

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI
FRANSIZ DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**WAJDI MOUAWAD'DA MİTLER: *LE SOLEIL NI LA MORT NE PEUVENT SE*
REGARDER EN FACE ADLI OYUNA METİNLERARASI BİR BAKIŞ**

Biriz Can ARSLANBOĞAN

2501180242

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Arzu KUNT

İSTANBUL - 2022

ÖZ

WAJDI MOUAWAD'DA MİTLER: *LE SOLEIL NI LA MORT NE PEUVENT SE REGARDER EN FACE* ADLI OYUNA METİNLERARASI BİR BAKIŞ

BİRİZ CAN ARSLANBOĞAN

Bu çalışmamızın amacı frankofon yazının önemli bir ayağını oluşturan Quebec göç yazının önde gelen isimlerinden Mouawad'ın *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*¹ (*Ne Güneş ne de ölüm karşı karşıya gelemez*) adlı oyunundaki metinlerarası ilişkileri belirlemek ve üzerindeki biçim ve anlam dönüşümlerini göstermektir. Yazarın göç, kimlik, bellek izlekleriyle kurmuş olduğu anametin ve altmetin arasındaki ortakbirliktelik ve türev ilişkilerini belirlerken Gérard Genette'in metinlerarasılık yaklaşımından faydalandık. Buna ek olarak sırasıyla yapıttaki temel izleklerin doğrultusunda postkolonyal yazın eleştirisinden ve mitik figürlerin yoğun kullanılmasından dolayı da Pierre Brunel, Yves Chevrel ve Gilbert Durand'ın geliştirdiği mit eleştirisinden faydalandık. Sonuç olarak metinlerarası bir yaklaşımla ele aldığımız bu yapıtın, Aiskylos, Euripides ve Sophokles'in sırasıyla *Thebai'ye Karşı Yediler*, *Fenikeli Kadınlar* ve *Kral Oidipus* isimli tragedyalarıyla ve antik Yunan söylenleriyle ortakbirliktelik ilişkilerine sahip oldukları ve onlardan öykünerek yeniden yazıldığı, yapıtın aslında bir brikolaj olduğu ve dolayısıyla hem biçimi hem de konusu bakımından çağdaş dönem tragedyası olarak kabul edilebileceğini göstermeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Metinlerarasılık, Gérard Genette, Quebec göç yazını, Wajdi Mouawad, mit (söylen)

¹ Mouawad, Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac, 2008. Yapıtın ismi uzun olduğundan tez boyunca *Le Soleil* olarak kısaltılacaktır.

ABSTRACT

THE MYTHS IN WAJDI MOUAWAD: AN INTERTEXTUAL APPROACH TO THE PLAY *LE SOLEIL NI LA MORT NE PEUVENT SE REGARDER EN FACE*

BİRİZ CAN ARSLANBOĞAN

The purpose of this study is to determine the intertextual relationships in the play *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* by Mouawad, one of the great names of Quebec's migratory literature, which is an important pillar of francophone writing and to show the transformations of form and meaning on it. We have benefited from Gérard Genette's approach to intertextuality by determining the relationships of common unity and derivation relations between the hypertext and the hypotext, which the author has established with the themes of migration, identity, and memory. In addition, we benefited from the postcolonial criticism concerning the main themes of the book, and the myth critic developed by Pierre Brunel, Yves Chevrel, and Gilbert Durand because of the intense use of mythical figures. As a result, this work, which we have discussed with an intertextual approach, has a common association with the tragedies of Aeschylus, Euripides and Sophocles named *Seven Against Thebes*, *Phoenicians Women*, and *King Oedipus*, respectively, and the ancient Greek myths, and it is said that the work is, in fact, a bricolage, and therefore, we have tried to show that it can be accepted as a contemporary tragedy in terms of both its form and its theme matter.

Keywords: Intertextuality, Gérard Genette, Quebec migrant writing, Wajdi Mouawad, myth



*Dedeme,
Anneanneme,
Anneme,
Yeğenim Leo bebeğe...*

ÖNSÖZ

Bu çalışmada Lübnan asıllı frankofon yazar Wajdi Mouawad'ın *Le Soleil* isimli oyununu metinlerarası bir yaklaşımla açıklamaya çalıştık. Çalışma boyunca ilk olarak metinlerarasılık ile ilgili kuramsal bir bölüm sunduk. Ardından frankofon yazın hakkında genel bir çerçeve sunduktan sonra Quebec göç yazının gelişiminden söz ettik. Quebec göç yazının önemli bir yazarı olarak Mouawad'ın yazın evreninden, yapıtlarındaki temel izlekleri açıkladıktan sonra son bölümde söz konusu anametinimizi Gérard Genette'in metinlerarasılık yaklaşımıyla ele aldık.

Tezimi yazarken karşılaştığım zorlukları tek bir kelimesiyle çözen ve lisans eğitimimde de olduğu gibi beni özgün bir çalışmaya mütevâziliğe sevk eden çok değerli tez danışmanım Prof. Dr. Arzu Mehlika Kunt'a, düşünceleri ve eleştirileriyle beni motive eden Prof. Dr. Nedret Öztokat Kılıçeri'ye ve jürimde yer almayı kabul eden çok kıymetli hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Selin Gürses Şanbay'a ve Doç. Dr. Seza Yılcıoğlu'na, birikimlerini her daim bonkör bir şekilde paylaşan Latin Dili ve Edebiyatı bölümünden kendileriyle senelerimi geçirdiğim hocalarım Prof. Dr. Bedia Demiriş'e ve Dr. Öğretim Üyesi Ekin Öyken'e teşekkürü bir borç bilirim.

Tezimi yazarken her yorulduğumda desteğini arkamda hissettiğim ve engin birikimine hep güvendiğim çok değerli dostum Taha Delen'e, bana tezimin her aşamasında desteğini esirgemeyen manevi ağabeyim Ceyhun Yılmaz'a, olumlamları ve katkılarıyla hep yanımda olan çok sevgili dostlarım Yağız Berk Uğurcan ve Aziz Ardiç'a, üzerine tezimi yazdığım ve aynı zamanda çevirmiş olduğum bu yapıtı okuyan çok kıymetli Mehmet Çiftçi'ye ve en sonunda da bu çalışmayı yaparken bana geniş araştırma alanları sunan, bakış açısıyla beni zenginleştiren, derinleştiren çok sevgili Y. Mertcan Altınsoy'a teşekkürlerimi sunarım.

Kayıplarla geçen bu zorlu süreçte her zaman yanımda olan ve olacağını bildiğim öncelikle annem Fisun Can'a, gözümün nuru anneannem Necmiye Can'a, gökyüzünden beni izleyen ve beni takdir ettiğine inandığım çok kıymetli dedem Cemâl Hüsnü Can ve diğer aile bireylerime ve Klasik Filoloji bölümünde Çift Anadal yaparken tanışıp daha dostluğumuzun tadına varamadan ansızın kaybetsem de desteğini her an hissettiğim Gazi Ünsal ağabeyime ve her zorlu anımda, uykusuz gecelerimde beni bir an bile yalnız bırakmayan kedim Monsieur'ye sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
TABLolar LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK VE GERARD GENETTE'İN METİNLERARASILIĞA BAKIŞI

1.1 Metinlerarasılık Nedir?	6
1.1.1 Metinlerarasılığın Gelişimi	6
1.1.2 Metinlerarasılığa Farklı Bakışlar	8
1.2 Gérard Genette ve Metinlerarasılık	18
1.2.1 Metinlerarası Yöntemler	23
1.2.2 Metinlerarası İmgeler	32

İKİNCİ BÖLÜM

BİR GÖÇ YAZARI OLARAK WAJDI MOUAWAD ve YAZIN EVRENİ

2.1 Quebec Frankofon Göç Yazını	38
2.1.1 Frankofon Yazına Genel Bir Bakış	38
2.1.2 Quebec Göç Yazını ve Gelişimi	44
2.2 Mouawad'da Metinlerin Kesişimi	54
2.2.1 Mouawad'ın Yapıtları	54
2.2.2 Mouawad'ın Tiyatro Yapıtlarındaki Temel İzlekler	56
2.2.3 Mouawad'ın Tiyatro Yapıtlarında Mitler ve Metinlerarasılık	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LE SOLEIL NI LA MORT NE PEUVENT SE REGARDER EN FACE ADLI YAPITA METİNLERARASI BİR BAKIŞ69

3.1 Yapıttaki Metinlerarası İlişkiler69

3.1.1 Alıntı ve Gönderge İlişkileri69

3.1.1.1 Başlık70

3.1.1.2 Cadmos71

3.1.1.3 Laïos77

3.1.1.4 Œdipe79

3.2 Klasik Tragedyanın Biçimi ve Anametnin Öykündüğü Altmetinler87

3.3 Bir Brikolaj Olarak *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*96

3.3.1 Anametindeki Anlam Dönüşümleri98

SONUÇ103

KAYNAKÇA108

EKLER111

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Türlerine ve Konularına Göre Metinler	27
Tablo 2: İşlevsel ve Yapısal Olarak Ortakbirliktelik İlişkileri	29
Tablo 3: Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşüm Yöntemleri	30
Tablo 4: Aristoteles'e Göre Türlerin Ayrımı	87



kısaltmalar listesi

a.e.	: aynı eser
a.g.e	: adı geçen eser
çev.	: çeviren
fr.	: Fransızca
<i>Le Soleil</i>	: <i>Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face</i>
rus.	: Rusça
s.	: sayfa
vb./ vs.	: ve benzeri
yun.	:Yunanca

GİRİŞ

Bu çalışmada Lübnan asıllı yazar, dramaturj, oyuncu ve yönetmen Wajdi Mouawad'ın *Le Soleil* isimli oyununun sunduğu anlam olanaklarını metinlerarası bir yöntemle ele almaya çalışacağız. 2008 senesinde yayımlanan oyunu, frankofon yazınların en önemli kollarından birini oluşturan Quebec göç yazının hem biçim hem de anlam özellikleri açısından başyapıtları arasına konumlandırılabiliriz. Kimliklerin çok saydam olduğu Akdeniz/ Orta Doğu coğrafyasından gelen bir insan olarak Mouawad, yapıtın önsözünde de dediği gibi kadim olanı yeni bir dizgeye oturtmuş ve günümüzün kodlarıyla yeniden yazmıştır. Yapıta can veren bu yeniden yazma eylemi, doğumu çok önceden olsa da ismi çok sonra konmuş bir yazınsal yaklaşım olan metinlerarasılığın zorunlu olarak beraberinde getirmektedir. Her yapıtın kendi incelenme yöntemini seçtiği olgusundan hareketle, aslında *Le Soleil*'in anlam katmanlarını metinlerarası bir okumayla ayırabileceğimizi söylememiz mümkündür.

Mouawad oyunun önsözünde Thebai kentinin hikayesini anlatmak için üç büyük Yunan tragedya yazarı olan Aiskylos'un *Thebai'ye Karşı Yediler*'inin, Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*'ının, Sophokles'in *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta* ve *Antigone*'sinin bir montajını yapmak istediğini belirtir. Çağdaş tiyatronun önemli bir ismi olan Mouawad'ın bu yaratım süreci üzerine ilkin niçin Thebai kenti etrafında gelişen bir trajik silsileyi konu edinmek istediği sorgulanabilir.

Lübnan'da doğup, önce Fransa'ya ardından Quebec'e göç eden Mouawad'ın deneyimiyle Fenike'den göç etmek zorunda kalıp, bir Helen kenti olan Thebai'yi kuran Cadmos'un ki aslında çok da farklı değildir. Kültürlerin kesiştiği, iç içe geçtiği, ardından da farklılaştığı bir coğrafyayı yer yer batı merkezli bir bakış açısıyla sunan Mouawad, kurulan ve yıkılan bir kentle beraber insanlık tragedyasını da sunmaktadır. Bunu yaparken de daha çok birey temelli olarak okuyabileceğimiz antik Yunan'ın tragedyalarını toplumcu bir bakış açısıyla vermektedir; mesajı evrenseldir. Yunan tragedyasının sorduğu "Neden ben?" sorusu yerine "Neden biz?" sorusuna cevap vermek ister.

Bugün elimizde yalnızca *Thebai'ye Karşı Yediler*'i bulunan Aiskylos'un *Thebes* dörtlemesini de çağdaş dönemin anahtarlarıyla yeniden inşa etmiştir. Mouawad, nihayetinde bu mitlerin hâlâ canlı olduğunu Jean Anouilh, Jean Giraudoux ve Jean Cocteau gibi diğer çağdaş tiyatro yazarları gibi bir dizi anlam dönüşümüyle vermek istemektedir. Bu dönüşümleri, insanlık tarihindeki en kanlı yüzyıl olan 20. yüzyıl çağdaş metinlerinde görmeye alışığız. Mouawad *Le Soleil* ile bir soy lanetini tek bir bütüncede toplamaktadır. Antik söylene göre kızkardeşi Europa'nın kaçırılmasıyla

yollara düşen Cadmos ilkin bir sürgün hayatı yaşar, kendini sonsuza kadar yabancı, barbar olarak tanımlar. Ancak Mouawad antik söylene bağlı kalarak Cadmos'a gittiği yerde bir yurt kurdurur ve Doğu'dan getirdiği alfabeyi Batı dünyasına tanıttırır. Mouawad burada bir anlamda Doğu'nun Batı üzerindeki hegemonyasını vurgulamak istemektedir. Elbette geleneksel söylenin aksine Cadmos'un, kendi kanından gelen Laïos ve Œdipe'in motivasyonları farklıdır. Bu kahramanlar yabancı oluşlarıyla, farklı kimlikleriyle tekrardan can bulmuşlardır. Kanla, kurbanlarla, savaşlarla ve ölümlerle dolu bir tarihi olan Akdeniz mitlerini, Ortadoğu'daki bitmek bilmeyen mücadeleyle yan yana getiren yazar, çağdaş tragedya örneği ortaya koymaktadır.

Mouawad'ın sözünü ettiği, oyununda hayat bulan kahramanlar bu coğrafyanın insanlarıdır. Mouawad bu trajik karakterlerin varoluş sorunlarını günümüzün göç, sürgün, kimlik, bellek sorunlarıyla değiştirerek çağdaş bir tragedya yaratmıştır. Bunu yaparken de yapının öykündüğü altmetinleri de daha toplumsal bir bakışla okumayı beraberinde getirmiştir. Tragedyayı antikçağda da siyasetten bağımsız okumak yine mümkün değilken bugünün temel sorunlarını yapının ana izlekleri olarak kullanarak bir anlamda iki taraflı bir okuma edimi de sağlamaktadır.

Le Soleil'i biçim ve anlam özelliklerinden yola çıkarak metinlerarası bir yöntemle ele almak istedik. Anametin üzerinde, bazen açık bazen de kapalı olarak beliren altmetinlerle ilişkide bulunduğu ortakbirliklilik ve türev ilişkilerini göstermek istedik. Bunu yaparken de üzerine çok konuşulan ve sınırları zaman zaman başka eleştiri yöntemleriyle kesişen ve uzun süre boyunca adı konulmasa da üzerine fazlasıyla düşünülüp, yazılmış olan metinlerarası yaklaşımı daha çok biçim açısından dizgeleştiren ve terimceleştiren Genette'in perspektifini benimsemeyi uygun bulduk. Yazım aşamasına geçmeden önceki okumalarla, metinlerarası bakışın aslında bir yöntemden çok her yapıta içkin olduğu, her ne kadar metni kapalı bir bütün olarak ele alsak da söylem boyutunda aslında söylenmemiş hiçbir sözün olmadığı fikrini çalışmamıza da yansıtmak amaçlarımızdan biri olarak görülebilir.

Genette'in metinlerarasılık (fr.*intertextualité*) yaklaşımıyla ele alacağımız bu çalışmada, Genette'in anametinsellik üzerine vermiş olduğu *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) ve *Introduction à l'Architexte* (1979), Prof. Dr. Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* (2014) ve Anne-Claire Gignoux'nun *Initiation à l'intertextualité* (2005) yapıtları başvuru kaynaklarını oluşturacaktır. Ancak unutmadan eklemek gerekir ki yapıtı metinlerarası perspektiften incelemeye başladığımızda zorunlu olarak disiplinlerarası bir yaklaşıma da gereksinim duymaktayız.

Anametnin, başka metinlerle olan ilişkilerini incelerken metinlerarasılık ile oldukça ilişkili olan mit eleştirisiyle ilgili okumaların gerekliliğini belirtmek yanlış olmaz. Zaman zaman kaynak eleştirisi, zaman zaman tematolojinin de alanına girebilen miteleştirisi, 60'lı senelerde kuramsallaşmaya başlamıştır. Gaston Bachelard, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung, Claude-Lévi Strauss gibi isimler ilkin mit, hayalî ve toplumsal bilinç üzerine çalışmaya başlamışlardır. Yazınsal yapıt üzerinde bu eleştiri yöntemini uygulayanların arasında ilkin Durand gelmektedir. Aslen bir antropolog olan Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960) ve *Figures mythiques et visage de l'œuvre, de la mythocritique à la mythanalyse* (1978) yapıtlarında mitlerin antropolojik temelleri, hayal gücüyle doğan semboller ve arketipler üzerine çalışmıştır. Araştırma nesnesini belli bir zaman dilimiyle sınırlayan bu yaklaşım, toplum ve kültür ilişkisini ele almaktadır. Danièle Chauvin, André Siganos ve Philippe Walter, *Questions de mythocritiques* (2005) isimli yapıtlarında açık ya da kapalı olabilen mitik göstergeleri inceler. Yazınsal yapıtlarda mitik karakterlerin izine düşen Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours* (1992) isimli çalışmasıyla mit eleştirisini biraz daha dizgeleştirmiştir. Her zamanda buradaki mitin, bir arketip, devinimli olarak yazında kullanılan bir terim olduğunu belirtmeliyiz. Mit eleştirisi söz konusu mitle yapıt arasında benzerlik kurma amacı güder. Bunu yaparken de bir yapıtta değişim ve dönüşüm geçiren mitleri ele alır. Öncelikle metindeki mitbirimleri gösterir, ardından söz konusu mitlerin başka uyarlamalarını karşılaştırır. Son aşamada mitbirimleri, artık içerisinde bulunduğu yeni sosyal, siyasi ve tarihi bağlamla açıklamaya gider. Sonuç olarak mit, Brunel'e göre bir yeniden yapma ve dönüştürme rolüne sahiptir.²

Oyunun anakarakterlerinden olan Cadmos, Laïos ve Œdipe mitik birer figürdür. Çağdaş bir tragedya olarak okuyabileceğimiz anametinde, trajik düğümü çözen bir karakter olan Œdipe, Mouawad'ın ona yeni motivasyonlar atfetmesiyle bir anlamda alışılmış olan arketipini de bozmaktadır. Cadmos, kent kurucu olarak karşımıza çıkarken, onun soyundan gelen Laïos insanlığın zayıf doğasını gösteren bir başka mitik figür olarak okuyabiliriz. Çalışmamızın Mouawad'ın hafızalara artık kazınmış olan mitlerle bir yaratım sürecine girdiğini açıklayacağımız bölümünde mit eleştirisinden kısaca bahsedeceğiz. Amacımız metnin içindeki mitleri bulup, onların yapıttaki dönüşümlerini izlemek olmadığından asıl yöntemimizin metinlerarasılık olduğunu ancak metnin zorunlu olarak da bir mit eleştirisi okuması arz ettiğini söylememiz gerekir.

² Deslauriers, Camille, **Vers une lecture mythocritique des textes littéraires**, Québec français, (164), 2012, s. 42-43

Son olarak postkolonyal dönem çalışmalarında araştırma nesnesi olabilecek *Le Soleil* metinlerarası ilişkileri belirlemeye çalışırken karşılaştırmalı yazın eleştirisinin sınırlarıyla da kesişecektir. Ancak karşılaştırmalı yazında bir bütüncüye yer verilir. Bütünceden seçilen unsurların benzerlik, benzeşiklik, koşutluk ve karşıtlık teşkil ettiği belirlenir ve yapıt yorumlanır. Ancak metinlerarasılık bir bütüncü çıkarmak ereğinde değildir. Karşılaştırmalı yazın eleştirisi belli bir geleneğe ait iki ya da daha fazla metnin benzerlik veya farklılıklarını ortaya koyar. Metinlerarasılıkta böyle bir kıyas söz konusu değildir. Metinlerarası eleştiri sonsuzdur, çünkü Mikhail Bakhtin gibi ifade etmek gerekirse söylem sonsuzdur, metin sonsuzdur. Fakat aynı zamanda metinlerarasılık çok dardır da. Çünkü Compagnon'un dediği gibi, metinlerarası yöntemlerden yalnızca biriyle alıntılanan tek bir sözcük bile metinlerarası süreci başlatır. Her metinlerarası süreç aslında neyin atılıp neyin korunacağına karar verme sürecidir. Araştırma nesnesi olan metnin tamamında sessel, kavramsal, izleksel vb. unsurlardan biri korunur öteki bir kenara bırakılır. Her metnin kendi bütünlüğü içinde ele alınmasının istisnai bir durum olduğunu ifade eden Chevrel bu noktada aslında metinlerarası eleştiri ile karşılaştırmalı yazın eleştirisi arasındaki farkın niceliğe dayalı olduğunu belirtir.³

Metinlerarası eleştiride hedef önceki yapıttan alınan bir unsurun, değiştirdiği bağlam sonucunda kazandığı yeni anlamı keşfetmektir. Buna karşın karşılaştırmalı eleştiri konu bakımından benzerlik gösteren farklı kültür ve/veya yazarların ürünlerinin yan yana konarak arz ettikleri farklılık ve benzerliklere dayanan bir süreç izler. İki eleştiri yöntemi arasındaki en önemli farklardan biri de metinlerarasılığın yazarın niyetiyle yapılmasıdır. Karşılaştırmalı yazın anlam karşılaştırma yöntemini kullanan eleştirmence yapılması, metinlerarasılıkta olduğu gibi zorunlu bir göndermeden söz edilmez. Sonuç olarak bu iki yöntemin özneleri farklıdır. Bununla beraber karşılaştırılan iki yapıt bir metinlerarası alışverişte bulunmak zorunda da değildir. Karşılaştırmalı yazının ele aldığı bütüncü metinlerarasıdır. Metinlerarasılıktan karşılaştırmacının anladığı, metinlerarasılığın tanımına da sadık kalarak bir metnin gönderdiği metinler toplamıdır. Fakat bu metinler toplamı yazarın elinden değil de okurun kararıyla ortaya çıkan bir bütüncüdür. Bir eleştirmen, yazar, konuşmacı ya da okur, elindeki düşüncenin doğruluğunu ya da yanlışlığını göstermek için söylenmiş olanı, başka söylenmiş olanla karşılaştırırken çokça alıntı yapabilir. O hâlde karşılaştırmacının savunacağı benzerlik ya da farklılığa kaynak gösterebilmek için metinlerarasılığı kullandığını söyleyebiliriz. Özetle söylemek gerekirse iki yöntemde de ortak olan bir karşılaştırma süreci mevcuttur. Karşılaştırmalı yazın eleştirisi ise

³ Aktulum Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Kanguru Yayınları, 2014

metinlerarasılığı mikro metinde zorunlu kılmaz, bütüncü başlı başına bir metinlerarasıdır. Bu fikre sahip karşılaştırmacı, metinlerarasılıktan düşüncesini geliştirmek için faydalanabilir.⁴

Başka deyişle aslen artsüremli bir çalışma yöntemi izleyen metinlerarasılık, son aşamada anlam dönüşümlerini ele aldığından hem artsürem hem de eş süremi içinde barındırmaktadır. Metinlerarası bakış bir ya da birden fazla yapıtın karşılaştırılması ereğini gütmeyi, anametin üzerindeki altmetinleri ve onların kendi bünyesinde gerek biçim gerek anlam dönüşümlerini ortaya koymak istemektedir.

