cinsiyet dinamiklerini ve güç mücadelelerini şekillendirerek, ataerkil toplumların içsel doğasındaki güç dengesizliklerini yansıtan bir hiyerarşik yapı oluşturur. Bu eksiklik, grubun etkinliklerini sınırlayan dar bir hiyerarşik yapı içinde faaliyet göstermesine neden olurken, alternatif bakış açılarının ifadesini engeller. Kadın varlığı olmayışı, erkeklerin cinsiyet rollerine ilişkin algılarının aşırı derecede erkeksi bir bakış açısıyla sınırlı kalmasına neden olarak katı stereotipleri güçlendirir ve kırılganlığı veya duygusal ifadeyi bastırır. Puala Roy'a göre (2003: 175-178), hikâyenin ilerleyen bölümlerinde nadiren bahsedilen kız karakterler, kadınların gerçek potansiyelini değerlendirmeyi zorlaştırır. Bu atıflar genellikle alaycıdır ve kadınları küçümseme eğilimindedir. Hikâyenin gelişimiyle, erkek çocukların vahşete doğru ilerlemesi ve kadın karakterlerin belirgin olmayışı, medeniyetin kırılganlığını vurgular. Golding, romandaki toksik erkekliğin ve empati ile şefkat eksikliğinin yıkıcı sonuçlarını vurgulayarak erkek egemen toplumun kusurlarını ortaya koyar.

4.1.8. Romanın Yapısal ve Yapısökümcü Alegorik Yönleri

4.1.8.1 Sineklerin Tanrısı'nda Yapısal alegori

Freudcu bir bakış açısıyla *Sineklerin Tanrısı* romanını inceleyen bir okuyucu, Golding'in karakterlerinin ve çatışmalarının Freud'un “id, ego ve süperegö” teorilerini yansıttığını ve böylece onları daha anlaşılır hale getirdiğini gözlemleyebilir. Sigmund Freud'un “psikanalitik teorisi”ne

göre insanlar id, ego ve süperegö olarak üç kategoride incelenirler. Bu teori, romanın karakterlerinin kimliklerini anlamada yardımcı olur ve neden çatıştıklarını anlamamıza katkı sağlar.

Freud'un id, ego ve süperegö teorisi, insanların kişiliklerinin temel güçlerini açıklamak için kullanılan bir modeldir. Her insan bu üç gücü içinde barındırır ancak biri diğerlerini baskın kılar. Freud'a göre "Bizler, arzuların etkisiyle itilen, vicdanın etkisiyle çekilen ve zihnimizin dramasında rol alan aktörleriz" (Bhatia, 2015: 78). Bu teori, insanların kendi kategorilerine ait davranışları sergileme eğiliminde olduğumuzun farkına varılmasını sağlar. İd, arzuların ve ihtiyaçların birincil gücüdür ve dürtüleri kontrol eder. Bazı insanlar egoları tarafından kontrol edilmez ve kimliklerini yönetemezler. Bu tür kişilikler güçlü konuşma, fiziksel ifade ve duygusal patlamalarla belirginleşir (Lapsley ve Stey, 2012: 395-397).

Ego, id, süperegö ve dış dünya arasında arabuluculuk yapar. Ego, arzular ile ahlak arasında denge kurarak id'in isteklerini fazla zarar vermeden elde etmeye çalışır. Aynı zamanda id'in gücünü düzenleyerek hedefleri başarmak için ondan yararlanmaya çalışır (Loewald, 1951: 10). Ego sahibi kişiler, diğerlerini memnun etmeye çalışır ve duymak istediklerini söylerler. Süperegö ise ahlaki yargıç ve vicdandır (Freud, 1995: 310). Ego, öfke nöbetlerini önlemek için id ile müzakere ederken süperegö performansı yargılar. Genellikle süperegönün ahlaki ve etik standartları otorite veya toplum figürlerinden gelir. En önemlisi, süperegö dış etkenlerden veya dürtülerden etkilenmez (Reber, 1985: 724-725). *Sineklerin Tanrısı* karakterleri de bu güçlerin temsilcileridir ve bu nedenle birbirleriyle uyumsuzluk yaşarlar.

Jack; hızlıca sinirlenen, arzularına göre hareket eden ve duygusal patlamalara yatkın olan bir çocuktur; avlanmaktan ve öldürmekten hoşlanır ve açıkça id'yi somutlaştırır. Bu özellikler, Jack'ın içindeki id'in kontrolsüz bırakılmasının bir sonucudur. Öfkesi, gururunun her yaralandığında beliren bir işarettir ve duygularını sansürlemediği için sık sık sinirlenir. Her zaman içinden ne geçiyorsa onu yapar. Jack, avlanmayı ve öldürmeyi sevdiği için öldürme arzusunun vicdansızlığını sergiler. Bazen duygusal patlamalar yaşar; bazen mutluluk, bazen de öfke hisseder. Jack'ın diğer güçlerle çatışmasının neden olduğu en büyük çatışma, kabileden ayrılması ve kendi fraksiyonunu oluşturmasıdır. Jack, id'i nedeniyle diğer çocuklarla bir arada yaşayamaz. Yönetilmek istemez bu yüzden ayrılır. İd, kabilenin egosu ve süperegosu tarafından sürekli gözlemlendiğinden dürtüyle hareket eder. Bu çatışmaya neden olur çünkü neredeyse tüm erkek çocukları tarafından takip edilir. Daha sonra aynı çocuklar Simon ve Domuzcuk'yı öldürür ve Ralph'ın peşine düşer. İd, zaman zaman faydalı olabilir, ancak onun üzerine diğer güçlerin kontrolü olmaksızın ondan herhangi bir üretkenlik veya fayda sağlanması mümkün değildir.

Ralph; adanın lideridir, herkesin onayını arar, süperegö tarafından güçlü bir şekilde etkilenir, onunla akıl yürütebilen tek kişidir ve süperegöyü kendi lehine kullanabilir. Bu nedenle egoyla sınıflandırılabilir. Ralph, diğer çocukların onayını kazanmaya çalışır. Onların kendisine saygı göstermelerini sağlayacak şeyler söyler; "Er geç bir gemi gelecek buraya. Hatta belki de benim babamın gemisi gelir. Demek ki, er geç kurtaracaklar bizi" (Golding, 2008: 64). Bunu söylemesinin

nedeni, çocukların kendisini daha çok seveceğini düşünmesidir. Ralph, Jack'ın "id" tarafı ile müzakere edebilecek bir yeteneğe sahiptir. Jack liderlik pozisyonuna gelemeyince Ralph pazarlık yaparak onu avcı ordusuna liderlik etmesiyle teselli eder. Bu sayede id'in kontrolsüzce çılgınlaşmasını veya isyan etmesini önlemeye çalışır. Aynı zamanda Jack'ın liderliğini ele geçirmesini engellemek amacıyla onunla iş birliği yapar ve onu ateşi tutmaya yönlendirir: "Ateşle uğraşacak belirli kişiler olmalı" (Golding, 2008: 73). "Ralph... Korumu... yani avcılarımı gruplara böleceğim. Ateşin hep yanmasından biz sorumlu olacağız" (Golding, 2008: 74). Ralph, egonun id üzerindeki etkisini hedeflerine ulaşmak için kullanır. Ancak Ralph'ın kabilesinden kopmalar yaşanması ve toplantıların parçalanması, Ralph'ın liderlik vasıflarının yetersizliğine ve süperegö ile fazla ilgilenmesine bağlanabilir. Ego, ada üzerindeki düzeni olması gerekenin daha uzun süre korunmasını sağlar.

Simon ve Domuzcuk, adadaki nadir çocuklardır ve ahlaki ile toplumsal değerleri temsil ederler. Domuzcuk, diğer çocuklara sürekli yetişkinlerin ve toplumun kurallarını hatırlatır: "Bilmiyorum, Ralph. İşleri yoluna koyup devam etmek zorundayız. İşte bu kadar. Büyükler böyle yapardı" (Golding, 2008: 240). Domuzcuk'nun amacı, süperegösunün kuralların ihlaline dayanamamasından kaynaklanır ve davranışlarıyla sürekli kuralları hatırlatmaya çalışır. Simon ise daha derin bir ahlaki değer sergiler. Onun davranışları, doğru ve etik olarak kabul edilen eylemlere yöneliktir. Dolayısıyla Domuzcuk ve Simon süperegö rollerine sahiptirler ve id tarafından belirlenen değerlerle uyumsuzluk yaşarlar, sonunda da öldürülürler. Bu, adadaki medeni kuralların ve yasaların eksikliği nedeniyle Freudian güçler arasında bir dengesizlik yaratır ve toplumun çöküşüne neden olur.

Golding'in eseri, yapısal alegori türünün bir örneğini sunar. Adanın yalıtılmış bir ortam olması, medeniyet ve toplumun temel unsurlarının önemini güçlü bir şekilde vurgular. Adada mahsur kalan çocuklar, medeniyetten ve yetişkinlerin denetiminden yoksun bir şekilde hayatta kalmaya çalışırlar. Başlangıçta adanın lideri Ralph, düzeni sağlamak ve toplumsal bir yapı oluşturmak için kuralların ve işleyişin önemini vurgular. Temel ihtiyaçların karşılanması için medeniyetin getirdiği disiplin ve organizasyonu gerektiren adımlar atılır. Ancak zamanla adada medeniyetten uzaklaştıkça içgüdüsel dürtülerin ve primitif arzuların etkisiyle toplumun düzeni ve dengesi bozulur. Jack'ın liderliğindeki avcılar, avcılığa ve güce olan saplantıları nedeniyle adada kargaşa ve şiddet yayılır. Bu noktada medeniyetin getirdiği kuralların ve normların yerini güç mücadelesi ve kaos alır. Ralph'ın medeniyet yanlısı yaklaşımı, Jack'ın vahşi ve barbar yönetimine karşı gelir ancak gücü elinde tutmak için süperegö yerine id'i kullanan Jack, adada hızla takipçi kazanmaya başlar.

Simon ve Domuzcuk, medeniyetin temel değerlerini ve ahlaki kuralları temsil eden karakterlerdir. Domuzcuk, düzenin ve yasaların önemini vurgulayarak medeniyetin getirdiği toplumsal yapıya olan inancını sürdürmeye çalışır. Simon ise derinlemesine bir içgörüyeye sahiptir ve ada üzerindeki vahşi doğanın ötesindeki daha insani yönleri keşfetmeye çalışır. Ancak, bu iki karakter de güç ve şiddet tarafından ezilir ve öldürülür. Sonuç olarak Golding'in eseri, adanın

yalıtlımlılığının insan doğasının derinliklerini ortaya çıkardığını ve medeniyetin ve kuralların insan toplumlarında dengenin sağlanmasına yardımcı olduğunu vurgular. Roman, okuyucuyu insan ruhunun karmaşıklığına, medeniyetin gevrek doğasına ve içgüdülerin kontrolü altına girilmesi durumunda ortaya çıkabilecek sonuçlara düşünmeye yönlendirir. Aynı zamanda medeniyetin ve bilimin, insanlığın en karanlık yönlerini bile evcilleştirebilecek güçlü araçlar olduğunu hatırlatır. Bu bağlamda medeniyet, bireylerin temel güçlerini oluşturan id, ego ve süperegö arasında denge kurmanın tek yöntemidir. Nitekim medeniyetin sahte olduğu sonucunu çıkarmak doğru olmasa da medeniyetin incelikli cilasının bile insanları barbarlıktan koruyan tek unsur olduğu kabul edilmelidir. Ayrıca uygarlığın gerekliliğı, ona değeri verilmesi ve savunulması gerektiğı anlamına gelir. Ancak medeniyetin gerekliliğini hor görenlerin, bu düşüncesini savunmalarının sebebi ya uygarlığa ne kadar güvendiklerini bilememelerinden kaynaklanmakta ya da sürekli medeni olma yükümlülüğünden yoruldukları için vahşete geri dönmek istediklerini iddia ederler.

4.1.8.2. Sineklerin Tanrısı'nda Yapısökümcü Alegori

Sineklerin Tanrısı, diğer romanlar gibi yazarın deneyimleri ve ilgi alanları temelinde şekillenir. 20. yüzyılda birkaç önemli olayın yaşanmış olmasına rağmen insanların davranışlarını en çok etkileyen olaylardan biri, özellikle William Golding'in eserinde vurgulanan İkinci Dünya Savaşı'dır. Golding'in hayatı; savaşların felaketleri ve şoklarıyla etkilenir ve bu deneyim, onun edebi kariyerine unutulmaz bir iz bırakır. Golding, savaşın üzerinde önemli bir etki yarattığını ifade ederek onun için bir dönüm noktası olduğunu ve insanların ne tür eylemler yapabileceğini anlamaya çalışır ve "İkinci Dünya Savaşı nereden çıktı? Onu insan dışı ve yabancı bir etken mi tetikledi, yoksa insanlar gibi gözleri, bacakları ve kalpleri olan bireyler mi?" (Kundu, 2008: 224) sözleriyle kötülüğü sorgular. Bu bağlamda deniz subayı olarak savaş sırasında görev yapmış ve çeşitli çatışmalara tanıklık etmiş olan Golding, *Sineklerin Tanrısı* adlı eseriyle kötülüğün kökenine ilişkin bir bilmeceyi çözümü sunma amacı güder. Golding bu romanda, temel bir sorunun cevabını arayış içindedir: Kötülüğün kaynağı nedir?

Golding, sadece bir deniz subayı değil aynı zamanda bir okul öğretmeni olması sebebiyle öğrencilerinin İngiliz kültürünün yaygın üstünlüğüne ve İngiliz kimliğinin vahşilikle tamamen çeliştiğı inancına nasıl tepki verdiklerini bilir (Hawlin, 1995: 125-127). Romanında da bu durum açıkça gözlemlenir. Zira Jack, kendilerinin İngiliz olduklarını ve her zaman doğru şeyleri yaptıklarını iddia eder: "Sonuçta biz vahşi değiliz. Biz İngiliziz ve İngilizler her şeyi en iyi şekilde yaparlar" (Golding, 2008: 354). Aynı zamanda savaş sonrası dönemde uluslararası toplum özellikle İngiltere, Almanya'yı yol açtığı yıkım ve ölümlerden dolayı suçlamış ve Almanya ile Nazizmi dünyadaki kötülüğün temel kaynağı olarak görür (Price, 1990: 12). Ancak Golding, kötülüğün kaynağına dair bu sınırlı açıklamayı kabul etmez ve ana karakteri Jack'ın gururlu bir İngiliz'den, küçük bir Hitler'e dönüşmesine vurgular.

II. Dünya Savaşı'nın dehşeti, Golding'in insan doğasındaki doğuştan gelen kötülüğü algılamasına katkı sağlar. Önceden belirtildiği gibi Golding, romanındaki karakterleri bilinçli bir tercihle çocukları seçer, çünkü çocuklar insan saflığını temsil ederler. Ancak romandaki çocuklar hem toplumdan ve dayatılan siyasi sistemlerden uzak hem de izole edilmiş bir adada kaldıktan sonra mutlak kötülüğe dönüşür. Bu da Golding'in kötülüğün toplumun veya mevcut siyasi sistemlerin bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşüncesini reddettiğinin bir göstergesidir. Kısacası Golding, yapısökümcü bir alegoriyle “determinizm” ilkesini veya kötülüğün “nedensel” bir zorunluluktan kaynaklandığı düşüncesini reddeder.

Determinizm veya nedensel determinizm, olayların tamamen önceden var olan nedenlerle belirlendiği felsefi bir görüştür. Tarihsel olarak deterministik teoriler, çeşitli güdüler ve düşüncelerden türetilir. Sosyal determinizm ise bu teoriler arasında bir alt kategoridir. Sosyal determinizm, insan davranışlarını, eylemlerini ve sonuçlarını çevresel faktörlerin ve toplumsal yapıların önemli ölçüde şekillendirdiğini öne süren bir felsefi ve sosyolojik kavramdır. Bu kavram, genetiğin ve biyolojinin insan davranışını ve niteliklerini belirlemedeki rolünü vurgulayan biyolojik determinizme karşı çıkar (De Melo-Martín, 2003: 1184–1194). Sosyal determinizm, bireylerin davranış ve seçimlerinin içinde yaşadıkları toplumun yanı sıra çeşitli sosyal kurumlar, kültürel normlar, ekonomik koşullar ve tarihsel bağlamlar tarafından etkilendiğini varsayar (Kwant, 1965: 105-112). Bu görüşü savunanlar, bireylerin fırsatlarının ve kısıtlamalarının büyük ölçüde sosyal bağlamları tarafından şekillendirildiğini ve toplumsal yapı ve sistemlerin onların inançlarını, değerlerini ve eylemlerini etkilediğini ileri sürerler.

Émile Durkheim gibi sosyal determinizmin savunucuları, “Zihinsel durumlarımızın büyük bir kısmının toplumsal kökenli olduğunu söyleyebiliriz; büyük ölçüde parçaları üretir...” (Durkheim, 1973: 149) şeklinde ifade edilen düşüncelerle sosyal faktörlerin insan davranışını etkilemedeki rolünü açıklarlar. Dolayısıyla sosyal determinizm; sosyalleşme, eğitim, aile, akran grupları, medya ve diğer sosyal etkilerin bireyin gelişimi ve seçimleri üzerindeki etkisini vurgular. Sosyal determinizm aynı zamanda davranışçılık kavramıyla da uyumludur, çünkü davranışçılar bir bireyin davranışının, çevresindeki olaylara verdiği tepkiyle açıklanabileceğine inanırlar. Davranışçılar, klasik şartlandırma ve edimsel şartlandırma gibi süreçlerle davranışın sosyal olarak belirlenmiş faktörlerle ilişkilendirildiğini gösterirler. Sosyal determinizm, davranışçılık ve koşullanma teorisi ile bir kişinin davranışını belirleyen sosyal etkiler ve çevresel faktörler nedeniyle uyumludur (Miltenberger ve Crosland, 2014: 509–531). Bundan yola çıkarak William Golding'in alegorik romanı *Sineklerin Tanrısı*, aynı amacı taşıyan determinizm, sosyal determinizmi ve davranışçılık kavramlarını kararlılıkla çürütür. Golding, toplumun kusurlarının ve kötülüklerinin bireyin kendi kusurlarından ve kötülüklerinden kaynaklandığı görüşünü ileri sürer. Ayrıca kötülüğün ne kadar açık veya belirgin olursa olsun, toplumun yapısına veya herhangi bir siyasi sistemle ilişkilendirilemeyeceğini vurgular. Bir röportajında bu bakış açısını şu sözlerle açıklar:

İkinci Dünya Savaşı'ndan önce, sosyal insanın yetkinleşebileceğine, toplumun doğru yapısının iyi niyet üreteceğine ve bu nedenle toplumu yeniden örgütleyerek tüm sosyal kötülükleri ortadan

kaldırabileceğinize inandım... ama savaştan sonra yapmadım. Çünkü yapamadım. Bir insanın bir başkasına neler yapabileceğini keşfetmişim... O yıllarda insanın arının bal ürettiği gibi kötülük ürettiğini anlamadan geçen herkesin kör ya da haksız olduğunu söylemeliyim (Bloom, 2004: 56).

Bu analizin ardından, *Sineklerin Tanrısı* romanının güçlü bir Yapısökümcü ve yapısal alegoriler içeren önemli bir alegori olduğu tartışmasızdır. Golding Yapısökümcü bir alegori ile insanların doğası gereği kötü olduğunu iddia ederek determinizm ve çeşitlerine dair yaygın inançları sarsar ve eleştirir. Bu iddia, insanlığın potansiyel kötülüğüne ve içsel çatışmalara dikkat çekerek insan doğasının karmaşıklığını ve kırılganlığını vurgular. Bununla birlikte Golding yapısal alegoriyi kullanarak insan doğasında var olan bu kötülüğün gerçek bir demokrasi ve medeni toplumda uygulanan yasalarla kontrol altına alınabileceğini ve iyiye yönlendirilebileceğini önerir. Bu bakış açısı, Golding'in etkileyici bir söylem inşa etmesine ve okuyucuya rehberlik ederek demokrasinin önemini, medeniyet ve bilimin değerlerini korumayı öğretmesine olanak tanır.

4.2. Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca

4.2.1. Romanın Tanıtımı

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca, eserleri kırktan fazla dile çevrilen ve Nobel Ödülü'ne aday gösterilen Türk yazarı Yaşar Kemal'in romanıdır. 1977 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*, aynı yıl çocuk romanı olarak basılır. Erdal Öz, Yaşar Kemal ile yaptığı bir röportajda kendisine bu romanı çocuklar için yazıp yazmadığını sorar. Yaşar Kemal, romanının hedef kitlesinin başlangıçta çocuklar olduğunu ifade eder, ama doğal olarak yetişkinlerin de bu romanı okuyacağını ekler. Ayrıca romanı yazmaya başlarken çocukluğunda dinlediği Köroğlu hikâyeleri, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal ve Dadaloğlu gibi ünlü şairlerin şiirleri gibi eski halk hikâyeleri ve şiirlerin etkisinde olduğunu belirtir. Bu eserlerin, çocuklar için nasıl çekici olduğunu düşünür ve bu tür eserlerin ana temalarını ve insanların doğayla ve birbirleriyle olan ilişkilerini anlatma potansiyelini görür. Bununla birlikte Yaşar Kemal, insanların deneyimlerinden kaynaklanan evrensel konuların sanatçılar tarafından işlenmesi gerektiğini vurgular ve bu temaların herkesin kültürel mirası olduğunu dile getirir. Dolayısıyla yazar söz konusu olan romanını yazarken bu temalardan yola çıkar (Kemal, 2011: 413-415). Bu çalışmada, Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* adlı romanının 7. baskısı olan ve Toros Yayınları tarafından 1994 yılında yayınlanan versiyonu kullanılacaktır.

4.2.2. Romanın Özeti

Filler Ülkesi'nde heybetli Filler Sultanı, Ulukepez adında bir Hühüdler Sultanı'nın dönüşünü büyük sabırsızlıkla bekler. Uzun ayların ardından, Ulukepez sonunda geri döner ve Filler Sultanı büyük coşkuyla onu karşılar. Ulukepez, karıncalar ve karıncalar ülkesi hakkında Filler Sultanı'na bilgi vermeye başlar. Filler Sultanı, karıncaların inanılmaz yeteneklerini hayranlıkla dinlerken onları kontrol etmeyi arzuladığını ifade eder. Bu isteğini yerine getirmek için Filler Sultanı, askerlerine karıncaların yaşadığı topraklara saldırma emri verir.

Saldırı sonucunda birçok karınca fillerin dev ayakları altında ezilir. Nesli tükenmekte olan karıncalar, savaşın sona erdirilmesi için Filler Sultanı'na yalvarırlar. Karıncalar, sadece filler için çalışacaklarını ve savaşın durmasını sağlamak için her şeyi yapacaklarını söylerler. Bu durum üzerine Filler Sultanı, karıncalara bazı şartlar sunmaya karar verir. Karıncaların, eşsiz bir cam saray ve bütün fillerin besleneceği bir ahır yapmalarını ister. Bu şartları kabul etmeyen karıncalar ise fil ordusunun ayakları altında ezilmekle tehdit edilir.

Kırmızı Sakallı Topal Karınca adlı bir karınca, Filler Sultanı'nın taleplerine karşı çıkar ve aralarındaki tartışmaların ardından cesurca Ulukepez'in sırtından atlayarak uzaklaşır. Diğer karıncalar ise bu şartları tartışmak için bir araya gelir ve Filler Sultanı'ndan izin isterler. Tuhaf Karınca adlı bir karınca, diğer karıncaların bu talepleri kabul ettiğini Filler Sultanı'na iletmek üzere görevlendirilir. Sevindirici haberi ileten Tuhaf Karınca, Filler Sultanı tarafından sevgiyle karşılanır ve karıncalar ile filler arasında elçi olarak görevlendirilir. Hemen ardından karıncalar, sırça sarayın inşasına başlarlar.

Ancak zamanla Filler Sultanı, Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın büyük bir tehdit olduğunu ve aynı zamanda yönetimi altındaki karıncaların isyan etmesinden endişe duymaya başlar. Bu yüzden Filler Sultanı, karınca isyanını önlemek için Ulukepez ile planlar yapmaya başlar. Filler, karıncaların bağımsız düşüncelerini engellemek için düşüncelerini zorlaştıran araçlar geliştirir ve karıncaların kendi dillerini unutarak "filce" öğrenmeleri için eğitimler düzenler. Bu şekilde, karıncaların özgürlüklerini ellerinden alarak fil olmalarını teşvik etmeye çalışırlar.

Filler Sultanı, karıncalara yeni emirler verir ve onlardan elmaslardan taht yapmalarını isteyerek karıncaların son özgürlüklerini de ellerinden alır. Sarayın yapımı için karıncaların yerin yedi kat altından çıkardıkları elmasları kullanmaları gerekmektedir. Karıncaların sürekli çalışmasıyla sarayın yapımı ilerlemeye başlar. Filler Sultanı, sarayın yapımının yavaş ilerlemesinden memnun değildir.

Ulukepez, Filler Sultanı'na başka karınca ülkelerinin olduğunu hatırlatarak onları da fillerin hizmetine sunmanın işleri hızlandıracağını önerir. Siyah karıncaların topraklarını barışçıl bir şekilde ele geçirmek amacıyla, Ulukepez, geçmişte gerçekleşen bir önceki savaşta yok edilen karıncaları siyah karıncalara örnek olarak sunar. Ancak siyah karıncalar hemen boyun eğmez ve

Ulukepez'i öfkелendirirler. Ulukepez, yakınlardaki fil topluluğunu siyah karıncaların üzerlerine göndererek karıncaların fillerin üstünlüğünü kabul etmek zorunda kalacakları bir durum yaratır. Bu olayın ardından Ulukepez, diğer karınca ülkelerini de aynı şekilde ele geçirerek tüm dünya karıncalarını Filler Sultanı için çalışmaya zorlar. Artık karıncaların hayatı tamamen Filler Sultanı'nın kontrolü altındadır.

Kısa bir süre sonra karıncalar, tahtı ve sarayı tamamlayarak büyük bir sevinçle Filler Sultanı'nı açılış için davet ederler. Filler Sultanı, konuşmasında karıncaların çalışkanlığını ve sadakatini överek onları daha da kendisine bağlamak amacıyla bir hikâye anlatır. Fillerin karıncaların soyundan geldiği yalanını söyler ve karıncaların sürekli çalışmaları ve sadakatle görevlerini yerine getirmeleri durumunda bir gün fil olabileceklerini ima eder. Filler Sultanı'nın anlattıkları karıncalar üzerinde büyük bir etki yaratır. Karıncalar, kendilerini gerçek birer fil gibi sanarak fillerin davranışlarını taklit etmeye başlarlar. Özellikle fazla yemek yemeye başlarlar çünkü fil olduklarına inandıkları için bu davranışın onlara özgü olduğunu düşünürler.

Ulukepez, bu durumu Filler Sultanı'na bildirir ve Filler Sultanı karıncaların sağlıklarının tehlikeye girebileceğini ve bu yolla yeni kölelerini kaybetmek istemediğini fark eder. Bunun üzerine Filler Sultanı, karıncalara fil gibi yemek yemeyi yasaklar. Ancak karıncalar hâlâ fil olduklarına inandıkları için sadece aşırı yemek yemekle kalmazlar, aynı zamanda kışkırları filler gibi ağaçlara sürtmeye başlarlar. Bu davranış tüm karıncalar arasında yayılırken hatta diğer canlıları da etkisi altına alır. Hüdühüd kuşları bile bu davranışı taklit ederek kuyruklarını ağaçlara sürtmeye başlarlar ve sonucunda kuyruklarındaki tüyler dökülür.

Bu arada Filler Sultanı, aklını meşgul eden bir soruyla boğuşur: Kırmızı Sakallı Topal Karıncaya ne olmuştur? Savaş sırasında kaçmış, ama hayatta mı yoksa saklanmış mıdır? Filler Sultanı, Kırmızı Sakallı Topal Karıncanın varlığından korktuğu için onu bulmak için ödüller koyar, birçok fil gönderir ve bir Hüdühüd ordusu seferber eder. Ancak Kırmızı Sakallı Topal Karınca bir türlü bulunamaz.