Sonuç olarak, bu çalışmada *Le Soleil* üzerindeki biçim ve anlam dönüşümlerini incelemeyi hedeflediğimiz için metinlerarası yöntem ile karışabilecek bazı disiplinlerarası yaklaşımlardan söz etmeyi uygun bulduk. Sınırlarımızı belirledikten sonra öncelikle kuramsal bölümde metinlerarasılığın gelişiminden ve Genette'in metinlerarası yaklaşımından söz edeceğiz. İkinci bölümde Mouawad'ın yapıtlarını konumlandırabildiğimiz Quebec göç yazınından söz ettikten sonra Mouawad'ın ve yapıtlarının genel özelliklerine yer vereceğiz. Son bölümde *Le Soleil*'deki metinlerarası ilişkileri betimleyip yapıttaki biçim ve anlam dönüşümlerini açıklayacağız.

⁴ Aktulum, a.e. s. 206- 207

BİRİNCİ BÖLÜM

METİNLERARASILIK KAVRAMI VE GERARD GENETTE'İN METİNLERARASILIĞA BAKIŞI

1.1 Metinlerarasılık Nedir?

1960'lı yıllara kadar yazınsal metinler genellikle toplumbilim, ruhbilim, izlek ya da oluşum eleştiri yöntemleriyle incelenmekteydi. Ancak yazın biliminin metni özerk bir bütünce olarak görmeye başlamasından sonra yazın eleştirmeni Julia Kristeva metinlerarasılık kavramını ortaya atar. Metinlerarasılık kavramı en genel ifadeyle bir metnin başka bir metindeki somut varlığı olarak tanımlanmaktadır. Postmodern fikirle doğan metinlerarasılıkla beraber, metnin iç içe geçmiş söylemleri barındıran, üst üste konulmuş başka metinlerden oluşan *çoksesli* bir yapısı olduğu kabul edilmiştir. Bu kurama göre bir metnin anlamı, büyük oranda kendinden önce yazılmış bir veya birçok metnin kesitlerinin zaman zaman yer değiştirerek, kesişerek, iç içe geçerek ve/veya dönüşerek ortaya çıkmaktadır. Yani metinlerarasılık bitmiş, kesin bir üslupla belirlenmiş bir metnin varlığını kabul eden düşüncenin karşısında konumlanır. Bununla ilgili olarak postmodern yazın ve eleştirinin önemli isimlerinden Philippe Sollers'e göre bir yazarın eserinde sebebi ne olursa olsun başka bir yazardan yapmış olduğu alıntılar (fr. *citation*), anıştırmalar (fr. *allusion*) ve farklı anımsamalar aslında metinlerarasına bağlı olduğu anlamına gelmektedir.⁵

1.1.1 Metinlerarasılığın Gelişimi

Metinlerarasılık kavramı eleştiri dünyasına 1967'de girse de bu kavramdan Rus dilbilimci Bakhtin *söyleşimcilik* (fr.*dialogisme*) kuramı altında *etkileşim* (fr.*interaction*) adıyla bahsetmiştir. 20. yüzyıla kadar kesin bir tanımlaması yapılmamış olan metinlerarasılık, aslında varlığını bir metnin başka metinlerin kesiştiği düşüncesiyle çok daha önceden hissettirmiştir. Öyle ki Montaigne, *Denemeler* adlı eserinin III. kitabının XIII. başlığında fikirlerimizin birbiri üzerine geliştiğini, ilk düşüncenin ikinci, ikincinin de üçüncünün temelini oluşturduğunu söylemektedir. Aslolanın bir konu üzerine yazılmış kitaplar değil; onlar üzerine yazılmış diğer kitapları yorumlamak olduğunu belirtmiştir. Benzer bir düşünceye Jean de La Bruyère'in *Les Caractères (Karakterler)* adlı eserinde de rastlanılmaktadır. O, insanlığın varoluşundan beri her şeyin söylendiğini ve ancak eskilerin ve

⁵ Aktulum Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Ankara, Kanguru Yayınları , 2014, s. 9

yenilerin içindeki üstatlardan verim alınabildiğini söyler. Yine Alain Robbe-Grillet, İlias'tan Aeneis'e, Eski Ahit'ten Yeni Ahit'e kadar bildiğimiz en eski metinlerin bir metinlerarasılık arz ettiğini ifade eder. Bu olguyu, okuduğu ilk Yeni Roman tarzındaki eserin, farklı insanların birbirlerini ya doğruladığı ya da yalanladığı İncil olduğunu belirterek somutlaştırır.⁶

Metinlerarası eleştirinin ünlü isimlerinden Laurent Jenny, metinlerarasılığı yeni kılanın, onun yazın eleştirisi alanında yeni algılanmaya ve tanımlanmaya başlanmış olduğunu belirtir. Ve böylelikle 20. yüzyıl yazın eleştirisinde metinlerarasılıkla beraber çizgisel olan, bir birlik arz eden ve tamamen tek bir yazara aitmiş gibi görülen geleneksel yazı fikri büyük bir değişime uğradığını, metnin artık başka metinlerle takas hâlinde; gösterge dizgelerinin yeniden düzenlendiği, alıntılar mozaikinedönüştüğünü, birbirinden farklı ve ayrı unsurların birleştiği bir alan hâline geldiğini söyleyebiliriz. Metnin bu dönüşümü ise ayrışıklık ilkesi olarak adlandırılmaktadır.⁷

Bu yeni kavram özellikle kendisiyle hemen hemen yaşıt diyebileceğimiz postmodern bir akım olan Yeni Roman türünde yazılmış eserlerde geniş bir çalışma alanı bulur. Postmodern söylemde yazınsal olsun ya da olmasın metinlerarası yöntemlerden biri olan metin-dışı anıştırma ve alıntılara sadece fazlaca yer verilir. Özyaşamöyküsü, roman, yazınsal eleştiri, tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. ayrışık sözcelerin de karıştığı metin, modern hatta postmodern söyleme göre *melez* (fr.*hybride*) sıfatını kazanır. Postmodern söylemi/yazını da geleneksel söylemden/yazından ayıran ve onun bu farklı alanlara açarı olmasını sağlayan unsur melez olmasının yanı sıra yine bu melezlikten gelen metinlerarası oluşturmaktır. Postmodern söylemde yazınsal olsun ya da olmasın metinlerarası yöntemlerden biri olan metin-dışı anıştırma ve alıntılara sadece fazlaca yer verilmekle kalınmaz; aynı zamanda metin, otoryaşamöyküsü, roman, yazınsal eleştiri, tarihsel, ruhbilimsel, bilimsel vb. ayrışık sözcelerin de bir araya geldiği bir alan hâline gelir. Bu anlamda geleneksel romana benzeyen yazınsal metin, alıcısına sadece metinlerarası yöntemle dış dünyanın bir mimêsis'ini sunmaz; aynı zamanda yazarın kendi başına anlam üretebildiği metinsel bir görünümü de beraberinde getirir.⁸

Yazın eleştirisi çerçevesinde bahsettiğimiz metinlerarasılığın yalnızca yazınsallığın bir ölçütü olmadığını da hatırlatmamız gerekmektedir. Metinlerarasılık olgusunu eski, klasik veya (post)modern metinler nasıl barındırıyorsa, metinlerarasılık resim, heykel, sinema, mimarî, reklâm, müzik vb. dallar

⁶ a.e. s. 8-9

⁷ a.e. s.10; Gignoux Anne Claire, **Initiation à l'Intertextualité**, Paris, Ellipses, 2005, s. 8-9

⁸ Aktulum, a.e. s. 11; Budor Dominique, Geerts Walter, **Le texte hybride**, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, s. 4-5

içerisinde de geniş bir çalışma alanı bulmaktadır. Öyle ki söz edilen bu sanat dalları ürünlerinin kendi aralarındaki her türlü alışverişin de metinlerarasılık olarak adlandırılması kavramda bir anlam genişlemesine ve sınırlarının saydamlaşmasına neden olmuştur. Bu nedenle farklı sanat dallarındaki üretimler arasındaki metinlerarası ilişki kimi eleştirmenlerin, Ferdinand de Saussure'ün *dilin bir göstergeler dizgesi* tanımından hareketle göstergerlerarasılık olarak adlandırılmıştır. Yazın-resim, yazın-sinema, yazın-müzik, yazın-fotoğraf; resim-müzik, müzik- resim; resim- heykel; sinema- resim vb. sanatsal dışavurum teknikleri arasındaki ilişkileri inceleyen alan göstergelerarasılığın, metinlerarasılıktan doğan bir alan olduğunu söyleyebiliriz.⁹

1.1.2 Metinlerarasılığa Farklı Bakışlar

Kristeva'nın metinlerarasılık kavramından bahsetmesinin nedeni, postmodern eleştiri alanında bir metnin diğer metinler ve/veya başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin devamlı başka söylemlere açık olduğu ve her söylemin de başka başka söylemlere yer vererek çoksesli olduğunu belirtmek istemesidir. Ona göre bir metnin başka metinlerle arasındaki her türlü ilişki metinlerarasıdır. Kristeva'yla birlikte metinlerarasılık artık yazınsal eleştirinin ayrılmaz bir parçası olmuş ve metinsel bir olgu olarak yazının yapıtaşlarından biri hâline gelmiştir.¹⁰

Roland Barthes, öğrencisi Kristeva gibi metinlerarasılık olgusunu benimsemiş ve metinlerarasılığı içerisinde her türlü sözbilimsel kural, konu ve dizgenin karıştığı bilgi ayrışıklığı olarak adlandırmıştır. 1960-82 yılları arasına etkinlik gösteren postmodern yazın dergisi olan *Tel Quel* yazarlarından Michel Riffaterre, Genette, Jenny, Marc Angenot, Jean Ricardou, Jean Bellemin-Noël gibi isimler Kristeva ve Barthes'ı takip ederek, metinlerarasılığı yazınsallığın bir kıstası olarak kabul etmişlerdir. Bu isimleri ayıran nokta metinlerarasılığın birbirleriyle uyumadıkları tanımlamalardan, bağlamlardan ve çözüm yöntemlerinden kaynaklanmaktadır.¹¹

Metni kapalı bir yapı olarak görüp, anlamına metnin içinden ulaşılabilirliğini düşünen yapısalcı eleştirmenlerin aksine Barthes, *S/Z* adlı yapıtında açık metinden söz eder. Ona göre bir metin, kendinden önce gelen, içine nüfuz eden yahut onu aşıp geçen birtakım izlerden, kesitlerden ve parçalardan oluşmaktadır. Barthes'ın metne yaklaşımındaki bu değişiklik, metni yapısalcı çizgide

⁹⁹ Aktulum, a.e. s: 10,11,12 ; Aktulum, Kubilay, **Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık**, Ankara, Kanguru Yay., 2011, s. 5

¹⁰ Aktulum, a.e. 2014, s.12

¹¹ a.e. s.12

kapalı bir yapı olarak okumayı bırakıp postmodern düşünceyle uyum içinde açık yapıt olarak okumaya başlamasından kaynaklanmakta ve eski yaklaşımıyla yenisi arasında bir uçurum oluşturmaktadır. Metinlerarasılık ya da *seslerin örgüsü* kavramları Barthes'ın postmodernizme bağlı kalarak öne sürdüğü kavramlardır. Metinlerarası işlem hem eş süremlili hem de artsüremlili bir bakış açısıyla yeni bir metin üretimidir. Bununla birlikte Barthes, her metnin zorunlu bir koşulu olan metinlerarasılığı bir kaynak eleştirisi ya da etkileşim kavramına indirgemekten imtina eder. Metinlerarası bir yöntemle dil, bir dağılım işlemiyle metne girer ve metne bir üretkenlik katar. Yani dil, kendisi gibi içine dahil olduğu metni de devingen kılar.¹²

Barthes, önceleri anlamın yaratıcısı olan insan unsurunu bir kenara atarak, dilsel bir olgu olan metnin anlamına kendi iç dinamikleriyle ulaşılabilirliğini savunmuştur. Başka deyişle metin, yazar-alıcı ilişkisi açısından değil de kendisi ve diğer metinlerle olan ilişkileri açısından değerlendirilir. O hâlde Barthes'ta hem okuyucunun hem de yazarın rolünün en az olduğunu söyleysek de özne ve öznelliği Barthes'ın son yapıtlarında yoğun şekilde görürüz. Bu şu demektir: okuyucunun belleğinde yer etmiş ve diğer metinlerle karşılaşmayı bekleyen metinler her zaman vardır. Bu nedenle de Barthes için metinlerarasılık *dairesel bir anı ve sonsuz metnin dışında yaşama olanaksızlığıdır*.¹³

Metinlerarası eleştiri üzerine çalışan bir diğer eleştirmen Michel Riffaterre'in metinlerarasılığı öncelikle bir okuma edimine bağlar. Metin içerisindeki göndergeyi (fr. *référence*) tanımak ve onun nereden geldiğini belirlemek okurun görevidir. Metinlerarası ilişkilerin gerçekleşmesi okurun, okuma eylemi başladığında okuyucunun hafızasında birtakım çağrışımlar uyandıracak göndergeleri algılamasına bağlıdır. Şayet okur bu göndergeleri başka deyişle metinlerarasılığın varlığını algılayamazsa, metnin yapısını tam olarak çözemeyecektir.¹⁴

Diğer kuramcılara benzer şekilde Michel Riffaterre de metinlerarasılığı, yazınsallığın bir ölçütü olarak kabul etmiş ve metinselliğin temelini de metinlerarasılık olduğunu savunmuştur. Ona göre metinler metin dışında kalan gerçekliğe değil, daima birbirlerine göndergede bulunurlar. Riffaterre, bu karşılıklı gönderge olgusunu *estetik* ve *bilişsel* olmak üzere iki düzeye ayırır. Estetik düzeyde, okur, söz konusu metni diğer metinler arasında konumlandırır, belli bir tür içine yerleştirir. Ve ardından onda gördüğü farklı biçimleri ait olduğu türün kodlarıyla okur. Bilişsel düzeyde ise

¹² a.e. s. 46-48

¹³ a.e. s. 48-49

¹⁴ a.e. s.51

metnin, içindeki göndergesel evrenin gerçek ya da kurgusal bir dış gerçekliğe dayandırılmasıyla okunması hedeflenir. Yani metindeki göstergeler, göndergeler tamamen kurgusal dahi olsa her zaman bir metin dışı gerçeklikle ilişkilidir.¹⁵

Riffaterre'e göre metinlerarası bir ilişki kurmak için okurun öncelikle iki ya da daha fazla metni birbirine yaklaştırması yeterlidir. Fakat metindeki göndergelerin aynı yapının *değişkeleri* olmaları gerekmektedir. Göndergenin *değişmezliği* dendiğinde, türleri nedeniyle aralarında oluşabilecek ayrımlar olsa dahi söz konusu olan bu göndergenin saptanabilir, görüngüsel ve belli birtakım biçimselleştirilmeye elverişli olduğunu anlayabiliriz. Bu değişmezlik ilkesi konusunda Riffaterre'in metinlerarasılık anlayışı, metinlerarasılığın bilinemez ve saptanamaz olduğunu düşünen Kristeva ve Barthes'ın düşüncesinin karşısında yer alır. Metinlerarası göndergeler metinde *izler* bırakmaktadırlar. Bu izler metinde bir anomali şeklinde göze çarpar. Bunlar kimi zaman bir kapalılık, kenarda kalmış bir nokta, anlaşılmazlık, tek bir metinle ifade edilemeyecek bir cümle bazen de metnin kendi söylem şekline uygun olarak göze çarpan bir hata olabilir. Riffaterre bu anomalileri de biçimsel, sözdizimsel ya da anlamsal gibi dil dizgelerinden birinin değişmesini *dilbilgisel aykırılıklar* (fr. *aggramaticalités*) olarak adlandırmaktadır. Bu aykırılıklar, metinlerarası göndergelerin görüngüsel göstergeleridir ve okuyucuda metinde bir hata yapıldığı, bir kuralın çiğnendiği algısı yaratarak onu araştırmaya sevk eder.¹⁶

Metindeki tek bir izden ya da bir dilbilgisel aykırılıktan hareketle metinlerarası bir ilişkinin olduğunu savunan Riffaterre, *sıradan metinlerarasılık* ve *zorunlu metinlerarasılık* olmak üzere iki tür metinlerarası algılamadan söz etmektedir. Sıradan metinlerarasılık, kapalı bir alıntının, aşırılmış bir kısmın tanınıp, algılanabilmesi için okurda geniş bir kültürel donanımı gerekli kılan türdür. Buna karşın zorunlu metinlerarasılık, sokulduğu bağlamda uyuşmazlık yaratan bir dilbilgisel aykırılıktan dolayı hemen her okuyucuda farkındalık yaratan türdür. Okur bu türde uyumsuz göndergeyi çözümlemek için metinlerarasılığa mecburen başvurmak zorunda kalır. Riffaterre bu ikilikten bir başka ayrım daha yaratır: metnin *anlamı* (fr. *sens*), *anlamlamadan* (fr. *signifiance*) ayrıdır. Anlam bir *çizgisel* (fr. *linéaire*) okuma sonucuyken, anlamlandırma metinlerarası bir okumanın sonucudur. Yani metnin anlamlılığın iki hareket noktası vardır: ilkinde okur dilsel kuralları ve bu kuralların işlediği edimsel bağlamı, yani göstergesel bağlamı algılar. İkinci hareket noktasında ise okur, metinlerarası düzeyde çalışır, metindeki herhangi bir göndergenin önceki kullanımlarının ne olduğunu araştırır ve

¹⁵ a.e. s.51

¹⁶ a.e. s. 52-53

artık içinde bulunduğu metindeki yeni anlamını bulmaya çalışır. Riffaterre bu yeni anlama da *anamlama* demektedir. Birincisine *mimetik okuma*, ikincisine *göstergebilimsel okuma* adını verdiği iki okuma da iki farklı anlama götüren, iki algılama şeklidir.¹⁷

Tanımlama ve kuramsallaştırma şeklinden de anlaşılacağı üzere Michel Riffaterre, metinlerarasılığı öncelikle biçembilimsel ve Kristeva'nın ele aldığı gibi göstergebilimsel bir çizgiye oturtmaya çalışmıştır. Riffaterre'in metin-okur ilişkisine göre tanımladığı metinlerarasılık, Kristeva'ninkinden büyük ölçüde ayrılmakta ve alımlama estetiği¹⁸ içinde konumlandırılmaktadır.¹⁹

Riffaterre'in düşündüğü gibi metinlerarası göndergeyi devasa kültürel birikimi sayesinde metinden çekip çıkarabilecek bir okur sıradan bir okur olamayacağından, metinlerarasılık daha farklı tanımlanmaya ve kuramsallaşmaya devam etmiştir. Bu anlamda bir başka kuramcılardan olan Jenny kendinden önceki eleştirmenler gibi yine esnek sınırları olan bir tanımlamaya gitse de metinlerarası tiplmesi sayesinde, metinlerarasılığı daha tumturaklı bir ulam hâline getirir. “Etkileşim”i her yazınsal okuma/okunabilirliğin şartı olarak da gören Jenny, aynı zamanda Bakhtin, Kristeva ve Riffaterre gibi metinlerarasılığı yazınsallığın bir ölçütü olarak da kabul eder. Onun için, her yazınsal metnin doğasında olan metinlerarasılık, eser ile önceki bir söylemden koparılan sözcelerle ortak bir ilişkiye sahip olmak şeklinde açıklanabilir. Bu ortaklık, metin-dışında bulunan göndergelerin esere ettiği etkilerin ele alınmasını gerektirmektedir. Böylelikle de bir metnin başka metinlerle arasındaki ilişkinin taklit, anıştırma, alıntı, montaj, gizli alıntı vb. yollarla kurulabileceğini söyleyerek metinlerarası alışverişin ilk örnekçesini ortaya çıkarır. Ona göre metinlerarasılık her ne kadar bir kaynak ya da etkilenme eleştirisi olmasa da ondan koparılmayacağını da belirtmektedir. Rus Biçimcileri'nden Yuri Tınyanov gibi Jenny de metnin iç dinamiklerinin metnin anlamına ulaşmakta

¹⁷ a.e. s.53-54

¹⁸ Alımlama estetiği (Rezeptionästhetik), yazın tarihini girdiği çıkmazdan kurtarmak ve yazın tarihinde bir yenilik yaratmak için Hans Robert Jauss tarafından ortaya atılan ve Wolfgang Iser ile beraber gelişen kuramdır. Alımlama estetiği, eleştirmenin metin-yazar ikilisi üzerine eğilmesi yerine metin-okuyucu ikilisi üzerine eğilmeyi amaç edinir. Böylelikle yazın tarihçileri bir metni ne zaman, nerede, hangi koşullarda üretildiği üzerine çalışmaktan çok okurun onu ne şekilde algıladığı üzerine çalışmaya başlar. Alımlamanın tarihsel, toplumsal, kültürel ve ideolojik değişimi edebi eserin alımlanmasında değişikliğe neden olmaktadır. Alımlama estetiği kuramı, metni sabit, değişmez bir yapı olarak görmez. Metin sayet ortaya çıktığı dönemden sonraki zamanın toplumuna hitap edebiliyorsa, bu onun başka kuşakların okuyucularına da hitap ettiğini gösterir. Yapıtın yorumlanmayı bekleyen ufku ile okuyucunun ufkunun birleşimi sonucunda da yeni anlamlar doğar. Bu anlam hem eserin yaratılış anında hem de okunduğu anda da meydana gelebilir. Kimi eser yazıldığı dönemde kendine okuyucu bulamayabilir ve başka bir kuşağı beklemek zorunda kalabilir. Bu noktada Jauss'un ortaya attığı beklenti ufku (horizon d'attente) kavramıyla karşılaşırız. Beklenti ufkuyla beraber metin evreni ve okuma evreni arasındaki estetik sapma değerlendirilir. Aralarındaki mesafe bir ufuk değişimine neden olabilir. Rifat, Mehmet, **XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- I Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 171-172.

¹⁹ a.e. s. 50-51

yeterli olamayacağını ve bunun için de metin-ötesi ilişkilerin metnin ayrılmaz bir unsuru olduğunu düşünmektedir.²⁰

Jenny, metinlerarasılığı çok sayıda metnin, anlamın ilk halkası olan bir ana metinle dönüştürme ve benzeştirme işlemi olarak tanımlar. Yani metinlerarasılık kendinden önceki bir metinden kopardığı sözceyi yeni bir bütünlük içerisine sokmaktır. Fakat bu tanımlamanın hâlâ daha geçirgen sınırları olduğundan bu defa metnin bir başka metne sokulması işleminde metinlerarasılıktan ne zaman söz edilmeye başlanması gerektiğini sorar. Bu soruyu alıntılanmış imge ya da kesitin, dâhil edildiği metnin tonalite, yapı veya verdiği ileti açısından bir benzerlik sunması gerektiği zamandır, şeklinde cevaplar. Kuramcı, sıradan, klişeleşmiş kolayca saptanan, açık,özgün, dikkat çekici anıştırma ve anımsamaları *zayıf metinlerarasılık* olarak adlandırır.²¹

Kristeva ve Riffaterre gibi, Jenny de metinlerarası ilişkinin hangi biçimler altında meydana geldiğinin bir tiplemesini yapar ve iki temel biçim belirler. Bunlardan ilki gösterge dizgeleriyle benzerlik oluşturmak suretiyle bir eser ile yazınsal söylem türündeki başka bir eserle arasındadır. Bu ilk biçim Genette'in üstmetinselliğine (fr. *architextualité*) denk gelirken; ikinci biçim Kristeva'nın *bağlam değiştirme* (fr. *transposition*) adını verdiği, bir gösteren dizgesinden başka bir gösteren dizgesine yani açık iki gösteren dizgesi arasındaki geçiştir. Bir metindeki mümkün olabilen metinlerarası ilişkilerin iki asıl temel şekli belirlendikten sonra Jenny, metinlerarası alışverişin yapıldığını nasıl anlarız sorusu üzerine eğilir. Metinlerarası bir alışveriş bazen bir bağlamdan koparılmış bir kesitin yeni bir bağlamda, yeni bir dilbilgisel seviyede, sözdizim özelliklerine bakılarak ya da anlamsal bir birliktelik kurularak yapılır. Buna ek olarak söz konusu metnin ondan önceki sözceleri hangi açıdan dönüştürdüklerini işaret etmek için dönüştürülen sözceyle kaynaştırıldığı metin (Genette'in ifadesiyle anametin içinde eritilen altmetin) arasındaki ilişkileri *yerdeşlik* (fr. *isotopie*) oluşlarına göre; sözcenin geçirdiği değişimi de sözbilimsel sözcüklere göre sınıflandırır. Bununla ilgili olarak Jenny, farklı anlamsal ilişkilere göre üç yerleştirme şekli sunar: düzdeğişmeceli yerdeşlik; eğretisel yerdeşlik; kolaj olarak da adlandırabileceğimiz yerdeş olmayan montaj. Sesbenzeşimi, eksilti, genişletme, abartma, sıra değiştirme, sözcelemin değişmesi, nitelemenin değişmesi, dramatik durumun değişmesi, simgesel değerlerin değiştirilmesi, anlam düzeyinin değişmesi Jenny'nin ortaya attığı metinlerarası alışveriş yöntemleridir.²²

²⁰ a.e. s. 59-60-61

²¹ a.e. s. 60

²² a.e. s. 61- 62

Şu ana kadar bahsettiğimiz çoğunlukla yapısalcı olan yöntemlerin temelini I. Dünya Savaşı sürerken doğmuş bir topluluğun ortak düşüncesiyle atıldığını söylememiz gerekmektedir. 1915-30 dolaylarında Rusya'da yazını (fr. *poétique*), özellikle de şiir dilini, belirli bir çerçeveye oturtmak ve yazın üzerine bir bilim inşa etmeye çalışan iki grup vardı. Bunlardan ilki Filipp Fedorovich Fortunatov'un 1915'te kurduğu *Moskova Dilbilim Çevresi*, ikincisi ise Petrograd merkezli olan Viktor Şiklovski'nin kurduğu ve içerisinde Boris Eikhenbaum, Osip Brik, Yuri Tinyanov, Boris Tomaşevski ve Boris Kusner'in olduğu *OPOJAZ* (Şiir Dilini İnceleme Derneği)'di. Bu iki ekol için ilk öncül metnin katıksız bir biçim olmasıydı. Onlara göre metnin anlamına metnin kendisiyle ve işlevlerine göre düzenlenen birleştirici öğelerinin düzenlenişindeki dizge değişiminin belirlenmesiyle ulaşılabilirdi. Biçime bu denli bağlı olan *OPOJAZ* ve *Moskova Dilbilim Çevresi* için karşıt görüşlüler tarafından alaycılıkla “Biçimciler” olarak adlandırılırsalar da sonradan bu ismi kendileri de kabul etmişlerdir.²³

OPOJAZ'ın en etkili isimlerinden biri olan Eikhenbaum, *Biçimsel Yöntem'in Kuramı* başlıklı yazısında biçimci eleştirinin ilkelerinden bahseder. Bunu yaparken öncelikle ruhbilimsel, dinsel, tarihsel, toplumbilimci ve kaynak eleştiri yöntemlerini olgucu eleştiri olarak adlandırılan metin-dışı verilerle çalıştığından reddettiğini açıklar.²⁴

Moskova Dilbilim Çevresi'nden çıkan ve Prag Dilbilim Okulu'nun kurucusu olan Roman Jakobson “yazın biliminin konusunun yazın değil, yazınsallık (*literaturnost/littérarité*), yani belli bir yapıtı yazınsal kılan şey...” olduğundan bahsederken Eikhenbaum'un sözünü ettiğimiz yazısında da söylediği gibi biçimci yöntemin düzenleyici ilkesinin, yazın bilimini özgülleştirilmesi ve somutlaştırılması gerektiğini belirtir. Ve yine Rus Biçimciliği'nin manifestosu kabul edilebilecek Viktor Şiklovski'nin *Teknik Olarak Sanat* başlıklı yazısı biçim olgusunun somut şekilde incelenmesinin önünü açmıştır.²⁵

İlk dönemlerinde Cenevre Dilbilim Çevresi'nin kurucusu Saussure'den de etkilenecek yapıtı kapalı bir nesne gibi ele alan ve yapıtın sadece biçimini içkin unsurlarla belirmeyi amaçlayan Rus Biçimcileri, sonraları ilkelerinde birtakım değişikliğe gider. Yapıtı yalnızca kendi içinde ele almayı

²³ Rifat, Mehmet, a.e. s. 174-175; Gengembre, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, 1996.

²⁴ Rifat, Mehmet, a.e.

²⁵ Aktulum, a.e. s.17- 18; Yücel, Tahsin, *Eleştirel Düşünceler*, İstanbul, İş Bankası Yay., 2012, s.75-76; Todorov, Tzvetan, *Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri*, (çev.) Rifat, Mehmet, Rifat, Sema, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 31-46

bırakıp, onu yazınsal bir bütün içinde, diğer yapıtlarla birlikte incelemeye başlarlar. Biçimden anlama gitmeyi hedefleyen Rus Biçimcileri, yöntemlerinin bazı açmazlarıyla karşılaşp, yapıtın anlamına erişmek adına bugünün deyişiyile metinlerarasılığın ve metinlerarası yöntemlerden bahsetmeye başlarlar. Bununla ilgili olarak Viktor Şiklovski *Konunun Kuruluş Teknikleri ile Genel Biçem Teknikleri Arasındaki Bağ* yazısında bir yapıtın başka yapıtlarla ilişkilendirilerek ele alınması gerektiğini, yapıtın biçimini, biçimsel gelişimini algılamanın, o yapıtın başka yapıtlarla ilişkiye sokulması sayesinde olacağından ve yapıtın iç mekanizmasını da bu ilerleyişle anlayabileceğimizi belirtir.²⁶

Böylelikle Rus Biçimcileri için de artık yapıtlar arasındaki ilişkiler, yani metinlerarası ilişkiler, yazınsallığın anlaşılmasında başat rol oynamaya başlar. Onların karşı oldukları nokta yazarın bu alışverişteki rolüdür. Biçimciler yazarın alıntılarını ruhsal açıdan incelemey, onun yerine yapıtlararası etkileşimi biçim çerçevesinde değerlendirirler. Bununla beraber Biçimciler metinlerarası ilişki kurmalarına rağmen daima biçim olgusunu ön planda tutmuşlardır. Ancak biçimi geçmişteki yapıtlarla bağlantılı olarak sürekli değişen gerçek bir öz olduğunu düşündüğümüzde de onu kaçınılmaz şekilde somut anlamı ve tarihsel durumunu göz önünde bulundurarak ele almamız gerekir.²⁷

Rus Biçimcileri'nin metinlerarasılık olgusunu o veya bu şekilde kabul ettiklerinin bir başka göstergesi ise yazılarında çokça kullandıkları parodi (yansılama) ve aynı anlamda kullandıkları pastıştır. Bu kullanıma örnek olarak Tinyanov'un *Dostoyevski ve Gogol* adlı eseri verilebilir. Örneğin Tinyanov eserinde Dostoyevski'nin *Stepançikovo Köyü* isimli eserinin gerçekte bir pastiş olduğundan, arka planda hem Gogol'un karakteri hem de onun *Dostlarıyla Mektuplaşması* eserinden gelen bir ikinci planı olduğunu belirtir. Bu durum önce reddedilen sonra ise önceden var olanın yıkılıp, ondan kalan birtakım öğelerle hareket etmek olarak nitelendirilebilir.²⁸

Aslında Rus Biçimcileri'ni ilkin Bakhtin'den, Bakhtin'i de onlardan ayıran nokta işte budur: Onlar Bakhtin'in tarihselcilik olgusuyla sadece yazınsal biçimlerin hareketini izlerlerken, Bakhtin söyleşimcilik kuramını tarihselcilik üzerine inşa etmiştir ve onun söyleşimciliği tarihselciliği metinlerarasılık olgusunun hareket noktası olmuştur.²⁹

²⁶ Todorov, a.e. s. 48

²⁷ Aktulum, a.e. s. 19-21; Todorov, a.e. s. 64

²⁸ Aktulum, a.e. s. 19- 21 ; Todorov, a.e. s. 64

²⁹ Aktulum, a.e. s. 19- 21 ; Todorov, a.e. s. 64

Metinlerarasılık terimi her ne kadar Kristeva tarafından ilk kez eseri *S  m  iotik  * adlı eserinde ortaya atılsa da yazın eleştirisi, gerçekte bu kavramı Mikhail Bakhtin'e borçludur. Bakhtin'in bir sözcenin başka sözcelerle ilişkisinin zorunluluğu ve belli oranlarda etkileşime girmeden var olamayacağı d    ncesi Kristeva'nın kavramının kökenidir. İki sözce arasındaki bu zorunlu olan her türlü ilişki de söyleşimsel (fr. *dialogique*) yani metinlerarasıdır.³⁰

S  yle  imcilik, Bakhtin'in hemen hemen her eserinin konusudur. Nasıl metinlerarasılık postmodern yazın ve onun eleştirisinde sağlam bir yere sahipse, Bakhtin'de söyleşim ya da   okseslilik yadsınamaz bir yazınsallık olgusudur. S  yle  imcili  i temellendirmek için Bakhtin tarihselcilik olgusunu kullanmıştır. Tarihselcilik, söylemin geçmişin olguları arasından nasıl dönüşerek geldiğini, başka deyişle yazınsal biçimlerin hareketliliğini gözlemler. Bakhtin, Saussure'  n ve ondan etkilenen Biçimciler'in *e    remli* (fr. *synchronique*)   alı  malarından ve dilin *içkinlik* (fr. *immanence*)   zelli  inden yola çıkarak eseri eser içinde eserle açıklama girişimlerini bir kenara bırakır. Ona göre yazınsal metin söylemsel bir çeşitlilik barındırır ve hem tarihsel hem de toplumsal olgularla sürekli i  li dışlıdır. Dolayısıyla onun artsüremli bir çalışma prensibi izlediğini s  yeyebiliriz. Bakhtin, söyleşimcilik ve sözce kuramını Rabelais ve Dostoyevski romanları başta olmak üzere çoğu eser üzerinde somutlaştırmaya ve bu kuramın sınırlarını belirlemeye çalışır.³¹

Söylemin devinimli olduğu ve bu nedenle de artsüremli bakış açısının hâkim olduğu söyleşimcilik kuramı, her ne kadar metinlerarasılığın çıkış noktası da olsa aslında e    remli bir bakışı olan hem Rus Biçimcileri'nin hem de Kristeva, Barthes, Riffaterre ve Genette'in metinlerarasılık tanımlamalarıyla büyük farklılık gösteririr. Bakhtin'in metinlerarasılığı tarihsel bir anlam taşımakta ve yazının hafızası olan t  r kavramına ba  lanmaktadır. Her eser kendine bir tür içinde yer bulurken zorunlu şekilde geçmişte o tür içine dahil olmuş başka eserleri ve yine o türü şekillendiren toplumsal şartları hatırlatır.³²

Rus Biçimcileri'nin ve Mikhail Bakhtin'in izinden giden metinlerarası eleştirinin Avrupa kolunun ünlü ismi Kristeva, metinlerarasılık kavramından yukarıda da söylenildiği gibi ilk kez

³⁰ Aktulum, a.e. s. 22

³¹ Aktulum, a.e. s. 22-23

³² a.e. s. 23- 25; Bakhtin, Mikhail, **Karnavaldan romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, (  ev.) Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yay., 2001, s.16

Séméiotikè: Recherche Pour Une Sémanalyse adlı eserinde *Le désir en langue* ve *Le texte clos* başlıklı yazılarında bahsetmiş ve sunduğu bu kavram söyleşimciliğe nazaran eleştirmenlerce daha çok benimsenmiştir. Daha önce de bahsedildiği gibi Bakhtin'in söyleşimcilik fikrinden hareketle ortaya çıkan bu kavramı, Kristeva, Bakhtin'in metinlerini *Tel Quel*³³ dergisi yazarlarının da etkisi sözünü ettiğimiz ve *La Révolution du Langage Poétique* yapıtlarıyla Fransa'da tanıtmaya başlar ve söyleşimcilik kuramını göstergebilimsel bir çerçevede inceler. Tıpkı Bakhtin gibi o da metnin her daim diğer metinlerle kesiştiği bir noktada olduğunu kabul eder ve metni metinlerarasılığa/söyleşimciliğe bağlı kalarak tanımlar:

“...Göstergebilimin nesnesi hâli hazırda, bir söylemden çok dil-ötesi şekilde ele aldığı, dil ve dil kategorilerine indirgenemeyen çok sayıda göstergesel uygulamadır. Bu bakış açısına göre metin, doğrudan haber almayı hedefleyen iletişimsel sözle farklı tipteki eş süremlili ya da artsüremlili sözcüklerle ilişkide olan dilin düzenini yeniden dağıtan dil aşırı bir araç olarak tanımlanabilir...2. Metin diğer metinlerin bir permütasyonudur, metinlerarasıdır: diğer metinlerden alınan, onlarla kesişen ve nötralleşen bir yerdir...”³⁴

Yani çokanlamlı ya da çoksesli şekilde tanımlanan yazın, metinlerarasılık olmadan düşünülemez. Kristeva'nın içsel bir yöntemle ele aldığı metin aslında bir *yer/bağlam değiştirme* (fr.transposition) alanıdır. Kristeva, *La Révolution du Langage Poétique* isimli eserinde metinlerarasılık terimi yerine bu bağlam değiştirme sözcüğünü kullanır. Çünkü metinlerarasılığın çoğunlukla bir kaynak eleştirisi olarak algılandığını düşünür. Bağlam değiştirme onun için bir gösterge dizgesinden başka bir dizgeye geçişi daha iyi aktarmaktadır. Her metin farklı dizgelerin bağlam değiştirdiği bir alan olduğu için çokseslidir.³⁵

Kristeva'yı diğer kuramcılardan ayıran bir başka özellik ise metinlerarasılık ile *metinlerarası gönderge* (fr. *intertexte*) arasında bir ayrım yapmasıdır. Bu metinlerarası gönderge basitçe saptanan, metinden çıkarıldığında tanınan ve bitmiş bir nesneyken metinlerarasılık daha çok bir başka metinden koparılmış sözcüklerin bir metin ortamında kesişip tarafsızlaşmasını ifade eder. Onun için bir metnin metinlerarası arası olmasının nedeni o metni ortaya çıkaran yazının diğer metinlerden bozulup yeniden dağıtıldığı bir dizi işleminden geçmesidir. Yani bir metni metinlerarası yapan sadece içindeki

³³ 60 senesinde Paris'te Jean –Edern Hallier ve Phillipe Sollers önderliğinde genç yazarlarca kurulan avangard bir edebiyat dergisi.