Son çare olarak Filler Sultanı, tüm kırmızı sakallı karıncaların boynunu kesmek istese de dağlara sığınan karıncaları bulamaz. Diğer karıncalar ise kendi hayatlarını korumak amacıyla Filler Sultanına hizmet eden sarı sakallı karıncaların sakallarını kırmızıya boyayarak onların kafalarını Filler Sultanına sunarlar. Açlıkla mücadele eden karıncalar için her bir sarı karıncanın kellesi karşılığında bir ambar kapısı açılır. Ancak bu katliamdan sağ kurtulan sarı sakallı karıncalar intikam almak için dağlara kaçarlar ve gerçek kırmızı sakallı karıncaları bulmak için arayışa girerler.

Sarı sakallı karıncalar, sakallarını kırmızıya boyayarak Kırmızı Sakallı Topal Karıncanın saklandığı yeri keşfetmeye çalışırken aynı zamanda fark edilmemek için saklanmaya çabalarlar. Kırmızı sakallı karıncalar, sarı sakallı karıncaları bulur ve kendi kırmızı sakallarıyla benzer olduklarını düşünerek onları saklanabilecekleri yerlere yönlendirirler.

Sarı sakallı karıncaların planı, her sarı karıncanın bir kırmızı sakallı karıncayı öldürmesi ve kırmızı sakalını kendine yapıştırmasıdır. Böylece diğer karıncalar onları sarı karıncalar olarak tanımaz ve koruma altına alırlar. Ardından planın ikinci kısmına geçerek kırmızı sakallı karıncaları birbirine düşürecekler. Bu planın arkasındaki fikirleri üreten yaşlı bir sarı karınca, diğerleri tarafından saygıyla “Başbuğ” olarak anılır. Sarı sakallı karıncalar planlarını başarıyla uygular ve kırmızı sakallı karıncaları birbirleriyle savaşa sürükler. Ancak Kırmızı Sakallı Topal Karınca, durumu hızla fark eder ve takipçilerine Başbuğ sarı karıncayı yakından takip etmelerini emreder.

Bir gün, beklenmedik bir şekilde karıncalar ormanda toplanır ve kışkırtıcı hareket etmeye başlarlar. Bu durum, Filler Sultanı’nı öfkelenirirken Ulupez Filler Sultanı’nı sakinleştirir ve karıncaların kışkırtıcı hareket etmelerini karıncalıklarının unuttuklarının bir işareti olduğunu açıklar. Filler Sultanı bu durumdan hoşnut olur ve karıncaların itaatkâr hallerini kabul eder. Ancak bu sırada uzaktan bir türkü sesi duyulur. Türküde “Karıncayız biz” diye söylenir ve karıncalar kendilerini hatırlarlar. Bu türkü, karıncaların kimliklerini, köle olmadıklarını ve eskiden eşitlik içinde yaşadıklarını hatırlatır. Gece boyunca türküyü dinleyen karıncalar ormandan çıkarak evlerine dönerler ve özgürlüklerini hatırlarlar. Kendilerini yeniden keşfederler ve eski dayanışmalarını canlandırırlar. Artık birlikte hareket ederler ve karıncaların özgürlüğü ve eşitliği için mücadele etmeye karar verirler.

Filler Sultanı, karıncaların direnmesinden haberdar olur ve kendi ordusunu karıncalara saldırmak için emir verir. Filler ordusu, karınca yuvalarını defalarca yok eder ve her seferinde olduğu gibi karıncaları yener. Bu savaşın sonunda sadece birkaç karınca hayatta kalır. Filler Sultanı hayatta kalan karıncalara daha fazla görev ve iş vererek saraylar, tahtlar ve dolu tahıl ambarları inşa ettirir. Bu yoğun çalışmanın karşılığında, karıncalara ölmelerini engelleyecek kadar yiyecek sağlanır ve zamanla karıncaların sayısı yeniden artar.

Filler Sultanı’na hizmet etmek istemeyen karıncalar Kırmızı Sakallı Topal Karınca’nın yanına kaçarlar ve Kırmızı Sakallı Topal Karınca’nın saklandığı yer kalabalıklaşır. Bu durumda Kırmızı Sakallı Topal Karınca, aralarında hain sarı karıncaların olduğunu fark ederek onların öldürülmesini emreder. Kendisi de Başbuğ’un kafasını koparır. Hainlerden kurtulan karıncalar fillerle savaş planları yapmak için yer altında hareket etmeye başlarlar. Karıncaların gece boyunca yaptığı çalışmalar sonucunda Filler Sultanı’nın hizmetinde çalışan hiçbir karıncanın kalmadığını açıklarlar ve savaşı ilan ederler. Filler Sultanı karıncalar tarafından kazılan sarayın temeline düşer. Diğer filler ise adım attıklarında karıncalar tarafından kazılan çukurlara düşerler. Böylece karıncalar, kendi elleriyle kurdukları kardeşlik ve dostluk dolu yaşama sahip olurlar ve artık hayatlarını kazandıkları bu yerde barış ve mutluluk içinde yaşarlar.

4.2.3. Romanın Bakış Açısı ve Anlatıcısı

Bu roman, tanrısal bir bakış açısı ve anlatıcı ile kurgulanır. Çocuk edebiyatında genellikle tercih edilen anlatıcı türü tanrısal anlatıcıdır. Bu tercihin altında yatan bazı nedenler bulunur. İlk olarak birinci şahıs anlatımı daha fazla ilgi çekici kabul edilebilir ve özellikle küçük çocuklar için fazlasıyla ürkütücü ve duygusal açıdan çekici bir deneyim sunabilir. Küçük çocuklar, henüz net bir “ben” kavramı geliştirmemiş oldukları için metindeki garip “ben” ile kendilerini özdeşleştirmekte zorluk yaşayabilirler. Ayrıca birçok çocuk edebiyatı uzmanı, çocuk okuyucuların bu “ben”i gerçek bir kişi olarak algıladıklarını ve “ben”in hikâyede oynadığı rolüne inanmaya başlayabileceklerini belirtirler. Nitekim erken dönem çocuk edebiyatı genellikle eğitim amacıyla yazıldığı için, öğretici üçüncü şahıs anlatıcıların uygun bir yöntem olduğu düşünülür (Nikolajeva, 2000: 143).

Hâkim anlatıcı, daha önce açıklandığı gibi karakterlerden bağımsız bir şekilde olayların dışından her şeyi bilen bir perspektif sunar. Aynı zamanda tüm karakterlerin düşünce ve duygularını bilir ve okuyucuyla bu düşünceleri paylaşır:

Filler Sultanı yürürken kendi kendine işte böyle düşünüyor, şu karıncaları daha önce, gençliğinde tanıyamadığına yanıyordu. Çok değerli bir zaman yitirmişti. Gençliği, fillerin tek mil yaşamları olanaksızlıklar içinde heder olmuş gitmişti. Oysaki filler bu dünyada, bu koskocaman, görkemli filler böyle mi olmalı, böyle kısıtlı mı yaşamalıydılar? Ama ne yapsın sultan, olan olmuş, geçen geçmişti (Kemal, 1994: 9).

Anlatıcı, her şeyi bilen bir konumda olduğundan ana karakterlerden daha fazla bilgi sahibidir. Bu nedenle mizahi bir etki yaratabilir veya daha sık olarak gerilimi artırabilir. Örneğin, “Karıncalar ise gündüzleri sultana çalışıyor gibi gözükmek için gece gizlice çalışıyorlardı ve yerin altından çıkan toprakları da kaybediyorlardı. Toprağı nereye koyuyorlardı? İşte bu bir sırdı” (Kemal, 1994: 213) cümlesinde ifade edildiği gibi karıncalar fillerle savaşa hazırlanırken Filler Sultanı’nın bunun farkında olmadığı anlatılır. Bu durumda anlatıcının karıncaların eylemlerine dair bilgi sahibi olması, okuyucunun heyecanını artırır ve Filler Sultanı’nın nasıl tepki vereceğini merak etmesine neden olur. Dolayısıyla Tanrısal Anlatıcı, hikâyenin akışı boyunca okuyucuya daha fazla içgörü sunarak olayların gidişatını önceden bildiğini ve bu bilgiyi kullanarak gerilimi artırır. Nitekim bu romandaki anlatıcının konumu, önceki romanda ele alındığı gibi oldukça önemlidir. Anlatıcı, öykünün dışında duran ve müdahil olmayan bir nitelik taşır. Kendi fikirlerini sunmak veya karakterlere yönelik yargılarda bulunmak yerine, anlatıcı sadece gözlemci rolünü üstlenir. Okuyuculara yalnızca karakterlerin diyalogları ve eylemleri aracılığıyla her şeyi iletmekle yetinir. Tanrısal anlatıcı, okuyucuların kendi yorumlarını yapmalarını teşvik eder ve öyküdeki olayları daha objektif bakış açısıyla görmelerine olanak tanır. Bu yüzden bu tür anlatıcı güvenilir anlatıcı betimlemek mümkündür.

4.2.4. Romanda Zaman

Bu romandaki zaman belirsizdir; anlatıda olaylar belirli kronolojik sıraya göre değil sürekli bir geçiş veya atlama içinde sunulur. Zamanın belirsizliği, karakterlerin hayali mekânlarda sürekli hareket etmelerinden kaynaklanır. Dolayısıyla anlatıcı tam bir zaman çerçevesi sunmaz; ancak zaman kavramlarına değinir. Zamanı işaret etmek için kış ve bahar mevsimlerine atıfta bulunur. Örneğin, anlatıcı kış mevsimine iki kez değinir:

Kış geldi, kar bastırdı, karıncalar kuşlar daha ormanda kışlarını bıkmadan usanmadan ağaçlara sürüyorlardı. Hüdühüdler başı da birkaç güne bir sultanın sarayından karınca ülkelerine, ormanlara uçuyor, onlarla hiç konuşmadan yukardan ormanları seyrediyor, geni sultanın sarayına dönüyor, gördüklerini ona en küçük ayrıntısına kadar söylüyordu. Ve sultan gelecek günü sabırla bekliyordu (Kemal, 1994: 105).

Romanın ilerleyen bölümlerinde tekrar kış mevsimi gelir: “Gene kış geldi. Kış gelmeden karıncalar sultana yeni bir sırça saray daha dikmişlerdi ki öteki saraydan da görkemli” (Kemal, 1994: 185). Bahar mevsimine ise anlatıcı bir kez değinir: “Derin bir sessizlik oldu. Ortalıkta bahar sıcaklığı dağlardan dalga dalga kokular geliyor, dünya ağzına kadar çiçeğe durmuş yenileniyordu” (Kemal, 1994: 166).

4.2.5. Romanda Mekân

Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca romanı, masaldan esinlenerek kaleme alınan bir edebi eserdir. Masallarda mekânlar genellikle hayali unsurları içeren; belirsiz saraylar, köşkler, dağlar, denizler, yedi kat yer altı, on iki kat gökyüzü gibi yerlerde geçen ve doğayı kapsayan bir mekânsal yapıya sahiptir (Tunç ve Akın, 2019: 32). Bu bağlamda söz konusu romandaki mekânlar da tamamen hayalidir; Karıncalar Ülkesi, Filler Ülkesi ve İnsanistan gibi hayali mekânlardan bahsedilir:

Hüdühüd kuşları, karıncalar ülkesinin üstünde uç maktan, bu korkunç yıkımı görmekten yorulmuşlar, sırtlarındaki karıncalarla dinlenmek için ormana uçtular, ülkede hiç bir karınca kalmamıştı, varıp filler sultanına ne diyeceklerdi, ormanda karıncalarla kuşlar başbaşa verip hem dinlenmeli, hem düşünmeliydiler... Sultanın hışmından nasıl kurtulacaklardı? (Kemal, 1994: 26).

4.2.6. Kişiler Dünyası

Çocuk edebiyatı, genellikle üç ana hedef doğrultusunda tasarlanır: okuryazarlık eğitimi, ahlaki gelişim ve zevkli okuma deneyiminin sağlanması. Bu amaçların etkili bir şekilde bir araya

getirildiği en popüler çocuk kitapları, çocukları eğlendiren ilgi çekici hikâyeler sunarken aynı zamanda bir veya daha fazla öğrenme fırsatı sunarak yetişkinleri de tatmin edebilir (Pulimeno vd, 2020: 16). Bu hedeflere ulaşmak için yazarlar, farklı anlatım tekniklerine başvururlar; bunlardan biri “antropomorfizm” tekniğidir. Antropomorfizm terimi; insan olmayan varlıklara insan özellikleri, duyguları veya niyetleri atfetmeyi ifade eder. Bu kavram, köklü bir hikâye anlatımı ve sanatsal bir araç kabul edilir ve birçok kültürde, antropomorfize edilmiş hayvan karakterlerin kullanıldığı geleneksel masalları içerir (Simpson ve Weiner, 1988: 513). İnsanlar genellikle evcilleştirilmiş hayvanlardan vahşi hayvanlara kadar birçok hayvana insan duygularını ve davranış özelliklerini atfetme eğilimindedirler (McKenna, 2013: 9). Hayvanları karakterler olarak kullanmak, bir hikâyeyi daha eğlenceli hale getirebilirken aynı zamanda okuyucu ile duygusal mesafe yaratabilir. Bu da hikâyenin iletmeye çalıştığı mesajın kişisel, duygusal veya güçlü bir içeriğe sahip olduğu durumlarda özellikle önemlidir. Bu nedenle bahsi geçen romanın karakterleri tamamen hayvanlardan oluşur.

Çocuk romanlarında karakterlerin sınıflandırılması genel romanlardan farklılık gösterebilir. Sedat Sever “Çocuk ve Edebiyat” adlı eserinde karakterleri incelerken kapalı (geliştirilmemiş) veya durağan, açık (geliştirilmiş) veya devingen karakterler olarak iki farklı kategoriye ayırır. Açık karakterler, yazar tarafından detaylı bir şekilde tasvir edilen ve olaylar içinde değişim gösteren karakterlerdir. Metindeki başlıca karakterler açık karakterler arasında yer alır çünkü yazar, ana karaktere sorumluluk yükleyerek çocuğa iletmek istediği mesajları daha etkili bir şekilde iletebilir. Kapalı karakterler ise daha ikincil bir rol oynarlar ve olaylar içinde herhangi bir değişime uğramazlar (Sever, 2010: 104-105). Sever (2010: 105)’e göre eserde açık karakterler kadar kapalı karakterlere de ihtiyaç vardır çünkü açık karakterlerin etkin bir şekilde işlev görebilmesi ve mesajı okuyucuya iletebilmesi için onlarla zıtlık oluşturan kapalı karakterlere ihtiyaç duyulur. Kapalı karakterler tek boyutludur. Bu tür karakterler, eserin içeriğine bağlı tembel, çalışkan, cömert, cimri gibi tek bir kişilik özelliğiyle ortaya çıkarlar. Kapalı karakterler her zaman zıtlık oluşturmak amacıyla değil bazen ana karakterin misyonunu yerine getirmesine yardımcı olmak için “yardımcı” konumunda da bulunabilirler. Ana karakter, karşılaştığı engelleri yan ve kapalı karakterlerin desteğiyle daha kolay aşabilir. Bundan yola çıkarak bu romandaki karakterler bu şekilde tasnif edilebilir:

4.2.6.1. Ana Karakterler

- **Kırmızı Sakallı Topal Karınca:** Baskıcı sultana veya sömürge rejimine başkaldıran ve sultanın karıncaların savaşı durdurmak istemeleri halinde sultana ve onun müritlerine çalışmaları gerektiği şeklindeki şartlarını baştan reddeden karıncadır. Dolayısıyla o, protagonist ve açık karakter rolünü üstlenir. Aynı zamanda Kırmızı Sakallı Topal Karınca bir demircidir; dünya var olduğundan beri onun kuşağının demirci olduğu söylenir: “Bu Kırmızı Sakallı Karınca bir ulu

demirciymiş. Soyu insanlar Kralı Davud’a kadar gidermiş. Demek ki Demirci Kırmızı Sakal’ın soyu insanlardan gelirmiş” (Kemal, 1994: 85). Ayrıca Kırmızı Sakallı Topal Karınca, karıncaları Filler Sultanı’nın esaretinden kurtarabilmek için dağda saklanır ve planlar yapar: “Bir şafak vakti, ıhırcık karanlıklar açılır, gül saçaklı gün doğarken tek mil gül saçaklı günler üstümüze doğsun, sarıcalar kırmızı sakallı topal demircinin üslendiği sarp, ulaşılmaz dağların ortasındaki düzlüğe geldiler. Topal demirciye hemen haber saldırdılar” (Kemal, 1994: 131). Böylece Kırmızı Sakallı Topal Karınca, bu romanda direnişin sembolüdür.

- **Filler Sultanı:** Filler Sultanı, romanda antagonizmi ve açık karakter özelliğini temsil eden karakterdir. Sömürgeci, emperyalist ve zalim hükümdar olarak tasvir edilir. Anlatıcı, romanın farklı bölümlerinde Filler Sultanı’nın özelliklerini okuyuculara aktarır. Örneğin, Filler Sultanı’nın teninin bir ak güvercinden daha beyaz olduğu belirtilir: “Filler Sultanı, bir ak güvercinden daha beyaz, iri, görkemli bir fildi. Tahtında otururken geleceği bekliyor ve hareketlerinden yerinde duramadığı anlaşılıyordu” (Kemal, 1994: 5). Anlatıcı aynı zamanda Filler Sultanı’nın ne kadar büyük olduğunu da vurgular; güldüğünde yerin sallandığını ifade eder: “Filler Sultanı, karnını tutarak sevincinden güldüğünde, dağlar, ormanlar ve karıncaların ülkesi sallanıyormuş gibi hissediliyordu” (Kemal, 1994: 32). Ayrıca, Filler Sultanı’nın beş apartman büyüklüğünde olduğu da belirtilir: “Tören başladı. Filler Sultanı, sarayın önündeki beş apartman büyüklüğündeki kayalığın üzerine çıktı” (Kemal, 1994: 78). Anlatıcı ek olarak Filler Sultanı’nın zeki olduğunu da ifade eder: “Fil fikirli Filler Sultanı derin düşüncelere dalmıştı” (Kemal, 1994: 8).

Anlatıcı, sultanın üstünlüklerinin yanı sıra zayıflıklarına da değinir. Filler Sultanı, istediği gibi gitmeyen durumlarda hızlıca öfkelenebilir ve tepkisini gösterir. Ancak emirleri doğru bir şekilde yerine getirildiğinde hemen tatmin olur: “Filler Sultanı öfkeyle sağ ayağını yere vurduğunda, teni kızgınlıktan kıpkırmızı oldu ve uzun dişlerini çatır çatır gıcırdatıyordu” (Kemal, 1994: 15). “Ben bu mutluluğa senin yüzünden kavuştum. Sen, gözlerimin çiçeği ve ışığıydın. Bunu böyle bilesin, benim bilgeler bilgesi Ulukepez kardeşim” (Kemal, 1994: 179). Kısacası Filler Sultanı romanın antagonisti, güçlü ve zalim bir karakter tasvir edilirken anlatıcının tanımlamalarıyla hem büyüklüğü hem de duygusal zayıflıklarıyla okuyucuların dikkatini çeker.

4.2.6.2. Norm Karakterler

- **Ulukepez:** Hüdhüdlerin sultanıdır, Filler Sultanı’nın sağ elidir ve romanda kapalı karakterlerden biridir. Birçok canlının fil, karınca, insan ve diğerleri gibi dilini konuşabilir. Anlatıcı onu hem ak hem de kara kanatları olduğunu açıklar: “Ulukepez geldi. Bu kuş, Hüdhüdlerin başıydı. Geniş ak, kara kanatları belli ki yorulmuştu” (Kemal, 1994: 5). Ulukepez, kendi ve halkının refahını sağlamak için Filler Sultanı için görevler yapar. Aynı zamanda roman boyunca Ulukepez insanların davranışlarını ve kötülüklerini yakından izler ve Filler Sultanı’na anlatır. Örneğin:

“Kurnazlardır,” dedi h  dh  dler ba  , “O insanlar yok mu, çok kurnazdırlar. Onlarla çok yaşadım, onları yakından tanırım” (Kemal, 1994: 103).

4.2.6.3. Kart Karakterler

- **Başbuğ Sarıca:** Sarı karıncaların hayatta kalanları arasında   ne çıkan kapalı ve antagonist rolünde bir karakter, Kırmızı Sakallı Karıncalar’dan intikam alma amacıyla diğer sa   kalan sarı karıncaları teşvik eden ve bu sebeple “başbuğ” seçilen karıncadır. Bu karakter, sarı karıncaların liderlik pozisyonunda yer alırken intikam duygusuyla dolu bir misyonu üstlenir ve diğer sarı karıncaları motive ederek onlara yol gösterir:

Elinizden gelirse, siz de birer kırmızı sakal öldürüp, sakallarını alıp kendi çenenize yapıştırın. O zaman işte, hiçbir kimse sizin sarıca olduğunuzun farkına varamaz. Siz de işte bu kırmızı sakallar ülkesinde cirit atarsınız babanızın evi gibi. Bunları da birebirlerine öldürtüp   c  m  z   karınca soylarından alırsınız. Bana başbuğ demenize de çok sevindim (Kemal, 1994: 142).

Romanın sonunda Başbuğ Sarıca, Kırmızı Sakallı Topal Karınca tarafından ba  ı kopartılır: “Sağ elini uzattı, demircinin eli güçlü, kocamandı. Ba  bu  un ışıl ışıl kırmızı sakalını tuttu, hızla çekti, sakal upuzun elinde kaldı. Sakalın yerinde sapsarı bir sarı sakal sallanıyordu” (Kemal, 1994: 211).

4.2.6.4. Fon Karakterler

- **Kırmızı Karıncalar:** Kırmızı Sakallı Topal Karınca’nın mensup olduğu karınca ulusudur. Bu ulus, sakallarının kırmızı olmasıyla ayırt edilir ve Filler Sultanı’nın iktidarına karşı direnişte yer alan ve adaletsizliklere karşı duran Kırmızı Sakallı Topal Karınca’sına destek veren bireylerden oluşur.

- **Sarıca Karıncalar:** Karınca ulusunun arasında casus olarak çalışan karıncalardır. Doğrudan karınca kökenlerinden vazgeçerler, tamamen sultana teslim olurlar ve kırmızı karıncaları öldürmeye çalışırlar: “İyi, dedi Ulukepez, öfkesini unutarak iyi. Demek bulursunuz kırmızı sakallıyı?   l  s  n   dirisini bulur sultanımıza getiririz. Bizim aslımız neslimiz fildir. Biz sonradan böyle küçücük sarıca karınca olduk” (Kemal, 1994: 49).

- **Hüdhüdler:** Ulukepez’in liderliğinde, Filler Sultanı’na sadık kalan ve onun emirlerine itaat eden kuşlardır.

Mavi, Turuncu, Yeşil, Mor Karıncalar: Bu gruplar, Filler Sultanı’nın hükmettiği ve amaçlarına ulaşmak için kullandığı diğer karıncaları temsil ederler.

4.2.7. Romanda Alegori

Alegori, belirli düşünceyi veya mesajı sembolik bir dille ifade eden edebi bir anlatım tekniği olarak daha önce de belirtildiği gibi ortaya konur. Bu teknik; eserdeki karakterlerin, nesnelerin ve olayların sembolik bir şekilde kullanılmasıyla sembolik anlamın, mesaj iletiminin, içerik ve biçim uyumunun karmaşık bir birleşimini içerir. Ayrıca alegorik eserlerdeki semboller, okuyuculara gizli mesajlar aracılığıyla bir düşünce, felsefi bakış açısı, toplumsal eleştiri veya belirli bir kavram hakkında derin bir anlayış sunmada önemli bir rol oynar. Çok katmanlılık, sembollerin birden fazla anlam taşıma kapasitesine sahip olduğunu ve farklı kombinasyonların çeşitli yorumlara olanak sağladığını ifade eder. Bu da eserin farklı düzeylerde okunabileceği ve anlaşılabilmesi anlamına gelir. İçerik ve biçim uyumu ise sembollerin eserin tümünde tutarlı biçimde kullanılmasının ve bu sembollerin anlamlarının eserin biçimsel yapısına uygun olmanın önemini vurgular.

Açıl'a göre bir eserin alegorik olarak nitelendirilebilmesi için kahramanların gerçek kişiler olmaması ve sembollerin kullanılarak teşhis sanatının gerçekleştirilmesi gereklidir. Açıl, alegorik eserlerde sıkça görülen bir diğer özelliğin içsel çatışma olduğunu belirtir. Bu çatışma genellikle erdemli ve kötü karakterler arasında meydana gelir. Açıl aynı zamanda alegorik eserlerde zaman ve mekânın sıklıkla belirsizdir, bu sayda alegori daha genel ve evrensel mesajlar iletilir (Açıl, 2014: 159). *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*'da sembolik anlam, mesaj iletimi, çok katmanlılık, içerik ve biçim uyumu, eleştiri gibi alegorik unsurlar bulunur. Ayrıca karakterlerin hayvanlardan oluşması ve Yaşar Kemal'in bu sembolik karakterler vasıtasıyla sömüren sömürülen, zayıf ve güçlü, zalim ve mazlum arasındaki çatışmaları anlatması, aynı zamanda zaman ve mekânın belirsizliği gibi unsurlar, romanın alegorik yapıya sahip olduğu teyit eder.

4.2.7.1. Romanın Alegorisini Oluşturan Semboller

4.2.7.1.1. Filler Sultanı: Ağalık, Sömürgecilik

Filler Sultanı'nın karakteri, İslam kültüründeki önemli bir referansa işaret eder. Kuran'da, Hz. Muhammed'in doğumundan önce Ebrehe ve ordusunun filleri kullanarak Kâbe'yi yıkmaya çalıştığı olaya atıfta bulunulur ve bu olayın anlatıldığı sure "Fil Suresi" adlandırılır (Ali, 1976: 503-504). Bu nedenle fil, İslam kültüründe önemli semboldür. Ayrıca tarihsel olarak Antik ve Orta Çağ dönemlerinde fillerin, büyük fiziksel güçleri ve dayanıklılıkları nedeniyle hem Doğu hem de Batı medeniyetlerinde askeri tankların işlevine benzer biçimde kullanıldığı bilinir. Bu bağlamda filler savaş alanlarında zor öldürülebilen ve dikkat çeken boyutlarıyla öne çıkan varlıklar oldukları için gücün sembolü kabul edilirler (Searle, 2018: 37-50). Fil, aynı zamanda Türk mitolojisinde de Budizm'in etkisiyle önemli bir rol oynar. Türk mitolojisinde fil, "hükümdarlığın gösteriş, ihtişam,

güç ve yiğitlik simgesi” kabul edilir (Çoruhlu, 2002: 147-148). Bu eserde Filler Sultanı, mutlak güce sahip zalim bir hükümdar tasvir edilir. O; sömürgecilik, ağalık ve burjuva sınıfının sembolü işlev görür. Romanda mutlak adaletsizlik ve zalimlikle karakterize edilen bu figür; karıncaları saraylar inşa etmek için kullanımı gibi emrindeki insanları sömürmek için çeşitli tekiniklerle sömürür.

Hayatının önemli bölümünü Çukurova’da geçiren Yaşar Kemal, sadece gözlemci olmanın ötesine geçerek bölge halkıyla ve çevresel unsurlarla iç içe bir yaşam sürer. Bu yoğun etkileşimler, eserlerinde içtenlik ve samimiyetle ifade ettiği temel unsurlardan biri haline gelir. Kendi yaşam deneyimlerini anlatırken şu ifadelere yer verir: “Ben çeltik tarlalarının ırgadıyım. Ben yarı beline kadar çamurlara gömülenlerle yan yana çeltik biçtim. Anacığımınla birlik. Ben halkın birbirine ne kötülükler ne zulümler ne bayağılıklar ettiklerini gördüm. Öldürülen insanı gördüm” (Kemal, 1974: 139). Dolayısıyla Yaşar Kemal’in Çukurova’da geçen çocukluk ve gençlik yılları, kendi hayatından izler taşıyan hikâyelerine ilham kaynağı olur. Yaşar Kemal’in gözlemlediği ve yaşadığı hayattan türetilen ağalar, beyler, köylüler, bürokratlar ve diğer karakterler hikâyelerinde yer bulur. Bu karakterler farklı isimler ve kimlikler taşısa da genel özellikleri benzerdir. Bir romanda Abdi Ağa başka bir romanda Şakir Bey veya Filler Sultanı olarak görünebilir. Bu bağlamda Yaşar Kemal’in diğer eserlerinde sıkça rastlanan ezilen-ezen ilişkisi, bu romanda daha da belirgindir. Muharrem Kaya, Filler Sultanı karakterinin yazarın diğer eserleri için bir prototip niteliği taşıdığını ifade eder (Kaya, 1999: 297). Bundan yola çıkarak Filler Sultanı’nın karakteri, “feodalizm” ve “ağalık” kavramlarıyla ilişkilendirilebilir.

Feodalizm; Orta Çağ Avrupa’sında hukuki, ekonomik, askeri, kültürel ve politik geleneklerin bir sentezi kabul edilir aynı zamanda “feodal sistem” olarak adlandırılır. Bu sistem, genellikle toprak sahibi olma karşılığında hizmet veya iş sunma ilişkilerine dayalı olarak toplumu organize eder. Bu bağlamda toprak sahipleri ile onların topraklarında yaşayan ve geçimlerini sağlamak peşinde olan basit çiftçiler arasında iki ayrı sınıfın ortaya çıkması tipiktir (Longsdorf ve Shumaker, 2018: 365). Karl Marx toplumsal, ekonomik ve politik gelişimi analiz ederken feodalizmi, kapitalizmden önce gelen bir düzen olarak tanımlar. Ona göre feodalizmin en belirleyici özelliği, yönetici sınıfın (aristokrasi) hâkimiyeti altında bulunan işlenebilir araziler ve bu arazilerde çalışan köylülerin genellikle serflik koşulları altında bulunarak temelde emek ve üretme aracılığıyla sömürüldüğü sınıflandırılmış bir toplumun ortaya çıkmasıdır (Daileader, 2001: 869). Bu nedenle Marx, feodalizmi esas olarak ekonomik özellikleriyle tanımlar.

Feodalizm kavramı içinde, ağalık kurumu zamanla evrilir. Ağalık, Anadolu’nun coğrafi yapısında oluşur ve Osmanlı Devleti ile Cumhuriyetin ilk yıllarında var olan yapılarından biridir. Ağa sistemi, bölgesel etkiye sahip ve genellikle birkaç yıl süren bir yapı kabul edilir. Türkiye’de Toprak Ağalığı sistemi, 19. yüzyılda miri arazi sisteminin çözülmesiyle ortaya çıkar. Osmanlı tarihçileri, özel mülkiyet alanına geçiş sürecinde eşraf ve nüfuz sahibi bireylerin toprakları nasıl zorbalıkla veya gayrı resmi yollarla ele geçirdiklerini anlatırlar (Kenanoğlu, 2020: 157-160). Orta Çağ Avrupa’sında, genellikle “baronlar” olarak bilinen derebeyler; kral tarafından kendilerine

verilen bölgeleri kontrol eden, önemli yetkilere sahip toprak sahipleridir. Kendi topraklarında bulunan köylüler ve vasallar üzerinde askeri ve idari güç kullanırlar (Hallam, 1987: 256). Benzer şekilde Türkiye'nin tarihi bağlamında ağalar, kendi bölgeleri üzerinde etkili olan yerel toprak sahipleri veya aşiret liderleridir. Derebeyler ve ağalar arasındaki çarpıcı benzerliklerden biri, kendi bölgelerindeki otorite ve yönetimin ana kaynakları olmalarıdır. Her ikisi de hukuki konular, kaynak dağıtımı ve anlaşmazlıkların çözümü de dâhil olmak üzere yerel meselelerde etkili olurlar. Bu merkezi kontrol; toprak ve kaynaklar üzerinde, sosyal düzeni ve istikrarı koruyan hiyerarşik bir yapı kurmalarını sağlar (Wickham, 2010: 522-523).

Orta Çağ Avrupa'sında feodalizmin yaygın olduğu bir dönemde, Türkiye'deki özellikle de Anadolu'daki ağa sisteminin; kabile liderliği, yerel yönetim ve arazi mülkiyeti gibi unsurları bir araya getiren benzersiz bir sosyo-politik yapı parçası olduğunu vurgulamak önemlidir. Ağalar, çoğunlukla merkezi otorite ile yerel halk arasında arabuluculuk yaparak kendi toplulukları içinde sosyal ve politik istikrarın sürdürülmesinde önemli bir rol oynarlar (Kemal, 1974: 55). Yıllar boyunca yoksulluk içinde yaşayan Anadolu halkının emeği, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra ortaya çıkan fırsatçı ağalar ve beyler tarafından çeşitli şekillerde acımasızca sömürülür. Artık köylüler, devletin değil ağaların ve beylerin topraklarını işlemek zorunda kalırlar. Nitekim dünya düzenindeki değişikliklerle birlikte kapitalizmin Türkiye'ye girişi, yoksul Anadolu köylüsünü ağaların sömürüsüne dâhil eder. Bu sebeple Türk edebiyatında ağalık sistemine ve bu sistemin yansımalarına dair pek çok örnek bulunur. İlhan Tarus'un *Yeşilkaya Savcısı*, Fakir Baykurt'un *Onuncu Köy*, Kemal Bilbaşar'ın *Cemo* ve Kemal Tahir'in *Rahmet Yolları Kesti* eseri, romanları bu konuya ilişkin dikkate değer örnekler arasında gösterilebilir.

Filler Sultanı karakteri de bir ağadır. Yaşar Kemal'in diğer eserlerindeki ağa figürleriyle paralellikler taşıyan Filler Sultanı, özellikle *İnce Memed* adlı eserde zulmün temsilcileri olan Abdi Ağa ve Ali Safa Bey ile kıyaslanabilir. Filler Sultanı da Abdi Ağa ve Ali Safa Bey gibi baskıcı ve otoriter özellikleriyle dikkat çeker. Nitekim Yaşar Kemal'in *İnce Memed* adlı eserindeki ana karakteri olan İnce Memed; henüz on iki yaşında olmasına rağmen köyden, ırgatlıktan ve şiddetten kaçma çabasıyla Abdi Ağa'ya isyan eder:

Süleyman: 'Çok mu sıkıştırdı seni Abdi Ağa?' diye sordu. Memed böyle bir soru beklemiyordu. Kendini toparladı: 'Beni, dedi, döve döve öldürdü. Hem çift sürdürdü çakırdikenlikte yalın ayak. O da ayazda. Hem öldürdü. Birinde beni bir dövdü, bir dövdü... Bir ay yataktan kalkamadım. Herkesi döver ya, beni çok döver. Anam diyor (Kemal, 2008: 23).

Ağalar; çeşitli yöntemler kullanarak insanları sindirir, işkence eder ve kendi otoritelerine itaat etmeye zorlar. Bu tür baskı ve zorbalığa maruz kalan bireyler ise haklarını savunmaya çalışırken sıklıkla çaresizlik içinde kalır ve neyi nasıl talep edeceklerini bilemez duruma düşerler. Hukuki bir süreç başlattıklarında bile, şikâyetlerini iletmek amacıyla başvuracakları resmi makamlar genellikle güçlü ve varlıklı kesimin yanında yer alır, bu da çabalarını boşa çıkarır. Filler Sultanı, karıncaların yeteneklerini ve güçlerini bilmekle birlikte onlardan ellerinden gelenin ötesinde çaba göstermelerini ister ve bunun için onları zorlar:

Yapacaksınız, hem bana şu dağın doruğuna bir sırça saray konduracaksınız, hem de sarayın ambarlarını, kilerlerini balla, yağla, iksirle, türlü yiyeceklerle, yaşam suyuyla dolduracaksınız. Hem de, hem de bir yıl içinde. Üstelik de bana, sultanınıza dünyanın en büyük elmasını, incisini, yakutunu, zümrüdünü getireceksiniz (Kemal, 1994: 22).

Karıncaları tehdit ederek kendi isteklerini yerine getirmelerini ya da onları yok edeceğini belirtir: “Karıncalar da orada, ormanın ortasındaki alanda yemeden içmeden uyumadan üç gün üç gece tartışılar, konuyu didik didik ettiler. Hiç bir umarları olmadığını anladılar, ya sultanın dediklerini yerine getirecekler, ya da toptan öldürüleceklerdi” (Kemal, 1994: 29). Filler Sultanı, tıpkı diğer tüm ağalar gibi insanların özgürlüklerini ellerinden alarak kendi isteklerine hizmet etmeye mahkûm etme yetkisine ve gücüne de sahiptir. Bu otoriter tutumuyla halkı üzerinde korku ve baskı kurarak kendi iktidarını sağlamlaştırmaya çalışır. Böylece Filler Sultanı, toplumun özgür iradesini ezip kendisine bağımlı bir topluluk yaratma çabasındadır. Bu bağlamda “sınıf teorisi”ne atıfta bulunulabilir. Sosyal sınıf veya sadece sınıf olarak adlandırılan bu kavram, bir toplum içinde aynı sosyoekonomik statüye sahip insanların bir araya gelmesiyle oluşur (Grant, 2001: 161). Hem sosyal teori hem de nüfus sayımlarıyla ilgili önemli bir konu olan sınıf kavramı, aynı zamanda sosyal hareketlilik araştırmalarında da yaygın kullanılır. “Sınıf” kavramı, büyük hiyerarşik gruplamaları ifade eden “rütbe” ve “düzen” gibi kavramların yerini alır ve 1800’lerin başından itibaren yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanır. Batı Avrupa toplumlarının endüstriyel ve politik dönüşümleri tarafından kaynaklanan bu yenilenme kavramı, feodal sınıf farklılıklarının azalması ve yerine ticari ve endüstriyel sermayedarlar ile fabrikalarda çalışan işçi sınıfı gibi yeni toplumsal grupların ortaya çıkmasıyla ilişkilidir. Sınıf kavramı, birçok toplumda kast veya feodal toplumlar gibi sosyal grupları tanımlamak için kullanılsa da özellikle modern ve sanayileşmiş toplumlarda sosyal ayrımları belirtmek için geniş çapta kullanılır. Bu durum bireylerin ekonomik konumları, gelir düzeyleri ve meslekleri temelinde belirli bir sosyal sınıfa dâhil olmalarını ifade eder.

Sosyal sınıf teorileri; modern sosyal bilimlerin, özellikle de sosyolojinin oluşumundan önce gelişmez. Ancak siyaset felsefecileri Thomas Hobbes, John Locke ve Jean-Jacques Rousseau, toplumsal eşitsizliği ve tabakalaşmayı tartışır. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarındaki Fransız ve İngiliz yazarlar ise toplumun siyasi olmayan unsurlarını, örneğin ekonomik sistem gibi unsurları ve aile yapısını incelerler. Bu fikir, Fransız sosyal teorisyen Henri de Saint-Simon tarafından geliştirilir ve hükümet biçiminin altında yatan ekonomik üretim sistemiyle ilişkilendirilir (Taylor, 1975: 158-161). Saint-Simon’un takipçileri, proletarya veya şehirli işçi sınıfını modern toplumda önemli bir siyasi güç olarak görürler. Bu görüşler, Karl Marx’ın sınıf teorisi üzerinde doğrudan etkili olur ve daha sonraki tartışmaların odağı haline gelir.

Marx’a göre her toplumun belirli bir üretim tarzı vardır ve bu üretim tarzı, o toplumun sınıf sistemini belirler. Her sınıf, üretim sürecini kontrol eden ve yöneten kendine özgü bir sınıf sistemi oluşturur. Egemen sınıf, üretim sürecinin kontrolünü elinde tutar ve diğer sınıflar, doğrudan üreticiler ve hizmet sağlayıcıları olarak işlev görür. Sınıflar arasındaki ilişkiler, üretilenin sahiplenilmesi konusunda çatışmalıdır ve üretim tarzındaki değişiklikler, teknolojiye ve emeğin

kullanımındaki gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıkar (Parkin, 1979: 12). Marx, sınıf ayrımını iki kriter üzerinden yapar: üretim araçlarının mülkiyeti ve başkalarının emek gücünün kontrolü. Kapitalistler ya da burjuvazi, üretim araçlarına sahiptir ve başkalarının işgücünü satın alır. İşçiler veya proletarya, üretim araçlarına ya da başkalarının işgücünü satın alma yeteneğine sahip değildir. Böylece Sınıf, gelir veya statüye değil mülkiyet ilişkilerine göre belirlenir. Bu faktörler, sınıfların üretim ve güç ilişkilerini yansıtan dağıtım ve tüketim tarafından belirlenir (Marx ve Engels, 1986: 35-46).

Marx, başlangıçta sınıf çatışmasının evrimini öncelikle bireysel fabrika sahipleri ve sermayedarlar çerçevesinde sınırlı bir olgu olarak gözlemler. Bununla birlikte kapitalizmin olgunlaşması sürecinde burjuvazi ile proletaryanın yaşam şartları giderek ayrışır. Bu ayrışma ve sınıflar arasındaki homojenliğin azalması, bireysel mücadelelerin giderek genişlemesi için uygun bir zemin hazırlar. Toplumsal düzeyde artan sınıf çatışmasıyla birlikte sınıf bilinci ve ortak çıkarlar da artış gösterir. Bu artış, yönetici sınıfın çıkarlarının sürekliliğini sağlamak için politikalar düzenlemesine yol açar. Sonuç olarak artan sınıf bilinciyle birlikte siyasi güç mücadelesi başlar ve sınıflar zamanla siyasi güçlere dönüşürler. Bu kapsamda fillerin temsil ettiği burjuva sınıfı, işçi sınıfını temsil eden karıncaları köleleştirerek saraylar inşa eder ve depoları çeşitli yiyecek ve içeceklerle doldurur: “anlamayacak ne var bunda, sultana yakuttan bir saray, pembe elmastan bir taht yapacak, ambarlarını da yiyeceklerle dolduracaksınız” (Kemal, 1994: 70). Üstelik Filler Sultanı adeta karıncaların tanrısı gibi davranarak onlara daima “kullarım” diye hitap eder: “ ‘nasılsınız karınca kullarım,’ diyordu Yaaa, ‘nasılsınız sevgili karınca kullarım,’ diyordu onlara” (Kemal, 1994: 73). Bu nedenle burjuva fil sınıfı ile işçi karınca sınıfı arasındaki ekonomik ve sosyal uçurumun artarak derinleştiği gözlemlenir. Bu durum sonucunda işçi sınıfının zaferi ve feodal yapılanmanın ortadan kaldırılmasıyla toplumsal çatışmanın doğuşuna yol açar.

Roman, farklı bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde Filler Sultanı’nın karıncalara karşı gerçekleştirdiği eylemlerin, bir ülkenin başka bir ülkeyi sömürgelestirmesiyle paralellikler gösterdiği söylenebilir. Sömürgecilik, genellikle sömürgeci gücün çıkarlarına hizmet etmek için kolonilerdeki doğal kaynakların ve işgücünün sömürülmesini içeren ekonomik bir sistemi ifade eder. Bu süreç; sömürgeleştirilen toplulukların yerel kültürlerinin, dillerinin ve geleneklerinin bastırılmasına, hatta yok olmasına neden olur. Sömürgecilik aynı zamanda birçok yerde yerel ekonomilerin çökmesine ve yerli halkların yoksullaşmasına da yol açar (Osterhammel, 2005: 16). Günümüzde sömürgeciliğin kalıcı etkileri açık bir biçimde gözlemlenir. Özellikle eski sömürge sistemleri altında kalmış ülkelerde, tarihsel süreçte yerleşmiş toplumsal yapılar ve ekonomik sistemler halen aktif bir şekilde varlıklarını sürdürür. Bu ülkelerin çoğu hala ekonomik anlamda geri kalmış durumda olup istikrarsızlıkla mücadele eden ülkeler olarak bilinir (Dell ve Olken, 2020: 164-203). Ayrıca sömürgecilik döneminde dayatılan dil ve kültürler, birçok toplumun kendi kültürel kimliklerini koruma mücadelesi verirken ciddi zorluklarla karşılaşmalarına neden olur. Ancak son yıllarda birçok ülke, sömürgecilik mirasını geride bırakma çabası içerisinde olup kendi kültürel kimliklerini yeniden inşa eder. Bu bağlamda geçmişte baskılanan diller ve gelenekler

günümüzde bazı toplumlar tarafından canlandırılmaya ve yaşatılmaya çalışılır. Küresel düzeyde ise sömürgecilik mirasının farkındalığını artırmak ve bu mirasın olumsuz etkileriyle mücadele etmek amacıyla çeşitli girişimler ortaya çıkar (Al-Kassimi, 2018: 1-35).

Bahsedilen romanda Ulukepez, karınca ülkelerine seyahat edip uzun bir süre boyunca bu topraklarda ikamet etmesinin ardından Filler Sultanı'nın huzuruna döner ve bu seyahat sırasında öğrendiği tüm detayları ve karşılaştığı deneyimleri Sultan'a aktarır: "Ulukepez anlattıkça coşuyor, coştukça anlatıyordu. Durmadan bir gün bir gece karıncaları, onların kentlerini, ülkelerini anlattı filler sultanına. Filler sultanı da kendinden geçmiş, bu coşku içindeki kuşu dinliyordu" (Kemal, 1994: 6). Karınca ülkelerine derin bir hayranlık duyan Filler Sultanı, ordusuna bu toprakları kolonileştirme emri verir. Bu süreçte, bu topraklardaki karıncaları yok etmek amacıyla aşırı güç kullanımına başvurur ve sonuç olarak bu karıncaları kendi hizmetine alarak köleleştirir:

Ülkeler inim inim inliyorlardı. Her fil ayağının altında ölü, yaralı bir karınca yumağı... O güzelim kentler yangın yerinden de beter. Oturulacak ne bir köre, işlek ne bir yol kalmış. Sanki bir dağı almışlar da bu ülkelerin üstüne fırlatıvermişler, dağ da burada, kentlerin üstünde un ufak olmuş işte durum tam böyleydi. Ortalıkta da yaralıdan, ölüden başka hiç bir karınca gözükmüyordu (Kemal, 1994: 25).

Filler Sultanı, karınca devletlerini askeri ele geçirmenin ötesinde, kontrolünü pekiştirmek için ideolojik yöntemlere de başvurur. Bu durumda Louis Althusser'in devlet aygıtlarıyla ilgili çalışmaları göz önünde bulundurulabilir. Devlet, halkına veya sömürgeleştirdiği ülkelere egemenliğini sağlamak ve tam kontrol elde etmek için çeşitli araçlar kullanır. Louis Althusser, devletin bu araçlarını "baskıcı devlet aygıtları" ve "ideolojik devlet aygıtları" olarak ikiye ayırır. Baskıcı devlet aygıtı, fiziksel veya fiziksel olmayan şiddeti kullanan aygıtları ifade eder. Her ülkede hükümet, ordu, polis, mahkemeler, hapishaneler gibi bu tür aygıtlara sahiptir. İdeolojik devlet aygıtları ise okullar, camiler, kiliseler ve diğer sosyal kurumlar gibi çeşitli kurumlarla ilişkilidir (Althusser, 2001: 142).

Althusser ayrıca baskıcı devlet aygıtının ideolojik devlet aygıtıyla karıştırılmaması gerektiğini belirtir; çünkü bu iki aygıt arasında farklılıklar bulunduğunu vurgular. Baskıcı devlet aygıtının tek bir türü olduğu halde, ideolojik devlet aygıtlarının çok sayıda olduğunu ifade eder. Ancak bu ideolojik devlet aygıtlarının bir bütün olarak nasıl işlediği hemen gözlemlenemez. Bunun yanı sıra baskıcı devlet aygıtları genellikle kamusal alana aittir, ideolojik devlet aygıtlarının ise çoğunlukla özel kurumlar tarafından yürütüldüğü görülür. Kiliseler, partiler, sendikalar, aileler, belirli okullar, çoğu gazete, kültürel kuruluşlar ve benzeri özel girişimler ideolojik devlet aygıtlarına örnek olarak verilebilir. Bu işleyen kurumların "kamu" veya "özel" olması önemli değildir önemli olan nasıl çalıştıklarıdır (Althusser, 2001: 142). Dolayısıyla devletin ideolojik aygıtı ile baskıcı devlet aygıtı arasındaki temel fark, baskı aygıtının "şiddetle" işlev gösterirken ideolojik devlet aygıtının "ideolojik" işlev görmesidir. Nitekim her devlet aygıtı hem şiddetle hem de ideolojiyle işlediği söylenmelidir. Bir devletin baskıcı aygıtı, genellikle kitlesel baskı mekanizmalarıyla -fiziksel güç kullanımı dâhil olmak üzere- ve ikincil olarak da ideolojik araçlarla

etkisini sürdürür. Bu sebeple baskı unsurlarının varlığına rağmen tamamen baskıcı bir devlet aygıtının varlığına dair kategorik bir tespit yapmak oldukça zordur. Bununla birlikte devletin ideolojik aygıtları da kendi paylarına, genellikle ideolojiyle ağırlıklı işlev görürken ikincil olarak baskı aracılığıyla da işlev görür; bu da genellikle gizli veya sembolik olabilir.

Bu romanda daha önce açıklandığı gibi baskıcı sömürgeci devlet aygıtları öne çıkar. Sultan, ordularını karıncalara karşı kullanarak karıncaları boyun eğdirir. Karıncalar ise savaşın ülkelerinde tamamen yok olmadan sona ermesi için sultana yalvarır: “Biz yaptık, sen yapma sultanımız. Göreceksin, eğer böyle devam ederse savaşın sonunda hiçbir karınca kalmayacak. Çoğu ölecek ya da yaralanacak” (Kemal, 1994: 17). Ancak Filler Sultanı, tam bir kontrol sağlayamadığı ve karıncaların sürekli kendisine düşmanlık besleyeceği endişesiyle daha kapsamlı bir kontrol sağlamak için devletin ideolojik aygıtlarını da kullanır. Örneğin, karıncalara farklı düşünceleri dayatmak için okulları ve müziği kullanır, böylece karıncalar gerçek kimliklerini bir süreliğine unuturlar:

Karıncaları fil etme okulları açacağız. Karınca yavrularını daha yumurtadan çıkar çıkmaz alıp bu okullarda eğiteceğiz. Onlar karınca olsalar da kendilerini fil sayacaklar, filliğe fillerden daha bağlı olacaklar. Yüzlerce yıldır İnsanistan’da bu eğitim düzeni uygulanır. Onlar fil olacaklar, kendilerini fil sayacaklar ama karınca kadar fil olduklarını hiçbir zaman unutmayacaklar (Kemal, 1994: 175).

Anlatıcı ayrıca bu okulların açılmasının işe yaradığını vurgular:

Az bir sürede karıncayı fil etme okulları açıldı ve eğitime başladı. Az bir sürede de semeresini verdi okullar. Amma da fil olmaya teşneymiş bu karınca soyu ha! Okula giren karıncalar, çok değil, birkaç ayda tıpkı filler gibi fil oluyorlardı. Filler gibi oturup kalkıyor, filler gibi yiyip içiyor, filler gibi davranıyor, filler gibi kıçlarını nazlı nazlı ağaçlara sürüyor, tıpkı tıpkı filler gibi konuşuyorlardı. Nerdeyse o küçük küçük gövdelerine birer fil hortumu takacak, Filistan’da öyle dolaşacaklardı (Kemal, 1994: 180).

Sömürgeciler, genel olarak eğitimi toplum mühendisliğinin temel aracı kabul ederler (Mosweunyane, 2013: 52). Eğitimi, yerli halklara kendi değerlerini dayatma amacıyla medenileştirme misyonuyla ele alırlar. Sömürgecilerin eğitim yoluyla dayattığı asimilasyon politikası, yerli halkların kendi kültürel değerlerini reddetmelerine ve sömürgecileri her alanda taklit etmelerine neden olabilir. Sömürge dönemindeki eğitim; halkın devletin talep ettiği işlevleri yerine getirmesini, sömürgeciliğin kavramlarını benimsemesini ve yerli halkın kendi kültürüne erişimini engellemeyi amaçlayan bir şekilde tasarlanır. Filler Sultanı, karıncaları denetim altına almak için kullandığı sömürgeci ve ideolojik yöntemler arasında borazan seslerine de başvurur. Borazan, çeşitli toplumlarda otorite sembolü kabul edilir. Tarih boyunca borazan savaş zamanlarında komutanların askerleri yönlendirmek için kullandıkları bir araç olur. Bu nedenle borazan, otorite ve gücün belirgin bir sembolü görülür. Borazanın çalınması, emirlerin iletilmesi veya dikkatin çekilmesi gereken durumlarda kullanılır. Bu bağlamda bu romandaki borazan sesleri, otoritenin ve iradenin uzantısı olarak değerlendirilebilir (Herbert, 2011: 7).

Borazanın otorite gücüyle ilişkisi, insan davranışı ve sosyal etkileşim üzerinde derin etkiler bırakabilir. Borazanın çalınması, insanlarda belirli bir otorite figürüne karşı otomatik bir tepki oluşturabilir. Bu tepki, itaat etme veya belirli bir eylemde bulunma şeklinde olabilir (Herbert, 2011: 1-2). Örneğin karıncalar, borazan seslerine alışkanlık kazanır ve borazan sesi kesildiğinde isyan ederler. Borazanlar tarafından çalınan müzikler, karıncaları uyuşturur ve kendi kimliklerini unutmalarına neden olur. Bu durumda kimliklerini ve türkülerini unutan karıncalar, borazan şarkılarıyla çaresizlik içinde kalır ve özgürlük düşüncesini bile akıllarına getiremezler:

Borazanlar en çok onların umutlarını kıracaklar, bu düzeni Tanrı'nın, doğanın böyle kurduğunu, fillerin fil, karıncaların karınca yaratıldıklarını, bunun hiçbir zaman da değişmeyeceğini, ancak çalışarak didinerek, fillerin gözlerine girerek karıncaların fil olabileceklerini, o da ancak karınca kadar fil olabileceklerini yineleyecekler. Borazanlar güzel uyutucu türküler söyleyecekler, sazlar çalacaklar, hepsi uyutucu umutsuz karanlık olacak. Karıncaları çürütecekler (Kemal, 1994: 169).

Romanda türkü ise karıncalara gerçekte kim olduklarını hatırlatmak için bir mecaz kullanılır. Türküler; bir toplumun tarihini, coğrafyasını, yaşam tarzını ve duygusal deneyimlerini yansıtarak kültürel kimliğin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Ek olarak türküler, bir toplumun ortak belleğini oluşturur ve nesiller arası aktarım sayesinde kültürel mirası korur. Ayrıca dil, müzikal yapı, ezgi ve tema gibi unsurlar aracılığıyla türküler, bir toplumun benzersiz kimliğini ve karakterini ifade eder (Salgar, 2009: 96). Nitekim türküler, insanlar arasında duygusal bir bağ kurarak toplumsal etkileşimi güçlendirir. Ortak şarkılar ve melodiler, bir arada olma duygusunu güçlendirir ve toplumsal dayanışma ruhunu destekler (Kösoğlu, 2003: 23-24). Dolayısıyla karıncaların duydukları türkü, geçmişte karıncaların nasıl bağımsız yaşadığını ve hiç kimsenin kölesi olmadığını anlatır. Birlikte çalışıp yemek yedikleri ve dayanışma içinde oldukları vurgulanır. Filler, Hüdhüdler ve diğer canlılar, karıncaların duyduğu bu türküyü duymazlar. Aynı zamanda defalarca ihanete başvuran sarı karıncalar da bu türküden nasibini almaz. Karıncalar, bu türküyle uyanıp fillere saldırır ve bir kurtuluş savaşı başlatır. Dolayısıyla türkü, sadece bir kimlik sembolü değildir; özgürlük, eşitlik ve barış gibi tüm insan güzelliğinin bir simgesidir:

Türkü çoğalarak yeryüzünün her bir parçasından geliyordu. Yürek olarak açıyordu bu türkü, sevgi, sıcaklık, dostluk, güzellik, kardeşlik, eşitlik, barış olarkten dünyanın en görkemli çiçeği gibi açıyordu bu türkü. Özgürlük, tan yerindeki ulu ılık çiçeği olmuş açıyordu. Özgürlük açıyordu dünyanın üstünde teknil göğü sararak bu türkü, aydınlatarak (Kemal, 1994: 201).