³⁴ Aktulum, a.e. s.13 ; Kristeva, Julia, **Le texte clos**, Langages, 3. yıl, n°12, 1968. Linguistique et littérature. s. 103-125

³⁵ Aktulum, a.e. s. 34-35

alıntılar veya birtakım taklit edilmiş elemanlar değildir. Metinlerarası bir göndergenin anlamına ancak yer aldığı o yeni bağlamdaki diğer elemanlarla olan ilişkisi çerçevesinde varılabilir.³⁶

O hâlde Kristeva'nın metnin içinde kaldığı, yani metni metinle açıklamaya çalıştığı ve metinlerarasılığın da yazıya ait bir içsel devinim olduğunu kabul ettiğini söyleyebiliriz. Buradan çıkarabileceğimiz bir başka sonuç ise metnin içinde zorunlu olarak bir alıntının her zaman olması gerekmediğidir. Zaten metinde genellikle bilinçdışı yapılmış ve hemen yakalanamayacak izler mevcuttur. Yani sadece bir anıştırma (fr. *allusion*), yansılama (fr. *parodie*), öykünme (fr. *pastiche*) ya da bir alıntı (fr. *citation*) metinlerarasılığı harekete geçiremez. Metinlerarasılığı hareketlendiren her türden anımsama ya da yenidenyazma (fr. *réécriture*) eylemidir.³⁷

Kristeva için tüm yazın temelde metinlerarasıdır. Daha önce de söylenildiği gibi tüm yazının temelde metinlerarası olduğu sonucu sadece Kristeva'ya ait değildir. Bakhtinci kuramın ya da Rus Biçimcileri'nin *dilsel söyleşim* (rus. *raznoglossia*) fikrinin takipçisidir. Yine metinlerarasını tanımlarken kullandığı dönüşüm kavramını aslında Amerikan yapısalcılığının öncülerinden Noam Chomsky'nin sözdizimsel yapılar çözümlemesi için ortaya attığı *Üretici Dönüşümsel Dilbilgisi*'nin ilkelerinden temellenir. Kristeva'yı Chomsky'den ayıran nokta, Kristeva'nın, Noam Chomsky'nin aksine romanın yapılanmasını incelerken dönüşüm içerisine artsüremli bir bakış açısını yerleştirmesidir.³⁸

Sözünü ettiğimiz bu artsüremlilik Bakhtinci bir bakış açısı değildir elbette. Kristeva, Bakhtin gibi uzun uzadıya bir kültürün tarihsel incelemesini yapmaz. Onun bu kısıtlı artsüremliliği bu anlamda Biçimciler'le benzer şekilde, önceden üretilmiş metinlerle elde tutulan metinlerin

³⁶ a.e. s. 35-36

³⁷ a.e. s. 36-37

³⁸ Chomsky'nin dönüşümsel yönteminde yazınsal yapının, okunduğu toplumsal ve tarihsel sürecin içerisinde ve dönüştüğü anda da önceki sözcenin yeni bağlamındaki biçimsel ve anlamsal dönüşümü bulmak esastır. Metni ilkin kapalı bir yapı olarak ele alır ve içindeki dönüşümleri eşsüremli bakış açısıyla inceler. Ardından bu dönüşümleri artsüremlilikle diğer metinlerle ilişkilerini saptar, tarihsel ve toplumsal durumunu ele alır. Bu işlemlerin bütünü ise idéologème (düşünyapıbirim) olarak adlandırır. Eşsüremsel düzeyde, anlatıyı dizimsel olarak inceler, “kesitlerin düzenlenişin, anlatı izlencesinin, eyleyensel şemanın bir evrim geçirip geçirmediğine, gelişip gelişmediğine ve bunun sonucunda da gösteren ve gösterilen seviyesinde baştan sona bir değişim geçirip geçirmediğine bakar. Artsüremsel bakış açısının bize bir bağlamdan ötekine geçerken oluşan yeni anlamları keşfetmeye olanak tanıdığını eklemek gerekir. Oysa tek başına eşsüremlilik tek bir anlamsal evrene, tek bir anlatısallığın ya da tek bir metnin verdiği söylemi sunacak ve metinlerarasılık tanımının sınırlarını zorlar. Başka deyişle denilebilir ki artsüremli bakış tek anlamlılığa başkaldırır.” a.e. s. 38-39

göstergeçözümleyimsel bir yöntemle aralarındaki benzerliği ya da bu önceki metinlerin parçalarının veya kesitlerinin yeni metinlerdeki dönüşümünü tespit etmeye yarar.³⁹

Bununla beraber onun bu çözümleme yöntemi tıpkı Bakhtin'in üzerine eğildiği gibi roman türünün yapısını ele almayı hedefler. Roman metnini oluşturan ve çoğunlukla güçlükle ayırmsanan unsurların ayırt edici özellikleri başka metinler örnek olarak ele alındığında fark edilebilir. Bundan sonra aralarından seçilmiş o ayrışık birimlerin işlevsel dönüşümleri incelenir. Böylelikle metnin içindeki bazı sözcelerin nerelerden kopup gelip başka bir metin uzamında bir araya geldiği görülür.⁴⁰

Sonuç olarak yapısalcılık, göstergebilim, biçembilim ya da alımlama estetiğiyle birlikte çalışabilen metinlerarasılık, Angenot tarafından toplumcu ve tarihçi bir bilgi kuramının, Noël tarafından ise Freud'un psikanalizi içine yerleştirilmiştir. Kimi eleştirmen kavrama bir özerklik kazandırırken, kimi terimsel anlamı dışında kullanmış, kimi de onu yeniden tanımlamaya gitmiştir. Örneğin Kristeva metinlerarasılığı “başka metinlerden alınan sözcelerin bir kesişme yeri” olarak değerlendirirken Noël yazının kaynağını adsız bir belirsizlik içinde erittiğinden metinlerarasılık yerine *avant-texte* (metin öncesi) terimini kullanır. İleride daha detaylı şekilde ele alacağımız Genette için metinlerarasılık (fr.intertextualité) metinlerarası ilişkilerden sadece biridir. Bakhtin'in söyleşimciliğine koşut olabilecek metinlerarasılık, ki günümüzde “*etkileşim*” (fr.*interaction*) adıyla anılmakta, bağlamlar arasında olduğu kadar toplumsal ve sözsel etkileşimleri de içermektedir.⁴¹

Akademik çalışmamız Genette'in metinlerarasılık yaklaşımıyla ele alınacağından kuramı ve yöntemini 1.2'de ayrıca ele almayı uygun bulduk.

³⁹ a.e. s. 41

⁴⁰ a.e. s. 40; Kristeva'nın *Le Texte du Roman* adlı yapıtındaki uzun çözümleme sadece kuramsal tanımın bir örneklendirilmesi değil aynı zamanda roman türünde metinlerarasılığın nasıl gerçekleştiğini de göstermektedir. Onun biçimci metinlerarası tanımı ve her eserin sadece yapıcı ayrışıklığı Bakhtin'in öznelerarasılığı (intersubjectivité) reddeder. Çünkü alıcı ve özne de söylemin bir parçasıdır ve böylece öznelerarasılık kavramı onda metinlerarasılığa yedirilir. Yani Bakhtin'in tanımına karşıt olarak metinlerarasılık tanımından insana ait her türlü izi çıkarıp, onu sadece dil olgusu içinde açıklar. Okurun rolünün önemsenmediği Kristevacı metinlerarasılıkta, söylem tek bir özneye aittir. Bakhtin'e göre roman metninde özne ikiye bölünmüştür. a.e. s. 45

⁴¹ a.e. s. 12-14

1.2 Gérard Genette ve Metinlerarasılık

Genette, metinlerarasılık üzerine 1979'da *Introduction à l'Architexte* eseriyle başlattığı çalışmasını 1982'de *Palimpsestes. La littérature au second degré*'siyle devam ettirmiştir. Öncelikle Bakhtin, Kristeva, Riffaterre ve diğer eleştirmen ve araştırmacıların çalışmalarını da ele alarak, zaman zaman sınırları genişleyip, daralan ya da onu ifade etmek için başka terimlerin de kullanıldığı metinlerarasılık kavramını alt ulamlarına ayırmış ve onu daha dizgeli bir konuma getirmiştir. Tıpkı Biçimciler gibi yazının ne olduğundan çok yazınsallık sorunuyla ilgilenen Genette, metinlerarasılığı kendi deyişiyle de belli bir metni aşan, onu yazının tamamına götüren soyut bir kavram olan **metinselaşkınlığı** ya da **metinötesiliği (fr.transtextualité)**, yazınsallığın asıl unsuru olarak nitelendirir. Metinselaşkınlık pekâla yazınsal dizgenin temeldeki yapıtaşı hâline gelir. Böylece yazınsallık yerini metinselaşkınlığa bırakarak yazınbilimin asıl konusu olur. Yazınsallığı da her metnin kendi özgünlüğü içinde bağlı olduğu söylem türleri, sözcelem biçimleri, edebi türler olan genel ya da aşkın kategorilerin toplamı olarak kabul eder.⁴²

Kuramcı, yazın eleştirisinde kavram karmaşasına neden olan metinlerarasılık ve onun adı altında birleştirilmiş farklı olguları, *Palimpsestes* adlı yapıtında daha belirgin bir hâle getirip, çift anlamlılığa neden olacak kavramlar yerine yeni terimler üretmeye çalışır.⁴³

Genette, metinlerarasılık başlığı altında bir metnin başka metinlerle olan ilişkiyi incelemeyi reddetmiş ve *Palimpsestes*'in de asıl konusu olan **anametinsellik (fr. hypertextualité)** başlığının altında keşfettiği farklı alanlara ait bir terimce geliştirmiştir. *Palimpsestes*'te ilk olarak tanımladığı **metinlerarasılığı (fr. intertextualité)** metinötesi ilişkilerden yalnızca biri ve iki yapıt arasındaki mümkün olan her türlü alışverişi metinötesi ilişki olarak kabul etmesi onu diğer kuramcılardan ayırmaktadır. Böylece Genette'i, bu terimden ilk kez bahseden Kristeva ve onun izinden giden kuramcılarının metinlerarasılık olgusundan ayıran nokta onun metinlerarasılığı metinötesi ilişkilerden biri olarak ele almasıdır.⁴⁴

Genette ele alınması bu güç ve sınırları kesinkes belirlenemeyen metinlerarası inceleme alanını sınırlandırıp, ayrıştırma işlemlerinden sonra tek bir alana eğilir. Bu alan beş tip metinötesi

⁴² Gérard, Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Editions du Seuil (Points Essais), 1982. s.7

⁴³ Aktulum, a.e. s.66

⁴⁴ Aktulum, a.e. s. 67

ilişki türünden biri olan **anametinsellik** (fr. *hypertextualité*), Genette'in *Palimpsestes*'te uzun uzadıya ve kendisinden en son sırada bahsettiği metinötesi ulamlardan biridir. Kuramcı, *Palimpsestes*'le aynı hacme sahip *Seuils* adlı yapıtında ise **yanametinsellik** (fr. *paratextualité*) ve kapsadığı unsurları açıklar. Genette'in izinden giderek yanametinselliği kısaca metnin dışında kalan, başlık, altbaşlık, ara başlık, önsöz, sonsöz, uyarı, not, tanımlama, resimler, yapıtın kapağının yanı sıra metni oluşturan ya da oluşma sürecine dair karalamanın, eskizin, taslağın dahil edilebileceği ulam şeklinde tanımlayabiliriz. Genette'in ortaya koyduğu bir diğer ilişki türü ise genel anlamıyla adından da anlaşılabilir gibi yorum metni şeklinde tanımlanabilecek **yorumsal üstmetinsellik** (fr. *métatextualité*). Sıkça ele alınan metnin alıntıları üzerinde çalışılan bu tür araştırmacıların ve eleştirmenlerin metinleri yorumsal üstmetne birer örnek olarak gösterilebilir. Genette'in en soyut ve en örtük olarak nitelediği metinötesi ilişki ise **üstmetinsellik** (fr. *architextualité*). Her metnin sessiz, örtük ya da kısa ve özlü olarak genel bir ulama bağlanması şeklinde tanımlanabilecek üstmetinsellikte, metnin öncelikle hangi yazınsal türe dahil olacağını belirlemek esastır. Bazı eserlerin başlığının altında bulunan yanmetinsel göstergeler çoğu metinde yer almadığından metnin hangi türe bağlı olduğunu belirlemek bizi örtük bir üstmetinsellik olgusuyla karşı karşıya getirir. Bu noktada Genette okuru devreye sokarak, onun söylem üzerine deneyimlerini ve yazınsal söylemin ilkelerine bağlı kalarak onu elindeki metnin türünü belirlemeye götürür. Yani anlaşılacağı gibi Genette'in, metinlerarasılık üzerinde bir eleştiri kuramı geliştiren Kristeva'da ya da Barthes'ta görmeye alışık olduğumuz şekilde yazan özneyi ya da yazının kronolojisini tamamen bir kenara atma fikrinin yer almadığını söylemek gerekir.⁴⁵

Yapısalcı geleneğe bağlı kalan Genette'in metinlerarası eleştiri yöntemi yine Biçimciler'e benzer şekilde ilkin anametnin ile gönderge metin arasındaki biçimsel değişimleri ele alır; yorumsal boyutu biçim eleştirisinden sonra gelir. Öncelik bir metinde örtük ya da açık şekilde bulunan alt metni bulup, anlamını çıkarmak değildir. Bunun yerine Genette iki metin arasındaki biçimsel değişimleri pragmatik bir bakış açısıyla çözümlemeye girişir.⁴⁶

Genette ortaya koyduğu bu beş farkı ulamın birbirinden belirli hatlarla ayrılmayacağını ve bu ulamlar arasında da bir alışverişin mümkün olduğundan söz eder. Metinlerarasılık yerine metinötesi kavramını kullanmanın, onu alt ulamlara ayırmanın sadece Genette'in getirmiş olduğu bir yenilik olmadığını eklemekte fayda vardır. Metinlerarasılık olgusunu Jenny ve Ricardou da alt başlıklarına

⁴⁵ a.e. 66-67; Genette, a.e. s. 7-16; Gignoux, a.e. 46-51

⁴⁶ a.e. s. 68

ayırması, onu dizgeleştirmeye gitmişlerdir. Genette yalnızca anametinsellik üzerinde neredeyse tama yakın bir sınıflandırma yapar. Fakat o, anametinselliğin altında Riffaterre'in tersine alımlamaya yer vermemektedir. Yani, Genette'in okura anametinsellik bağlamında rol vermediğini söyleyebiliriz.⁴⁷

Genette, Palimpsestes adlı eserinde anlamını daraltıp metinlerarası ilişkilerden yalnızca biri olarak kabul ettiği metinlerarasılığı şöyle tanımlamaktadır:*

“...Bugün (13 Ekim 1981) yaklaşık olarak soyutlama, içirme ve kapsama olarak sıraladığım metinselaşkınlık ilişkisinin beş türü olduğunu algılamaktayım. Bunun ilki birkaç yıl önce Julia Kristeva tarafından metinlerarasılık adı altında keşfedildi. Şüphesiz bu isimlendirme bizim terminolojik modelimizi besleyecektir. Kendimce bunu, şüphesiz anlamını daraltacak bir şekilde, iki veya daha çok metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisiyle, yani bir metnin başka bir metindeki somut varlığıyla anımsatıcı benzerliğiyle ve çok daha sık oluşuyla açıklarım...”⁴⁸

Genette, yanmetinsellikten sırasıyla *Introduction l'Architexte*, *Palimpsestes* ve yanmetinselliğin altında bulunan unsurları tanımladığı, sınıflandırdığı, işlevlerini belirlediği *Seuils* adlı yapıtlarında bahsetmiştir. *Palimpsestes*'te yanmetinselliği “yazınsal bir yapının şekillendirdiği bütüncü içinde kesinkes metnin hemen hemen sadece yanmetni olarak adlandırdığımız metinle girdiği çoğu zaman daha örtük ve daha uzak ilişki” olarak tanımlar. Metinötesi ilişkilerden biri olan yanmetinselliğin altına “başlık, alt başlık, ara başlık, önsöz, sonsöz, uyarı; dipnot, üst not, son not; tanımlıklar; görseller; arka kapak yazıları, reklam, cilt ve metne bir değişken sağlayan diğer tüm ikincil elemanlar, yazarın el yazısı ya da başkasının el yazısı gibi diğer tüm ikincil elemanları ve bazen de en özleştirmeci ve metin-dışı bilgiye en az sahip okuyucusunun istediği ve arzu ettiği gibi kolayca faydalanamadığı metnin resmî ya da yarı resmî bir yorumu” yerleştirmektedir. Bu anlamda yanmetinsellik, metnin doğuş sürecin, yazarın ürününü ortaya çıkarırken geçirdiği süreci, eserindeki değişimleri ve bunların nedenleri araştıran olgucu eleştiri altındaki oluşum ya da kaynak eleştiri alanına dahil edilebilir. Böylelikle Jenny'nin metinlerarasılığın kaynak eleştiriden ayrı tutulamayacağına dair düşüncesini Genette yanmetinsellik ulamıyla desteklediğini ekleyebiliriz.⁴⁹

⁴⁷ a.e. s. 72

* Tez boyunca aksi belirtilmedikçe tüm çeviriler tarafımızdan yapılmıştır.

⁴⁸ Her ne kadar metinlerarasılığın bir anımsamayla doğabileceğinden bahsetse Genette'in burada kastettiği okuyucunun metinlerarası ilişkide rolü olduğu değildir. Metin-okur çerçevesi içinde alımlama estetiğine yerleştiren Riffaterre'in, aslında metinötesi ilişkilerden biri olan bu metinlerarasılığın hacmini arttırdığını düşünür. Genette, a.e. s. 8

⁴⁹ Genette, a.e. s.9; Gignoux, a.e. s.48; Aktulum, a.e. s. 69

Kuramcı, metin-dışı görülen ve mekansal (nerede?), zamansal (ne zaman?), özdeksel (nasıl?), edimsel ve işlevsel (ne yapmak için? kimden? kime?) nitelikler olarak tanımladığı yanmetin unsurlarını, metnin kökeni hakkında inceleme yaparken kullanmaktadır. Bu metin-dışı unsurların kullanmasıyla Genette, Biçimciler'den ayrılmaktadır. Çünkü biçimci bir inceleme yapıldığında bu unsurlar dikkate alınmamaktadır. Ancak metnin incelenmesinde yanmetin unsurlarının metnin alımlanmasında ve/veya yorumlanmasında ciddi bir role sahip olabilir. Bu nedenle de Genetçi yönteme göre yanmetinsiz bir metin olamayacağından yanmetinsel unsurların anametinden koparılması mümkün olmayan parçalar olarak düşünülmelidir. Birbirlerinden oldukça farklı olan unsurlar okurun metin karşısındaki duruşunu koşullandırdığından, okurun işlevi yanmetinsellikte daha baskındır. Yanmetinler, okur tarafından bilindiği varsayılan başka yapıtlara gönderme yaparak oluşumsal, biçimsel ve izleksel izler verebilir. Genette'in her ne kadar inceleme sırasında kökten bir biçimci bakış açısını yanmetinsellik ile genişletse de ele aldığı metinleri yine biçimsel olarak incelediğini söylememiz gerekmektedir.⁵⁰

Genette'in yorumsal üstmetni metinaşkınsallığın son biçimidir. Genette yorumsal üstmetni, bir metnin, sözü edilen bir metne zorunlu olarak alıntı yapmadan, onun adını bile anmadan metne dâhil ettiği bir yorum ilişkisi olarak tanımlanmaktadır. Genellikle roman ve özyaşamöykülerinde rastladığımız bu ilişki türü, yazarın anlatının içerisinde roman üzerine düşüncelerinden ya da roman üzerine ortaya attıkları kuramlarla ortaya çıkmaktadır. Her metinötesi oluş örtük bir yorumu devreye sokar. Bunun sonucunda da yorumsal üstmetin ve gönderge metni, metinötesinin biçimsel alt ulamları şeklinde iç içe geçerler.⁵¹

Palimpsestes'in asıl konusunu oluşturan ve diğer ilişkiler arasında en çok önem verdiği anametinsellik kavramı ise Genette tarafından şöyle örneklendirir: “*Bir B metninin [anametinin (hypertexte)], kendisinden türeyen A metnine [altmetin (hypotexte)] yalın ya da dolaylı bir dönüştürümle bağlanmasıdır.*”

Daha da açıklamak istersek, ana metin (ikinci derece bir metin), ya biçimin aynı kalıp konunun değiştiği dolaylı ya da biçimin farklı kalıp izleğin aynı kaldığı *yalın* dönüşüme uğrayarak meydana gelir. Genette anametinselliğin alanını, anametinden alt metne geçişin algılanabilirliği üzerine eğilerek daraltır. Ona göre anametinsellik, bir kapsama değil, ancak bir aktarım ilişkisine

⁵⁰ Genette, Gérard, Seuil, Paris, Seuil, 1987. s. 9-14 ; Aktulum, a.e. s. 70 Civelek, Kamil ve al., **Yanmetinsellik Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Çözümleme: Anna Gavalda'nın “Je l'aimais/ Onu seviyordum” adlı romanının Fransızca ve Türkçe Baskıları**, HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 2015, 3.6: 91

⁵¹ Genette, a.e. 1982: s.9 ; Gignoux, a.e. s. 48 ; Aktulum, a.e. s. 71

bağlıdır. (Kapsama ilişkisi daha çok üstmetinsellik için düşünülebilir.) Altmetin yalın ya da dolaylı şekilde dönüştürülmesiyle oluşan anametinde, metinlerarası yöntemlerden biri bu alt metni ana metne dahil etmede rol oynar. Ancak metinlerarasılık ve anametinsellik birbirine karıştırılmamalıdır: Metinlerarasılık ve anametinsellik arasındaki temel fark metinlerarasılığın anametinsellik kadar geniş ve etraflı olmamasıdır. Örneğin ortakbirliktelik ilişkilerinden biri olan tek bir alıntı metinlerarası bir unsurdur. Anametinselliğin yorumsal üstmetinden ayıran nokta ise her iki metnin de yazınsal metin olması gerektiğidir. Bununla ilgili olarak Aristoteles'in *Poetika*'sını bir yorumsal üst metin olarak değerlendirirken, James Joyce'un *Ulysses*'ini *Odyseia*'nın altmetni olarak kabul edebiliriz. Genette, farklı anametinsel unsurlar arasındaki ilişkilerinin doğasına ve düzenine göre sınıflandırmaya gider. Daha kısa şekilde **dönüştürüm** olarak açıkladığı **basit dönüştürüm** ya da **taklidi (fr. imitation)** anametinselliğin ilk iki yolu olarak kabul eder. Dönüştürmek yalın bir yol iken, taklit etmek bilişsel bir süreç ve bir üslubun yeniden üretimi olarak düşünülebilir. Genette, dönüşüm altındaki **alaycı dönüştürüm (fr. travestissement burlesque)** ve **yansılama** ve taklit altındaki **öykünme** ve **yergisel öykünme (fr. charge)** olarak adlandırdığı anametinsel yollar üzerine çalışır.⁵²

Genette beşinci ve en son tür metinötesi ilişki olarak üstmetinsellikten söz etmektedir. Üstmetinsellik onun için kabaca en soyut ve en örtük ilişki türüdür. Üstmetinsel bir ilişki sessiz, yanmetinsel bir anlatımdan başka bir unsur içermeyen ilişkidir. Bu yanmetinsel unsurlar *Poésies*, *Essais*, *Le Roman de la Rose* gibi türün ne olduğunu işaret etmeye yarayan, bir sınıflandırmayı arz eden başlıklar olabilir. Ancak metin, her zaman kendi kendini ifşa etme ve/veya tür özelliklerini belirtme amacını gütmeyiz: Ne şiir tamamen şiir ne de roman tamamen romandır. Hatta daha da ilerletirsek düzyazı her zaman düzyazı, koşuk da her zaman koşuk değildir. Bu sınıflandırma üstmetinselliğin sadece bir yönü olarak değerlendirilebilir. Sonuçta bir metnin türev özelliğini belirlemek metnin görevi değildir; yanmetin aracılığıyla üzerinde hak iddia edilecek durumu reddedebilecek okurun, eleştirmenin, kamunun görevidir. Türün ve dolayısıyla da eserin algılanması büyük ölçüde okuru beklenti ufkuna yönlendirmektedir. Üstmetinsellikte, okur yalnızca metnin türünü kendini belirlemez aynı zamanda kendi genel kültür ve metinsel deneyimini izleyerek üzerine eğildiği bu metnin diğer metinler arasındaki yerini saptar.⁵³