Söz konusu romanda Yaşar Kemal'in tasvir ettiğı temalar arasında, borazan seslerine karşı türkülerin kullanımının; zalim, sömürgeci ve kapitalist rejimlerden kurtulmanın yegâne yolu, bu rejimlerin dayattığı yeni ideolojileri değiştirmekle başlamak ve daha sonra o rejimlerin kullandığı baskıcı aygıtlara karşı ayaklanmaktır. Yaşar Kemal'in Frantz Fanon'dan doğrudan etkilendiğine dair belirgin kanıtlar bulunmaz. Ancak entelektüel çevresinde ve zamanının dünya çapındaki entelektüel akımları takip ettiğı düşünöldüğünde eserlerinde Fanon'un düşüncelerinden etkilenmiş olabileceğı ihtimali dikkate alınabilir. Bu bağlamda Yaşar Kemal'in bu eseri, *İnce Memed* gibi diğer romanlarıyla birlikte Fanon (2007: 66-93)'un düşünceleriyle uyumlu olduğı ve sömürgeci

rejimlere karşı çıkmanın bazen şiddet içeren radikal eylemleri gerektirebileceği fikrini yansıttığı söylenebilir. Nitekim Sanatın özellikle de müziğin ve politikanın kesişimi, tarih boyunca dinamik ve ilgi çekici bir olgu olarak varlığını sürdürür. Sanat genellikle bir toplumun değerlerini, mücadelelerini ve isteklerini yansıtan bir ayna olarak kabul edilir. Resim, heykel, edebiyat, müzik ve diğer sanatsal ifadeler; siyasi hareketlerin ve toplumsal değişimlerin şekillenmesinde etkili bir rol oynar. Sanatçılar, eserlerini sıklıkla siyasi adaletsizliklere karşı bir protesto biçimi olarak kullanırlar. Özellikle toplumsal ayaklanma dönemlerinde, örneğin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sivil haklar hareketi veya Güney Afrika'daki apartheid karşıtı mücadeleler gibi güçlü sanat eserleri direniş ve dayanışma mesajları ile dolup taşır.

Folk, punk ve hip-hop gibi türler; sanatçıların siyasi duruşlarını ve toplumsal meseleleri ele aldıkları güçlü araçlar olarak ortaya çıkar. Örneğin Bob Dylan'ın 1960'lardaki protesto şarkıları, sivil haklar ve savaş karşıtı hareketlerin marşları haline gelmiş ve ezilenlerin ve haklarından mahrum bırakılanların sesini yükseltir (Shrestha, 2008: 32-33). Klasik müzik de çağdaş türlerin ötesinde politik yorumların bir aracı olarak hizmet verir. Örneğin Dmitri Shostakovich gibi besteciler, eserlerini Sovyetler Birliği'nin karmaşık siyasi ortamında gezinmek için kullanırlar. Shostakovich'in 5 Numaralı Senfonisi hem Stalinist baskıya verilen bir taviz hem de incelikli bir isyan eylemi olarak yorumlanır (Dulas, 2023: 14-15). Bu örnekler; sanatçıların, hükümetler ve siyasi sistemler tarafından dayatılan sansürlü veya bastırılmış koşullar altında, eserleri aracılığıyla siyasi kısıtlamalara karşı nasıl başa çıktığını vurgular.

Sanatsal bir ifade biçimi olarak müzik aynı zamanda olumlu toplumsal değişime ilham verme konusunda eşsiz bir güce sahiptir. Müziğin dikkat çekici özelliklerinden biri, farklı kökenlere sahip insanları birleştirme yeteneğidir. Rastgele ırk, etnik köken veya sosyo-ekonomik statüden bağımsız olarak bireyler, paylaşılan müzik deneyimleri aracılığıyla ortak bir zemin bulabilirler (Schulkin ve Raglan, 2014: 2). Ayrıca müzik kritik sosyal konular hakkında farkındalık yaratma, düşünceyi teşvik etme ve eyleme ilham verme yeteneğine de sahiptir. Şarkı yazarları genellikle eşitsizlik, ayrımcılık ve çevresel bozulma gibi acil endişeleri ele alan şarkı sözleri yazarlar (Levy ve Byrd, 2011: 64). Böylece müzik, dinleyicilerde derin bir duygusal düzeyde yankı uyandıran mesajların iletilmesi için bir araç haline gelir. Müzik, farkındalık yaratmanın ötesinde bireyleri olumlu değişimin araçları olma konusunda güçlendirir. Müziğin duygusal etkisi, insanları sosyal meselelerle aktif olarak ilgilenmeye ve daha adil ve eşitlikçi bir toplum için çalışmaya motive edebilir. Bu güçlenme, müzisyenlerin ve hayranların Afrika'daki kıtlıkla mücadele için fon ve farkındalık yaratma amacıyla bir araya geldiği Live Aid ve Band Aid gibi hareketlerde açıkça görülür (Shuker, 2013: 193). Kısacası sanat, müzik ve politika arasındaki ilişki karmaşık ve dinamiktir. Sanatçılar toplumsal ideolojilerin hem aynası hem de mimarı olarak hizmet eder. Protesto şarkılarından klasik bestelere kadar müziğin siyasi söylemi, statükoya meydan okuyarak ve siyasi kısıtlamaları aşarak güçlü bir şekilde şekillendirir. Sürekli değişen siyasi ortamda ilerlerken müzik ve politika arasındaki bu sinerji, sanatsal ifade ve toplumsal dönüşüm için güçlü bir itici güç olarak devam eder.

4.2.7.1.2. Kırmızı Sakallı Topal Karınca: Devrimcilik

Haksız bir düzene itaat etme zorunluluğu, doğal bir sonuç olarak başkaldırıyı tetikler. Örneğin, fillerin sultanı karıncaların topraklarına saldırdığında bir karınca kendisine karşı koyma cesareti gösterir. Bu kahramanca davranışı sergileyen karınca, romanda Kırmızı Sakallı Topal Karınca olarak anılır ve direnişin sembolü haline gelir. Nitekim Yaşar Kemal'in *Demirciler Çarşısı Cinayeti* adlı romanında da karınca, aynı sembolik göndermeyle yer alır. Derviş Bey ile kan davası olan Mustafa Bey, Derviş Bey'i takip eder. Mustafa Bey, bir karınca yuvasını uzun uzun izler. Yuva çevresinde böcek ölülerini bulunur ve karıncalar bu ölülerini taşımaya çalışırlar. Mustafa Bey'in dikkati, kırmızı renkte küçük bir karıncaya takılır. Onun, kendisinden katbekat büyük bir böcek ölüsünü taşıma direncini hayretle izler. Başarılı olup olamayacağını merak eder. Kendi direnci ile karıncanın direnci arasında benzerlik kurar: "Karınca, böceği çukurdan çıkarabilecek mi, Derviş bugün tam üstlerine düşecek mi?" (Kemal, 1995: 282).

Yaşar Kemal, zalim hükümdarın mahvolmasına sebep olacak olan romandaki karıncayı kızıl sakallı ve demircilikle uğraşan bir karınca tasvir eder. Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın sakalının kırmızı renkte tercih edilmesi, komünizme bir gönderme olabilir. Yaşar Kemal'in komünist düşüncelere olan yakınlığı ve Anadolu'da Komünist Partisi'nin kurucularından biri bilinmesi bu tercihin altında yatan nedenleri açıklar:

Bin dokuz yüz elli yılı nisanında hapse girdim. Adanada Kadırlılı bir çocuk komünist propagandası yaparken yakalanmış. Ben o zamanlar Kadırlıydim, arzuhalcilik yapıyordum, küçük bir tahta kulübeydi dükkanım. Çocuğu çok dövmüşler, o da bildiği adların hepsiyle bir olmuş Çukurovada Komünist Partisi kurmuş. Ben de o kurucular arasındaydım. Bir sabah candarmalar geldiler, şangur şungur, ellerinde kelepçeler, birini bana taktılar savcıya, sorgu yargıcına götürdüler, oradan da doğru hapishaneye (Kemal ve Bosquet, 2004: 43).

Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın demircilikle uğraşması, okuyucuyu iki önemli sembole yönlendirebilir: demir/demircilerin önemi ve Dehhâk ve Kâve'nin hikâyesi. Demir, Türk mitolojisinde saygı duyulan bir madde olarak görülür. *Divanü Lügati't-Türk*'te, and içme törenlerinin demirden yapılmış kılıçlar üzerine yapıldığı ve demirin yüce bir madde olduğu belirtilir. Ayrıca Demir, korku ve saygı ritüellerinde önemli bir nesne kabul edilir. Yeni doğum yapmış kadınların yakınları, "albastı"dan korumak için demir aletler bulundururlar (Boratav, 2012: 54). Anadolu'da, ölü bedenlerin kötü ruhlardan korunması için bıçak bırakma geleneği hala sürer. Schimmel, demircilerin kadim toplumlarda önemli bir rol oynadığını belirtir. Çünkü bu toplumlarda insan yapımı silahların ve kılıçların özel değeri olduğuna inanılır (Schimmel, 2004: 56).

Yaşar Kemal'in eserlerinde demircilik, önemli bir tema olarak okuyucuya sunulur. *Al Gözüm Seyreyle* adlı romanında, Salih karakteri demirciliğin kutsal bir zanaat olduğunu ifade eder. Demircilerin piri olarak Davud Peygamber'i kabul ettikleri; içlerinde kızgınlık ve öfkenin yer

almadığı her işlerini ise sevgiyle yaptıkları aktarılır: “Demircilik, sevgiyle ve sabırla demir dağını eritip biçimlendirebilir ancak” (Kemal, 2014: 154). Aynı şekilde *Ağrı Dağı Efsanesi*’nde Ahmet’e yardım eden Hüso ve *Binboğalar Efsanesi*’nde Yörük obasını kurtarmaya çalışan Haydar Usta da demircidir. Yaşar Kemal’in Kürt kökenlerinden gelen etkiler, eserlerinde Kürt mitolojisiyle derinlemesine etkileşimde olduğunu açıkça ortaya koyar. Bu sebeple Kırmızı Sakallı Topal Karınca’nın demircilikle uğraşması, Kürt mitolojisindeki Dehhâk ve Kâve efsanesi olarak yorumlanabilir. Kürt kültüründe Nevruz Bayramı, genellikle Demirci Kawa’nın hikâyesiyle sıkça ilişkilendirilir. M.Ö. 612 yılında, zalim hükümdar Dahhak’ın zulmünden kurtulmak amacıyla isyan eden bir demirci olan Kawa, hükümdarı devirir. Bu olayı anmak ve kutlamak amacıyla halk, dağlarda büyük bir ateş yakar ve çevresinde şölenler düzenler. Kürt toplumu için 21 Mart’ta kutlanan Nevruz Bayramı, özgürlüğün sembolü kabul edilir.

Efsaneye göre yaklaşık 2500-2600 yıl önce, zalim bir Asur kralı olan Dehak veya Zuhak hüküm sürer. Kralın zalimliği mitolojik efsanelerde ayrıntılı bir şekilde anlatılır ve onun iki omzunda birer yılanın bulunması, onu daha da dehşet verici bir figür haline getirir. Kral, yılanları beslemek için her gün iki çocuğunun kurban edilmesini emreder ve aşçısına bu çocukların beyinlerini yılanlara yem olarak vermesini buyurur. Zalim hükümdarın bu davranışı, efsanelerde ilkbaharın gelişini engellediği şeklinde anlatılır (Onarlı, 2003: 41-74). Ancak Armayel ve Garmayel adında iki kişi bu zulme dayanamazlar ve kraliyet sarayına aşçı olarak girerler. Burada, beyinleri alınmak için saraya getirilen çocuklardan sadece birini öldürürler ve diğerinin gizlice kaçmasına yardım ederler. Her gün yılanları beslemek için kestikleri koyunun beynini insan beyniyle karıştırarak bir çocuğun hayatını kurtarırlar. Bu kaçan kişilerin, Kürtlerin ataları olduğuna inanılır. Kawa adında bir demirci ise kaçak çocukları gizlice eğiterek bir ordu oluşturur. Kawa’nın liderliğindeki bu ordu, 20 Mart’ta zalim kralın sarayına saldırır. Kawa zafer kazanır ve çekiç darbeleriyle kralı öldürür. Kawa, bu zaferi kutlamak için etrafındaki tüm tepeleri ateşe verir. Böylece Kürtler, zalim kraldan kurtulmanın sevincini yaşarlar ve ertesi gün baharın müjdesini alırlar (Güner, 2015: 41-42). Bu benzersiz hikâye, demirci Kawa’nın Kürt halkını kurtarmasıyla sonuçlanırken kırmızı sakallı topal karınca da diğer karıncaları fillere karşı korur ve onları sultanın elinden kurtarır. Her ikisi de sembolik olarak direnişi ve özgürlüğü temsil eder.

4.2.7.1.3. Başbuğ Sarıca, Sarı Karıncalar: Milliyetçilik, Sarı Sosyalizm

Bu romanda Başbuğ Sarıca isimli karakter, sarı sakallı karıncaların lideri olarak “komünist” ve “milliyetçi” düşünce arasındaki çekişmeyi temsil eder. Başbuğ milliyetçi bakış açısıyla bir anti-komünist şekilde tasvir edilir. Gökhan Atılğan’ın da vurguladığı gibi milliyetçiler, komünistlerle karşıt bir düşünce yapısı içinde bulunurlar. Türkiye, tarihi süreç içerisinde komünist ve milliyetçi fikirler arasındaki yoğun çatışmaların yaşandığı toplumlardan biri öne çıkar. Bu iki ideoloji, Türk siyasi ve sosyal yaşamının belirgin bir parçası olur ve ülkenin tarihsel gelişiminde belirleyici bir

role sahiptir. Türkiye’de komünist ve milliyetçi düşünceler arasındaki mücadele, uzun bir süre boyunca siyasi platformda varlığını sürdürür ve toplumun kimlik oluşumunda derin izler bırakır (Atılğan, 2009: 6-7).

Osmanlı İmparatorluğu ve Anadolu coğrafyasında, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Komünizmin belirginleşmesine yol açan temel dinamik, çeşitli işçi hareketleri ve cemiyetlerinin ortaya çıkışı olmuştur. Türkiye’de bu dönemden itibaren komünist düşünce, işçi hareketlerinin öncülüğünde gelişmiş ve sınıf mücadelesinin merkezinde yer alır (Gökay, 2019: 60-73). Ancak bu düşüncenin etkisi zaman zaman devletin baskıcı müdahaleleri ve ülkedeki milliyetçi hareketlerin benimsediği anti-komünist politikalar nedeniyle zorluklarla karşılaşır. Ayrıca Türkiye’deki milliyetçi düşüncede solcular, sosyalistler ve komünistler sıklıkla ruh hastası veya kirli yaratıklar olarak gösterilir. Bu duruma dair çarpıcı örneklerden biri, 1940’ların başında milliyetçi tarih doçenti Dr. Osman Turan’ın sosyalizmin ve komünizmin tedavisi olmayan bir ruh hastalığı olduğunu iddia etmesidir. Turan, “hastalığın sirayetini önlemek ve dışarıdaki salgınla iltihabına meydan vermemek için hastaları sıkı bir sıhhi kordon altında bulundurmaktan başka çare kalmamıştır” yazar (Turan, 1948: 32). Türk antikomünizminin önde gelen propagandistlerinden Fethi Tevetoğlu, komünizmi bir tür “ruh hastalığı,” “ahlaksızlık” ve “cinsel sapıklık” olarak nitelendirmiş, Türklüğün düşmanı komünistlerin psikopat, hırsız ve fahişenin üçü bir arada temsil ettiği kirli ve çarpık yaratıklar olduğunu iddia eder (Tevetoğlu, 1963: 54-55). Ayrıca Necip Fazıl Kısakürek’in komünistlerle mücadele için sivil kıyafetli “Komünistlikle Mücadele Polisi” kurulmasını önermesi, devletin istediği herhangi bir kişiyi durdurup “komünist olmadığını kanıtlamak” diyebilme yetkisine sahip olması gerektiğini savunduğu belirtilir (Kısakürek, 1993: 148-149).

Bahsi geçen romanda sarı karıncalar, burjuvaziyi temsil eden fillerin yanında duran milliyetçi hareketin takipçileri olarak tasvir edilir. Bu durum diğer karınca türleri arasında çatışmalara yol açar. Başbuğ Sarıca, takipçileriyle birlikte Kızıl Karıncalar ile onların işçi sınıfını temsil eden burjuvazi karşıtı takipçiler arasında anlaşmazlık çıkarmayı planlar. Başbuğ Sarıca’nın asıl amacı ise kızıl sakallı topal karıncayı öldürmektir: “Ben de Topal Demirci’yi baştan çıkarmaya, onun yüreğine yılgınlık, kuşku, korku, inançsızlık, sevgisizlik közü atmaya gidiyorum” (Kemal, 1994: 136). Bu bağlamda Franz Fanon’un perspektifine paralel olarak sarı karıncaların ve lideri sultana hizmet etme durumu, sömürgecilik döneminde milliyetçi partilerin üstlendiği rollerin bir göstergesidir. Fanon’un *Yeryüzünün Lanetlileri* adlı kitabında belirttiği gibi milliyetçi siyasi partiler, sömürgeci güçlere karşı mücadele etme ihtiyacı hissetmezler. Onların asıl amacı sistemi köklü olarak devirmek değildir. Bu yeni sömürgeci düzenin pasifist savunucusu ve aslında destekçisi olan siyasi gruplar, sömürge burjuvazisinden daha fazla güç talep ederler. Fanon’a göre milliyetçi partilerin sömürgeciyi savunmasının nedeni, bu partilerin destekçilerinin, sömürge durumundan yararlanmaya başlamalarıdır (Fanon, 2007: 65). Sarı karıncalar ve lideri olan Başbuğ Sarıca de aynı şeyi yaparlar. Ancak köylüler, alt sınıflar ve açlar, sömürgecilikten fayda sağlamazlar ve hayatları daha da perişan hale gelir. Bu nedenle Fanon’a göre bu gruplar aynı

Kırmızı Sakallı Topal Karınca ve diğer karıncaların yaptığı gibi ancak şiddetle sömürgeciliğe son verme veya özgürleşme yoluna gidebilirler (Fanon, 2007: 66).

Fransa'nın 20. yüzyılın başlarındaki ideolojik manzarası, geleneksel Marksist ilkelerden ayrılmayı hedefleyen "sarı sosyalizm" adı verilen alternatif bir ekonomik sistemin ortaya çıkışına tanıklık eder. Bu hareket, 1902'de Pierre Biétry tarafından öncülük edilir ve o dönemin egemen "kırmızı sosyalizmi" ile keskin bir tezat oluşturarak işçi sınıfının karşılaştığı zorluklara farklı bir yaklaşım önerir. Daha önce Fransa'da göze çarpan bir sendikalist olarak bilinen Pierre Biétry, mevcut sosyalist pratiklerin kısıtlılıklarından hayal kırıklığına uğrar. Bu hayal kırıklığı, genel greve karşı olan tutumu ve ülkedeki sosyalist faaliyetlerin genel etkinliğine olan güvensizliği gibi nedenlerle artar. Sonuç olarak 1900 yılında Fransız İşçi Partisi'nden ayrılır ve hayatında ideolojik bir dönüm noktası oluşturur (Mandal, 2008: 560).

İşçi sınıfının karşı karşıya kaldığı zorluklara çözüm getirme vizyonu ile Biétry, örgütlü emek ile kapitalist işletmeler arasında işbirliğine dayalı bir ilişki önerir. Biétry'nin benzersiz duruşu, sendikal yaklaşımı ve sendikalar ile işverenler arasındaki işbirliğini teşvik eden korporatist bir çerçeve ile karakterize edilir ve sarı sosyalizm olarak adlandırılır. "Sarı" terimi, geleneksel Marksist "kırmızı sosyalizm"e karşı bilinçli bir karşıtlık oluşturarak ve onun ilkelerinden bir sapmayı vurgulayarak seçer. Nitekim Biétry'nin liderliğinde, 1902'de Fransa Ulusal Sarıları Federasyonu kurulur ve bu sarı hareketin resmi olarak kurulduğunun bir işareti olur. Kısa süre sonra İsviçre ve Almanya'daki bağlı gruplar da sarı sosyalizmin ilkelerini benimsemiş ve marksizm'e karşı kararlı bir muhalefet içerisine girerler (Gordon, 1996: 167; Mosse, 1987: 127).

İlgi gören "sarı sosyalist" adlandırma daha sonra "kırmızılar marksistliler" tarafından devralınmış ve herhangi bir sosyalisti, hâkim sınıfın yanında duran olarak nitelendirmek için kullanılır (Payne, 1996: 46). Sarı sosyalistleri, işçileri savunmaya çalışır gibi görünse de aslında savunmalarının işverenin lehinedir. Aynı şekilde hâkim sınıfa karşı olduklarını iddia etseler de aslında onun destekçileri ve gücünün ve zulmünün arkasındaki sebepleri olurlar. Bu noktada, sarı sosyalistler ile bahsedilen romandaki sarı karıncalar ve lideri arasındaki benzerlik ortaya çıkar. Filler Sultanı'nın, sarı karıncaların karınca topluluğu içindeki askerleri olduğunu açıklayan bir ferman çıkardığını görülür. Bu durum sarı karıncaların, karıncaların işçilerini denetleyen müdür veya zalim rejimi konumundaki Filler Sultanı'na doğrudan bağlılık gösterdiğini ortaya koyar:

Sarıca karıncaların her birisi bir karınca birliğine kolbaşı olacak. Böyle ferman kıldım. Sarıcalar benim karıncalar içindeki askerlerimdir. Hüdhüdler başı, var git bu fermanımı da karıncalar ülkesine tebliğ et. Bu fermanımı duymayan hiç bir karınca kalmayacak. Herhangi bir sarıca karıncaya karşı koymak bana karşı koymak demektir. Bunu da söyle karıncalara (Kemal, 1994: 57).

Ayrıca sarı karıncaların filler sultanı'na olan bağlılıkları ve herhangi bir görevi istekle yerine getirme konusundaki kararlılıkları belirgin bir şekilde görülür. Fillerin Sultanı, kırmızı sakallı topal karıncayı bulmak amacıyla Başbuğ Sarıcadan yardım istemekten çekinmez:

Haaa, anladım, dedi iri, yaşlı sarıca karınca. Bildim, o bizden değil ki, o bir kızıl karınca... O ülkenin öteki yanından olur. Biz oraları bilemeyiz. O kadar karınca içinde kırmızı sakallıyı biz ne bilelim? Sultandan buyruk çıkarsa, biz milyarlarca sarıca karıncayız şu yeryüzünde, o kırmızı sakallıyı arar buluruz (Kemal, 1994: 49).

Sarı sosyalizmin yükselişi ve ardından gelen düşüşü, ideolojik hareketlerin karmaşık ve sürekli evrilen doğasına dair bir kanıt sunar. Bu süreç, sosyo-ekonomik reform arayışının içsel karmaşıklıklarını ve sosyalist paradigma içindeki farklı bakış açılarını uzlaştırmada karşılaşılan zorlukları da vurgular. Bazı hareketlerin işçilere destek verdiği ya da baskıcı otoritelere karşı çıktığı gözlemlenir. Ancak diğer hareketlerin desteklediği ve isyan ettiği gibi görünse de aslında durumun tam tersi olduğu ortaya çıkar. Böylelikle bu tür hareketlerin ve eğilimlerin ortadan kalkmasıyla romanın sarı karıncaları ve liderleri, gerçek anlamda işçileri ve zalim rejimlere karşı savunma görevini üstlenenler tarafından da yok edilir.

4.2.7.1.4. Ulukepez: Vezir, Statüko Yanlılığı

Ulukepez, Hüdüh kuşlarının başkanı kabul edilen ve filler sultanının yakın danışmanını temsil eden bir karakterdir. Bu durumda Yaşar Kemal, yine Hz. Süleyman'ın hikâyesine bir atıfta bulunur. Hz. Süleyman, kuşları kontrol eder ve Hüdüh'ün yokluğunu fark eder. Ardından Hüdüh gelir ve Hz. Süleyman'a Seba Diyarı'ndan bir kadın tarafından yönetildiklerini ve onların dini inançları hakkında bilgi verir (Okur, 2011: 113-114). Aynı şekilde romanda Ulukepez için de benzer bir durum geçerlidir. Sultanı tarafından toprakları incelemek için gönderilen Ulukepez, bir süre sonra karıncaların topraklarıyla ilgili haberleri Sultan'a getirir ve böylece hikâye başlar. Ayrıca Yaşar Kemal'in Hüdüh kuşunu kullanması, *Mantıku't-Tayr* adlı kitaba da bir göndermedir. Ferîdüddin Atâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ında da Hüdüh kuşları, padişahı Simurg'u aramaya çıkan kuşların liderliğini yaparlar ve onlara yol gösterirler. Hikâyede, yolculuk esnasında bitkin ve yorgun düşen binlerce kuş Hüdüh'den şüphelerinin giderilmesini isterler. Hüdüh her birinin soru ve itirazlarına cevaplar verir. Hüdüh, önlerinde yedi vadi olduğunu ve bu vadileri geçerek padişahları Simurg'a ulaşacaklarını söyler. Sonunda geriye sadece otuz kuş kalır ve amacına ulaşırlar (Tansü ve Güvenç, 2017: 787). Dolayısıyla bu hikâyede söz konusu romanda da Hüdüh, akli ve zekâyı temsil eder.

Bu romanda, Ulukepez bir vezir olarak tasvir edilir. Vezirler, tarihsel süreç içerisinde çeşitli medeniyetlerin yönetim süreçlerinde etkili rol oynamış önemli kamu görevlileri olarak öne çıkarlar. Bu pozisyon, erken dönem medeniyetlerde ortaya çıkan ve Eski Orta Doğu ile Antik Mısır gibi toplumlarda temel bir figür kabul edilen vezirlik makamıyla örtüşür. Hükümdarların en güvendikleri danışmanlar arasında yer alan vezirler, krallıkların ve imparatorlukların yönetiminde kritik bir rol oynarlar. Vezirlik kurumu, farklı kültürler ve dönemler boyunca değişik isimler altında varlığını sürdürür. Örneğin, Eski Mısır'da "vezir" olarak bilinen bu görev, Orta Doğu'da

“büyük vezir” ve İslam dünyasında “vezir” veya “sadrazam” gibi çeşitli isimlerle anılır. Her bir kültürde vezirler, kendi toplumlarının ve devletlerinin gereksinimlerine uygun olarak görevlerini yerine getirmiş ve tarihi süreçleri etkiler. “Vezir” kelimesi büyük olasılıkla Arapça “wazara” (yük taşımak) kelimesinden, Sami dilindeki “W-Z-R” kökünden türetilir (Nicholson, 1907: 257). Bu kelime, Kur’an’da Harun’un Musa’ya yardımcısı olarak anlatıldığı gibi yine aynı kökten türetilen “vezir” (yük) kelimesiyle de ilişkilendirilir (Goitein, 1966: 171). Osmanlı kaynaklarında ise “paşa”, “sahip”, “âsaf”, “vekil”, “nâzır” ve “lala” gibi terimler, vezirle eş anlamlı kullanılır (İnalçık, 2013: 90).

Vezirlerin temel rolü, hükümdarın günlük yönetim işlerini organize etmek ve karar alma süreçlerinde danışmanlık sağlar. Bu görev, adil yönetimin güvence altına alınmasının yanı sıra toplumsal düzenin ve devletin refahının korunmasında kritik bir öneme sahiptir. Vezirler, hükümdarın direktiflerini yerine getirirken vergi toplama, adaletin sağlanması, dış ilişkilerin yönetimi gibi önemli devlet işlerini de genellikle üstlenirler. Ancak bu romanda iktidar otoritesinin sömürgeci bir otorite olduğu dikkate alındığında vezirler farklı bir rol üstlenir. Sömürge dönemlerinde sömürgeci otoritelerin vezirleri, koloniler bakanı veya kolonilerden Sorumlu devlet bakanı sömürgeci gücün yönetiminde kilit bir pozisyon alırlar (Thomson, 1932: 2; Vanthemsche, 2012: 275). Bu vezirler; sömürgeci devletin yerel yönetimini sağlamak, politik kararları uygulamak ve sömürgeci gücün çıkarlarını korumakla görevlendirilir. Sömürge vezirleri, sömürgeci devletin politikalarını yürütmenin yanı sıra genellikle yerel halkla ilişkileri yönetmek ve yönetim yapısını güçlendirmekten sorumlu tutulur (Basye, 1922: 13). Bu sebeple Ulukepez’in, Fillerin Sultanı ile karıncalar arasındaki ilişkiyi bağlayan ve sultanın direktiflerini karıncalara düzenli olarak ileten bir sömürgeci devlet veziri rolü üstlendiği vurgulanır:

Saraydan sonra, mağaraları, ağaç kovuklarını balla dolduracaksınız. Sultan balı çok sever. Şu bizim ormana da dünyadaki bütün çekirgeleri taşıyacaksınız. İri meyveler bulacaksınız, bal damlayan, hiç bir yerini zedelemeyen saraya kadar taşıyacaksınız tonlarca... Size iyilik yaramaz. Bütün bu dediklerimi tez bir süre içinde yapmazsanız siz bilirsiniz. Sanki bu dünyanın karınca ulusuna çok bir gerekliliği vardı ! (Kemal, 1994: 44).

Ayrıca sömürgeci yönetim düzenini sürdürmek amacıyla sultana zaman zaman gerekli olabilecek sert önlemleri alması yönünde tavsiyelerde bulunur:

Onlara ağır, çok ağır işler yükleyeceğiz, diye önerdi ulukepez. O kadar ağır işler yükleyeceğiz ki onlara, düşünecek bir anlık bile zamanları olmayacak. Bu karıncalara hiç bir zaman başlarını bile kaşıyacak bir süre tanımayacağız. Hep iş, hep çalışma, hep açlık, hep yoksulluk, hep gelecek korkusu içinde olacaklar. Bu korkular onları kör, sağır, sersem, beyinlerini işlemez yapacak (Kemal, 1994: 172).

Yaşar Kemal Ulukepez’i aynı zamanda bu romanda “statüko yanlılığı” temsil eden bir kuş tanımlar. Statüko yanlılığı, insanların her şeyin olduğu gibi kalmasını veya mevcut durumun aynı kalmasını tercih etmesini içeren bir tür bilişsel önyargıdır. Bu yanlılığı, insan davranışı üzerinde etkiye sahip olabilir. Aynı zamanda sosyoloji, politika ve ekonomi gibi diğer alanların da ilgi

konusudur (Samuelson ve Zeckhauser, 1988: 33-35). Statüko yanlılığı terimi, 1988 yılında William Samuelson ve Richard Zeckhauser tarafından tanımlanır. İlgili araştırma kapsamında gerçekleştirilen deneysel çalışmalar sonucunda; Samuelson ve Zeckhauser, bireylerin genellikle mevcut durumu (statükoyu) koruma eğilimi gösterdiklerini tespit ederler. Araştırma, katılımcılara yöneticilerin ve devlet görevlilerinin karar verme pozisyonunda olduğu çeşitli senaryolar sunarak gerçekleşir. Elde edilen sonuçlar, katılımcıların genellikle mevcut durumu sürdürmeye daha fazla eğilim gösterdiklerini ortaya koyar. Bu doğrultuda bireylerin önemli bir seçim yaparken mevcut durumu koruma yolunu tercih etme olasılığının yüksek olduğu sonucuna varılır (Samuelson ve Zeckhauser, 1988: 36-45). Ulukepez de sultanın emirlerini yerine getirirken ve karıncaları toprakla ve yeryüzünün hazineleriyle taşırken onları korkutarak çalışır:

Şimdi dinleyin beni, filler sultanı ordusunu çekmiş sizin üstünüze geliyordu. Sizin ülkeniz de şu perişan karıncaların ülkesi gibi olacaktı. Ben, o ulu, o görkemli sultanın önüne geçtim, aman sultanım dur, dedim. O dedi, neden durayım, behey ulukepez kardeşim? Ben dedim sultana, şunun için duracaksın ki, dünyada yaşayan her karınca senin buyruğundadır, ol sebepten sen buyruğundaki karıncaları neden öldüresin? Doğru, diye sevindi sultan, neden öldüreyim buyruğundaki karınca kullarımı? Ben dedim ona, öyleyse ben kara karıncalar ülkesine gideyim, senin yüce buyruğunu kara karıncalara bildireyim ki, onlar da senin bir dediğinden dışarı çıkmasınlar. Şimdi dinleyin beni ve hem de duyduk duymadık demeyin, yüce filler sultanının buyruğunu bildiriyorum (Kemal, 1994: 69).

Ulukepez'in önceliği, diğer hayvanların yaşadığı zorluklar değil güç sahibi olan sultanın gözünde iyi bir konumda kalmak ve bu konumu korumaktır:

Konuşayım onlarla. Yazık oldu, tekmil ülkelerin kentlerini yıkıp yerle bir etmemiz iyi olmadı. Dedi filler sultanı. Yazık olmadı, dedi ulukepez. Çünküleyim karıncalar fillerin kim olduklarını bir iyice öğrendiler, kıyamete kadar bir daha başkaldıramazlar fillere. Kırılan karıncalaraysa aldırma, bu dünyada o kadar çok karınca ülkesi, o kadar çok karınca var ki, sayamayız elektronik beyin le, tüketemeyiz ezmek ile, karmak ile...(Kemal, 1994: 12).

Sonuç olarak statüko yanlılığı zihnin karmaşıklığından kaynaklanan bir eğilimdir. Ancak bu eğilimin farkında olmak ve değişime daha açık olmak, bireylerin ve toplumun ilerlemesini sağlamak için önemli bir adımdır. Bilinçli kararlar alarak statükonun sınırlayıcı etkilerinden kaçınılabilir ve daha dinamik, yenilikçi ve adil bir toplumun oluşturulmasına katkıda bulunabilir.

4.2.7.1.5. Dağlar: Kutsallık, Sığınak ve Manevi Anlam

İnsanlığın tarih boyunca dağlara duyduğu hayranlık ve saygı, çeşitli kültürlerin mitolojilerinde ve dinlerinde gözlemlenen bir olgudur. Bu coğrafi oluşumlar sadece doğal yapılar olmanın ötesinde; kutsallık, sığınak ve manevi anlam taşıyan semboller kabul edilir. Dağların mitolojik anlatıları ve semavi dinlerdeki rolü, insanın evrenle olan ilişkisini ve manevi hayatını

anlama çabasının bir parçası olur. Yunan mitolojisinde dağlar, tanrıların ve tanrıçaların ikamet ettiği kutsal mekânlar olarak öne çıkar. Bu anlayışın en belirgin örneği, antik Yunan kültüründe en yüce ve kutsal kabul edilen Olimpos Dağı'dır. Olimpos, Zeus ve diğer Olimposlu tanrıların ikamet ettiği bir mekân görülür. Mitolojik anlatılara göre tanrılar burada toplanır, önemli kararlar alır ve insan dünyasını etkilerler (Grimal, 2012: 560). Ayrıca Yunan mitolojisinde dağlar, kahramanların serüvenlerinin merkezi olarak da işlev görür. Örneğin; Zeus'un gizlice büyütüldüğü ve daha sonra tanrıların kralı olarak yükseldiği İda Dağı, Yunan mitolojisinde sıkça anlatılan bir mekânlar (Erhat, 1996: 998). Bu bağlamda Yunan mitolojisinde dağlar, tanrısal varlıkların ikamet ettiği yerlerin yanı sıra kahramanların maceralarının ve kaderlerinin belirlendiği önemli mekânlar kabul edilir.

Ortadoğu'nun derin mitolojik geleneği, insanın doğa ile ilişkisinin karmaşıklığını ve sembolik anlamlarını içerir. Bu bölge; mitolojik anlatıları, dini ritüelleri ve sembollerin çeşitliliğiyle dağların kutsallığını ve semavi önemini vurgular. Dağlar, Ortadoğu mitolojisinde pek çok kültürde kutsal ve ruhani bir varlık kabul edilir. Özellikle Ortadoğu'nun en ünlü dağlarından biri olan Kaf Dağı, bu bağlamda dikkate değer bir konumdadır. Kaf Dağı; mitolojik hikâyelerde genellikle sırların, bilgeliğin ve ilahi bilginin saklandığı bir kaleymen tasvir edilir. Bu dağ; insanlara bilgelik, içsel aydınlanma ve derin anlayış arayışlarında yol gösteren bir nesne algılanır. Efsanelere göre Kaf Dağı'nın zirvesindeki gizemli varlıklar, insanlara hayatın anlamı ve evrenin sırları hakkında ışık tutar. Aynı zamanda Kaf Dağı; yücelik, sıra dışılık ve zorlukların sembolü de kabul edilir. Dağın ulaşılması zor, meydan okumalarla dolu ve genellikle semavi bir görevin yerine getirilmesini gerektiren bir yer tasvir edilmesi; onun insanın ruhsal ve fiziksel sınırlarını zorlaması ve aşması gereken bir simge olabileceğini gösterir (Prior, 2009: 425-444).

Türk mitolojisinde doğanın en görkemli unsurlarından biri olan dağlar, kutsal ve mistik bir anlam taşırlar. Türk kültüründe dağlar; yücelik, güç, sığınak ve sembollerin yurdu kabul edilir. Bu manevi sembol, Türklerin tarihsel ve kültürel kimliğinin derinliklerinde köklere kadar uzanır. Altay ve Tanrı Dağları, bu manevi sembollerin en önde gelen örneklerindendir. Coğrafi konumları itibarıyla Altaylar, Tanrı Dağları'nın kuzeyinde konumlanır ve her ikisi de sıradağlar olarak bilinir. Bu dağlar, Türk toplumunun yaşam alanları olarak sadece bir coğrafi oluşumdan ibaret olmayıp aynı zamanda toplum ile doğa arasındaki ilişkiyi anlatan kültürel sembollerdir (Baş, 2013: 174). Ayrıca Türk mitolojisinde dağlar, kutsallığın ve yüceliğin sembolleri kabul edilir. Dağların büyüklüğü, yüceliği, gizemi ve göğe yakınlığı, insanların Tanrı'ya yaklaşma ve onunla bağlantı kurma arzusunu simgeler. Dağların zirveleri gökle yeryüzünün buluştuğu noktayı temsil ederken mağaralar ise yeraltının kapıları algılanır. Bu kutsal nitelik; Türklerin türeyiş efsaneleri ve diğer kültürel inanışlarında da dağ ve mağara sembollerinde belirgin şekilde görülebilir. Şamanizm gibi ilk çağlardaki inanç sistemlerinde de dağlar, mistik ve manevi güçlere sahip varlıklar kabul edilir (Beydili, 2004: 147).

Dağlar, semavi dinlerde doğanın en görkemli ve manevi anlamlarla yüklü unsurlarından biri öne çıkar. İbrahimî dinler bağlamında dağlar, Tanrı'ya yakınlığın ve kutsallığın bir göstergesi değerlendirilir. Kutsal kitaplarda dağlar, Tanrı'nın büyüklüğünü vurgulayarak insanın sınırlılığını

ve acizliğini hatırlatır. Bu önemli sembol, insanın evren karşısındaki yerini ve Tanrı ile olan ilişkisini anlama çabasında derin bir bakış sunar. Musevîlik, Hristiyanlık ve İslam dinlerinde; dağlar peygamberlerin ilahi mesajlarını aldığı ve Tanrı'nın iradesinin iletilmesi için kutsal mekânlar kabul edilir. Aynı zamanda dağlar sığınak ve manevi aydınlanma yerleri olarak da dini literatürde öne çıkar. Peygamberler ve ermişlerin dağlara sığınarak Tanrı ile özel bir iletişim kurduklarına inanılır. Bu nedenle dağlar manevi arayışın ve aydınlanmanın simgesi değerlendirilir. Bu bağlamda Sina Dağı veya Jabal Musa da bilinen dağ, Mısır'ın Sina Yarımadası'nda yer alır. Sina Dağı, Tevrat'a, İncil'e ve Kuran'a göre Musa'nın On Emir'i aldığı yerlerden biri kabul edilir (The Jewish Encyclopedia, 1916: 381). Benzer şekilde Jabal al-Nur veya Nur Dağı, Suudi Arabistan'ın Hicaz bölgesinde bulunur ve İslam peygamberi Muhammed'in ilk vahiy aldığı Hira Mağarası'na ev sahipliği yapar. Bu dağ, dünya çapındaki Müslümanlar için önemli bir kutsal mekân kabul edilir (Peterson, 2013: 50).

Yaşar Kemal da sömürü karşıtı çalışmalarında dağı bir sığınak ve güç toplama merkezi olarak kullanır. Söz konusu romanda da dağ, filler tarafından ezilen karıncaların lideri olan Kırmızı Sakallı Topal Karınca için bir sığınaktır. Dağda düşünerek filleri yenecek akıl ve feraseti bulmaya çalışır: “Topal karınca da gece gündüz okuyor, karınca ülkelerinden gelen karıncaları, kırmızı sakalları, özellikle nasırlı karıncaları dinliyor, onlara danışıyor, düşünüyordu. Daha doğrusu tek mil karıncalar artık bu işten kurtulmanın yolunu bulmayı düşünüyorlar, arıyorlardı” (Kemal, 1994: 207). Bu bakımdan dağın sığınağında huzur bulan insan gibi doğru düşünme süreci kişinin içsel dünyasını derinlemesine keşfetmesine ve karmaşık yaşamın getirdiği zorluklarla başa çıkmasına yardımcı olur. Zihinsel sağlamlık ve kararlılık, bu düşünme süreci vasıtasıyla kişinin içsel potansiyelini fark etmesine ve olumlu bir ruh haliyle hayatın her zorluğunu aşmasına yardımcı olur. Böylelikle kişi, içsel bilgelik kaynaklarına ulaşarak kendini daha iyi anlamaya ve dış dünyayla olan etkileşimlerinde daha dengeli ve farkındalık dolu bir tavır sergilemeye başlar. Bu içsel denge ve güç, kişinin hayatın iniş çıkışlarında sağlam adımlarla ilerlemesini kolaylaştırır ve hedeflerine ulaşma konusunda daha kararlı ve odaklanmış bir duruş sergilemesini sağlar.

4.2.7.1.6. Düzen ve Kaos: Karmaşık Denge, Simbiyotik Bir İlişki

Düzen ile kaos arasındaki etkileşim, insan deneyiminin temel bir unsuru olarak varoluşun çeşitli alanlarına nüfuz eder. Bu iki kavram, yüzeysel olarak zıt gibi görünse de daha derinlemesine incelendiğinde dünyamızdaki karmaşık dengeyi tanımlayan simbiyotik bir ilişkiyi ortaya koyar. Devlet, iki gücün dengelendiği sosyal hiyerarşik bir sistem olarak görülebilir: kişinin mutlak özgürlük arzusu ve devletin vatandaşları üzerinde tam kontrol arzusu. Bu güçler arasındaki denge, belirli bir siyasi sistemin ortaya çıkmasına yol açar. Birey, yaşamını tamamen yönetme ve tam bağımsızlık arayışında olmasına rağmen bu özgürlük arzusu devlet kavramıyla çelişir; çünkü devlet, temelde bir kontrol mekanizmasıdır. Düzenin belli gruplar tarafından dayatılması halinde

kaosun katalizörü olduğu söylenebilir. Örneğin, oligarkların düzenin kaos katalizörü olduğu açık bir örnektir.

Oligarşi, Yunanca “oligos” (az sayıda) ve “arkho” (yönetmek) sözcüklerinden türetilen bir terimdir ve gücün küçük ve genellikle seçkin bir grubun elinde yoğunlaştığı bir yönetim sistemini ifade eder (Liddell ve Scott, 1901: 1015). Siyasi tarih boyunca, çeşitli toplumlarda oligarşik eğilimlerin ortaya çıkması; gücün merkezileşmesinin demokrasi, sosyal eşitlik ve genel refah üzerindeki etkilerine dair çeşitli soruları beraberinde getirir. Oligarşi, salt zenginliğin birikmesinden daha fazlasını ifade eder. Oligarşi siyasi nüfuzun ve karar alma mekanizmasının seçilmiş bir azınlığın elinde konsolide edilmesidir. Bu elit grup; ekonomik güç, aile bağları, askeri güç veya diğer ayrıcalıklı kriterlerle tanımlanabilir ve kilit kurumlar, politikalar ve kaynaklar üzerinde orantısız bir güce sahiptir. Oligarşilerin egemenlik kurma ve sürdürme mekanizmaları çeşitlilik gösterse de ortak unsurlar arasında medyanın kontrolü, siyasi süreçlere nüfuz, askeri gücün kullanımı ve ekonomik yapıların veya ideolojinin kendi çıkarları doğrultusunda manipülasyonu bulunur (Winters ve Page, 2009: 731-751).

Tarih boyunca oligarşiler çeşitli biçimlerde ve farklı yüzler altında ortaya çıkar. Antik Yunan, özellikle Isparta gibi şehir devletlerinde; savaşçı seçkinler arasında gücün yoğunlaştığı ve genellikle demokrasinin beşiği olarak kabul edilen bir ortamda oligarşik yönetim örnekleri görülür (Dolman, 2004: 47-48). Benzer bir şekilde Orta Çağ İtalyan şehir devletleri de ekonomik elitlerin siyasi kontrolünü ele geçirdiği; özellikle güçlü tüccar ailelerinin politik meseleler üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olduğu oligarşik yapılarla mücadele eder (FitzSimons, 2013: 41-47). Daha yakın tarihlerde oligarşi terimi, ekonomik veya askeri elitlerin siyasi kararlarda egemen olduğu ve kendi çıkarlarını korumak için mevzuatı ve politikaları etkilediği toplumları tanımlamak için kullanılır.

Oligarşik sistemler demokratik ilkelere özellikle eşitlik, temsil ve yurttaş katılımına önemli zorluklar getirir. Küçük bir grubun siyasi gündemi belirlediği durumlarda, farklı seslerin bastırılma tehlikesi vatandaşları tehdit eder. Oligarşik yapılar; toplumsal hareketliliği engelleyebilir, eşitsizliği sürdürebilir ve adil bir toplumun temellerini aşındırabilir. Gücün yoğunlaştığı durumlarda, demokratik değerlerin yavaş yavaş erozyona uğraması kaçınılmazdır. Koruma sağlamak amacıyla kurulan kurumlar tehlikeye atıldıkça veya zayıflatıldıkça demokratik ideallerin zayıflamasına ve erozyona uğramasına yol açabilir. Bu nedenle düzen arzusunun aşırıya kaçması, istemeden de olsa kaosun tohumlarını ekebilir. Böylece kaos; yerleşik yapıların yıkılmasında, yenilenme ve yeniden örgütlenme koşullarının desteklenmesinde çok önemli bir rol oynar.

Toplumsal, politik veya bilimsel karışıklık dönemlerinde kaos; yeni fikirlerin, bakış açılarının ve sistemlerin ortaya çıkma potansiyelini barındıran bir ortam haline gelir. Yaratıcılığın yeşerdiği, önyargılı kavramlara meydan okuyan ve yeni çözümlerin kapısını aralayan bu çalkantılı kaos akışları, toplumun gelişiminde önemli bir rol oynar. Bilimsel entropi kavramı, düzen ve kaos arasındaki bu etkileşimi açıklamak üzere kullanılmaktadır çünkü entropi, bir sistemdeki

düzensizliğin ölçüsüdür ve zaman içinde artar (Wehrl, 1978: 221-260). Ancak bu düzensizlik artışı içinde, yeni kalıpların ve yapıların oluşma potansiyeli yatar. Parçacıkların yeniden organize olması ve sistemlerin değişen koşullara uyum sağlamasıyla birlikte entropi tarafından getirilen kaos, yeni düzenin ortaya çıkmasına yönelik bir katalizör işlevi görebilir. Sosyal sistemde demokratik ve adil bir yapı, genel olarak toplum içindeki kaosu azaltmaya katkıda bulunur. Bu durum demokratik ilkelerin ve adaletin toplumsal düzeni destekleyen bir çerçeve sağlamasıyla ilişkilidir. Tam aksine toplumun demokrasi eksikliği durumunda, kaos eğilimi güçlenir ve devletin despotik ve acımasız bir karakter kazanma olasılığı artar. Çünkü bireyler, kişisel özgürlükleri için mücadele eden ve tatmin edilemeyen talepleri ile bilinen toplum üyeleri; kelimenin tam anlamıyla “kaos atomları”na dönüşebilirler. Bu durum belirli bir düzenin varlığını tehdit edebilir ve mevcut sosyal yapının sarsılmasına neden olabilir. Bu nedenle demokratik ve adil bir sosyal sistem, toplumun karşı karşıya olduğu potansiyel kaosu kontrol altında tutma ve sürdürülebilir bir düzenin sağlanmasına yönelik önemli bir etki sağlar.

Bu roman; Filler Sultanı ve onun taraftarlarının oligarşinin temsilcileri olarak nitelendirilebilecekleri, askeri ve ekonomik açıdan diğer topluluklardan üstün oldukları ve bu nedenle zayıf karıncalara kendi rejimlerini şiddet yoluyla dayatmaya çalıştıkları gözlemlenebilir. Filler, başlangıçta askeri kontrol sağlayarak karınca topluluklarını ele geçirir ardından okullardaki yeni eğitim materyalleri aracılığıyla entelektüel kontrol kurar aynı zamanda borazanları kullanarak karıncaların kimliklerini tamamen silecek şekilde beyin yıkama uygularlar. Ancak fillerin dayatmaya çalıştığı bu sistem; karıncaların da askeri güç kullanarak bu sistemden kurtulmaya çalışmasıyla, karıncaların temsil ettiği kaosu yaratır. Karıncalar, fillerin savaş için varışını önceden hissederek toprağı kazarak bir hazırlık faaliyetinde bulunurlar. Fillerin gelmesiyle birlikte karıncalar tarafından oluşturulan bu çukurlara düşerler:

Asker filler de karıncaların bu kafa tutmalarına çok içerlemişlerdi. Durup dururken rahatlan bozulmuştu. Sonsuz bir öfkeyle saldırdılar karınca ülkelerine, varan fil düşüyordu yerin altına... Varan fil düşüyordu. Böylece karınca ülkelerine saldıran bütün filler az bir sürede karıncaların oyduğu yerin altını boyladılar. (Kemal, 1994: 216)

Karıncaların yarattıkları bu kaosu temel amacı, kendilerine dayatılan sıkı sistemden kurtulma arzudur ve bunun yerine işbirliği, hoşgörü ve sevgiye dayalı bir alternatif sistem oluşturur. Ancak bu yeni sistem oluşturma çabaları başlangıçta kaotik bir şekilde gerçekleşir. Bu nedenle sistemin kaosu, kaosu da düzeni ürettiği söylenebilir. Bu durum eski Çin Yin ve Yang felsefesinin özünü yansıtarak düzen ve kaos arasındaki etkileşimi vurgular. Yin ve Yang, birbirine bağlı ve birbirine bağımlı tamamlayıcı güçleri temsil eder. Birinin varlığı diğerinin varlığıyla tanımlanır ve bu dinamik denge, doğal dünyada uyumlu bir şekilde gözlemlenen dinamik bir denge oluşturur (Obolensky, 2013: 57). Benzer şekilde toplumların ve sistemlerin ayakta kalabilmesi ve evrim geçirebilmesi için düzen ve kaos arasındaki denge şarttır. Zira çok fazla düzen, büyümeyi ve yeniliği bastırabilirken aşırı kaos istikrarsızlık ve anarşiye yol açabilir. Bu karşıt güçler arasında uyumlu bir denge kurmak hem bireysel kuruluşların hem de daha geniş sistemlerin dinamik bir

dünyadaki karmaşıklıkları anlamasını ve yönetmesini sağlayarak dayanıklılığı ve uyarlanabilirliği artırmanın anahtarıdır.

4.2.7.2. Romanın Yapısal ve Yapısökümcü Alegorik Yönleri

4.2.7.2.1. Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da Yapısal Alegori

Yaşar Kemal'in edebiyatı çeşitli temel unsurlara dayanır ve bu unsurlar eserlerinde belirgin bir şekilde kendini gösterir. İnsanlık, doğa, insan-doğa etkileşimi, yoksulluk, başkaldırı, insanın dönüşümü ve gizemi, kültür, kültürün dönüşümü, tarihsellik, toplumsallık, sosyal koşullar ve umut gibi temalar, Yaşar Kemal'in edebi dünyasının köşe taşlarını oluşturur. Yazar, sosyal gerçekliği ve insanın kendi koşullarında inşa ettiği veya hayal ettiği mistik gerçeği birleştirerek kendine özgü hikâyeler oluşturur. Yaşar Kemal'in eserleri okuyucuyu gerçeküstü bir atmosfere taşır. Gerçeklik ile düşsel dünya arasında bir köprü kurarak okuyucunun hem gerçeklikle hem de hayal gücüyle bağ kurmasını sağlar. Bu bağlamda Yaşar Kemal karakterlerini ve olaylarını gerçek yaşamın gerçekliğinden Türkiye'nin toplumsal ve tarihsel gerçeklerinden ve kendi tanıklık ve gözlemlerinden yola çıkarak oluşturur. Bu yaklaşım onun eserlerini benzersiz kılar ve okuyucuya derin bir deneyim sunar.

1977 yılında basılan *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca*, Yaşar Kemal'in Türkiye'nin karmaşık tarihsel dönemlerinden birine odaklanan eserlerinden biri kabul edilebilir. Türkiye, 1977 yılında Adalet Partisi (AP), Milli Selamet Partisi (MSP), Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) ve Cumhuriyetçi Güven Partisi (CGP) tarafından oluşturulan 39. bir koalisyon hükümetiyle girer. Siyasi ve ekonomik istikrarsızlık sebebiyle bu koalisyon, 14 Ekim 1977'de yapılması planlanan genel seçimleri 5 Nisan'dan 5 Haziran'a öne çekmek durumunda kalır. Ardından Türkiye'de iç siyasi gerilim sürekli artar ve 1977'nin ilk beş ayında 157 vatandaş siyasi çatışmalarda hayatını kaybeder. Aynı zamanda 1 Mayıs 1977'de gerçekleşen katliam; Türkiye'nin en kanlı olaylarından biri kaydedilir ve bu olay, üç yıl sonra gerçekleşecek olan 1980 darbesinin temel nedenlerinden olarak gösterilir (Yılmaz, 2021: 17-11). Küresel düzeyde; sömürgecilik, ırkçılık ve etnik üstünlük gibi sorunlar geçmişte ve günümüzde hala devam eder. Bu doğrultuda Yaşar Kemal'in anlattığı alegorik efsanenin içeriği daha ayrıntılı bir şekilde incelendiğinde siyasi ve sosyolojik analizlere atıfta bulunduğu gözlemlenir. Roman, fillerle karıncalar arasındaki güç mücadelesini veya daha geniş anlamda sömürülenlerle sömürgeciler arasındaki mücadeleyi konu alır. Ayrıca roman, fillerin ideoloji oluşturma süreçlerinden; bilgi-iktidar ilişkilerinden, sınıf yapılarından, iktidar-muhalefet ilişkilerinden, istihbarat-enformasyon-politika eksenindeki gelişmelerden ve Yaşar Kemal'in siyasal sosyalist topluma bakış açısından bahseder. Özetle roman

fillerle karıncalar arasındaki mücadeleyi ele alarak modern siyasi eleştiriye yer verir ve bu yönüyle siyasal edebiyat alanında özgün bir örnek oluşturur.