⁵² Genette, a.e. s. 11-13 ; Gignoux, a.e. s. 49-50 ; Aktulum, a.e. s. 68-69

⁵³ Genette, a.e. s. 11 ; Gignoux, a.e. s. 48 ; Aktulum, a.e. s. 70-71

1.2.1 Metinlerarası Yöntemler

Genette'in metinlerarası ilişkilerden yalnızca biri ve iki ya da ikiden fazla metin arasındaki biçimsel ve bir metnin başka bir metinde gözle görülür bir şekilde var olması olarak tanımladığı metinlerarasılığın tanımından hareketle iki tür metinlerarası ilişkiden söz edebiliriz: Bunlardan ilki metnin daha çok iç yapısında gerçekleşen ortakbirliktelik ilişkisine dayanan metinlerarası ilişkiler, ikincisi ise metnin dış yapısını ilgilendiren türev ilişkisine dayanan ilişkiler olarak adlandırılabilir.⁵⁴

Metinlerarası ilişkiler, bir metnin başka bir metne açıkça veya kapalı olarak göndermede bulunmasına göre yine iki sınıfta incelenebilir. Eğer bir metne yapılan bir göndermede yapının ve/veya yazarın adından açıkça bahsediliyorsa ve alıntılanmış yerler parantez ya da italik yazılıyorsa açık bir ilişkinin varlığından söz edebiliriz. Tam tersi bir şekilde yapıtta ayırt edici elemanların bulunduğu dair hiç iz yoksa bu defa kapalı türden bir ilişkinin varlığı söz konusudur. Metindeki ayırt edici elemanları belirlemesi gereken, yani kapalı alıntıyı ortaya çıkaracak kişi de şüphesiz okuyucudur. Açık ve kapalı alıntı ayrımı altında bir sınıflandırma yaptığımızda *alıntı* ve *gönderge* açık ilişkiler altında bulunurken, *gizli alıntı* ve *anıştırma* kapalı ilişkiler altında ele alınmaktadır. Türev ve açık metinlerarası ilişkiler altına ise *yansılama*, *alaycı dönüştürüm* ve *öykünmeyi* yerleştirebiliriz.⁵⁵

Alıntı, bir metnin başka bir metin içinde en somut hâliyle yer aldığını gösteren, ilk göze çarpan, en genel ve sıklıkla karşılaştığımız metinlerarası ilişkilerin en belirgin türüdür. *Petit Robert*, alıntıyı, ileri sürülen bir fikri açıklamak veya savunmak için bir yazardan ya da bilinen bir kişiden alınan kısım olarak tanımlar. Böylece alıntı ile bir sözce başka bir bağlamda tekrarlanır ve iki ya da daha çok metin arasında bir alışverişten söz edilebilir. Yalın bir metinlerarası ilişki olan alıntının en önemli özelliği kendisinin gözle görülür şekilde metinde yer alması ve ayraç ya da italik yazıyla belirtilmesidir.⁵⁶

Yazar ve karşılaştırmalı yazın eleştirmeni Compagnon, metinlerarasılığın bu en açık ve en çok tercih edilen yöntemi olan alıntı üzerine sistematik bir şekilde çalışmıştır. Kuramcı, görünürde basit bir metinsel ve/veya bir olgu olan alıntıyı göstergebilimsel, işlevsel, tarihsel ve anlamsal açılardan ele alır. Tarihsel alansa alıntının çalışılmasında en geniş yeri tutmaktadır. Her metin

⁵⁴ Aktulum, a.e. s. 76; Gignoux, a.e. s. 54, 63

⁵⁵ Aktulum, a.e. s. 76

⁵⁶ a.e. s. 77

uygulaması onun için bir alıntıdır. Başka deyişle yazma ve alıntı uygulamaları arasında bir ayırmadan söz edilemez. *La Seconde main ou le travail de la citation* adlı yapıtında, Compagnon her yazının bir yapıştırma, bir açıklama eylemi yani her yazının aslında alıntı ve yorum olduğunu savunur. Yani her yazma eylemi aslında hep yeniden yazmaktır; yazar bir metni oluştururken başka başka metinlerden aldığı bölümleri yan yana getirip yeni bir bütüne oluşturur. Böylece Compagnon alıntının tanımını genişleterek onu tekrarlanan sözce ve tekrarlanan bir sözcelem olarak açıklar.⁵⁷

Metinlerarası açık bir ilişki olan alıntıya yazarın ihtiyaç duyma sebebi öncelikle ileri sürülen görüşü, başka bir yazarın desteğiyle açıklamak ya da desteklemektir. Bununla beraber özellikle roman türünde yazar alıntıya farklı görevler atayabilir. Yalnızca bir görüşü destekleyip, yorumlamak amacı gütmeyen alıntılar bağlamına oturtuldukları yapıtın izleğini açıklamaya ve/veya onu dönüştürmeye çalışır. Alıntılanan her kesit yapıtın izleğine ve anlamsal katmanına destek olur. Böylelikle iki metin arasında köprü kuran alıntı, yalnızca ayraçlarla ve italik hâlde yazılmamaktadır.⁵⁸

Açık olan gönderge ve alıntının tam karşısında kapalı bir metinlerarası yöntem olan ***gizli alıntı (aşırma) (fr. plagiat)*** yer alır. Gizli alıntı sözcenin sahibinin ve/veya geldiği yapıtın adının anılmadan başka bir bütüne içinde kullanılması olarak tanımlanabilir. Etik sorunsalını doğuran bu metinlerarası yöntem düşünsel bir uğraşa girişmeksizin bir yazarın kendi yapıtında alıntıladığı sözceyi kendisininmiş gibi belirtmesi bir yenidenyazma eylemidir.⁵⁹

Alıntıdan farklı olarak yine açık bir metinlerarası yöntem olan ***gönderge*** yalnızca yapıtın başlığının ya da yazarın adının söylenmesi olarak tanımlansa da anlamı genişletilerek bir metindeki dönemin, yazınsal olsun ya da olmasın bir türün, bir geleneğin, söz konusu metnin içindeki yapıt ya da yazar isimlerinin, başka bir türün kahramanlarının isimlerinin söylenmesi şeklinde de açıklanabilir. Açıkça anılan bu isimler alıntısız gönderge olarak adlandırılır. Bilimsel ve kurgusal olmayan metinlerde savunulan düşünceyi açıklamak ve/veya genişletmek amacıyla kullanılan alıntının aksine gönderge, özellikle roman türündeki bir yapıtın içeriğine bağlı kalarak farklı görevler üstlenir.

⁵⁷ Bakhtin'in söyleşim olarak adlandırdığı olguya Compagnon'da ilişki demektedir. Alıntı, her bir metin ve onun yazarından oluşan dizge arasındaki elemanların ilişkisinden oluşan, kısaca iki metin arasında ilişki kurmayı sağlayan bir unsurdur; yalnızca iki metin arasındaki ilişki değildir. Bu noktada dizgeler arası ilişkiyi sağlayan alıntının, Bakhtin'in söyleşimcilik olgusuna yaklaştığını söyleyebiliriz. Yazar iki dizge arasındaki ilişkiyi kurarken, okur bu ilişkiyi ortaya çıkarır. Açık ve yalın bir alıntı yazardan geniş, donanımlı bir kültürel birikim arz etmez; ancak alıntılanmış metnin seçimi, alıntının sınırlanması, yeni metne eklemleme şekli yorumlanması ve tanımlanması dikkat gerektirir. a.e. s. 77-79

⁵⁸ a.e. s. 81-82

⁵⁹ a.e. s. 83-84

Gönderge her ne kadar açık bir alıntı olsa da yapıtın bağlamına göre ona yeni görevler atandığından çoğunlukla *anıştırma* ile karıştırabilir.⁶⁰

Sıklıkla kullanılan metinlerarası yöntemlerden biri olan anıştırma, yazınsal anlamda bir kelimedenden ya da bir yapıttan kimlikleri açıkça anılmadan başka bir metinde bahsedilmesi şeklinde tanımlanabilir. Bünyesinde çift anlamlılığı (fr. *syllapse*) barındıran ve mecburen bir başka metne göndermede bulunan anıştırma bir metinde gönderge metin (anıştırılan metin) ile anıştırma yapan metin arasında bir söyleşim üzerinden varolur. Anıştırmayı anlayabilmek için bir sözcenin yansımalarının gönderdiği başka bir sözce arasında köprü kurulur. Bir kişi, nesne, olay ya da duruma açık bir gönderme bulunmadığından örtülü anlatımın eş anlamı olarak da kabul edilen anıştırma 17. yüzyıldan sonra anlamını genişletmiş ve modern anlamda bir tür kapalı sezdirim olarak dilin önemli bir kıstası olarak da kabul edilmiştir.⁶¹

Anıştırma, doğrudan yapılan metinlerarası bir yöntem olan alıntı ve gönderge uygulamalarında olduğu kadar okuyucu çerçevesinde de bir farklılık arz etmektedir: alıntı ve göndergede okuyucu doğrudan bir kimlikle karşılaşırken, anıştırmanın fark edilmesi okuyucunun kültürel donanımıyla doğrudan ilgilidir. Yine işlevsel olarak alıntı ve göndergeden farklı olarak anıştırma daha çok iki fikir arasında bir yaklaştırma çabasıdır. Göstergebilimsel bir ifadeyle açıklamak gerekirse elimizde bulunan iki gösteren üzerinden iki gösterilenin yaklaştırılması anıştırma yönteminin özünü oluşturur. Dolaylı ya da yarım alıntı olarak da adlandırılabilen anıştırma okuyucunun parçadan bütüne gitmesini gerektirir. Rifatterre'de *iz* olarak beliren anıştırmanın içinde çiftlemeleri yerleştirir; gösteren gösterilenle beraber bir anlam oluşturur. Yani anıştırma açık olanla gizli olanın kesiştiği yeredir. Anlama ulaşmak ise demek istenilene ulaşmaktır.⁶²

Son olarak anıştırmanın bu kapallılığı onu gizli alıntılama ya yaklaştırsa da aralarında nicelik bakımından bir farklılık vardır. Tek bir kelimeyle oynanan bir oyun olan anıştırma, gizli alıntı ile zaman zaman yazınsal bir yapıttın bütününe yedirilebilme özelliğiyle karşıtlık gösterir. Gizli alıntı yazara, başka yazar ve yapıtlardan cümleler, kesitler, bölümler ya da izlekler alıp özgün biçimde yapıtında kullanabilir. Ancak anıştırma yapmak için bir sözcük dahi yeterli olabilir.⁶³

⁶⁰ a.e. s. 82

⁶¹ a.e. s. 87-90 ; Gignoux, a.e.s. 60

⁶² Aktulum, a.e. s. 91-92

⁶³ a.e. s. 91- 92

Metinlerarası yöntemler sadece yukarıda bahsedildiği gibi bir metin içindeki unsurun başka bir metinde kullanılmasıyla kurulan ortakbirliktelik ilişkileriyle sınırlı değildir. Metnin dış yapısı olarak adlandırabileceğimiz yapının bütününe oluşmasını sağlayan açık metinlerarası yöntemler, bir metinden başka bir metin türetmeyi sağlayan türev ilişkileri olarak adlandırılmaktadır. *Yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme* en önemli türev ilişkileri olarak kabul edilebilir.⁶⁴

Genette, Palimpsestes'te anametnin ilişki ve yöntemlerini yapılarına ve görevlerine göre ayrı ayrı incelemiştir. Zaman zaman sınırları iç içe geçen yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme gibi anametinsellik ilişkilerini belli bir çerçeveye oturturken öncelikle Aristoteles'in *Poetika*'sını referans alır. Aristoteles, *Poetika*'sında şiir sanatını öncelikle gösterim şekline göre **dramatik (fr. *mimétique*)** ve **anlatısal (fr. *diégétique*)** olarak ikiye ayırır. Taklit edilen nesneler eylem halindeki insanlardır. Bu insanlar zorunlu olarak ya soylu ya da bayağı olduğundan temsil ettikleri yazın türünün farklılaşması da kaçınılmazdır. Anlatısal ve dramatik ayrıma bağlı kalarak Aristoteles, karakterlerin eylem alanlarını da ele alarak şiir sanatını dört ana çizgide inceler: ilki dramatik ve soylu olan trajedi, ikincisi anlatısal ve soylu olan destan, üçüncüsü dramatik ve bayağı olan komedi, sonuncusu ise Aristoteles'in, yapıtında bahsetmediği ya da bahsettiyse de bu kısmın maalesef elimizde bulunmadığı, anlatısal ve bayağı tür olan **parôdiadır**. Aristoteles, anlamı bir şarkının başka bir perdeden okumak olan *parôdein* fiilinden türeyen *parôdia* teriminden eserinde bahsetmez ya da bahsettiyse de bu kısım maalesef elimizde bulunmamaktadır. Bu terim yazınsal anlamıyla bir metni başka bir şekilde kullanmak, ona yeni anlamlar yüklemek yani onu *değiştirmek/ dönüştürmek* olarak tanımlanabilir. Bir yapının dönüştürülmesi yani yansılmasının yapılması söz konusu olduğunda yazar, genellikle destan türünün soylu ve yüksek olan bir metnin genelde bayağı ve alçak bir metin hâline getirmeye çalışır.⁶⁵

⁶⁴ a.e. s. 93; Gignoux, a.e. s. 63

⁶⁵ Aktulum, a.e. s. 94; Genette: 1982 s. 17-19 ; Aristoteles, **Poetika - Şiir Sanatı Üzerine-** , İstanbul, İşbankası Yay., 2016 s. 5-7; 15

Tablo 1: Türlerine ve Konularına Göre Metinler⁶⁶

<i>tür</i> \ <i>konu</i>	<i>soylu</i>	<i>bayağı</i>
<i>soylu</i>	soylu türler (destan, trajedi)	yansılamarlar
<i>bayağı</i>	alaycı dönüştürüm	komedî türleri

Yansılama, Genette'e göre 19. yüzyıla kadar şu üç durumu kapsamıştır: ilki yazarın metnin konusunu değiştirerek yeni bir anlama ulaşması; ikincisi metnin konusunun korunup biçimin değiştirilmesi; üçüncüsü ise biçimin tamamen alınarak yeni bir yapıya uygulanmasıdır. Bu süreçte yazar genellikle destan türünün biçimini seçerek bu soylu metni yine genellikle bir kahramanlık öyküsü içermeyen sıradan bir metne uyarlar. Yansılama altında ele alınan bu üç yöntemi kuramcı, yapıtında görev, anlam ve yapısına göre örnekleriyle üç ulamda inceler. Anametn ve göndergemetin arasında konu bakımından bir değişim olup -soylu bir metin konusunun güncel ve bayağı bir metne uygulamak- biçime sadık kalınması yansılama olarak açıklanır. Ancak tam tersi durumda konunun sabit kalıp biçimin değiştirilmesi *alaycı dönüştürüm* olarak adlandırılmaktadır.⁶⁷

Alaycı dönüştürüm, soylu bir metnin biçimini dönüştüren yöntemdir. Bu dönüştürme eylemi esnasında da genellikle ilk başvurduğu yer söyleyiş biçimidir: yüksek seviye bir dil yerine bayağı bir dil kullanımına gider. Soylu metnin olay örgüsü, başka deyişle temel içerik (*inventio*) ve eylem alanında (*dispositio*) değil de söyleyiş biçiminde (*elocatio*) değiştirim barındırır. Alaycı dönüştürüm ciddi ve soylu bir metnin içerisine sıradan konular yerleştirerek ve/veya söyleyiş biçimini değiştirerek okuru eğlendirmek, eğlendirirken de aslında bir anlamda anametnini eleştirme ya da yerme ereğindedir. Yazar, anametni okumuş, kendince hataları bulmuş, onları düzenlemek yahut onları yeniden yorumlamak istemiş olabilir. Genette'in yergisel düzende ele aldığı alaycı dönüştürüm sadece anametninselliğe bağlı bir yöntem değildir; anametnini eleştirdiği ve yorumladığı için aslında bir

⁶⁶ Genette, a.e. s. 30

⁶⁷ Aktulum, a.e. s. 94-95 ; Genette , a.e. s. 29-36

yorumsal üstmetindir de. Artık eskimiş, güncelliğini yitirmiş, unutulmaya yüz tutmuş metinleri günümüze yaklaştırarak, güncel ve bilindik bir etki yaratmak alaycı dönüştürümün başka bir işlevidir.⁶⁸

Öykünmenin çalışma alanı öncelikle bir metnin biçimidir. Bu bakımdan alaycı dönüştürümle benzerlik taşıyan öykünme alaycı dönüştürümden farklı olarak bir dönüştürüm ilkesi üzerinden hareket etmez; anametnin biçiminin *taklit* (imitation) edilmesidir. Öykünmede anametnin (öykünülen) ve altmetnin (öykünen) metin arasında bir taklit ilişkisi vardır. İkincil olarak öykünme, öykünülen metnin içeriğini, izleklerini de taklidini kapsayabilir. Yazarın hedefi anametnin- bu anametnin genelde bir destandır- karakterlerini, olay örgüsünü, izleğini taklit etmek ve yarattığı metinde kendince yeni bir anlatı evreni kurmaktır. Dilbilimsel bir deyişle bu üç yöntemi ifade etmek gerekirse öykünme dizimsel bir ekseninde yer alırken, alaycı dönüştürüm ve yansılama dizisel bir eksene sahiptir.⁶⁹

Bu üç yöntemin işlevlerinin sınırları çok keskin olmamakla birlikte yansılama ve alaycı dönüştürümü yergisel; **yergisel öykünme (fr. charge)** dışında öykünmenin daha çok eğlence ereği güttüğünü söyleyebiliriz. Bununla beraber alaycı dönüştürüm ve yansılama alaycı yahut eğlendirici olabileceği gibi öykünme de öykünen metni yergisel ve/veya övgüsel kılabilir. Ancak Genette genel hatlarıyla bir sınıflandırma yaparak yansılama ve öykünmeyi **oyunsal (fr. ludique)** başlığı altına almıştır.⁷⁰

Tablo 2: İşlevsel ve Yapısal Olarak Ortakbirliktelik İlişkileri⁷¹

<i>işlevsel bölümlenme</i>				
<i>işlev</i>	yergisel			yergisel olmayan
<i>türler</i>	yansılama	alaycı dönüştürür	yergisel öykünme	öykünme
<i>ilişki</i>	dönüştürüm		taklit	
<i>yapısal bölümlenme</i>				

⁶⁸ Aktulum, a.e. s. 101,106 ; Genette, a.e. s. 39, 67, 69

⁶⁹ Aktulum, a.e. s. 106

⁷⁰ Aktulum, a.e. s. 94-95, 107 ; Genette, a.e. s. 29-36

⁷¹ Genette, a.e. s. 34

Genette, yergisel ve yergisel olmayan ilişkiler düzlemine bir de metinlerin **ciddi** düzendeki dönüştürüm ve taklit yöntemlerini de ekler. Dönüşüm yöntemiyle oluşturulan ciddi düzendeki metinlerarası ilişkiyi **değiştirim**, taklit yöntemiyle yapılan ciddi düzendeki dönüşümü de **sahtecilik (fr. forgerie)** olarak adlandırır. Bağlam değiştirme, bir yapıtın bir parçasının ya da bir cümlesinin yeni bir bağlam içinde değişiklik yapılmaksızın kullanılması olarak tanımlanabilir. Yansılamanın bir alt ulamını oluşturabilecek bu yöntem, yansılamanın yapısı gereği anlamsal dönüşümü barındırır. Bağlam değiştirme kaçınılmaz olarak konu değişikliğini de getireceğinden, anlamın oyunu bir dönüşüm geçirdiğini söylememiz gerekir.⁷²

Tablo 3: Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşüm Yöntemleri⁷³

<i>düzen</i> <i>ilişki</i>	oyunsal	yergisel	ciddi
dönüşüm	yansılama	alaycı dönüştürüm	değiştirim
taklit	öykünme	yergisel öykünme	sahtecilik

Anametinsel dönüşümler altında yer alan ve daha çok eğlendirmek ya da yermek amacıyla başvuru alan yansılama ve öykünmeye ek olarak eylem alanı daha geniş çaplı olan değiştirim yöntemi anametinsel kullanımların en çok başvuru alan yöntemleridir. Genette altmetin üzerindeki dönüşümleri öncelikle biçim dönüşümü ve anlam (izlek) dönüşümü olmak üzere ikiye ayırır. Biçimsel değiştirimler adından da anlaşılacağı gibi gözle görülür somut bir değiştirimin yapıldığı, anlam değiştirimine ikinci planda başvurulduğu dönüşüm şeklidir. Anlamsal değiştirim ise yazarın yapıtını kurarken anlamı açık ve niyetli olarak dönüşümünü ifade etmektedir. Bu noktada anlamın dönüşümü eleştirmenin araştırma nesnesi hâline gelir.⁷⁴

⁷² Aktulum, a.e. s. 97,113; Genette, a.e. s. 36

⁷³ Genette, a.e. s. 37

⁷⁴ Aktulum, a.e. s. 113-114

Biçimsel dönüşümler kendi içinde en sık başvurulmuş yöntem olan bir dilden başka bir dile aktarma olan *çeviri* (fr. *traduction*), düzyazı hâlinde yazılmış bir metni dizeyle yeniden yazma olan *koşuklaştırma* (fr. *versification*), dizeyle yazılmış bir metni düzyazıyla yeniden yazma olan *düzyazılaştırma* (fr. *prosification*), belli bir ölçüyle yazılmış yapıtı başka bir ölçüyle yeniden yazma olan *vezindönüşümü* (fr. *transmétrisation*) ve belirli; ancak değiştirim arz eden -kötü bir biçimde kaleme alınmış bir metni biçimini değiştirerek yeniden düzenleyen *biçemdönüşümü* (fr. *transtylisation*) olarak beşe ayrı alana ayrılmaktadır.⁷⁵