Yaşar Kemal'in eserinde filler ve karıncalar arasındaki çatışma teması, yapısal bir alegori kullanılarak okuyucunun dikkatini çekmeyi hedefler ve onu iki temel noktaya yönlendirir: direnme hakkı ve kimlik korumanın önemi. İlk olarak eser baskıya, sömürgeciliğe ve diktatörlük rejimlerine karşı direnişin ve direnme hakkının vurgulanmasına odaklanır. Bu perspektif, zalimliğe ve haksızlığa karşı durmanın insanlık tarihindeki önemli mücadelelerden biri olduğunu ortaya koyar. İkinci olarak direniş kavramı, yeterli bilgi edinme ve kimliği koruma prensiplerine dayanır. Bu da direnişin, sağlam bir temele dayandığını ve toplumun bilinçlenmesi ile kendi kimliklerini koruma gerekliliğini vurgular.

Direnış, tarih boyunca insan deneyiminin kalıcı ve temel bir unsuru olur. Siyasi hareketlerde, sosyal devrimlerde ya da kişisel mücadelelerde ortaya çıkması fark etmeksizin direniş; statükoya meydan okuyan ve değişim arayışında olan insan ruhunu içseldir. Direnç, genel olarak bir olguya karşı çıkma veya direnme eylemi olarak tanımlanabilir. Bu direniş; değişime, adalete veya bireysel ve kolektif hakların korunmasına yönelik derin bir ihtiyaçtan kaynaklanır. Direnişin özünde algılanan adaletsizliklere, eşitsizliklere veya meydan okumayı gerektiren baskıcı güçlere karşı bir tepki olarak ortaya çıkar (Bielefeldt, 2013: 1097-1111). Devlet, egemen sınıfların bir aracıdır; rıza üretmek ve onların egemenliğini sağlamak için kullanılır. Dolayısıyla tahakküm, ideoloji yoluyla boyun eğdirmeyi de içerir. Direniş olarak ortaya çıkan faillik, ezilenlerin deneyimleri ve onların bu baskıya tepkileri yoluyla ortaya çıkabilir (Giroux, 1983: 257-293).

Orta Çağ ve Rönesans dönemlerine kadar uzanan kökleriyle direnme teorisi, tarihsel anlamda ilginç bir konfigürasyon sergiler. Skolastik düşünce geleneğine göre bu teori derin teolojik yönleri barındırır ve William of Ockham'ın eserlerinde ortaya çıkan öznel hak fikriyle yakından ilişkilendirilir. Skolastik felsefeye göre direnme hakkı, gücün ilahi veya doğal hukuka aykırı bir şekilde kullanıldığı durumlarda bireyin kendini koruma hakkı olarak kabul edilir. Bu olgu, gücün meşruiyetini kaybetmesiyle ortaya çıkar. Bu durum ya gücün kaynağının başlangıçta meşruiyetten yoksun olmasından kaynaklanır ya da gücün adil bir temele dayanmaksızın elde edilmiş veya keyfi bir şekilde kullanılmış olmasından kaynaklanır (Skinner, 1980: 307-330). Marksizm içindeki çeşitli perspektiflere rağmen direnişin kökenleri konusundaki eğilim, insanlığın içsel özünde var olan bir tür boyun eğmeme isteği veya yaşanmış deneyimlere bir tepki olarak ortaya çıkan içsel bir öfke olarak tanımlanabilir (MacDonald, 1991: 43-72). Bu ikilik, direnişin kavramsallaştırılması bağlamında tahakküme karşı muhalefetin farklı kaynaklardan beslendiğini ve bireyin baskıcı yapılarına karşı verdiği tepkinin çok yönlü doğasını yansıttığını ileri sürer.

Direnme hakkının oluşumunda ikinci bir aşama modern dönemde Liberal Felsefe tarafından temsil edilir. 18. yüzyılda Mutlak Monarşie karşı direniş hakkı öne çıkar. Bu dönemde monarşinin mutlak egemenliği kavramı sorgulanmış ve dışsal güce meydan okuma düşüncesi gelişir. Direnme doğal bir hak kabul edilir ve 1776 Virginia İyi Devlet Bağımsızlık Bildirgesi ile 1789 Fransız İnsan

ve Yurttaş Hakları Bildirgesi'nde onaylanır (Kopstein ve Lichbach, 2000: 72). 20. yüzyılda ise direnme hakkı Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından kabul edilen 1948 Evrensel İnsan Hakları Bildirgesi'nde tanınır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Nazizmin reddedilmesiyle birlikte eski direnme hakkı tekrar canlanır ve günümüz anayasacılık doktrininde üçüncü bir evrim aşaması gözlemlenir (Schabas, 2013: 2859). Türkiye'de ise 1961 Anayasasında, "Anayasa ve hukuk dışı tutum ve davranışlarıyla meşruluğunu kaybetmiş bir iktidara karşı direnme hakkını kullanarak 27 Mayıs 1960 Devrimi'ni yapan Türk Milleti" ifadeleriyle direnme hakkı tanımlanır (Kili ve Gözübüyük, 2000: 174).

Direnış olgusunun anlaşılması, geleneksel varsayımların ötesine geçerek direnişı hükmeden ve ezilen arasındaki ikili mücadeleyi sınırlayan perspektifleri aşmayı gerektirir. Bu bağlamda direnişı anlamak için arzu, öfke, kapasite, yetenek, mutluluk, korku, hayal kurma ve unutma gibi çeşitli deneyimlerle iç içe geçmiş karmaşık bir olguyu incelemek önemlidir. Bu perspektif direnişin sadece tahakküm ve otoriteye karşı muhalefetin ötesinde, geniş bir yelpazede motivasyonları ve aktörleri kapsayan bir olgu olduğunu vurgular. Direniş aynı zamanda sosyal ve kültürel normlara, küresel eğilimlere karşı da ortaya çıkabilir. Örneğin küreselleşmeye karşı olan hareketler veya apartheid'e karşı iç direniş, direnişin farklı yönlerini yansıtan örnekler arasında yer alır (Kiely, 2000: 1065-1068). Böylece direnişin ölçeği, yerel, ulusal, bölgesel ve hatta küresel düzeyde değişebilir.

Direnış kavramı fiziksel mekânlar veya coğrafyalar ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda Protesto Sanatı ve müzik gibi etkili araçlar aracılığıyla da ortaya çıkabilir ve baskılara meydan okuyabilir. Gray-Rosendale'in tespiti, müziğin direniş bağlamında çeşitli tahakküm biçimlerine karşı sergilediği dirence dair ifade gücüne özellikle vurgu yapar. Dijital çağın etkisiyle sosyal medya gibi platformların hâkim normlara karşı bir mücadele aracı olarak kullanılmasıyla siber direniş de ortaya çıkabilir. Bu bağlamda sigara karşıtı bir kampanyayı teşvik etmek amacıyla Facebook gibi dijital araçlardan yararlanan NSW'nin Aborijin Sağlık ve Tıbbi Araştırma Konseyi'nin Tütün Direnci ve Kontrolü (A-TRAC) ekibi, siber direnişin bir örneğini sunar (Gray-Rosendale ve Gruber, 2001: 154-56). Bunun dışında direniş, sadece dış mekânlarla sınırlı değildir aynı zamanda bireylerin iç dünyasına nüfuz eder. Bu mücadele genellikle bireylerin bilinç, korku ve içselleştirilmiş normlarla başa çıktığı zihinsel ve ideolojik düzeyde başlar. Bazı durumlarda direniş sadece fikirlerin düzeyinde, ideolojilere ve kültürel normlara bilişsel olarak meydan okuyarak ortaya çıkar. Bu tür direniş biçimleri, daha az görünür olabilir ancak geniş direniş ortamının temel bileşenlerini oluştururlar (Tilly, 1991: 597-598).

Bu romanda Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın hikâyesi, adaletsizliğe boyun eğmeyen ve onunla mücadele etmeye çalışan bir karakter ele alınır. Kırmızı Sakallı Topal Karınca, diğer karıncalarla birlikte diktatörlük ve sömürge rejiminden kurtulmayı başarır ve bunu adil bir sistem ve mutlu bir hayatla değiştirir. Üstelik diğer direniş biçimlerine dair farkındalık da bu bağlamda mümkündür. Örneğin Yaşar Kemal, borazan seslerine karşı türküleri tercih etmesi ve Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın psikolojik direnişe hazırlık amacıyla dağa çıkarak okuyarak içsel

direncini geliştirmesi ayrıca fillerin gücünden kurtulmak adına geliştirdiği plan, farklı direniş türlerini sergiler. Dolayısıyla Yaşar Kemal'in bu eseri, insanlık tarihinde zalimlik ve haksızlığa karşı koyma görevinin temel bir sorumluluk olduğunu vurgulayarak direnişin ve direniş hakkının önemini doğrular. Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın karakteri; okuyucuya bireyin ve toplumun adil bir düzen için mücadele etme ve direnme yeteneğine sahip olduğunu öğretir. Bu bağlamda roman; insan haklarına, özgürlüğe ve adalete duyulan inancın, zorlayıcı koşullar altında bile direnişin ve değişimin ana itici güçleri olduğunu vurgular. Bu nedenle Yaşar Kemal'in eseri, adaletsizliğe karşı durmanın birey ve toplum için temel bir sorumluluk olduğu mesajını güçlü bir şekilde iletir.

Tarihsel olarak sömürgeci ve baskıcı rejimlerin toplumların özgürlükleri ve kimlikleri üzerinde önemli bir etkisi olduğu açık bir gerçektir. Bu tür rejimler, toplumları kendi kültürlerinden ve kimliklerinden uzaklaştırarak baskıcı yönetimlerinin kontrolü altına almaya çalışırlar. Bu nedenle sömürgeci ve baskıcı rejimlerle mücadele ederken kimlik koruması hayati bir öneme sahiptir. Kimlik koruması, toplumların direncini artırarak sömürgeci ve baskıcı rejimlere karşı mücadele etmelerine yardımcı olabilir. Ayrıca kimliklerini koruyan toplumlar, baskıcı rejimlerin ayrımcı politikalarına karşı bir arada durma ve dayanışma gösterme gücüne sahip olurlar (Garcia-Olp, 2018: 57-78). Bu bağlamda kimlik koruması, insanların bireysel ve kolektif özgürlüklerini savunmalarına yardımcı olabilir ve baskıcı rejimlere karşı etkili bir araç olabilir.

Roman, Filler Sultanı'nın rejimine karşı karıncaları isyana teşvik eden bir türküden bahsederken bu önemli noktaya vurgu yapar. Filler, karıncaların kendilerinin de kendileri gibi fil olduğunu düşünmelerini sağladıktan sonra, şarkının karıncalara kimliklerini hatırlatmak için bir sebep olduğu yer. Bu da kimliği korumanın direnişte önemli bir unsur olduğunu vurgular. Ayrıca bilim ve bilginin de direnişte önemli bir rol oynadığı belirtilir. Roman; Kırmızı Sakallı Topal Karınca'nın, karıncaların bulunduğu durumu analiz etmek ve fillerle mücadele etmek için en uygun stratejileri belirlemek amacıyla dağa gitmesine odaklanır. Böylece direnişin bilgi ve bilimsel analiz temelinde şekillendiğini ve karıncaların güçlü bir direniş için bilgi edinme ve doğru kararlar alma yeteneğine sahip olmalarının önemini vurgular.

4.2.7.2.2. Filler Sultanı İle Kırmızı Sakallı Topal Karınca'da Yapısökümcü Alegori

Yukarıda ifade edildiği gibi Yaşar Kemal'in bahsi geçen romanı, bireysel yaşantısının ve tanıklıklarının etkisi altında ortaya çıkar. Bu eser, okuyucunun direnişin kaçınılmazlığına ve kimliğin korunma gerekliliğine ilişkin farkındalık oluşturmayı amaçlayan bir çaba olarak öne çıkar. Bununla birlikte insanların ahlaki açıdan hayvanlardan üstün olduğu düşüncesini sorgulamak amacıyla yapısökümcü bir alegoriye başvurur. İnsanlar, dünyayı algılama biçimlerini doğrudan etkileyebilen fenomenleri sıklıkla kategorilere ayırma eğilimindedirler. Bu kategoriler genellikle

karşıtlıklar temelinde oluşturulurlar; örneğin iyi-kötü, dolu-boş, siyah-beyaz gibi. Kategorizasyon eylemleri, düşünce süreçlerini şekillendirdiği için; bu kategorilerin geçerliliği, farklılıkları ve bir kategorinin diğerine ne kadar karışabileceği önemli bir araştırma alanını oluşturur.

Yüzyıllardır bilim dünyasını ilgilendiren bir kategorizasyon örneği, insanlar ile insan olmayan hayvanlar arasındaki sınıflandırmadır. Bu sınıflandırma genellikle insanları eşsiz ve diğer tüm hayvanlardan üstün olarak değerlendirir. Örneğin 17. yüzyılda René Descartes; yalnızca insanların Tanrı'nın zihnine bağlı, akıl sahibi varlıklar olduğunu ve hayvanların sadece etten yapılmış makineler olduğunu öne sürer. Descartes'in takipçilerinden Nicolas Malebranche; hayvanların “zevk almadan yediklerini, acı çekmeden ağladıklarını, farkında olmadan büyüdüklerini, hiçbir şeyi arzulamadıklarını, hiçbir şeyden korkmadıklarını ve hiçbir şey bilmediklerini” iddia eder (Miller, 2023: 46). Günümüzde Descartes ve Malebranche'in görüşleri aşırı ve yanıltıcı gelebilir, ancak insanların hayvanlarla karşılaştırılması ve insanların üstünlüğü eğilimi hala mevcuttur. Dinlerde de insanların eşsizliği vurgulanır ve genellikle insanların hayvanlardan üstün olduğu ifade edilir. Hem Yahudilik hem de Hristiyanlık'ta insanların Tanrı'nın görüntüsünde yaratıldığı ve diğer yaratıklar üzerinde egemenlik verildiği belirtilir (Velasquez, 2016: 252). Doğu dinlerinden bazıları da varlıkları bir derecelendirme sistemine tabi tutarak insanların en üstün varlıklar olduğuna inanır. Jainizm'de en yüksek tanrılar, insanlar, cehennemde acı çeken varlıklar ve son olarak bitkiler ve hayvanlar şeklinde dört aşamalı bir düzen vardır (Kraft, 1992: 50).

İslam da Yahudilik ve Hristiyanlık gibi insanların Tanrı tarafından yaratılmış varlık hiyerarşisinin en üstünde yer aldığına inanır. İnsanlar, hayvanlara kıyasla daha yüksek bir değere sahiptir. Allah'a göre hayvanlar insanların hizmetinde bulunmak üzere yaratılır. Kuran'da Nahl ve Ğâfir surelerinde hayvanların insanlara fayda sağlaması vurgulanır. Ancak insanlar, Dünya'da Allah'ın temsilcileri kabul edilir ve genel olarak yaratılışın yararına kararlar almakla yükümlüdürler. Bu nedenle İslam'da da diğer İbrahimi dinlerde olduğu gibi insan merkezli bir perspektif bulunur; bu da insan üstünlüğü inancının derin köklere sahip olduğunu gösterir. Ancak Yaşar Kemal'in bu eserinde insanların hayvanlardan üstün olduğu görüşleri reddeder. Aksine romanda insanlar hayvanlardan daha aşağılık ve merhametsiz tasvir eder. Hatta hayvanların bile insanlar gibi olmaktan çekindikleri ve bu düzeye gelmekten korktukları fikri, Filler Sultanı'nın ağzından okuyucuya şu şekilde aktarılır:

İnsanlar çok yozlaştılar, dünyadan, yaratıklardan koptular. Ölüm korkusu bitirdi onları. Başlarını bu korkudan dolayı taştan taşa vuruyorlar. Vurdukça da tozutuyorlar. İnsanlar bir gün karınca oldukları gün, karıncalar gibi alçakgönüllü oldukları gün, birebirlerini yemedikleri gün kendilerini kurtaracaklar... (Kemal, 1994: 79).

Ayrıca zalim Filler Sultanı'nın bazı diyaloglarında, karıncaları kontrol etmek için kullandığı fikirlerin kökeninin insanlara dayandığı açıkça görülebilir. Dolayısıyla Yaşar Kemal'in çoğu eserlerinde sıkça vurguladığı gibi, kötülüğün kaynağının insanlar olduğu mesajını okuyucuya iletir:

Karınca ülkelerinde bizden yana olanlarla bir örgüt kurmak, günü gününe karıncalardan haber almak, Karıncaların soluklarını bile dinlemek en can alıcı bir iş... Her işin başı budur. Bu içten örgütleme, çürütme işini ele alırsak, insanlar buna beyin yıkama diyorlar, Karıncaların beyinlerini yıkayabilirsek, onlara karıncalıklarını unutturabilirsek, her şeyi kazandık demektir. Bu düzen kıyamete kadar sürer, siz de biz de karıncaların sırtından, onların alın terleriyle cennet bir dünya yaşarız, değil mi? (Kemal, 1994: 40).

Romanın içerisindeki diyaloglar, insanların düşünme eylemi üzerindeki vurguyla öne çıkar. Örneğin, eserdeki bir diyalogda şu ifadeler yer verilir: “Sultan, ‘Yaşsa!’ dedi. ‘Eğer senin sahip olduğun akıl, insanlar arasında genel bir nitelik taşıyorsa, bu durumda hem dünyayı hem de kendi varlıklarını bu kadar olumsuz bir şekilde etkilemezlerdi” (Kemal, 1994: 68). Bu şekilde roman, insanların düşünme yetisine olan ihtiyacı öne çıkararak toplumsal düzenin kabul görmüş olan insanların hayvanlardan üstün olduğu ve hatta daha merhametli olduğu düşüncesini ve egemen söylemi sorgulama amacını taşır. Bu bağlamda Yaşar Kemal, eserin kapağında yer alan yorumu bu fikri teyit eder:

Neye üzüldüğümü biliyor musunuz, bu kitabı okuyanlar, özellikle de çocuklar, filleri belki hiç sevmeyecekler. Bu bana çok dokunuyor. Ne yapabilirdim ki? Oysa filler bugünkü sömürücüler kadar ne korkunçtur ne zalimdir ne özgürlük düşmanıdır ne de işkencecidirler. Eğer insan soyunun bu en zaliminin simgesini, benzerini, hayvanlar arasında arayacak olsaydım, belki timsahları bulurdum, boa yılanlarını bulurdum. Yok yok, sanmıyorum ki yeryüzünde bu zalimleri simgeleyecek korkunçlukla bir hayvan türü bulabilelim... (Kemal, 2011: 423-424).

Bahsi geçen romanda yapısal alegori ve yapısökümcü alegori bütünleşik bir şekilde kullanılır. Yaşar Kemal, yapısökümcü alegori yöntemini kullanarak insanların hayvanlardan daha merhametli ve iyi davrandıkları yaygın ve egemen olan düşüncesini sorgulamayı amaçlar. Bu kapsamda yapısökümcü alegori, insan doğasının temel özelliklerini incelemek ve insanların olumsuz yönde dönüşebilecek potansiyellerini açığa çıkarmak için güçlü bir araç kullanılır. Nitekim Yaşar Kemal, yapısökümcü alegori aracılığıyla insanların içlerinde bulunan potansiyel kötülüğü vurgulayarak toplumsal ve siyasal yapıların insanları nasıl etkileyebileceğini ele alır. İnsanların adaletsizlik, sömürü ve güç mücadelesi gibi olumsuz davranışlara yönlendikleri durumlar, bulundukları koşulların bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bu nedenle insanlar genellikle orman kanunlarına benzer bir düzen içinde hareket etme eğilimindedirler ve adaletsizliklerin beslediği düzenin içinde faaliyet gösterirler.

Yapısal alegori ise açıklandığı gibi bu romanın anlatısını zenginleştirmek için kullanılan etkili bir edebi tekniktir. Bu bağlamda karıncalar, roman içinde zayıf ve ezilen kesimi simgelerler ve bu kesim, Fil Sultanı tarafından baskı altında tutulur. Fil Sultanı’nın karıncaları kontrol etmek için kullandığı kolonyal yöntemler, sömürgeci yönetimlerin yerli halk üzerinde uyguladığı zorbalığı ve asimilasyon politikalarını yansıtır. Ayrıca borazan seslerinin kullanımı, yerli halkın kendi kimliklerini unutmasını ve sömürgecilerin kültürel üstünlüğüne boyun eğmelerini sembolize eder. Bu yapısal alegorik öğeler, okuyucuya sistemik adaletsizliklere karşı direnişin ne kadar

önemli olduğunu açıkça vurgular. Yaşar Kemal, romanındaki karakterler aracılığıyla bu direnişini somutlaştırır ve okuyucuya, zulme karşı boyun eğmemenin, kendi kimliklerini korumanın ve özgürlüklerini savunmanın ne kadar hayati olduğunu aktarır. Bu sayede romandaki yapısal alegori, eleştirel bir perspektifle sosyal ve politik meseleleri derinlemesine inceler ve okuyucunun sistemik adaletsizliklere karşı bilinçlenmesini ve harekete geçmesini teşvik eder.



SONUÇ VE ÖNERLER

Hikâyeler insan varoluşunun karmaşık dokusunda hayati bir ağ oluşturarak kolektif deneyimleri, inançları, kanaatleri ve ümitleri birleştirir. Medeniyetlerin biçimlenmesinde etkili olan eski sözlü geleneklerden coğrafi sınırları aşan modern dijital hikâye anlatıcılığına kadar, insan iletişiminin ve anlayışının temelini oluşturur. Hikâyelerin yalnızca ilginç olay örgülerinden ibaret olmadığı aynı zamanda insanlara ilham verme, onları eğitme ve birleştirme bakımından benzersiz bir kapasiteye sahip olduğu, kültürün gelişmesinde ve bireyin tekâmül etmesinde en önemli rolü oynadığı kesindir.

Tarih boyunca hikâyeler, belirli amaçlarla anlatılmış ve bu amaçlara ulaşmak için anlatı teknikleri geliştirilmiştir. Yazarlar, film yapımcıları ve sanatçılar; anlatılarını şekillendirmek, izleyicilerini etkilemek ve iletmek istedikleri mesajları aktarmak için alegori vb. pek çok araca ve stratejiye başvurur. Alegori, kültürler ve nesiller boyunca kullanılan güçlü bir anlatım tekniği olarak karmaşık fikirleri, ahlaki dersleri ve derin politik gerçekleri -değişmeceli anlatıların perdesi ardından- aktarmak için kullanılır. Hikâyelere sembolik anlam ve gizli yorum katmanları ekleyerek eleştirel düşünmeyi teşvik etme, iç gözlemi özendirme ve okuyucuları felsefî, politik ve etik tefekkürün derinliklerini keşfetmeye davet etmede önemli bir rol oynar.

Hikâye anlatıcılığı kadar eski bir edebi araç olan alegori, sınırlarını aşarak çeşitli disiplinlerde dinamik bir çalışma konusu haline gelir. Karmaşık fikirleri sembolik temsillerle iletmeye dayanan alegori hem akademisyenlerin hem sanatçıların hem de düşünürlerin ilgi alanına girer. Farklı disiplinlerden gelen bilim insanları, alegorik anlatıların derin katmanlarını kapsamlı bir şekilde inceleyerek gizli anlamları açığa çıkarır ve bu alegorik temsilleri besleyen sosyo-politik ve kültürel bağlamları çözümler. Böylece alegori göstergebilim ve kültürel çalışmalardan psikoloji, siyaset bilimi ve antropoloji gibi farklı alanlara kadar disiplinler arası araştırmaların odak noktası haline gelir ve insan düşüncesinin, davranışının, politik ve toplumsal yapılarının karmaşıklığına dair derin içgörüler sunar. Buna rağmen alegori üzerine yapılan araştırmalar genellikle belirli bir bakış açısıyla sınırlı kalır. Bu bakış açısı çoğunlukla epistemolojik veya politik bir bakış açısidir ve edebi düzyazı metinlerinde alegorinin işleyiş mekanizmasını tam açıklayamaz. Bu durum alegorik edebi metinlerde alegorinin tam anlamını ve işlevini anlamının önünde engel teşkil eder. Bu çalışmanın amacı, alegoriye ilişkin özgün bir teorik çerçeve oluşturarak alegorik nesir metinlerinde farklı işlevlere sahip ancak birbirleriyle entegre olan iki ayrı kategoriye belirlemek suretiyle alegorinin işlevlerini tespit etmektir.

Tez, dört ana bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde alegorinin kökenleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Bu incelemeler neticesinde, alegorinin temel işlevinin karmaşık bir konuyu

basitleştirmek ya da eğitimsiz kişilerin kavrayış düzeyine uygun hâle getirmek olduğu saptanmıştır. Basitleştirmenin temel stratejisi, bahsi geçen konuyu teorik terimler yerine öyküleme yoluyla aktarmaktır. Başka bir ifadeyle alegoriye başvuran kişi, anlamı açıklamaya çalışır ve gizleme amacı güdemaz. Amaç; belirli bir olguyu, durumu, olayı vs. bir hikâye vasıtasıyla daha anlaşılır kılmaktır. Yine ilk bölümde alegori terimi ile yakından ilişkili olan diğer kavramlar detaylı bir şekilde tanımlanmış ve bu kavramlar arasındaki ayrımlar üzerinde durulmuş ve alegori hakkındaki mevcut akademik literatür tanıtılmıştır.

Alegorinin Batı ve İslam edebiyatlarındaki evrimi, antik dönemlerden modern döneme kadar oldukça zengin ve karmaşık bir dönüşüm sürecine sahiptir. Çalışmanın ikinci bölümünde, bu tarihsel evrimin temel kilometre taşlarına odaklanılmıştır. Alegori kavramını Batı edebiyatlarındaki kökenlerine inildiğinde antik Yunan ve Roma edebiyatında, felsefede ve sanatta önemli bir rol oynadığı açıkça görülmüştür. Özellikle Platon'un eserlerinde metafor ve sembolizmin alegorik bir nitelik kazandığı, gerçekliği sembolik anlamlar aracılığıyla yansıttığı belirgindir. Orta Çağ'ın gelmesiyle birlikte alegori daha çok dini ve ahlaki anlamlar yüklenen bir edebi araç haline gelmiştir. Hristiyan düşüncesinde özellikle Kutsal Kitap yorumlamalarında ve dini metinlerde sıkça rastlanan bir anlatım biçimi olarak kendini göstermiştir. Dante Alighieri'nin *İlahi Komedyası* eseri bu dönemde alegorinin yoğun bir şekilde kullanıldığı başlıca örneklerden biridir. Burada alegorik semboller ve metaforlar, okuyucuya dini, ahlaki ve felsefi bir mesaj iletmek için kullanılmıştır. Rönesans Dönemiyle birlikte Batı edebiyatında alegorinin kullanımı, daha geniş bir anlamda dünyevi ve insanî konuları kapsayacak şekilde genişlemiştir. Sanat ve edebiyat alanında özellikle felsefi düşüncenin etkisiyle alegorik anlatımlara daha sık rastlanmıştır.

Alegorinin İslam dünyasındaki kökleri ise Cahiliye Dönemine kadar gider. Cahiliye Dönemindeki alegorik anlatım, çoğunlukla doğa ve çevre ile ilişkili semboller üzerinden gerçekleşmiştir. Aynı zamanda savaş, kahramanlık ve intikam gibi konuları da işlemiştir. Ancak İslam'dan sonra alegori Kuran'da bulunan simgesel ve mecazi anlatım biçimlerine dayanmıştır. Kuran'ın birçok ayetinde semboller ve metaforlar; evrenin yaratılışı, insanın varoluşu, ahlaki değerler ve ibadet ile ilgili derin anlamlar taşır. Bu alegorik anlatımlar, müminlere evrensel ve dini gerçekleri anlamalarında rehberlik etmiştir. İslam dünyasındaki alegori, tefsir geleneği aracılığıyla da derinleşmiştir. Tefsirlerde, Kuran'ın anlaşılması ve yorumlanması sürecinde alegorik ifadelerin açıklanması ve anlamlandırılması önemli bir yer tutar. İslam düşünürleri, Kuran'ın sadece yüzeydeki anlamıyla değil alegorik derinlikleriyle de ilgilenmiş ve bu sayede anlamı zenginleştiren yorumlar geliştirmişlerdir. Nitekim alegorinin İslam edebiyatındaki kullanımı, özellikle tasavvuf geleneği içerisinde yoğunlaşmıştır. Tasavvufi düşünce, Allah ile kul arasındaki manevi ilişkileri sembolik ve alegorik bir dille ifade etmiştir. Tasavvufi şiir ve hikâyeler; aşk, sevgi, manevi arayış ve Allah'a ulaşma gibi konularda alegorik anlatımların en yoğun kullanıldığı alanlardan biridir.

Alegori, modern dönemde hem Batı hem de İslam edebiyatlarının ve kültürel düşüncenin derinliklerine yeni bir perspektif kazandırmıştır. Geleneksel anlamda sembollerin ve metaforların kullanıldığı alegorik anlatımlar, modernizm ve postmodernizm gibi edebi akımların etkisiyle farklı

bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde alegori; değişen toplumsal, siyasal ve kültürel dinamiklere cevap vererek edebiyatın ve düşüncenin evrimini yansıtmıştır. Modern dönemde alegorinin en belirgin özelliklerinden biri sorgulayıcı ve eleştirel bir perspektifle kullanılmasıdır. Yazarlar alegoriyi; toplumsal adaletsizlik, güç ilişkileri ve ideolojik baskı gibi konuları eleştirmek ve okuyucuları bu konularda düşünmeye teşvik etmek için kullanmışlardır. Alegorik anlatımlar, toplumsal değişimin ve dönüşümün bir aracı haline gelerek okuyucuların gözünde farkındalık oluşturmuştur. Aynı zamanda modern dönemdeki alegori, kültürel çeşitlilik ve çok kültürlülüğü de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Farklı kültürlerden gelen semboller, göndermeler ve mitolojik öğeler edebi eserlerde bir arada kullanılarak kültürel zenginliği ve çeşitliliği vurgulamıştır. Bu sayede okuyucular, farklı kültürel dünyalara açılarak empati kurma ve hoşgörüyü pekiştirme fırsatı bulmuşlardır.

Üçüncü bölüm, alegorinin “anlatı” ve “retorik amaçlar” kavramlarıyla ilişkilendirildiği ve bir anlatım tekniği olarak işleyişinin irdelendiği bölümdür. Elde edilen bulgular, alegorinin ontolojik olarak “anlatısal” bir yapıya sahip olduğunu ve belirli bir retorik amacı desteklemek için figüratif bir anlatı biçimine dönüştüğünü göstermektedir. Burada “retorik amaç” teriminin içi “yazarın niyeti” ve “niyet yanılığı” kavramları ile ilişkilendirilerek doldurulmuştur. Wimsatt ve Beardsley gibi teorisyenler, yazarın amacının metni anlamak için yanıltıcı bir kaynak olduğunu öne sürer. Ancak bu tez, alegorinin bir “yapılandırılmış anlatı” olduğu ön kabulü üzerine inşa edildiğinden bu yöndeki görüşleri reddetmiştir. Alegoriyi incelemek için yazarın niyeti, metnin özü ve okuyucunun rolünün göz ardı edilemeyeceği ve bu üç unsurun birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olduğu ve ayrılmaz bir bütünlük oluşturduğu tezi savunulmuştur. Bu çerçevede alegorik eserlerde anlatının amaçlı bir iletişim eylemi olduğu, anlatının yalnızca bir olayın yansıtılması anlamına gelmediği aynı zamanda bir olay olduğu görüşü benimsenmiştir. Zira yazarın, okurun düşüncelerini ve değerlerini etkilemeyi amaçlaması; onun zihnine nüfuz ederek bir fikri telkin etmek veya mevcut bir kanaati değiştirmek istemesi anlamına gelir. Dolayısıyla iki tür alegori olduğu tezi ortaya atılmıştır: bir telkin aracı olan “yapısal alegori” ve mevcut bir kanaati ortadan kaldırma aracı olan “yapısökümcü” alegori.

Yapısal alegori, eğitici bir retorik hedef taşıyan bir anlatım tarzını ifade eder. Bu anlatım biçimi, semboller veya karakterler aracılığıyla belirli bir perspektifi, felsefi düşünceyi veya inancı okuyuculara aktarmak amacıyla kullanılır. Yapısal alegorinin öğretici özelliği; soyut kavramları, ahlaki değerleri ve toplumsal normları somut ve anlaşılır karakterler ve durumlar aracılığıyla ifade etme yeteneğine dayanır. Yazarlar, yapısal alegori yoluyla karmaşık düşünceleri okuyuculara erişilebilir ve hatırlanabilir bir şekilde iletebilirler. Bu bağlamda yapısal alegori aynı zamanda açık bir ahlaki ders veya mesaj sunarak yönlendirme amacını gerçekleştirebilir. Çünkü yapısal alegoride kullanılan semboller bilinçli bir şekilde seçilir ve her bir unsur, yazarın belirli bir düşünceyi veya kavramı temsil etme niyetini taşır. Bu açıdan bakıldığında yapısal alegori içindeki karakterleri ve olayları takip ederek okuyucular belirli bir anlayışa veya bakış açısına yönlendirilirler.

Yapısökümcü alegori, eleştirel bir retorik amacı olan bir anlatım türüdür. Yapısökümcü alegori, belirli bir söylem veya fikrin geleneksel veya baskın yorumlarını altüst ederek veya meydan okuyarak kullanılır. Yapısökümcü alegorinin, yapısal alegoriden farklı olarak yönlendirme veya öğretme amacı taşımadığı genellikle hâkim söylemin veya fikrin içindeki çelişkileri, boşlukları veya önyargıları ortaya çıkardığı söylenebilir. Ayrıca sözü geçen alegori türü, öğrenilenin hakikate uygun olmadığını belirterek ve yanıltıcı inançların olumsuz sonuçları olabileceğini vurgulamak için kullanılır. Böylece yapısökümcü ya da dekonstrüktif alegorik anlatım, “söz” aracılığıyla hakikatin bir temsilini inşa etmeyi değil, “sözde” hakikatin bir temsilini bulmayı amaçlar. Bu anlamda dekonstrüktif alegorinin temel amacı, kanaatin ve kanaati üreten yapının tahakkümünden kaçınmaktır.

Bu bölüm ayrıca bu iki tanım ışığında, Platon’un mağara alegorisini analizini kullanarak alegorik eserin anlaşılmasının ancak yapısal ve yapısökümcü alegorilerinin eş zamanlı olarak değerlendirilmesi ve bunların metin içindeki ilişkilerinin anlaşılmasıyla mümkün olduğunu savunmuştur. Yapısökümcü alegori, yapısal alegoriden farklılık gösterir ve bu iki kavramın ayrımı özellikle yorumlama açısından belirginleşir ancak işlevsel olarak birbirleriyle ilişkilidirler. Bir alegori, eğitim amacıyla okunabilir ve yazarın belirli bir fikri nasıl yönlendirdiği konusunda ustalığı takdir edilebilir. Bununla birlikte yazarın okuyucuyu belirli bir düşünceye yönlendirmek ve düşüncesini kontrol etmek amacıyla kullandığı nedenleri incelememek, alegorinin işlevinin önemli bir kısmının kaybedilmesine yol açabilir. Bu nedenle önceden bilinçli bir şekilde yanıltıcı bir biçimde sunulmuş eğitimler, fikirler ve düşünceler; yapısökümcü alegori yoluyla tespit edilir ve ortadan kaldırılır. Ardından yapısal alegorinin didaktik amacı, bu yanıltıcı fikirlerin yerini alan ve dengeli bir toplumun inşa sürecinde rol oynayan doğru fikirleri benimser. Böylece yapısökümcü alegorinin varlığı olmadan yapısal alegorinin eğitici ve yol gösterici amacına ulaşamayacağı ve bunun tersinin de geçerli olduğu iddia edilmiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, önceki bölümde belirtilen yeni tanım ve teoriler ışığında, William Golding’ın *Sineklerin Tanrısı* ve Yaşar Kemal’in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* adlı eserleri incelenmiştir. Bu inceleme sürecinde izlenen yöntem şu adımları içermiştir:

- Alegorik Yapının Belirlenmesi: İlk olarak, eserin alegorik bir yapıya sahip olup olmadığı belirlenir. Alegorik eserler, sembolik karakterler, nesneler ve olaylar aracılığıyla karmaşık bir sembolik anlamın iletilmesini sağlarlar.

- Eserin Bağlamının Araştırılması: Eğer incelenen eser alegorik bir yapıya sahipse, eserin bağlamı araştırılır. Bu bağlam, eserin yazıldığı dönem, yazarın hayatı ve eserin kültürel ve tarihsel arka planını içerir. Bu araştırma, alegorik anlamın derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlar.

- Genel İnceleme: Eser titizlikle incelenir, ana temalar belirlenir, karakterler analiz edilir ve olaylar detaylı bir şekilde değerlendirilir.

- Sembolizm ve Metaforların Tanımlanması: Eserde kullanılan sembolik unsurlar belirlenir ve sembolizm ile metaforlar incelenir. Bu semboller genellikle gerçek dünya nesnelerini veya kavramları temsil eder ve eserin anlamını derinleştirir.

- Anlamın Arka Planının Anlaşılması: Eserin sembolizmi ve anlamı, diğer eserlerle, mitolojiyle, felsefeyle veya tarihle ilişkilendirilerek daha iyi anlaşılabilir hale getirilmeye çalışılır.

- Sembollerin Yorumlanması: Eserde belirlenen semboller, metaforlar ve olaylar kişisel yorumlarla değerlendirilir ve farklı okumalarla karşılaştırılır. Bu şekilde daha geniş bir anlayış sağlanır.

- Bağlantılar Kurma ve Sonuç Çıkarma: Analizin son aşamasında; eserin sembolleri, ana teması, karakterleri ve olayları arasındaki ilişkiler incelenir ve alegorinin aktarmak istediği mesajlar belirlenir. İletilmek istenen mesajlar genellikle yapısal veya yapısökümcü alegori olarak sınıflandırılabilir. Yapısökümcü alegoriyi açığa çıkarmak için, belirli bir söylemin veya fikrin geleneksel yorumlarına meydan okuyan veya onlarla çelişen unsurlar öncelikle belirlenir. Bu süreç aynı zamanda, hâkim söylemin veya fikrin içinde gizlenmiş çelişkileri, eksiklikleri veya önyargıları ortaya çıkarır. Bu tür belirlemeler, yapısökümcü perspektiften bakıldığında, mevcut düşünce kalıplarının zayıflıklarını veya yanıltıcı inançlarını ortaya koyar. Bu şekilde, yapısökümcü alegori, bir eserin içsel yapılarını analiz ederek toplumsal, politik veya kültürel eleştirilere işaret eden temaları belirler. Öte yandan, eserin analizi yapılarak, yapısal alegorinin nasıl kullanıldığı belirlenir ve yapısal alegorinin öğretici niteliği göz önünde bulundurularak okuyucunun belirli bir bakış açısına veya anlayışa yönlendirilmesini sağlayan veya ona ahlaki veya felsefi bir ders veren unsurlar tanımlanır. Yazar, metinde kullanılan çeşitli karakterler, olaylar ve sembol unsurlarının bir araya gelmesiyle oluşturulan yapıyı kullanarak, okuyucuyu belirli bir odak noktasına yönlendirme eğilimindedir. Bu analitik yaklaşım, eserin altında yatan ideolojik, sosyal veya kültürel dinamikleri daha derinlemesine anlamamıza olanak tanır. Son olarak, bu analizlerden elde edilen sonuçlar özetlenir ve eserin yapısal ve yapısökümcü alegorilerinin nasıl bütünsel bir şekilde işlediği değerlendirilir.

William Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* adlı romanı, uluslararası alanda tanınan ve alegorik yapıya sahip önemli bir örnektir. Farklı dillere çevrilen bu eser, anlamını ve mesajını kavramak amacıyla yoğun bir araştırma konusu olmuştur. Bu tez kapsamında romanın alegorik öğelerinin yanı sıra bütünsel olarak incelenmesi amaçlanmıştır. Ulaşılan sonuçlar ise aşağıdaki gibidir:

- Alegori, Roland Barthes'ın "yazının sıfır derecesi" olarak tanımladığı kavramı gerçekleştirmenin bir yöntemi olarak kabul edilmiştir. Bu bağlamda romandaki ilahi anlatıcı, Barthes'ın "devrimci yazı" olarak adlandırdığı kavramın bir örneğini oluşturmuştur. Barthes'a göre devrim niteliği taşıyan bir yazı, ancak "sıfır derecesine" ulaşmış bir yazı ile gerçekleşebilir. Alegori, eğitici retorik amacının yanı sıra eleştirel retorik amacına sahip bir anlatım tekniği olarak ortaya çıkar. Alegori; telkin etme, yönlendirme ve tahakküm etme özelliklerinin yanı sıra toplumsal bir söylemin sarsılması, ortadan kaldırılması ve tahakkümden kaçınma özelliklerini içeren, adeta

devrimci bir yazı türüdür. Bu bağlamda yazarlar, alegorinin devrimci bir yazı olabilmesi için örtülü bir dil kullanarak yüzeyde “yazının sıfır derecesine” ulaşmış, ancak derinlerde daha karmaşık anlamlar barındıran metinler oluşturmaya gayret ederler. Bu sayede yazarlar, öykü dışı ve müdahil olmayan yani ilahi bir anlatıcı seçerek kendilerini okuyucuya karşı sorumsuz, tarafsız veya Barthes’ın açıkladığı gibi suçsuz konumlandırmayı tercih ederler. Sonuç olarak “yazının sıfır derecesi” ve dolayısıyla alegori, her türlü gösterge dizgesinin gücüyle “hiçlikten” anlam yaratan bir ifadeye işaret eder. Aynı zamanda “yazının sıfır derecesi”; metnin yalnızca kendi içine dönük, özgün bir yapıya ve tarafsız bir biçime sahip olduğu bir noktayı temsil eder. Bu durum okuyucunun deneyimini daha etkileyici ve etkili kılar, metni tek bir sabit anlama indirgemek yerine çok katmanlı bir yapıya dönüştürür.

- *Sineklerin Tanrısı* romanı, toplumsal, ahlaki, dini, politik veya psikolojik açıdan incelense de tezde amaçlanan, söz konusu esere tüm bu farklı bakış açılarını içeren yapısal ve yapısökümcü bir perspektifle bakabilme yeteneğini göstermektir. Romanın alegorik yapısı, iki temel mesajı içerir: Birincisi, insan ruhunu evcilleştirmenin ve onu barbarlıktan korumanın tek yolunun medeniyet ve bilim olduğu, ikincisi ise Golding’in insan kötülüğü konusunda sosyal determinizm veya nedensellik ilkesini reddetmesidir. Golding, toplumda kötülüğün sosyal veya davranışsal etkilerden kaynaklandığı yaygın inancını sarsar ve kötülüğün insan ruhunda doğuştan geldiğini onaylamıştır.

- Üçüncü bölümde ileri sürülen yapısal ve yapısökümcü alegori türleri, bu roman örneği üzerinden alegorik metin içinde bütünleşmiş bir şekilde çalıştığı doğrulanmıştır. Golding, insanların doğasının kötü olduğunu iddia ederek determinizm ve çeşitlerine dair yaygın inançları sarsar ve eleştirir. Bu iddia, insanlığın potansiyel kötülüğüne ve içsel çatışmalara dikkat çekerek insan doğasının karmaşıklığını ve kırılganlığını vurgular. Buna ek olarak Golding, insan doğasında var olan bu kötülüğün gerçek bir demokrasi ve medeni toplumda uygulanan yasalarla kontrol altına alınabileceğini ve olumlu yönleri kanalizasyonla edilebileceğini önerir.

Yaşar Kemal’in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* adlı romanı, literatürde henüz yeterince değinilmemiş ve detaylıca incelenmemiş bir eser olması sebebiyle bu çalışma, ilgili alandaki ilk ve özgün bir inceleme özelliği taşımaktadır. Eserdeki anlatım ve içerik unsurları, alegorik bir yapıya sahip olduğundan dolayı yapılan inceleme alegorik bir roman olarak değerlendirilir. Romanın derinlemesine incelenmesi ve *Sineklerin Tanrısı* ile karşılaştırılması sonucunda aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

- Söz konusu roman, Golding’in eserinde olduğu gibi güvenilir ve hikâyeyi müdahale etmeyen bir ilahi anlatıcının bakış açısından anlatılır. Bu durum çoğu alegorik eserlerde yazarların hedeflerine kolay bir şekilde ulaşmak için gizli bir rehberlik ve eleştiri yöntemi olarak üçüncü bir anlatıcı türü kullanmayı tercih ettikleri şeklinde yorumlanabilir.

- Romanın içeriğinde daha önceden bahsedilen iki farklı alegori türü açıkça görülmüştür. Yaşar Kemal’in, kimlik ve direniş kavramlarını vurgulamak amacıyla yapısal alegoriyi kullandığı

ayrıca insanların ahlaki açıdan hayvanlardan üstün oldukları düşüncesini eleştirmek ve reddetmek için yapısökümcü alegoriyi tercih ettiği tespit edilmiştir.

- Roman, metin içerisinde tümleşik bir şekilde işleyen iki tür alegorinin varlığını doğrulamıştır. Zira roman, sömürgecilik olgusunun çeşitli düzeylerde ortaya çıkmasına yol açan insanın düştüğü ahlaki çürüme durumunu ve sonrasında meydana gelen haksızlıkların ve belirli grupların köleleştirilmesinin; ancak direniş, mücadele ve kimliğin korunması yoluyla bertaraf edilebileceği anlatılmıştır.

Bu çalışmada Golding'ın romanının seçilme nedeni, alegori kavramıyla ilişkilendirildiğinde dünya edebiyatında ilk akla gelen eserlerden biri olmasıdır. İkinci olarak, Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olan Yaşar Kemal'e ait olan ikinci roman, çocuk kitlesi için tasarlanmış olması nedeniyle tercih edilmiştir. *Filler Sultanı ve Kızıl Sakallı Topal Karınca* adlı eserin çocuk romanı olarak sınıflandırılması, alegorinin temel hedefi olan karmaşık fikirleri hikâye anlatımı yolu ile basitleştirme amacını açık bir şekilde yansıtır. Dolayısıyla çocuk edebiyatının temel amacının alegori amacıyla uyumlu olduğu söylenebilir. Böylece bahsi geçen eserlerin, alegorinin evrensel özelliğine odaklanmaktadır. Alegori, temelde insanlığın derin gerçeklerini ve içgörülerini sembolik karakterler, olaylar ve mekânlar aracılığıyla iletmeyi amaçlayabilir. Bunun yanı sıra yazarların alegorik yapı içerisinde ustalıkla kullandıkları semboller ve metaforlar, güç dinamikleri, ahlak ve hakikat arayışı gibi konuların etkileyici ve düşündürücü bir biçimde incelenmesine olanak sağlayabilir. Alegorinin dolaylı anlatımın sınırlarını aşabilme yetisi, okuyucularla daha derin ve içsel bir etkileşim kurma imkânı sunar. Bu da okuyucuları gizli mesajlar üzerinde düşünmeye ve kendi deneyimleriyle uyumlu kişisel yorumlar geliştirmeye teşvik eder. Bu bağlamda alegorinin en etkileyici özelliklerinden biri kültürel, dilsel ve dini sınırları aşabilme becerisidir. Bu sayede belirli bir alegori belirli bir kültürel bağlamdan beslense de temelinde ele alınan konuları genellikle evrensel düzeyde yankı uyandırır. Bu kapsamda alegorik anlatılar; toplumsal meseleleri, siyasi çalkantıları ve varoluşsal ikilemleri ele alarak bir tür kanal görevi üstlenir. Örneğin tezde sözü geçen Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası gibi Ruhun Cehennem, Araf ve Cennetteki yolculuğunu tasvir etmek için alegorik unsurlardan yararlanarak farklı kültürel miraslara, dinlere, dillere ve zaman dilimlerine sahip okuyucularda yankı uyandırmıştır. Bu nedenle alegorik anlatılar; insanın mücadeleleri, zaferleri ve kurtuluşu gibi evrensel temalardan yola çıkarak farklı toplum kesimlerinden bireyler arasında empati ve anlayışın gelişmesine olanak sağlayan ortak bir zemin sunar.

Bu tez alegorinin doğası hakkındaki iddiasını; alegorinin iki ayrı türde tezahür ettiği ve bu türlerin tam anlamıyla kavranabilmesinin, her iki türün içsel mekanizmalarının metinlerde bütünleşmiş bir biçimde anlaşılmasıyla mümkün olduğunu öne sürmüştür. Bu tezin argümanları, William Golding'ın *Sineklerin Tanrısı* ve Yaşar Kemal'in *Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca* adlı romanları üzerinde yapılan incelemelerle desteklenmiştir. Bahsi geçen örnekler, alegorinin eğitici ve yol gösterici niteliğini vurgulamanın yanı sıra insanların alışılmış fikir ve inançlarını sorgulayan ve eleştiren bir yapısökümcü işlevi sahip olduğunu göstermiştir. Aynı

zamanda sözü geçen örnekler, yapısal ve yapısökümcü alegorilerin metinlerde nasıl uyarlandığını açığa çıkarmıştır. Böylece bu tezin temel amacı olan alegorinin edebi nesir metinlerdeki işlevselliğini anlama çabasına ulaşılmıştır. Nitekim bu çalışmanın diğer bir amacı, ileride yapılacak araştırmaların, burada ortaya konulan iddiaları desteklemesi durumunda -ki bu bağlamda bu çalışmada ele alınmayan diğer alegorik eserlerin de benzer bir yapı içinde olduğu gözlemlenmiştir- yeni bir alegori teorisinin oluşturulmasına zemin hazırlamaktır. Bu tez aynı zamanda alegorinin şiirsel metinlerdeki işleyiş mekanizmasının incelenmesine ve bu mekanizmanın nesir metinlerindeki karşılığıyla karşılaştırılmasına imkân vererek alegorik anlatımın farklı edebi türlerdeki rolünü daha kapsamlı bir şekilde anlamamıza katkıda bulunabilir.



KAYNAKÇA

- Abrams, Meyer Howard (1999), **A Glossary of Literary Terms**, Heinle & Heinle Thomson Learning, Boston.
- Açıl, Berat (2014), “Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori”, **Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, 19(37), 145-167.
- Agoston, Gabor ve Masters, Bruce (2008), **Encyclopedia of the Ottoman Empire**, Facts on File, New York.
- Ahmad, Aijaz (1987), “Jameson’s Rhetoric of Otherness and the National Allegory”, **Social Text**, 17, 3-25.
- _____ (1992), **In Theory: Classes, Nations, Literatures**, Verso, London.
- Aktaş, Şerif (1998), **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ali, Jawad (1976), **Al-Mufasssal in the history of the Arabs before Islam**, Dar Al-Fikr Al-Arabi for Printing and Publishing, Cairo.
- Al-Kassimi, Khaled (2018), “ALBA: A decolonial delinking performance towards (western) modernity - An alternative to development project”, **Cogent Social Sciences**, 4(1), 1-35.
- Almond, Gabriel vd. (1982), **Progress and Its Discontents**, University of California Press, California.
- Althusser, Louis (2001), **Lenin and philosophy and other essays**, Monthly Review, New York.
- Al-Zawzani, Hussein (1992), **Yedi Askı şiirlerinin Açıklaması**, Arab Heritage Revival House, Beyrut.
- Anderson, David (1978) “Is Golding’s Theology Christian?”, **William Golding: Some Critical Considerations**, 1st Edition *İçinde* (1-20). University Press of Kentucky, Kentucky.
- Andrew, Malcolm (1997), **A Companion to the Gawain-poet**, Boydell & Brewer, Martlesham.
- Arnold, Thomas Walker (2006), **The preaching of Islam: a history of the propagation of the Muslim faith**, Kessinger Publishing, Montana.
- Atılğan, Gökhan (2009), “Sosyalist Milliyetçilik Söylemi (Türkiye, 1961-1968): Temeller, Ayrılıklar”, **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi**, 64(03), 1-25.

- Ayto, John (2005), **Word Origins**, A&C Black Business Information and Development, London.
- Baalbaki, Münir ve Baalbaki, Remzi (2008), **Modern Kaynak: İngilizce-Arapça Sözlük**, Dar Al-İlm Lilmalayin, Beyrut.
- Bacha, Mian Shah ve Rahman, Mohammed (2013), “Thematic Evaluation Of The Novel ‘Lord Of The Flies’”, **BEST: International Journal of Humanities, Arts, Medicine and Sciences (BEST: IJHAMS)**, 1 (3), 73-80.
- Baldassarri, Stefano (2009), “Like Fathers like Sons: Theories on the Origins of the City in Late Medieval Florence”, **MLN**, 124(1), 23-44.
- Barış, Dolunay Akgül ve Ece, Ahmet Serkan (2009), “cumhuriyet’ten günümüze toplumsal kültürel değişim sürecinde müzik ve müzik eğitimi”, **Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi**, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 107-119.
- Barker, Kenneth (2020), **Niv study bible**, Zondervan, Michigan.
- Barthes, Roland (1977), **Image-Music-Text**, Macmillan, London.
- _____ (2006), **Yazının sıfır derecesi**, (Çev. Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul.
- Baş, Mustafa (2013), “Dinlerde ve Geleneksel Türk İnanışlarında Dağ Kültü”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)**, 13 (1), 165-179.
- Basye, Arthur Herbert (1922), “The Secretary of State for the Colonies, 1768-1782”, **The American Historical Review**, (28)1, 13-23.
- Belet, Evrim (2009), **Klasik Türk Edebiyatında Tasavvufi Mesnevilerden Hüsn ü Aşk Ve Gülşen-İ Aşk’ın Alegorik Yönden Mukayeseli İncelemesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya Üniversitesi.
- Berger, Arthur Asa (1997), **Narratives. In: Popular Culture, Media and Everyday Life**, Sage Publications, London.
- Beydili, Celal (2004), **Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük**, Yurt Kitap-Yayın, Ankara.
- Bhatia, Kinjal (2015), “Psychoanalytical Criticism: A Critical Study with reference to Iris Murdoch’s A Severed Head”, **An International Refereed English e-Journal**, 1 (3), 76-86.
- Bielefeldt, Heiner (2003), “The Right to Resist”, **International Handbook of Violence Research**, 1st Edition içinde (1097-1111) Springer, Netherlands.

- Blackburn, Simon (2016), **The Oxford Dictionary of Philosophy**, Oxford University Press, Oxford.
- Bloom, Harold (2004), **William Golding's Lord of the Flies**, Infobase Publishing, New York.
- Boase, Roger (1977), **The origin and meaning of courtly love: A critical study of European scholarship**, Manchester University Press, Manchester.
- Boratav, Pertev Naili (2012), **Türk Mitolojisi, Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi**, Bilgesu, Ankara.
- Brand, Chad ve Mitchell, Eric (2015), **Holman Illustrated Bible Dictionary**, B&H Publishing Group, Tennessee.
- Brann, Eva (2004), **The Music of the Republic**, Paul Dry Books, Philadelphia.
- Brooks, Cleanth (1951), "The Formalist Critics", **The Kenyon Review**, 13(1), 72-81.
- Brown, Gillian ve Yule, George (1983), **Discourse Analysis**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Bufkin, Ernest Claude (1965), "Lord of the Flies: An Analysis", **The Georgia Review**, 19(1), 40-57.
- Burke, Peter (1990), "The spread of Italian humanism", **The Impact of Humanism on Western Europe**, 1st Edition içinde (1-23) , Longman Publishing Group, London.
- Cantor, Norman (1993), **Civilization of the Middle Ages**, Harper Collins, New York.
- Carey, John (2012), **William Golding: The Man who Wrote Lord of the Flies**, Faber & Faber, London.
- Çelebioğlu, Amil (2018), **Türk Mesnevî Edebiyatı: Sultan II. Murad Devri**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Çetin, Nurullah (2013), **Roman Çözümleme Yöntemi**, Öncü Kitap, Ankara.
- Chang, Hawk (2021), "Where Are the Women? An Ecofeminist Reading of William Golding's Lord of the Flies", **CLCWeb: Comparative Literature and Culture**, 23(3), 2-9.
- Charmaz, Kathy (2002), "Grounded theory analysis", **Handbook of interview research**, 1st Edition içinde (675-694), Sage, London.
- Christensen, Jerome (1978), "The Symbol's Errant Allegory: Coleridge and His Critics", **ELH**, 45(4), 640-659.
- Clifford, Gay (1974), **The Transformations of Allegory**, Routledge and Kegan Paul, Boston.