Altmetnin kötü yazılmış biçimini birtakım dilbilgisel yöntemlerle yeniden düzenleyen biçemdönüşümü, bir yenidenyazma işlemi, kasten yapılmış biçimsel bir düzeltme, kapalı biçime sahip bir metni daha anlaşılır hâle dönüştürmek anlamına gelmektedir. Şüphesiz nitel dönüşümler nicel dönüşümleri de beraberinde getirmektedir. Nicel dönüşümler kısaca, yaygın olarak başvurulmuş ve bir metni kısaltmaya yarayan *indirgeme* (fr. *réduction*), metnin hacmini genişleten artırma ya da *genişletme* (fr. *augmentation*) ve biçimsel değişimleri kapsayan *kipsel değişim* (fr. *transmodalisation*) olarak adlandırdığımız üç farklı yöntem barındırır.⁷⁶

Bir parçayı *kesip çıkarmak* (fr. *excision*), biçemdönüşümü altındaki indirgeme yöntemlerinin en çok başvurulmuş ve anametin en çok hasarı veren yöntemidir. Zaman zaman yazarın bizzat başvurarak kendi yapıtlarını kısaltmasına *öz-kısaltma* (fr. *auto-excision*) denmektedir. Dinsel, toplumsal ya da okurun anlama kabiliyetini gölgeyecek, onda endişeye sebebiyet verecek birtakım bilgileri metinden çıkarmaya *ayıklama* (fr. *expurgation*) adı verilir. Bir metni anlamsal boşluk bırakmayacak şekilde kısa ve özlü hâle getirmeye ise anlamına gelen *özlülük* (fr. *concision*) adı verilir. Öz-kısaltmaya benzer şekilde, yazar yaş aldıkça daha önceki üretimlerini düzeltmesine *auto-concision* adı verilir. Fakat alıntılanan metindeki kimi parçalarla alıntı yapılan metin arasında zaman zaman farklılıkların olabileceğini de eklemek gerekmektedir. İndirgeme altında bulunan ve çokça başvurulmuş bir başka yöntem *özetleme* (fr. *condensation*), anametnin bellekten süzülerek yine bir bütüncü sunacak hâle getirilmesi, metni tek bir cümleyle açıklamak olarak tanımlanabilir. Bu özetleme yöntemi, anametnin yazarının kendisi tarafından yapılırsa *öz-özetleme* (fr. *auto-condensation*) olarak adlandırılır.⁷⁷

⁷⁵ a.e. s. 114-115

⁷⁶ a.e. s. 115-117

⁷⁷ a.e. s. 116

Bişemdönüşümü altında bulunan genişletme, en genel ifadeyle anametne yeni ve kimi zaman konu dışında olabilecek bölümler eklenerek yeni bir metin oluşturmak olarak açıklanabilir. Genişletme yöntemlerinden biri olan **yayma (fr. expansion)** daha çok altmetin cümlelerini uzatan biçimsel bir genişletme olarak düşünülebilir. Genette, anlamsal genişleme ve biçimsel yayma yöntemlerinin genelde bir arada kullanımını **amplification** olarak adlandırmaktadır.⁷⁸

Kipsel dönüşüm olarak adlandırdığımız değiştirim biçimi ise kurgusal bir yapının gösterim biçimindeki başka deyişle anlatsal ya da dramatik olarak anlatım şeklindeki değişimleri kapsamaktadır. Bir yapının tiyatroya yahut sinemaya uyarlanmış hâliyle arasındaki biçimsel, yer-zamansal, söylemsel, anlamsal vs. gibi farklılıklar ele alınır.⁷⁹

Anametnin ciddi düzendeki dönüşüm yöntemleri altında bulunan anlam dönüşümleri adından da anlaşılacağı gibi anlam üzerindeki dönüşümleri kapsamaktadır. Biçimsel değişime uğrayan bir metin kaçınılmaz olarak anlamsal da bir değişime uğrayacağından biçimsel dönüşümlerini anlamsal dönüşümlerden çok da ayrı ele alamayız. Anlamsal dönüşümler genel olarak iki başlıkta incelenebilir: **öykü (içerik) dönüşümü (fr. transformation diégétique)** ve **edimsel dönüşüm (fr. transformation pragmatique)**. Genette'e göre tarihsel ve coğrafi sınır anlamına gelen öykü (diégèse) sözcüğünden hareketle öyküsel bir dönüşümün, öykülenen zaman ve yerden başka zaman ve yere geçen bir eylemin geçirdiği değişimi kapsamaktadır. Bu değişiklikleri **öykü değişimi (fr. transdiégétisation)** olarak adlandırmaktadır. Öyküsel dönüşümü, edimsel dönüşüm izler. Çünkü olayda bir dönüşüm mevcuttur artık. Öyküsel dönüşüm değişim şekillerinde göre iki alt başlıkta incelenebilir. İlki anametnin ve altmetin eylemleri arasındaki anlamsal olarak benzerliği ifade eden **elöyküsel dönüşüm (fr. transposition hétérodiégétique)**, ikincisi ise yazarın yapıtını -yani altmetnini- kendine göre bir anlam evreniyle yeniden kurgulaması olarak açıklanabilecek **benöyküsel dönüşüm (fr. transposition homodiégétique)**'dür. Eylemin ilerleyişini, akışını değiştiren ve buna ek olarak da bu eylemin destekleyici nesnelerinin ve/veya araçlarının değiştirilmesi genel ifadeyle edimsel dönüşüm olarak açıklanabilir. Altmetindeki eylemin değişme sebebi estetik bir kaygının yanı sıra barındırdığı bir hata ya da metnin ilerleyişinde ve/veya algılanmasında sorun çıkarabilecek bir eylemin de düzeltilmesi olabilir.⁸⁰

⁷⁸ Aktulum, a.e. s.1 16-117; Genette: 1982 s. 306

⁷⁹ Aktulum, a.e. s. 117

⁸⁰ a.e. s. 117

Anametinde bir anlam dönüşümünün gerçekleşmesi için iki yöntemden söz ederiz. İlk olarak bir motifin başka bir motif yerine konması **motif dönüşümü (fr. transmotivation)** olarak adlandırılır. Altmetinde bulunmayan ya da dikkat çekilmeyen bir motifin konulması ya da altmetne yeni bir motif yerleştirilmesi işlemi motif dönüşümünü sağlayan stratejilerdir. Diğer yöntem ise açık ya da örtük olması fark etmeksizin bir dizi olay ve olaylar zincirine bağlı değer ya da değer dizgesinin bozulup anametinde yeniden kurulmasıdır. Bu işleme ise **değer dönüşümü (fr. transvalorisation)** adı verilir.⁸¹

1.2.2 Metinlerarası İmgeler

Bu başlık altında Genette'in tüm bu metinlerarası göndermede bulunma yöntemlerinin ışığında bir dizi kavramlar, imgelerden söz etmemiz gerekir. Bir metne başka bir metinden alınan parçaların dâhil edilmesi yani metinlerarası alışveriş **mozaik (fr. mosaïque), yapboz (fr. puzzle) , bricolage (fr. yaptakçılık), colage (fr. yapıştırma), palempsest (fr. palimpseste)** gibi birtakım imgelerle ifade edilir. Her ne kadar Antoine Compagnon bu alışverişi ve metinde her şekilde bir ayrışıklığı sağlayan alıntıya indirgese de Genette bu metinlerarası işlemleri sözünü ettiğimiz karşılıklarla adlandırmaktadır.⁸²

Asıl anlamı yeniden yazmak için kazımak olan palempsest, Genette'in bir başka metinlerarası imgesidir. Daha çok 7. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılan bir yöntem olan palempsest kâğıt israfını engellemek amacıyla kullanılmış bir kazıma işlemidir. Daha çok klasik metinlerin kazınıp üzerine çağdaş teolojik metinlerin yazımını sağlamış ya da sebep olmuştur. Kimya biliminin 19. yüzyıldaki atılımıyla artık altta kalan metinlere ulaşılmış ve bir dönem kayıp olan bu klasik metinler yeniden ortaya çıkarılmıştır.⁸³

Böylelikle kuramcı yapıtın çift katlılığını aynı parşömen üzerinde saklı fakat altından izini görebilmemizi sağlayan bu palempsest yönteminin yan anlamıyla açıklar. Bu anlamda öykünme ve yansılama -ki anametnin olarak da düşünülebilir- bütün bir yazını palempsest olarak algılamamızı sağlamaktadır. Anametnin bu ikili ya da çoklu okunması Philippe Lejeune'ün de dediği gibi şüphesiz yeni bir okuma ediminin kapısını açar: palempsest okuma. Bu çoğul okuma kendiyle beraber artık, Strauss ve Jakobson'un yaptığı gibi daha çok araştırma nesnesini kapalı ve onu iç dinamikleriyle

⁸¹ a.e. s. 118

⁸² a.e. s. 171

⁸³ a.e. s. 171- 172

inceleyen yapısalcılığa ek olarak *açık yapısalcılığı* doğurmaktadır. Genette, bir metnin (mitin) bir başka bir metni okumada nasıl yardımcı olabileceğini gösteren Strauss'un dört ciltlik, kültürel antropoloji üzerine yazdığı *Mythologiques*'i tam da bu açık yapısalcılık için bir örnek olarak verir.⁸⁴

İlkin 19. yüzyıl yazarlarından Thomas de Quincey tarafından ilk felsefi temeli atılan palempsest kendi içinde bir ayrışıklık ve çokluk barındırmaktadır. İlk bakışta bir bütünlük, birlik yansıtan palempsest aslında geriye doğru kazınarak kalıtımsal bir devinim geçirir ve en altta aslında tek bir köken bulunur. Yukarıda da söylenildiği gibi kimya bilimi sayesinde kökenine inebildiğimiz palempsestin eski ve yeni arasında zamana yenilmeyen bir *süerlik* ve *bütünlük* içerdiğini söyleyebiliriz. De Quincey, palempsesti bu özellikleriyle insan beyniyle benzer olduğunu düşünür. İnsan beyni düşünce ve deneyim katmanıdır. Anılar insan beynine tıpkı palempseste olduğu gibi üst üste kazınır. İnsan bu sürekli değişim dehlizinin içinde dönüp dururken kimliğinin sarsıntıya uğrayabileceği hatta onu kaybedebileceğinden endişe duyar. Ne zaman ki “olur” ya da düş görür işte o an bütünlüğe ulaşmış olur. Çünkü o an esnasında unuttuğunu düşündüğü karmaşık, dağınık anılar geri gelebilir. İnsan zihnindeki önceki anılar birbirlerinin önünü kesiyormuş, birbirlerini siliyormuş gibi görünür. Yazar da böyledir. Her ne kadar bir doğrusal bir zaman çizelgesi üzerinde olsa da aslında bir çember içindedir. Bu anlamda eşsüremlilik ve artsüremliliği kendi içinde barındırmıştır. Palempsest de beyin aralarında doğal bağların olmadığı rastgele izlekleri bir araya getirir. Bu beynin/palempsestin *birlikte bulunma* özelliğidir. İnsan beyni ve palempsest bu şekilde birbirlerine koşut alındığında günümüz modern eleştirisinin ilk basamağına adım atılır. Postmodern eleştiri, yazarın yazdıklarını başka yazıların üstüne konumlandığını savunur. Söylemler söyleme, metinler metinlere... Tüm yazılar birlikte olduğundan özgün olmak gibi bir özellikten bahsedemeyiz. Metnin kaynağının araştırılmasında ise artık bir yorumsal süreç başlamış olur ve bu süreç kaçınılmaz olarak metinlerarasılığın kökene dair bir çalışma alanı olduğunu bir kez daha hatırlatır.⁸⁵

Kolaj özellikle 1900'lü yılların başında plastik sanatlarda kullanılmaya başlanmış metinlerarası bir yöntemdir. Özellikle kübist ressamlar tarafından kullanılan bu yöntem gazete kağıdı, kumaş, duvar kağıdı, posta pulları, afişler, fotoğraflar vs. gibi nesneleri genelde boyanmış bir düzlem üzerinde kullanmaya dayalıdır. Farklı nesnelerin bir arada kullanılmasıyla yaratılan bu sanat ürünü

⁸⁴ Cicero, **Letters to his Friends**, 7.18.2 ; Gauvin, Lise; Avenne, Céciel Van den; Corinius, Véronique; Seleo , Ching, Abdelmoumen, Mélikah; Aron Paul, Bazie, Isaac, **Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures**, Lyon : ENS Yay., 2013. – c.1, s.7 ; Genette: 1982 s. 451-452

⁸⁵ Aktulum, a.e. s. 173- 175

içinde ayrışıklık barındırmaktadır. Kristeva'nın artsüremli ya da eşsüremli sözcelerin bildirimsel olarak sözde dönüşümü olarak açıkladığı metinlerarasılık aslında doğası gereği bir kolajdır da. Metin dışındaki artsüremli ya da eş süremli ayrışık sözcelerin kesilip yeni bir metin düzlemine yapıştırılmasıyla yapılan kolaj alıntı ve/veya göndermeye koşut olarak kullanılabilir.⁸⁶

Metinlerarasılığın önemli isimlerinden Angenot da Kristeva gibi kolajı, metinlerarasılık tanımına ve doğasına benzer şekilde ayrışık bölümlerin bir bütüncedeki ortakbirliktelik ilişkisi olarak açıklamaktadır. Bütüncüyü oluşturan parçalar, birbirileriyle etkileşimlerinin sonucunda özgün bir söylemsel hareket içine girerler. Böylelikle Angenot da Bakhtin gibi bir parçanın başka bir metne dâhil edilmesinde söyleşimcilikten hareket eder.⁸⁷

Kolaj teorik açıklamasından da anlaşılacağı üzere iki aşamada gerçekleştirilir: bir bütüncenin bir parçasının kesilip başka bir bütünce içine yerleştirilmesi şeklinde açıklanabilir. Söylenmiş olanlar tekrardan belli bir dizgede yeniden söylenmeye çalışılır. Bir metnin başka bir metinden kesilip yeni bir metne yapıştırılması yani alıntılanması- Louis Aragon, Grup U kolaj ve alıntının birbirinden ayrılmayacağını savunmaktadırlar- söz konusu yeni metinde bir kopukluk yaratır. Bu alıntılama/ kolaj metnin çizgiselliğine bir set çekerek tıpkı palempseste olduğu gibi mecburen çoğul okuma gerektirmektedir. Bu çoğul okumanın ekseni de kesilip yapıştırılmış parçanın köken metindeki ve alıntılandığı metindeki yeni anlamı arasındadır. Böylece kolaj, ayrışıklık ve açık olma özelliğinin yanı sıra metni çoğul kılmaktadır. Kolaj tekniğinin ayrışıklık ve kopukluk hissi uyandırması metni palempsestin aksine çizgisel bir akıştan çıkarmakta ve palempsestin aksine metnin bütüncüllüğünü, birliğini yıkmaya çalışır.⁸⁸

Genette, *Palimpsestes*'inde bahsettiğimiz imgelere ek olarak metin ve metinlerarasılığın kendi içlerinde brikolajdan geldiğini ileri sürer. Genette, brikolajı mecazen her ne kadar küçültücü anlamına gelse de aslında onun kadim olanla yenisini yapma sanatı olarak açıklar. Bunu yaparken de brikolaj imgesini palempsesti açıklarken kendisinden söz ettiği gibi Strauss'tan bahseder. Strauss başyapıtı *Yaban Düşünce*'de söylemsel düşünce sisteminin aslında brikolaj ile benzerlik taşıdığını ifade eder. Elinde sınırlı ve birbirinden bağımsız araç gereç bulunan *bricoleur* (yaptakçı) yazar da daha önce yazılmış olanları bozarak, bütüncenin bileşimini bozarak yeni bir bütünce kurmaya çalışır bu ayrışık gereçlerle. Eski yapıların üst üste konup, yerlerini sağlamlaştırarak ortaya çıkarılan yapıt ve bu eski

⁸⁶ a.e. s. 177- 178

⁸⁷ a.e.

⁸⁸ a.e. s. 178-180

ve özgün ol(a)mayan yeninin birlikteliğiyle oluşan o uyumsuz uyum yapının belirleyici özelliğidir. Bu anlamda yazarın rolü ikinci plana atılır ve metin öne çıkar. Çünkü aslında metin hep vardır, sadece onu birleştirecek, oluşturacak bir brikolöre ihtiyaç duymaktadır. Kadim kültürün izleriyle yepyeni; fakat özgün olmayan bir anlam evreni yaratır. Söylenecek yeni bir şey aslında yoktur, onu söyleme şekli vardır. Sınırlı sayıdaki araç gereçle hayatta kalmaya çalışmak gibi sınırlı sayıda kelimelerle sınırsız anlama ulaşmaya çalışan insan aslında her an brikolaj yapmaktadır. Daha karmaşık ve daha hoş metinler üretmeye yarayan kolaj, tek bir sözcüğün alıntılanmasıyla da yapılabilir.

Yapboz, alıntı, kolaj, brikolaj gibi farklı terimlerle aynı şeyi ifade eden bu teknik aslında bir başka imgenin kapısını da açmaktadır: *yenidenyazma* (fr. *ré(é)criture*)⁸⁹. Yenidenyazma, başka metinlerden alınan ayrışık elemanların tutarlı bir şekilde bir araya getirilmesi, düzenlenilerek bir uyum içerisinde yeni bir metin üretmek olarak tanımlanabilir. Bununla ilgili olarak Compagnon, her yazının bir yapıştırma ve yorum, alıntı ve yenidenyazma olduğunu ifade eder. Metnin türü gözetmeksizin, her türlü metinlerarası ilişki sonucunda oluşmuş yeni bir metin aslında bir yeniden yazmadır. Önce üretilmiş bir metni taklit eden, dönüştüren, içinde ona açık ya da kapalı göndermeleri olan metin yenideyazma etkinliğinin ürünüdür. Diğer metinlerarası imgeler üzerinde çatı görevi gören yenidenyazma etkinliği, Compagnon için alıntıdan ya da kolajdan farklı değildir. Bununla beraber yenidenyazma sadece farklı yazarların metinlerin bölümlerinin başka bir yeni metinde dönüştürülmesi olarak sınırlanmamalıdır; bir yazarın istemsizce olduğu gibi yapıtını düzenlemek, derinleştirmek, değiştirmek gibi amaçlarla tekrardan ele alması bir yenidenyazmadır. Bu etkinlik özmetinlerarasılık (fr. *auto-intertextualité*) ya da öz yenidenyazma (fr. *auto-récriture*) olarak adlandırılır. Böylelikle özyenidenyazma yapıtlar arasında bir köprü kurar; çizgisellik ve bütünlük yaratılır.⁹⁰

Özetlemek gerekirse yazın eleştirisi alanında Kristeva'nın ortaya atmış olduğu ve üzerine çokça tanımlamalar yapılan metinlerarasılık kavramının sınırları kesinkes belirlenememiştir. Her ne kadar Genette kavram karmaşasını bitirecek terimce geliştirse de metinlerarasılığın bir olgucu eleştiri

⁸⁹ Türkçe karşılığı yenidenyazma (*réécriture*) etkinliği *réécriture* şeklinde de karşımıza çıkabilmektedir. Le Grand Larousse de la langue française *récrire* fiilini yenidenyazmak, yeni bir biçimde kaleme almak, oluşturmak şeklinde açıklamaktadır. *Récriture*'de amaç okura yeni bir ileti vermektir ve iki farklı metnin varlığı anlaşılmalıdır. Yenidenyazma anlamına gelen diğer bir terim olan *réécriture* ise Petit Robert'de daha çok dilbilimsel bir kullanım olup, bir metnin biçimini geliştirmek, onu başka metin ya da okurlara uyarlamak amacıyla yapılan bir eylem olarak tanımlanmaktadır. Tek bir metin üzerinden okura aynı iletinin verilmesi amacı güdülmektedir. Gérard Genette, Antoine Compagnon ve Umberto Eco *réécriture* kullanımı benimsemişlerdir. (Gignoux: 2005 s. 107-108)

⁹⁰ Aktulum, a.e. s. 178-188; Compagnon, Antoine, **la Seconde Main ou le travail de la citation**, Paris, Seuil, 1979, s.32,34; Genette : 1982 s. 451

altında yer alan kaynak eleştirel bir yöntem mi yoksa başka bir alan oluşturup oluşturmadığı tartışma konusudur. Kimi eleştirmenler metinlerarasılığı, kaynak eleştirisinin yeni ismi olduğunu düşünse de bazıları metinlerarasılığın kaynak eleştirisi olmadığı ancak ondan bağımsız da olamayacağını düşünürler. Bir başka sorunsal metinlerarasılığın bir metinde en küçük birimden en büyüğüne her türlü metindışı unsurun metinlerarasılık olgusunu devreye sokup sokmamasıdır. Örneğin metinlerarasılığın varlığından bahsedebilmek için alıntılanmış bölümlerin dahil olduğu metin ile izlek, ton, yapı ya da ileti açısından bir koşutluk sunması gerektiğini düşünen Jenny'ye karşıt olarak her türlü metni tamamiyle metinlerarasılığı imgelerden biri veya birkaçına indirgeyen daha kapsayıcı fikirler de mevcuttur. Başkaca her sözce, zaten önceden sözcelendiğinden her metin metinlerarasılık barındırmaktadır. Bu noktada kimi kuramcılar genellikle metinlerarasılık ile söylemlerarasılık arasında bir ayrım yapılması gerektiğini öne sürerler. Metinlerarasılık, yazınsal bir metin ile bir ya da birden fazla metin arasındaki ilişki sağlayan bir söylemdeki bir metne yapılan gönderme olarak tanımlanabilirken, söylemlerarasılık, ideolojik değeri olan her söylemi inceler. Hatta bazı kuramcılar için metinlerarasılık ve söylemlerarasılık ayrımı yeterli olmaz ve kimileri biçimlerarası (fr. interforme), türlerarası (fr. intergenre), anlatılararası (fr. internarration), biçemlerarası (fr. interstyle) gibi alanlardan bahsederler.⁹¹

⁹¹ Aktulum, a.e. s.203-204

İKİNCİ BÖLÜM

BİR GÖÇ YAZARI OLARAK WAJDI MOUAWAD ve YAZIN EVRENİ

2.1 Quebec Frankofon Göç Yazını

Bu bölümde Mouawad'ın yazın evreninden söz etmeden önce, ilkin onu dâhil edebileceğimiz, Fransa merkezli, milli bir yazın olan Fransız yazınına karşın Fransız dilinde verilmiş edebi yaratım sürecini kapsayan Frankofon Yazını'ndan kısaca söz etmek istedik. Geçmiş ve şimdi arasında bir gerilim hattı üzerinde yer alan dillerinin ve dolayısıyla yapıtlarının çift kimlilikten beslendiğini söyleyebileceğimiz melez kimlikler, özellikle kolonyal yazın çalışmalarının konusunu oluşturmaktadırlar. Postkolonyal çalışmalar sonrasında yazın bilimi araştırma nesnesini yeniden tanımlama eğilimi göstermiştir. Bu eğilimi benimseyerek, Fransa merkezli Fransız yazınındansa (*Littérature hexagone*) çokkültürlü olan Frankofon yazın(lar)ın genel gelişiminden söz ettikten sonra, çalışma alanımızı biraz daha sınırlandırarak Quebec merkezli frankofon göç yazınının önemli ismi Mouawad'ı ve yazının özelliklerinden bahsedeceğiz.