- Compagnon, Antoine (2004), **Literature, Theory, and Common Sense**, Princeton University Press, New Jersey.
- Connelly, Michael ve Clandinin, Jean (1990), “Stories of Experience and Narrative Inquiry”, **Educational Researcher**, 19(5), 2-14.
- Çoruhlu, Yaşar (2002), **Türk Mitolojisinin Ana Hatları**, Kabalcı yayın evi, İstanbul.
- Çukurkavaklı, Kemal Bayram (2012), **Sabahattin Ali Olayı Bir Devletin Faili Malum Cinayeti**, Tanyeri Kitap, İstanbul.
- Daileader, Philip (2001), **The Great Courses: The High Middle Ages**, The Teaching Company, Virginia.
- Danner, Horace Gerald (2014), **A Thesaurus of English Word Roots**, Rowman & Littlefield Publishers, Washington.
- De Melo-Martín, Inmaculada (2003), “When Is Biology Destiny? Biological Determinism and Social Responsibility”, **Philosophy of Science**, 70(5), 1184-1194.
- Dell, Melissa ve Olken, Benjamin (2020), “The Development Effects of the Extractive Colonial Economy: The Dutch Cultivation System in Java”, **The Review of Economic Studies**, 87, 164-203.
- Derrida, Jacques (1973), **Speech and phenomena : and other essays on husserl's theory of signs**, Northwestern University Press, Illinois.
- _____ (2000), **Writing and difference**, (Çev. Kazem Jihad), Toubkal Publishing House, Casablanca.
- Doğan, Ahmet Selim (2013), “Türk Halk Kültüründe Ve Erzurum Kadın Barlarında Güvercin Motifi”, **Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, 0 (30) , 83-93.
- Dolman, Everett Carl (2004), Ancient Republics and Radical Democracy: Athens and Sparta, *The Warrior State*, 1st Edition içinde (47-77), Palgrave Macmillan, New York.
- Dulas, Matthew (2023), **A Masterpiece Amid Musical Suppression: An Analysis of Dmitri Shostakovich's Symphony No. 5**, Honors Capstone Projects, South Dakota State University.
- Durkheim, Emile (1973) The Dualism of Human Nature and Its Social Conditions, **R.N. Bellah, ed. Emile Durkheim: On Morality and Society**, 1st Edition içinde (149-163), University of Chicago, Chicago.
- Durmuş, ismail (2007), “Remiz”, **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde** 34 (556-558), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Edgü, Ferit (2021), **Hakkari'de Bir Mevsim**, Alfa yayınları, İstanbul.

- Encyclopedia Britannica (1911), “Capella, Martianus Minneus Felix”, 5, 249, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____ (1911), “Macrobius, Ambrosius Theodosius”, 17, 269, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____ (1922) “Propaganda”, 32, 176-177, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____ (1911), “Mo’allakāt”, 18, 632-635, Cambridge University Press, Cambridge.
- Erhat, Azra (1996), **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ess, Josef van (2016), **History of Religious Thought in Early Islam**, Brill, Leiden.
- Fajrina, Dian (2016), “Character metaphors in George Orwell’s Animal Farm”, **Studies in English Language and Education**, 3(1), 79-88.
- Fanon, Frantz (2007), **Yeryüzünün lanetlileri**, Versus Kitap, İstanbul.
- Figg, Kristen (2005), **Arts and Humanities through the eras: Medieval europe 814-1450**, Thomson Gale, Michigan.
- Finkel, Caroline (2006), **Osman’s Dream: The History of the Ottoman Empire** (1st ed.), Basic Books, New York.
- FitzSimons, Anna Katelin (2013), **The political, economic, and military decline of Venice leading up to 1797**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University of North Texas.
- Fletcher, Angus (2012), **Allegory: The Theory of a Symbolic Mode**, Princeton University Press, New Jersey.
- Ford, Andrew (2009), **The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece**, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Formichi, Chiara (2020), **Islam and Asia: A History**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fotopoulos, Takis (2012), “From (Mis)Education to Paideia”, **Counterpoints**, 422, 81-119.
- Foucault, Michel (1978), **The history of sexuality: An introduction**, Penguin, Hammonsworth.
- _____ (1995), **Discipline and Punish: The Birth of the Prison**, Vintage Book, New York.
- Freud, Sigmund (1995), **Uygarlık, Din ve Toplum**, (çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınları, Ankara.

- Gadamer, Hans-Georg (1993), **Truth and Method**, (Çev. J. Weinsheimer ve D. G. Marshall), Sheed & Ward, London.
- Garcia-Olp, Michelle (2018) **How Colonization Impacts Identity Through the Generations: A Closer Look at Historical Trauma and Education**, phd theses University of Denver, USA.
- Giroux, Henry (1983) “Theories of reproduction and resistance in the new sociology of education: acritical analysis”, **Harvard Educational Review**, 53(3), 257-293.
- Goitein, Shelomo Dov (1966), **Studies in Islamic history and institutions**, Brill, Leiden.
- Gökay, Bülent (2019), “The Communist Party of Turkey: An instrument of Soviet eastern policy?” **Communist Parties in the Middle East: 100 Years of History**, 1st Edition içinde (60-74), Routledge, London.
- Göktürk, Akşit (1973), **Ada**, Adam yayıncılık, Ankara.
- Golding, William (2008), **Sineklerin tanrısı**, (Çev. Mina Urgan), İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Goody, Jack (2010), **Myth, ritual and the oral**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gordon, David (1996), **Liberalism and social reform**, Praeger, Connecticut.
- Grant, Andrew (2001), “class, definition of”, **Routledge Encyclopedia of International Political Economy: Entries**, Jones, R.J. Barry Edition içinde, (161-163), Taylor & Francis, Oxfordshire.
- Gray-Rosendale, Laura ve Gruber, Sibylle (2001), **Alternative Rhetorics: challenges to the rhetorical tradition**, State University of New York Press, New York.
- Grimal, Pierre (2012), **Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma**, (çev. Sevgi Tamgüç), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.
- Güleryüz, Nurullah (2021), “Roman Unsurlarında ‘Karakter’”, **Journal of Social and Humanities Sciences Research**, 8(66), 316-321.
- Güner, Galip (2015), “Dîvânü Lugâtî’t-Türk’te Geçen Ajlañ Kelimesinin Dahhâk İle Ne İlgisi Var?”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi**, 4(1), 39-44.
- Habib, Rafey (2008), **Modern Literary Criticism and Theory: A History**, Wiley-Blackwell, New Jersey.
- Hallam, Elizabeth (1987), **Four Gothic Kings: The Turbulent History of Medieval England and the Plantagenet Kings (1216-1377)**, Grove Press, New York.
- Halman, Talât Sait (1991), **Kahramanlar ve soytarılar: Shakespeare'in dünyası: Tek kişilik oyun**, Cem Yayınevi, İzmir.

- Handa, Mada (1986), "Peace paradigm: transcending liberal and Marxian paradigms", **International Symposium on Science, Technology and Development içinde** (20-25), New Delhi.
- Hawlin, Stefan (1995), "The savages in the forest: decolonising William Golding", **Critical Survey**, 7(2), 125-135.
- Heath, Peter (1992), **Allegory and Philosophy in Avicenna (IBN SINA)**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- _____ (2010), "Allegory in Islamic literatures", **The Cambridge Companion to Allegory**, 1st Edition içinde (83-100), Cambridge University Press, Cambridge.
- Heidegger, Martin (1998), "Plato's Doctrine of Truth", **Pathmarks**, (Çev. Thomas Sheehan) 3rd Edition içinde (155-182), Cambridge University Press, Cambridge.
- Herbert, Trevor (2011), "...men of great perfection in their science...: the trumpeter as musician and diplomat in England in the later fifteenth and sixteenth centuries", **Historic Brass Society Journal**, 23, 1-23.
- Hollahan, Eugene (1970), "Running in circles: a major motif in lord of the flies", **Studies in the Novel**, 2(1), 22-30.
- Homer (1951), **The Iliad**, University of Chicago Press, Chicago.
- İnalcık, Halil (2013), "Vezir, Osmanlılar", **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde**, 43 (90-92), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Ivry, Alfred (2000) "The Utilization of Allegory in Islamic Philosophy," **Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period**, 4th Edition içinde (151-180), Brill, Leiden.
- Jameson, Fredric (1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", **Social Text**, 15, 65-88.
- _____ (2011), **Siyasal Bilinçdışı**, (Çev. Yavuz Alogan ve Mesut Varlık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Johnson, Gary (2012), **The Vitality of Allegory: Figural Narrative in Modern and Contemporary Fiction (Theory Interpretation Narrativ)**, Ohio State University Press, Ohio.
- Jones, Alexander (1968), **The Jerusalem Bible**, Doubleday & Company, New York.
- Kabir, Hassan (2017), **Handbook of Empirical Research on Islam and Economic Life**, Edward Elgar Publishing, Cheltenham.

- Kafadar, Cemal (2019), “Between Amasya and Istanbul: Bayezid II, His Librarian, and the Textual Turnof the Late Fifteenth Century,” **Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)**, 2nd Edition içinde (79-153), Brill, Leiden.
- Kavruk, Hasan (1998), **Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler**, MEB, İstanbul.
- Kaya, Muharrem (1999), **Romanlarımızda Türk Destanlarının Devamı**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi - Türkiyat Enstitüsü.
- Kemal Yaşar ve Bosquet, Alain (2004), **Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile görüşmeler ; röportaj**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kemal, Yaşar (1974), **Baldaki tuz**, Cem Yayınevi, İzmir.
- _____ (1994), **Filler Sultanı ile Kırmızı Sakallı Topal Karınca**, Toros Yayınları, İstanbul.
- _____ (1995), **Demirciler Çarşısı Cinayeti / Akçasazın Ağaları 1**, Adam Yayınları, İstanbul.
- _____ (2008), **İnce Memed 1**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____ (2011), **Ağacın Çürüğü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____ (2014), **Çakırcalı Efe**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kenanoğlu, Macit (2020), “Mîrî Arazi”, **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde**, 30 (157-160), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kennedy, George (1999), **Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times**, University of North Carolina Press, North Carolina.
- Kiely, Ray (2000), “Globalization: From domination to resistance”, **Third World Quarterly**, 21(6), 1059-1070.
- Kilbourne, William (2014), “Dominant Social Paradigm”, **Encyclopedia of Quality of Life and Well-Being Research. Springer**, 2014th Edition içinde (1687-1688), Dordrecht.
- Kili, Suna ve Gözübüyük, Şeref (2000), **Türk Anayasa Metinleri**, TİB Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kılıç, Hulusi (1992), “Belâgat”, **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde** 5 (380-383), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1993), **Rapor 7/9**, Büyük Doğu, İstanbul.

- Koç Keskin, Neslihan (2010), “Maşûk, Âşık Ve Rakip Arasındaki Hiyerarşik İlişkiler”, **International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 5(3), 400-420.
- Koca, Salim (2012), “Kutadgu Bilig’de “Hükümdar, Vezir ve Sûfî Tipleri” nin Tanıtılmasında ve Bu Tiplerin Temsil Ettikleri Fikirlerin Açıklanmasında Metaforların Rolü”, **Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, 1(10), 63-79.
- Kopstein Jeffrey, Lichbach Mark (2000), **Comparative Politics: Interests, Identities, and Institutions in a Changing Global Order**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Korkmaz, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetiği”, **Edebiyat ve Dil Yazıları Mustafa İsen’e Armağan**, 1. Baskı içinde (399-415), Grafiker Yayınları, Ankara.
- _____ (2017), **Romanda Mekân**, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kösoğlu, Nevzat (2003), **Milli Kültür ve Kimlik**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Kraft, Kenneth (1992), **Inner peace, world peace: Essays on Buddhism and Nonviolence**, SUNY Press, New York.
- Krishna, Gopi (1970), **Kundalini - the evolutionary energy in man**, Stuart & Watkins, London.
- Kuhn, Thomas (1962), **The Structure of Scientific Revolutions**, University of Chicago Press, Chicago.
- Kundu, Rama (2008), **Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts**, Sarup & Sons, New Delhi.
- Kur’an’ı Kerim, A’râf Suresi (t.y), <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=7&ayet=58>, (1.6.2023).
- Kur’an’ı Kerim, A’râf Suresi (t.y), <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=7&ayet=40>, (1.6.2023).
- Kur’an’ı Kerim, Rad Suresi (t.y), <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=13&ayet=14>, (1.6.2023).
- Kwant, Remigius (1965), **Phenomenology of social existence**, Duquesne University Press, Pennsylvania.
- Lakoff, George (1987), “The Death of Dead Metaphor”, **Metaphor and Symbolic Activity**, 2 (2), 143-147.

- Lapsley, Daniel ve Stey, Paul (2012), “ID, ego, and superego”, **Encyclopedia of Human Behavior**, 2nd Edition içinde (393-399), Academic Press, London.
- Leckie-Terry, Helen (1995), **Language and Context: A Functional Linguistic Theory of Register**, Pinter, London.
- Levy, Denise ve Byrd, Daniel (2011), “Why can't we be friends? Using music to teach social justice”, **Journal of the Scholarship of Teaching and Learning**, 11(2), 64-75.
- Liddell, Henry George ve Scott, Robert (1901), **A Greek-English Lexicon**, Clarendon Press, Oxford.
- Loewald, Hans (1951), “Ego and reality”, **The International Journal of Psycho-Analysis**, 32, 10-18.
- Loewenstein, David ve Mueller, Janel (2003), **The Cambridge history of early modern English Literature**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Longsdorf, George ve Shumaker, Walter (2018), **The Cyclopedic Dictionary of Law**, Franklin Classics.
- Lucy, Niall (2004), **A Derrida Dictionary**, Blackwell Publishing, Massachusetts.
- Lüleci, Yalçın (2018), “Erken Cumhuriyet Döneminde Atatürk ve CHP'nin Sinema Politikası”, **Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi**, 31, 222-248.
- Luperini, Romano (1991), “Symbol and Allegory: From Goethe to Lukács, from Marx to Benjamin”, **Differentia: Review of Italian Thought**, 5(13), 91-108.
- MacDonald, Eleanor (1991) “Feminist, Marxist and poststructural subjects”, **Studies in Political Economy**, 35, 43-72.
- Mandal, U.C (2008), **Dictionary Of Public Administration**, Ivy Publishing House, North Carolina.
- Martin, Jerome (1969), “Symbol Hunting Golding's Lord of the Flies”, **The English Journal**, 58(3), 408-413.
- Martin, Patricia Yancey ve Turner, Barry (1986), “Grounded Theory and Organizational Research”, **The Journal of Applied Behavioral Science**, 22(2), 141-157.
- Marx, Karl ve Engels, Frederick (1986), **Selected Works in one volume (Vol. 1)**, International Publishers, New Yor.
- McGrath, Alister (2011), **Christian Theology: An Introduction**, John Wiley & Sons, New Jersey.
- McKenna, Erin (2013), **Pets, people, and pragmatism**, Fordham University Press, New York.

- Mecit, Songül (2017), **Anadolu Selçukluları: Bir Hanedanın Evrimi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Merriam, Sharan ve Tisdell, Elizabeth (2015), **Qualitative research: A guide to design and implementation**, John Wiley & Sons, New Jersey.
- Mendie, John ve Udofia, Stephen (2020), “A philosophical analysis of Jacques Derrida’s contributions to language and meaning”, **International Journal of Humanities, Management and Social Science**, 3(1), 20-34.
- Miller, Richard (2023), **The rise and fall of animal experimentation: Empathy: Science, and the Future of Research**, Oxford University Press, Oxford.
- Miltenberger, Raymond ve Crosland, Kimberly (2014), “Parenting”, **The Wiley Blackwell handbook of operant and classical conditioning**, 1st Edition içinde (509-531), Wiley Blackwell, New Jersey.
- Mommsen, Theodor E (1959), **Medieval And Renaissance Studies**, Cornell University Press, New York.
- Mosse, George (1987), **Masses and man**, Doubleday Page, New York.
- Mosweunyane, Dama (2013), “The African Educational Evolution: From traditional training to formal education”, **Higher Education Studies**, 3(4), 50-59.
- Neal, David ve Rodwell, Warwick (2022), **Canterbury Cathedral, Trinity Chapel: The Archaeology of the Mosaic Pavement and Setting of the Shrine of St Thomas Becket**, Oxbow Books, Oxford.
- Newman, Francis (1973), **The meaning of courtly love**, State University of New York Press, New York.
- Nicholson, Reynold (1907), **A Literary History of the Arabs**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Nikolajeva, Maria (2000), **From Mythic To Linear: Time In Children's Literature**. Children's Literature Association: Scarecrow Press, Maryland.
- Obolensky, Nick (2017), **Complex adaptive leadership: Embracing paradox and uncertainty**. Routledge, London.
- Ochs, Elinor (1979), “Planned and Unplanned Discourse”, **Syntax and Semantics**, 12. Cilt içinde (51–80) Academic Press, London.
- Okçu, Naci (1999), “Hüsn ü Aşk” **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde**, 19 (29-31), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Okur, Said (2011), **Kur’an’daki 10 Peygamber ve 8 Büyük İnsan**, Yılmaz Basım, İstanbul.

- Olsen, Kirsten (2000), **Understanding Lord of the Flies: A student casebook to issues, sources, and historical documents: A Student Casebook to Issues, Sources, and Historical Documents**, Abc-Clio, California.
- Onarlı, İsmail (2003), “Nevruz Bayramı”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, 25, 41-74.
- Orwell, George (2000), **Hayvan Çiftliği**, (Çev. Celal Üster), Can Yayınları, İzmir.
- Osborne, Peter (1992), “Modernity Is a Qualitative, Not a Chronological, Category: Notes on the Dialectics of Differential Historical Time”, **Postmodernism and the Re-reading of Modernity**, 1st Edition içinde (1-23), Manchester, Manchester.
- Osterhammel, Jürgen (2005), **Colonialism: A Theoretical Overview**, Markus Weiner Publishers, Princeton.
- Palmer, Gary (1996), **Toward A Theory of Cultural Linguistics**, University of Texas Press, Texas.
- Parkin, Frank (1979), **Marx's Theory of History: A Bourgeois Critique**, Columbia University Press, New York.
- Payne, Stanley (1996), **A History of Fascism 1914-1945**, Routledge, London.
- Peacock, Andrew (2019), “The Formation of Islamic Anatolia: Crises of Legitimacy and the Struggle against Unbelief” **Islam, Literature and Society in Mongol Anatolia**, 1st Baskı içinde (31-74), Cambridge Studies in Islamic Civilization, Cambridge University Press, Cambridge.
- Peterson, Daniel (2013), **Muhammad, prophet of Allah**, Wm. B. Eerdmans Publishing Co, Michigan.
- Platon (2016), **Devlet**, (Çev furkan Akderin), Say yayınları, İstanbul.
- Price, Alfred (1990), **Battle of Britain Day: 15 September 1940**, Greenhill boks, London.
- Prior, Daniel (2009), “Travels Of Mount Qāf: From Legend To 42° 0' N 79° 51' E” **Oriente Moderno**, (89)2, 425-444.
- Pulimeno, Manuela vd. (2020), “Children’s literature to promote students’ global development and Wellbeing”, **Health Promotion Perspectives**, 10(1), 13-23.
- Reber, Arthur (1985), **The Penguin Dictionary of Psychology**, Penguin Books, London.
- Richardson, Laurel (1990), “Narrative and sociology”, **Journal of Contemporary Ethnography**, 19, 116-135.

- Roy, Puala Alida (2003) “Boy’s Club – No Girls Allowed: Absence as Presence in William Golding’s Lord of the Flies (1954)”, **Women in Literature : Reading through the Lens of Gender**, 1. Baskı içinde (175-178), Greenwood Press, London
- Salgar, Fatih (2009), “Tasavvuf Müziği ve Kimliğimiz”, **Türk Kimliği**, 1.Baskı içinde (95-105), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Samuelson, William ve Zeckhauser, Richard (1988), “Status quo bias in decision making”, **Journal of Risk and Uncertainty**, (1)1, 7-59.
- Sathyaseelan, Salini (2016), “lord of the flies as an allegory”, **Veda’s Journal of English Language and Literature-JOELL**, 3(2), 99-103.
- Schabas, William (2013), **The Universal Declaration of Human Rights: The “Travaux préparatoires”**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schimmel, Annemarie (2004), **Tanrının Yeryüzündeki İşaretleri (İslama Görüngübilimsel Yaklaşım)**, Kabalcı, İstanbul.
- Schulkin, Jay ve Greta, Raglan (2014), “The evolution of music and human social capability”, **Frontiers in neuroscience**, 8, 1-13.
- Searle, Alaric (2018), “War Elephants and Early Tanks: A Transepochal Comparison of Ancient and Modern Warfare”, **Militaergeschichtliche Zeitschrift**, 77(1), 37-77.
- Sever, Sedat (2010), **Çocuk ve Edebiyat**, Tudem Yayınları, İzmir.
- Shrestha, Sushil (2008), **Countercultural currents in Bob Dylan’s songs**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Tribhuvan University.
- Shuker, Roy (2013), **Understanding popular music**, Routledge, London.
- Simpson, John ve Weiner, Edmund (1988), “anthropomorphism, n.”, **The Oxford English Dictionary** içinde, 1 (513) , Oxford University Press, Oxford.
- Singh, Minnie (1997), “The Government of Boys: Golding’s Lord of the Flies and Ballantyne’s Coral Island”, **Children’s Literature**, (25), 205-213.
- Skinner, Quentin (1980), “The Origins of the Calvinist Theory of Revolution” , **After the Reformation: Essays in Honor of J.H. Hexter**, 1st Edition içinde (307-330), University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Spencer, Hayden (2019), **English Literature : From Renaissance to Seventeenth Century**, ED-Tech Press, London.
- Spenser, Edmund (1984), **The Fairy Queene**, Penguin, New York.
- Strauss Anselm ve Corbin, Juliet (1998), **Basics of Qualitative Research – Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory**, Sage Publications, London.

- Stevens, John (1979), **Music & Poetry in the Early Tudor Court**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stevick, philip (2004), **Roman Teorisi**, (çev. sevim kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Strayer, Joseph (1982), **Dictionary of the Middle Ages, Vol. 1. Aachen - Augustinism (ilk baskı)**, Charles Scribners Sons, New York.
- Struck, Peter (2014), **Birth of the Symbol: Ancient Readers at the Limits of Their Texts**, Princeton University Press, New Jersey.
- Swallow, Alan (1940), “Allegory as Literary Method”, **New Mexico Quarterly**, 10, (3), 147-157.
- Szunyogh, Béla (1955), **Psychological warfare; an introduction to ideological propaganda and the techniques of psychological warfare**, William-Frederick Press, New York.
- Talib, ömer (2000), **Playing the String of the Poetic Text: A Study in Analysis in Analysis of Poetic Literary Texts**, Arap Yazarlar Birliği, Şam.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Tansü, Yunus Emre ve Güvenç, Baran (2017), “Mitolojik Kuşlar Üzerine Düşünceler (Phoenix, Garuda, Simurg, Karakuş, Anka)”, **Doç. Dr. Numan Durak Aksoy Anısına Hayatı Eserleri ve Armağanı içinde (783-806)**, Gaziantep Üniversitesi Matbaa ve Basımevi, Gaziantep.
- Tarnas, Richard (1991), **The passion of the Western mind : understanding the ideas that have shaped our world view**, Ballantine Books, New York.
- Taylor, Keith (1975), **Henri Saint-Simon (1760-1825): Selected writings on science, industry, and social organisation**, Croom Helm, London.
- Tevetoğlu, Fethi (1963), **Faşist Yok Komünist Var**, Komünizmle Mücadele Yayınları, İzmir.
- The Jewish Encyclopedia (1916), “Sinai”, 11, 381.
- Thomson, Mark (1932), **The Secretaries of State: 1681-1782**, Frank Cass and Co Ltd, London.
- Tilly, C. (1991), “Domination, resistance, compliance... discourse”, **Sociological forum**, 6(3), 593-602.
- Tomlinson, Tom (2003), “What was the Third World”, **Journal of Contemporary History**, 38 (2), 307-321.

- Tunç, Abdurrahim ve Akın, Erhan (2019), “Mustafa Ruhi Şirin’in Çocukları Uçuran Masallar Dizisinde Mekân Algısı”, **Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi (ÇEDAR)** , 3 (1) , 30-36
- Turan, Osman (1948), **Gafletten Uyanalım!.. Üniversitedeki aşırı Solcu Hocalar Meselesi**, Doğu Matbaası, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (1998), **Türkçe sözlük**, Türk tarih kurumu basım evi, Ankara.
- Uludağ, Süleyman (1997), “Hallâc-I Mansûr” **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde**, 15 (377-381), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- URL, “Definition and etymology of allegory” (t.y.), <https://www.etymonline.com/word/allegory> (8.10.2022).
- Uzun, Mustafa İsmet (2011), “Temsil”, **TDV İslâm Ansiklopedisi içinde** 40 (435-436), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Vamvacas, Constantine (2009), **The Founders of Western Thought - The Presocratics**, Springer Science & Business Media, New York.
- Vanhoozer, Kevin vd. (2005), **Dictionary for Theological Interpretation of the Bible**, Baker Academic, Michigan.
- Vanthemsche, Guy (2012), **Belgium and the Congo, 1885-1980**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Velasquez, Mnuel (2016), **Philosophy: A Text with Readings**, Cengage Learning, Massachusetts.
- Warren, Karen (2000), **Ecofeminist Philosophy: A Western Perspective on What It Is and Why It Matters**, Rowman & Littlefield, Washington.
- Wearing, Catherine (2022), “Allegory, Metaphor, and analogy”, **Journal of Pragmatics**, 202, 66-79.
- Wehrl, Alfred (1978), “General properties of entropy”, **Reviews of Modern Physics**, 50 (2): 221-260.
- Whitman, Jon (2003), **Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period**, Macmillan Publishers, London.
- Wickham, Chris (2010), **The Inheritance of Rome: A History of Europe from 400 to 1000**, Penguin Books, London.
- Wimsatt, William Kurtz ve Beardsley, Monroe (1946), “The Intentional Fallacy”, **The Sewanee Review**, 54(3), 468-488.

- Winters, Jeffrey ve Page, Benjamin (2009), “Oligarchy in the United States?”, **Perspectives on politics**, 7(4), 731-751.
- Yanık, Nevzat (2010), **Arap Şiirinde Tasvir (Câhiliye-Abbasiler)**, Fenomen Yayınları, Erzurum.
- Yıldız, Sara Nur (2012), “Karamanoğlu Mehmed Bey: Religion, Ethnicity and Contested Nationhood in the Former Ottoman Space”, **Religion, Ethnicity and Contested Nationhood in the Former Ottoman Space**, 2nd Edition içinde (147-170), Brill, Leiden.
- Yıldız, Sara Nur ve Peacock, Andrew (2016) “Introduction”, **Islamic Literature and Intellectual Life in Fourteenth-and Fifteenth-Century Anatolia**, 1st Edition içinde (19-48), Nomos Verlagsgesellschaft, Würzburg.
- Yılmaz, Tuğçe (2021), **1 May ‘77 The Voices of Those Who Lost Their Loved Ones**, IPS Communication Foundation, Istanbul.
- Zharikov, Sergey ve Gentner, Dedre (2002), “Why do metaphors seem deeper than similes?” **Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society**, 24(24), 976-981.

ÖZGEÇMİŞ

2004 yılında Al- Nahda İlkokulu'nu ve Ortaokulu'nu; 2013 yılında Al-Zarka Lisesi'ni; 2016 yılında da Ürdün Üniversitesi-Yabancı Diller Fakültesi, Türkçe ve İngilizce Bölümü'nü bitirdi. 2021 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda yüksek lisans programına başladı.

DARWEESH, bekâr olup, İngilizce/Arapça/İspanyolca bilmektedir.