2.1.1. Frankofon Yazına Genel Bir Bakış

Frankofon ve frankofoni kavramlarıyla ilk olarak 19. yüzyılda karşılaşırız. Bir isim hem de bir sıfat olarak frankofon kelimesi ilkin 1880'de Onésime Reclus'nün *France, Algérie et colonies* isimli coğrafya kitabında kullanılır. Frankofon kelimesi, Avrupa'nın deniz aşırı kolonilerinin damga vurduğu bu dönemde Fransız dilinin tek dil olmadığı, ulusal ve bölgesel ortamlardaki Fransızca konuşanlarını tanımlamaktaydı. Sözlüğe 1930 yılında kazandırılan frankofon isminden başka bir kavram daha doğar: frankofoni. Yine Reclus'de gördüğümüz bu frankofoni ismi frankofon dünyanın bir kısmını ya da bütünü ifade etmektedir. Senegalli Léopold Sédar Senghor ve Quebecli gazeteci ve yazar Jean-Marc Léger frankofon kelimesini frankofon bir topluluğun yaratımını dile getirirken kullanmıştır. Postkolonyal dönemin ilk dönemleri Fransız dilinin dünyanın başka yerlerinde de kullanıldığı ve dolayısıyla da çeşitlilik bakımından Fransızların dikkatini çekmiştir. Frankofon terimi, 20. yüzyılda dünya genelinde öncelikli olarak politik alanda işe yarar bir belirleyicilik sağladığı bölgelerde yayılmaya başlamıştır. Quebec'te 70'li yılların sonunda özellikle anglofonların Fransız olan her şey için ayırım gözetmeksizin kullandığı bu terim, Fransa'dakinden farklı olan dilsel bir

kimliği belirtmektedir. Bu dilsel topluluk, anglofon, arabofon, hispanofon, lusofon gibi dilsel toplulukların isimlendirilmesine de öncülük etmiştir.¹

Belçika, Lüksemburg, İsviçre ve Aosta Vadisi bugün Avrupa frankofoni alanını oluşturmakta ve buralarda Fransız dilinde verilmiş yazınsal yapıtlar Fransız yazını içerisinde değerlendirilmektedir. Protofransızca'nın iki önemli yapıtı olan *Séquence de sainte Eulalie* ve *Seron sur Jonas*'nın yüksek ihtimalle Belçika'nın Valon Bölgesi'nde kaleme alınmıştır. Jean Calvin, Jean Jacques Rousseau ve Madame de Staël İsviçre'de yapıtlar verseler de Fransız yazını altında yer alırlar. Bu ülkelerin yazınlarının özerkleşmesi de politik toplulukların durağanlaşmasına bağlıdır. Tıpkı İsviçre veya Belçika örneklerinde gördüğümüz gibi bir Kuzey frankofon coğrafyası olarak Quebec'te üretilen yazınsal yapıtlar öncelikle Fransız yazını çatısı altına alınmıştır. Sözünü ettiğimiz bu memleketlerin Fransız dilinde gelişmiş yazınları 20. yüzyıl başlarında kendi kültürlerinin kimliklerinin sorgulanmaya başlamasıyla özerkleşmeye doğru bir adım atmıştır. Bu adımlara örnek olarak Paul Burdy'nin kurduğu *Cahier Vaudois* isimli yazın dergisi, Rumen İsviçre bölgesi için Ferdinand Ramuz, Belçika'da Max Walter'in 1881'de kurduğu *La Jeune Belgique* isimli dergileri sözünü ettiğimiz coğrafyaların ulusal bir yazını olma yolundaki ilk hazırlıklardır. *Maria Chapdelaine* isimli romanıyla Louis Hémon ve Félix-Antoine Savard'ın güçlü milliyetçi kalemi Quebec toprağının yazınının oluşumundaki öncü isimlerdir. Tekrar Avrupa kıtasına dönersek Max Walter'in kurmuş olduğu *La Jeune Belgique* öncelikle genç yazarlara söz vermiş ve sembolizm akımının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Şiirde Emile Verhaeren, romanda Georges Rodenbach'ın yapıtlarıyla çeşnilenen sürrealizm hareketi ise Maurice Maeterlinck'in 1911'de Nobel Ödülü almasıyla Avrupa yazınlarında benimsenmeye başlanır. İki savaş arası dönem olarak adlandırdığımız 1914-1939 yılları arasında sürrealizmin öncülerinden olan Belçikalı gruplar arasındaki Bruxelles içinden Paul Nougé bu akımın öncülerinden kabul edilir. İsviçre'de ise Ramuz, Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Ella Maillart modernizm hareketinin öncüleri arasındadır.²

Avrupa dışında frankofon yazıntan söz ettiğimizde ise öncelikli olarak Fransa'nın sömürgecilik hareketinin sonucu olan bir kültürel etki alanından bahsederiz. Başka yazınlarla ve/veya başka bölgesel dillerle etkileşim içinde olarak ortaya çıkan yapıtların yaratımın merkezinde kimlikssel ve dilsel sorunsallar yer alır. Sömürge olmaktan kurtulma ve ulusal bir endişe ikinci plandadır. İki savaş arası dönemde gelişmeye başlayan yerli yapıtlar kolonyal yazının başlangıcı niteliğindedir.

¹ Moura, Jean-Marc, **Francophones Littératures**, Encyclopédia Universalis, URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francophones-litteratures-de-la-langue-francaise/> s. 1-3

² a.e. s. 3

Cezayir için Mohamed Ben Si Ahmed Benchérifin büyük şehrin karanlığının bir tanığı olan *Ahmed ben Moustapha*, *goumier*'si ve Goncourt kazandığı *Bataouala* isimli romanıyla René Maran siyahî yazının öncü isimlerindendir. Bu hareket 30'lu yıllarda Aimé Césaire, Léon Gontran Damas ve Léopold Sédar Senghor ile daha geniş bir alana yayılmış ve 2. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Amerika'nın geniş bir bölümünde siyahî sorunu, Sahra Altı Afrika yazını ve Karayip yazınlarıyla beslenmiştir. Kateb Yacine'in deyişiyle kurdun ağzındaki frankofon yazınlar, Batılı'nın baskısına karşı reddilmiş ya da görmezden gelinmiş kültürel değerleri ortaya koymaya başlamıştır. Sahra Altı coğrafyada o döneme değin sözlü olan yazın artık yazılı şekle evrilmiş ve Birongo Diop'un *Contes d'Amadou Koumba*'sı ya da Mali İmparatorluğu'nun 13. yüzyılda kurucusu olan Soundiata destanının farklı versiyonları Djbril Tamsir Niane, Camara Laye, Massa Makan Diabaté tarafından düzenlenmiştir. Bununla beraber frankofon Afrika yazını eni konu 1948 yılında Senghor'un yayımladığı, Jean-Paul Sartre'ın da önsözünü yazdığı *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* ile ortaya çıkmış ve Fransızlar tarafından tanınmıştır. Şiirin yanı sıra yine Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane, Bernard Dadié, Mongo Beti, Ferdinand Oyono ve Ousmane Sembène gibi ünlü isimler roman alanında da yapıtlar vermiş; sömürgeciliğe boyun eğmeye karşı militan bir söylemle Afrikalı'nın yaşam endişelerini dile getirmişlerdir. Ulusallaşmaya giden her toprağın yazınının bu yolda bir yazın dergisi aracılığıyla farkındalık yaratmayı sağladığı ve böylelikle artık bir kimlik kazanmaya başladığını belirtmemiz gerekir. Sömürge olmasa bile Belçika'da, Artois Bölgesi'nde, Quebec'te yazın dergileri aracılığıyla özerkleşmeye çalışan yazınlar Afrika'da 1947 senesinde kurulan *Présence africaine* isimli dergiyle sözünü ettiğimiz siyahî yazının, Alt Sahra Afrika yazınının oluşmasında önemli rol oynamıştır.³

Karayipler'e gelindiğinde 19. yüzyılda genellikle Fransız yazınının bir taklidi olarak ortaya çıkan Haiti yazını 40'lardan sonra özgünlüğünü kazanmıştır. Antiller'de ve Fransız Guyanası'nda şiir türündeki Aimé Césaire'in *Cahier d'un retour au pays natal*'ı (1939) ve Léon Gontran Damas'ın *Pigments*'i (1937) bu dönemin edebi üretiminin başını çektiğini söyleyebiliriz. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kültürel kimlik üzerine frankofon sorgulamaları yazınta yoğun olarak kullanılmaya başlanır. Bu dönemde Quebec ve Avrupa frankofon yazınları ise dönemin edebi hareketleriyle yeniden biçimlenmiştir. Quebec yazını Fransızca kültürü yeniden keşfetmeye yönelik yapıtlar üretmiştir. Gaston Miron'un şiirleri, Félix Leclerc'in aktivist ve protest yapıtlarıyla Quebec'te militan bir havanın esmesini sağlar. Frankofon Kanada romanı Gabrielle Roy, Jacques Godbout ve Jacques Poulin ve Réjean Ducharme ile parlamaya başlar. Belçika'da gelişen frankofon yazın 1970'lerde

³ a.e. s. 4

Valentin Mudimbe'in çok sayıdaki yapıtlarıyla gelişmeye başlarken Rumen İsviçre yapıtlarında kültürel kimlik ön plana çıkar. Romanda Jacques Chessex, şiirde Philippe Jaccottet, gezi yazısında ise Nicolas Bouvier Rumen İsviçre yazınının öncü isimlerine örnek olarak verilebilir.

Frankofon Haiti yazınına geri dönersek gelişen köy romanının, Jacques Roumain'in Gouverneurs de la rosée'si bu türün en önemli örneklerindendir, Jacques Stephen Alexis'in, köklerini Latin Amerika'dan, Kübalı Alejo Carpentier ve Kolombiya'lı Gabriel Garcia Marquez'den alan büyümlü gerçekçilik akımıyla etkileşimde olduğunu söyleyebiliriz. Buradaki diktatörler René Depestre, Jean Métellus, Lyonel Trouillot gibi ünlü isimleri başka bir frankofon toprağa, Quebec'e gitmelerine neden olmuştur. Métellus, Trouillot, Depestre, Emile Ollivier, Dany Lafférière, Marie-Célie Agnant sürgün yazarlardan sadece birkaçıdır.⁴

Tıpkı siyahî yazın gibi Antiller'de de Karayipler'le birlikte Edouard Glissant'ın *La Lézarde* (1958) isimli romanıyla *antillanité* adı verilen bir başka edebi biçim oluşur. Glissant, kreollaşmış küreselleşmeye karşı Batı'ya özgü olan düşünce ve mantığı bozarak *Tüm Dünya (Tout-Monde)* fikrini öne sürer.⁵ Köle olarak doğmuş ve/veya sömürgeleşmiş olan kreolleşen insanların ortak özellikleri Simone Schwarz-Bart ve Maryse Condé'nin yapıtlarının temel izleklerini oluşturur. Kreolleşmenin yansıtılan sanatsal, ideolojik ve politik yönü Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau ve Raphaël Confiant'ın kaleme aldığı *Eloge de la créolité* isimli yapıtında görmektediriz.⁶

Fransa'nın bir başka sömürgesi Afrika'nın kuzeybatısı olan Mağrip'te, postkolonyal dönem sonrası önemli yapıtlar Driss Chaïribi, Mohammed Dib, Kateb Yacine ile verilmiştir. Burada Albert Memmi ve Frantz Fanon'un etkisini elbette göz ardı etmemek gerekir. Kateb Yacine'in değişimiyle savaş

⁴ a.e. s. 5

⁵ Burada kreolun ne olduğu açıklamadan önce ilkin kreolun türediği pidgin dilin ne olduğunu kısaca açıklamamız yerinde olacaktır. Pidgin, adilleri birbirinden farklı olan, dolayısıyla anlaşmalarında sorun olan grupların aralarında iletişim sağlamak için geliştirdikleri dilleri tanımlamak için dilbilimciler tarafından ortaya atılmış bir terimdir. Birer ilişki dili olan pidginler muhtelif sebeplerle bir araya gelmiş grupların birlikte yaşamak ya da çalışmak zorunda oldukları çalışma ortamlarında oluşur. Anlambilimsel, sesbilimsel, sözdizimsel, biçimbilimsel ve sözcükbilimsel olarak indirgenmiş diller olan pidginler, dilbilim kitaplarında yabancı konuşması, bebek konuşması ya da bozuk konuşma olarak nitelendirilmiştir. İndirgenmiş olan bu diller yüksek, sanat ve edebiyat dili olamazlar. Tezimizde adını andığımız Kreol dilleri ise pidginlerden bazı yönleriyle ayrılmaktadır. Köken olarak pidginlerden türeyen kreoller, pidgin konuşanların çocuklarına bu dili anadil olarak öğretmesiyle ortaya çıkar. Bir dilin kreol hâle gelmesine de kreolleşme denir. Özetle kreol(ler), anadil olmuş pidgin(ler)dir. BYRON Theodora, *Historical Linguistics*, Büyük Britanya, Cambridge Üniversitesi yay, 1993. s. 256; Hymnes, Dell, **Pidginization and Creolization of Languages**, New York, Londra, Melbourne, Cambridge Üniversitesi Yay., s.3; Demirci, Kerim, "Toplama Diller: Pidginler ve Creoller The Compiled Languages: Pidgins and Creoles." *Folklor/Edebiyat*, Sayı: 40-2004 /4.

⁶ Moura, Jean-Marc, a.e. s. 6

ganimeti olan Fransız dili Akdeniz'in iki kıyısı arasında bir diyalog kurar. Elbette bu diyalogun kodu olan Fransızca, sömürge bölgesinde anadili Arapça olanlar için gerek anadillerine gerek kültürlerine bir yabancılaşmaya sebep olmuştur. Müslüman-Arap, Berberi ve Fransa- Mağrip arasındaki çatışmalı ve kültürlerarası bir geçmiş Mağrip yazınının çoksesliliğinin beslendiği üç ana damardır. Abdelwahab Medeb, Tahar Ben Jelloun, Rachid Minouni'nin yapıtları sözünü ettiğimiz bu zenginliğin en önemli temsilcilerindendir. 80'li yılların sonuna doğru yazında bir yıkım dönemi başlamıştır. Ayrıca Rachid Mimouni, Boualem Sansal gibi yazarlar yapıtlarında temel izlek olarak İslamcı bir dalgayı benimsemiştir. Fransa'da yaşayan Mağrip kökenli yazarlarca üretilen yapıtlar ise *Beur yazını* olarak sınıflandırılmıştır. Kısaca *Beur yazını*ndan söz etmemiz gerekirse öncelikle *Beur*'ün bir kimlik olduğunu söylememiz gerekir. Etimolojik açıdan her ne kadar Fransızca *Arabe* kelimesinin tersten okunuşu olarak açıklansa da kökeni hakkında kesin bir fikir birliği yoktur. Göç olgusu 80'li yıllara gelindiğinde Fransa'da biraz daha hız kazanmıştır. Göçle ilgili temel sorunsallar ekonomik boyuttan sıyrılarak daha çok bir kimlik, aidiyet, etnisite gibi toplumsal birlik ve uyumu bozabilecek bir tehdit olarak algılanmış ve dolayısıyla Fransa'da etnik olarak azınlık olan kesimleri kapsayan tartışmaların odak noktası olmuştur. Üç büyük dalgayla Fransa'nın aldığı göçler (1918-50 arası, 1950-70 arası ve 70'ler ve sonrası) yaşanan karmaşa ve Müslüman Araplar'a karşı milliyetçi-ırkçı söylemlere neden olmuştur. Öyle ki göçmen ifadesi artık tamamen Kuzey Afrika'dan gelen Müslüman Araplar'la doğrudan bağdaştırıldığından buna alternatif olarak *beur* kavramı kullanılmaya başlanmıştır. Kabaca yoğun şekilde yaşanan toplumsal bir gerçekliğin doğurduğu bir göçmenlik yazını olan *Beur yazını*, kendisiyle beraber bir dil de getirmiştir. Zamanla, özellikle son göç dalgasından sonra, *beur* kelimesi yalnızca bir kimliği belli etmemeye aynı zamanda Fransa'da doğmuş ancak kendini ne Arap ne de Fransız hissedenler için başka deyişle arada kalmış kesim için kullanılmaya başlanmıştır. Kuzey Afrika'dan göç eden ve frankofon olan Arap grup sömürge dönemini, ikinci nesil bağımsızlığı, üçüncüsü göçü, dördüncüsü ise Fransa'da doğmuş ve asimilasyona tanıklık eden nesildir. Bu nesile dahil edebileceğimiz *Beur yazını* yazarları, Fransız dilini bir kültür dili olarak kullanmıştır, neslin sıkışıp kalmışlığını dışavuran dil Fransızca'dır. Mehdi Charef, Azouz Begag, Aïcha Benaïssa, Soraya Nini, Paul Simaïn, Fawzia Zouari, Tassadit Imache, Mounsi, Malik Chibane *Beur yazını*nın ünlü isimlerindendir. Azouz Begag yapıtlarında Arapça isimler ve kelimeler kullanarak Arap kimliğine göndermelerde bulunurken, Farida Belghoul anılarından beslenerek ortaya koyduğu yapıtlarda baskın bir etnik kökenle sömürgeci ev sahibi arasında kalmış Mağripli kadınların dilemmasını okura sunar. Unutmadan eklemek gerekir ki *Beur yazını* sadece Müslüman Arap etnisitesin sahip yazarlarca oluşmuş bir hareket değildir; örneğin Michel Tournier *Altın Damla*'sıyla, Le Clézio *Çöl*'üyle, Marie Cardinal *Aşk*'ıyla, Guy Hocquenghem *L'Amour en relief* romanıyla *Beur yazını* hareketine dahil edilebilirler. *Beur yazını*, Fransız yazınında farklılık, kültürel hareket, yersizyurtsuzlaşma, geçiş,

dönüşüm, değişim gibi izleklerini barındırması açısından yeni bir alan açmıştır. Bununla birlikte Beur yazınının Müslüman Arap kimliğini geri kazanabilmek için eğitim ve yazın kurumlarında değişim sağlaması açısından düzenleyici bir işlevi olduğunu da söylememiz gerekir. Yukarıda da söylenildiği gibi Beur yazınıyla edebi üretim sürecinde gün geçtikçe ustalaşan ve gerek yapısal gerekse anlamsal düzeyde melezliğin kullanıldığı zengin bir kurmaca ağı yakalanmıştır. Özkurmaca türünün yaygın olarak benimsendiği Beur yazınında kimlik bunalımı, ötekilik, yabancı olma gibi temel izleklere rastlanır ve anlatım çoğu zaman esenliksiz biçimde sürer veya sonuçlanır. Anlatısal olarak geçmişe dönüşün, boşlukların, atlamaların sıklıkla kullanıldığı kahraman bakış açısıyla benöyküsel ele alınan genellikle özkurgusal olan bu yapıtların dilsel özelliklerini ele aldığımızda yoğun şekilde argonun, kısaltmaların, İngilizce ve Arapça'dan alınmış söz dağarcığının kullanıldığını gözlemleyebiliriz.⁷

Sürrealist hareketin yalnızca Kıta Avrupası'nda yaşanmadığını aynı zamanda Orta Doğu'da da 1930'lu yılların sonunda Mısır'da Georges Henein, Joyce Mansour ve Edmond Jabès, Lübnan'da ise Georges Schéhadé'nin şiir ve tiyatro oyunları ile beslendiğini söylemek gerekmektedir. Özellikle Lübnan İç Savaşı'ndan sonra bu frankofon üretim Amin Maalouf, Andrée Chedid ve Vénus Khrouy-Ghata ile daha geniş kesimlerce tanınmaya başlanmıştır. Salah Stétié ve Nadia Tuéni'nin şiir evreni Arap şiir imgelemiyi frankofon düzlemi birleştiren bir uyum yakalamıştır.

Bağımsızlıklarına kavuştuktan sonra siyahilik merkezci bir sorunsal teşkil etmeye başlamıştır. Tchicaya U Tam'si yapıtlarında bir lirizm yakalarken, il Yambo Ouologuem, Caya Makhélé ya da Ahmadou Kourouma gibi isimler geleneksel dokuları, Afrika imgesiyle özdeşleşebilen mitlerin yansılmasını yaparak (Makhélé ve Ouologuem) ya da orijinal bir yazı dili yaratarak (Korouma) yapıtlar ortaya koymuşlardır. Alioum Fantouré ve Henri Lopes toplumların yozlaşmasına özellikle de diktatörlerin çöküşüne ayna tutan romanlar çokça kaleme alırken, Williams Sassine ya da Mongo Beti gibi isimlerse yeni ve hastalıklı bir neokolonyal dünyadan söz etmişlerdir. Tıpkı Mağrip'te olduğu gibi Aminata Sow Fall ve Mariama Bâ kadın yazının öncülerinden olmuş, Afrikalı kadının, madunun sesi olmuş ve kadının tanınmasını sağlamışlardır.⁸

Madagaskar'da frankofon şiir Jean-Joseph Rabearivelo'nun iki dil arasında bir şiirsel evren inşasıyla ve 60'lı yılların militan havasıyla gelişmiştir. Réunion, Mauritius ve Rodrigues'ten oluşan Mascarene adalarındaki zengin gelenek zengin bir kreol alanı oluşturmuştur. Réunionlu yazarlardan

⁷ Gökgöz, Turgay, **Fransa'da Beur Edebiyatı**, Sarkiyat Mecmuası 30, 2017; Moura, Jean-Marc, a.e. s.6

⁸ Moura, Jean-Marc, a.e. s. 7

Axel Gauvin ve Jean Lods gibi isimler kimliğin hastalıklı arayışını yapıtlarında kullanmışlardır. Mauritius'un egzotizminin yapıtlardaki hakimiyeti Bernardin de Saint-Pierre, Malcolm de Chazal, Marie-Thérèse Humbert ve Jean Mare Gustave Le Clézio gibi yazarların Mauritius'lu yazarlar olarak anılmasını sağlamıştır. Komor Adaları'ndaki (Mohamed Toihiri) ve Seyşeller'deki (Antoine Abel) yazın bugün hâlâ gelişimini sürdürmektedir.

Frankofon yazın yalnızca Atlas, Pasifik ve Hint Okyanusları'nda ve Afrika'da sınırlı olmamakla beraber Fransa'nın Uzak Doğu'daki sömürgelerinde de edebi ürünlerle zenginleşmiştir. İki savaş arası dönemde Kamboçya, Vietnam, Laos'un dahil olduğu Çinhindi kuvvetli Fransız modelinde yapıtlar çıkarmıştır. Nguyên Van Hiêm'in Fransa modelini sürdürürken Vietnam'lı Pham Quynh ve Pierre Do-Dinh, Kamboçya'lı Makhalı-Phal özgün yapıtlar vermiştir.

Pasifik Havza'sındaki frankofon yazını temsil eden Yeni Kaledonya yazını da henüz yeni ürünler vermektedir. İlk Georges Badoux, Jean Mariotti tarafından kanakların⁹ efsaneleri ve masalları derlenmiş, ardından 80'li yıllarda feminist, politiacı, öğretmen ve yazar Déwé Gorodey kanakların sesi olmuştur. Polinezya'da Michou Chaze ve Chantal Spitz Batılı'nın her türlü idealleşmeden uzak toplum olarak gördüğü cennetten bir ada fikrini reddetmişlerdir.

2.1.2. Quebec Göç Yazını ve Gelişimi

Quebec frankofon yazını dendiğinde ise öncelikli olarak söylememiz gereken yalnızca Fransa'dan ya da başka frankofon topraklardan göç etmiş kişilerce üretilen bir yazın oluşumundan bahsetmememiz gerektiğidir. Quebec'in kendi yerlilerinden olan Amerindien ya da başka deyişle Amerika yerlileri de edebi üretim sürecine dahil olmuşlardır. Bunun dışında Afrika'da Ken Bugul, Calxte Beyala, Antiller'de Gisèle Pineau ya da Mağrip'te Assia Djebbar ile örneklendirebileceğimiz gibi feminist bir yazın Quebec'te de varlık gösterir. Quebec'te 70'li yıllarda ortaya çıkan bu edebi hareket dişil mitlerin yapısökümünü yaparak yeni bir dilsel alan yaratır. Buna örnek olarak Nicole Brossard'ın şiirlerini ve romanlarını verebiliriz.

Çağdaş dönemde göç olgusu Quebec yazınında yazınsal ve eleştirel bir alan hâline gelmiştir. Bu sürecin Kanada'nın, tıpkı sanayileşmiş çokça memleket gibi göç alan bir ülke olmasıyla başladığını söyleyebiliriz. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa için gayet normal ve doğal

⁹ Malenezya yerlilerine verilen isim.

olan göç hareketleri Kanada'nın hem anglofon hem de frankofon kesimi için de normalleşmiş ve gerek demografik gerek ekonomik olduğu kadar kaçınılmaz şekilde kültürel olarak da oldukça zenginleşmiştir. Son 20- 30 senenin göç dalgası Quebec için büyük bir önem arz etse de bu kültürel değişim aslında Quebec için yeni değildir. Sessiz Devrim'le önemli yapısal değişimler geçiren Quebec bu dönemde kırsal, tarımsal, koyu Katolik kesim ve modern, sanayileşmiş, laik ve hayalini kurduğu bağımsız ulusalcı fikre sahip topluluk arasında bir geçiş dönemi yaşamıştır. Quebec'in aldığı göçler eski tutucu ve tarımsal kökenli milliyetçiliği canlandırmamış; bunun yerine daha çok modern bir söylem ön plana çıkmıştır. Yoğun göç hareketi, bu modern söylemle yazında da etkisini göstermiştir. Bu döneme damga vuran Aimé Césaire, René Depestre, Frantz Fanon gibi göçmen yazarlar 70'lerin yazınında gözle görülür bir dönem başlatır. Bu dönemin milliyetçi söylemi, göçmen grubunu çoğunluk olan frankofon kültüre dahil etmiş ve bu göçmen kültürünü içinde özümsemişlerdir. 80'lerde benzer şekilde bir göç dalgası öncelikle bir politik tehlike arz etse de göçmenler yine frankofon çoğunluğa dahil edilmiştir. 20-30 yıl içinde Kanada'nın büyük şehir profilleri bu göç dalgalarıyla dönüşüp, kişiselleşerek kozmopolit bir havaya sahip olmuştur. Bununla beraber çalışmamızın da odağını oluşturan Quebec'teki bu çoksesli hava, çift taraflı bir sürecin içine dahil edilir. Bir yandan ilme ilme dokunmuş güçlü bir frankofon ulusal kimlikten bahsederken öte yandan frankofon ulusal tek kimlikliğe karşı duran, ona meydan okuyan ve hatta onun çözülmesini sağlayan transkültür¹⁰ bir şehir dokusundan söz edilebilir. Bu kozmopolit düzendeki etkileşim göç yazınının gelişimine katkı sağlamıştır.¹¹

Göç olgusu sadece 20. yüzyılın bir gerçeği olmadığı gibi göç yazınının da bu yüzyılda ortaya çıkmamıştır. Göçmen yazarlar dünya yazınında her zaman vardır. Ancak Quebec göç yazını bu anlamda farklı kılan nokta Quebec ulusal yazının oluşmaya başladığı süreçle bir paralellığe sahip olmasıdır. Yukarıda kısaca özetlediğimiz Quebec yazını tarihine baktığımızda Quebec yazını külliyatının çift taraflı bir kaynaktan beslendiğini görürüz: bir yanda yegâne bir köken üzerine inşa edilen bir üretim alanı diğer tarafta da entegrasyon ve farklı göç silsileleriyle dönüşen melez bir yazınsal alan. Son ikiyüz yılda Quebec'e göç eden yazarlar altıyüze yakındır. Bu büyük sayı göç yazın olgusunu ve bununla beraber ulusal yazına göçmen yazarların etkisini nicel olarak da kanıtlar

¹⁰ **Transculturation** Kübalı deneme yazarı antropolog, etnomüzikolog Fernando Ortiz Fenandez'in 1940'ta ortaya attığı bir kavramdır. Transkültürasyon terim olarak kültürleştirme anlamına gelebilecek şekilde bir topluluğun kendi kültürünü öteki üzerine dayatmaktansa iki kültürün kendi arasında kültürel değerlerini karşılıklı olarak özümsemesi anlamına gelir. Rodriguez -Plate, Edna M, **Lydia Cabrera and the construction of an Afro-Cuban cultural identity**, Univ of North Carolina, 2005. s. 28

¹¹ Berrouët-Oriol, Robert; Robert, Fournier, **L'émergence des écritures migrantes et métisses au Quebec** Quebec Studies 14 (1992): 8-10

niteliktedir. Dolayısıyla ikiyüz yıldır düzenli ve farklı coğrafyalardan göç alan bu toprağın yazın tarihinin temellerinin ve devinimin kaynaklarından biri de göç olduğunu söylemek gerekir.¹²

Bu çok kültürlü ülke ve yazın tarihini göç olgusunu merkeze alarak kabaca beş döneme ayırabiliriz. Birinci dönem daha çok İrlanda ve Fransız dindarlarının göç ettiği 19. yüzyıldır. Ardından Fransızca konuşan ya da bazı Amerikalı yazarların geldiği 1900'lerin başından 1939'a kadar olan süreç ikinci dönem, 2. Dünya Savaşı'nın hemen ardından bu defa frankofon olmayan Rumen, Polonyalı ve İtalyanların dahil edildiği 1940- 59 arası üçüncü dönem olarak kabul edilir. Yukarıda da söz ettiğimiz Sessiz Devrim göç yazınında bir başka dönem açar. Bu dönem hem Avrupa kökenli hem de Kuzey Afrika ya da Antiller gibi farklı coğrafyalardan gelen frankofonlarla şekillenmiştir. Son olarak Antiller'den sürgün edilen, 1973'teki Şili Darbesi'nden kaçan ya da Doğu'dan gelen yazarların ve dünyanın başka coğrafyalarından göç etmiş yazarların; göç yazını, edebi üretim ve eleştiri alanında zirveye çıkardıkları ve bizim de ele alacağımız yapıtın ait olduğu çağdaş dönemdir. Bu dönem yazını, başka topraklarda doğmuş yazarların kaleminin gücüyle yazınsal alandaki yoğunlaşma, dengeleme ve çeşitlilik dönemi olarak öne çıkar. 1980'lerde Quebec yazınında gittikçe daha da belirginleşmiş bir edebi alan hâline gelmiş olan Robert Berroët-Oriol'un deyişiyle göç yazını, göçmen yazarların üretimiyle ve yazınsal yeni bir estetik anlayışı olarak doğan göç yazını sürgün ya da göç anlatıları, kimlik alanı, öznenin ait olduğu ve/veya koparıldığı kökleri için bir yas ya da başka topraklardan gelen insanlar gibi temel izlekler barındırır. Fakat sadece izlek açısından değil aynı zamanda farklı dillerin ve/veya dilin farklı seviyelerde kullanımı da göç yazının bir başka belirleyici özelliğidir. Buna örnek olarak çağdaş dönem Quebec yazını için Cezayir, Afrika, Lübnan, Fas ya da Tunus kökenli çoğu yazarın Avrupa üzerinden göç etmiş bile olsa Fransızca'yı farklı seviyelerde kullandığını görürüz.¹³

Göç dalgalarıyla uluslararası siyaset bağlamında şekillenmiş göç yazının bir diğer kaynağı Fransa'da postmodernizm kavramıyla, melezliği ve kültürel melezleştirmeyi kabul eden kuramsallaşmış olan eleştirel yaklaşımdır. Bu yaklaşım elbette Quebec'in kendine özgü bir durum değildir. Özellikle Edward Said'in Orientalizm adlı yapıtıyla hatlarını belirlediği postkolonyalizmle Amerika'da kültürel çalışmaları artmıştır. Quebec yazınında Pierre Nepveu *L'écologie du réel: Mort*

¹² Chartier, Daniel, a.e. s. 306

¹³ Biron, Michel, Dumont, François, Nardout- Lafarge, Élisabeth, **Histoire de la littérature québécoise**, Boréal, 2007.s. 561 ; Chartier, Daniel, a.e. s. 306-311

et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Simon Harel *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine* (1989), Clément Moisan ve Renate Hildebrand *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)* adlı yapıtlarla göç yazınının kuramsallaşma yolunda ilk adımları atan isimlerdendir.¹⁴

Başlarda izleklerde, yazınsal motiflerde ve yenilenmiş bir dille oluşturulduğu için yazında endişeye sebep olan ve Quebec yazınının sonu olarak düşünülen ve çağdaş yazının bir parçasını oluşturan göç yazını, Nepveu 1986'da yayımladığı *L'Ecologie du réel* adlı denemesinde göç yazınının göç etme deneyimine sahip yazarlarca üretildiğini ifade eder.¹⁵ Nepveu için göç yazını iki önemli olgu üzerine gelişir. İlk önemli olgu daha çok 60'lı yıllarda sürgün, eksiklik, olmayan ya da gidilmemiş ülke göstergeleriyle çerçevelenen Quebecli imgesinin, kozmopolit bir göç imgesi üzerine inşa edilmiş olmasıdır. İkinci olgu ise biçimsel plan, anlatının dönüşümü, özyaşamöyküsel göndergeler ve temsil üzerinden **melezleşme (fr. métissage)**, **melezlik (fr. hybridation)**, **çoğul (fr. pluriel)**, **köklerinden koparma (fr. déracinement)** gibi kültürel hareketlerle karşılaşmasıdır. Biçimsel planı oluşturan bu kültürel hareketleri Daniel Chartier ve Sherry Simon da Nepveu gibi modernizm çerçevesinde okur.¹⁶

Yazın ve kültür tarihçisi Chartier, postmodern bir söylem olarak düşünülebilecek **kültürel melezlik (fr. hybridité culturelle)** ifadesini kullanır. Kültürel melezlik farklı ve çok sayıda biçimden alınan bilginin çokluğudur. Barthes'ın öğrencisi ve karşılaştırmalı yazın, göstergebilim ve sosyolojik çerçevede çalışan akademisyen Simon'un *Hybridité Culturelle* adlı yapıtında kültürel melezliği aşırı bilginin dışavurumu olarak hareketle beraber düşünülebileceğini savunur. Özellikle 20. yüzyılın sonlarına doğru yazını da şekillendiren ve göç imgesini yazın alanına taşıyan postmodern bakış açısı gerek kültürel gerek kimliksel göndermelerin birliğini ele alır. Bir kez daha söylemek ve toplamak gerekirse postmodern yazın içine konumlandırabileceğimiz göç yazını, bu kültürel ve kimlik göndermelerini içine alarak Simon'un ya Chartier'nin de söylediği gibi farklı ve çeşitli biçimlerin bilgisini içine alan bir kültürel melezlik akımı barındırır.¹⁷

¹⁴ Biron, Michel, Dumont, François ; Nardout Lafarge, Élisabeth, a.e. s. 561

¹⁵ Naccach, Nessrine, **Écritures migrantes en Méditerranée : errances topographiques et dérives énonciatives**, CONTEXTES [En ligne], Notes de lecture, 11 Aralık 2018 (güncellenme), 17 Temmuz 2020. URL: <http://journals.openedition.org/contextes/6762>

¹⁶ Nepveu, Pierre, **L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine: essais**, Montreal: Boréal, 1988. s. 201-202, 215, 233

¹⁷ Simon, Sherry, **Hybridité culturelle**, Île de la tortue, 1999. s. 46, 27

Göç yazınının kuramsallaşma sürecinde Simon bir kavramdan söz eder: melez yazın. Melez yazın kümesinin elemanları yazınsal melez uygulamaları, melezlik olgusu, kültürlerin kesişim noktasını ele alan yazınsal metinlerdir. Buradan da çıkarabileceğimiz en belirgin sonuç da melez yazın kümesinin alt kümelerinden birinin çok kültürlülük olacağıdır. Kuramcı *Hybridité Culturelle*'de çok kültürlülüğün aslında temelde biriciklik ve kültür biçimlerinin özgünlüğü fikrine dayandığını dile getirmiştir. Burada önemli olan kültür ve ırk arasındaki gerçek bağlantıdır. Çok kültürlülük fikrinin savunucuları için dünya aslında farklı kültürlerin bir kümesidir. Bu kültürler ne birbirlerini hoşgörüyle karşılar ne de sert bir şekilde dışlarlar. Buradan bakıldığında da aslında çok kültürlülüğün evrensellik düşüncesine karşı bir meydan okuma olduğunu söyleyememiz mümkündür.¹⁸

Quebec yazınında farklı seslerin ve eleştirel söylemin özellikle ortaya çıktığı 80'li yıllar, tıpkı Quebec yazınının gelişimi sırasında da gördüğümüz gibi yazın dergilerinin insanlara farklı pencerelerden bakma fırsatı tanıdığı dönemdir. 1975 yılında Haitili yazar, dilbilimci, yazar ve akademisyen Jean Jonaissaint'nin kurduğu ve yazınsal ürünler verdiği *Dérives*, 1977'te kurulan *Moebius* dergileri ve *Guernica* yayınları bu farklı sesler ve eleştirel yönetime yer vermişlerdir. Kültürel melezlik üzerine söylemler özellikle 83-96 yılları arasında *Spirale* (1979) ve Haitili, yazar, şair ve dilbilimci Robert Berrouët-Oriol'un ilk kez göç yazını kavramını kullandığı *Vice Versa Transculturelle* dergisiyle devam eder. Ona göre göç yazını göçmen öznelerin ortaya koymuş oldukları yazınsal yapıtlardır. Yazınsal yapıtların küçük bir bütüncesini oluşturan bu yapıtlar göçmen öznenin anılarının bir dışavurumudur. Bunlar kimi zaman yoğun göndermelerle yitirilmiş, terk edilmiş bir ülke ve/veya gerçek ya da hayalî bir ülke de olabilir. Oriol, göçmen yapıtlarını iki başlığa ayırır. Bunlardan ilki göçmen öznenin burada ve buraya ait zaman-mekansallığında kendi anılarına dayanarak oluşturduğu kurgusal yapıtlardır. Bunlar yitirilmişlik, asla tamamlanmamış olma, göçmenlik ya da anavatan için duyulan yas izleklerini barındırırlar. İkinci olarak Kanadalı frankofonların tarihsel anılarıyla yakındaki bir yeri tekrar ele geçirerek bize daha çok transkültürasyonu sunan yapıtlardır.¹⁹

¹⁸ Chartier, Daniel, *Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*, Voix et Images, cilt. 27, n° 2, (80) 2002, 303-316 ; Foreste, Julia Farrah, *Littératures migrantes du nouveau monde: exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Mouawad*, Diss. 2015. s. 15

¹⁹ Berrouët-Oriol, Robert, Robert Fournier, a.e. s. 17-18; Chartier, Daniel, *Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*, Voix et images" 27. 2 , 2002, s. 304

Yazar, Ollivier'nin *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir* adlı başlığında göç yazıları ve melez yazın ifadelerine yer vermiş olması göç yazını ya da melez yazının 19. yüzyılda üzerine düşünülmüş bir konu olduğu ve aslında henüz sınırlı da olsa yazınsal bir alana ait olduğunu göstermektedir. Olliver, kimlik sorunsalını aşan Quebec göç yazınının ilk örneklerini veren Antille metinleriyle melezleşmiş yazının çerçevesini çizmiş ve böylece göç yazınının ulusal ve dilsel sınırlar arasından sıyrılıp çıkmanın tek yolu olduğunu göstermiştir. Ollivier'nin üzerine düşündüğü bu alan, Robert Oriol-Berrouët'in *Vice Versa Transculturelle*'de yayımlanan *Effet d'exil (Sürgün Etkisi)* başlıklı yazısı ulusal yazın üzerine daha geniş çapta bir tartışma başlatır. Oriol, *Effet d'exil*'de kültürel ve politik açıdan o noktada asıl önemli olan konunun, Quebec yazınındaki *ötekinin, buradakinin, dışardan gelenlerinin sesini ve hatta melez seslerle çalıştığını güçlü şekilde kabul etme yeteneği* olduğunu söyler. Quebec yazını ve tarihinde, buradakinin, ötekinin ve ötekini yorumlayanların sesleri gür çıkmaktadır. Oriol yazınsal alanda sürgünün etkisi kendini özellikle kültürel ve siyasi alanda gösterdiğini, göçmen ve melezlerin seslerinin belli bir mekânda kalmadığını ve sürekli bir devinimin tanığı olduğunu belirtir. Oriol, yas, sürgün ve kültürlerarasılığın göç yazınına dahil edebileceğimiz bir metinde farklı anlam alanları yarattığını söyler. Oriol gibi Jonaissant da *Le pouvoir des mots, les maux du pouvoir* adlı yapıtında kimlik ve göç yazılarının sürgün etkileri düşüncesini geliştirmiş ve yapıtında Haitili, Quebecli, Afrikalı ve Fransız yazın alanlarına değinmiştir. Bu anlamda da çalışmasının kurucu miti besleyen minör yazın üzerine deneme olduğunu söylemek hata olmayacaktır. Bu kurucu mit belleğe ait bir toprak parçası ya da gerçek bir ada olabilir.²⁰

Göç yazınının kuramsallaşmasından bahsederken atlamamız gereken bir başka önemli olgu, yukarıda da adını andığımız minör yazın olacaktır. Fransız filozof Felix Guattari ve Gilles Deleuze, Kafka'nın mektupları, yazıları, günlüklerinden oluşan külliyyatını farklı bir bakışla ele aldıkları *Kafka/Minör Bir Yazın İçin* isimli yapıtlarında ortaya attıkları minör yazın kavramını *bir azınlığın minör bir dille değil; majör bir dille yaptığı yazın* şeklinde açıklar. Minör yazının özellikleri şunlardır: “Minör yazının en temel özelliği dilin büyük bir yertsizyurtsuzlaşma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır. Bununla ilgili olarak Kafka'dan hareketle Prag Yahudileri'ne yazma yolunu kesen ve yazınsal üretimlerini durduran bir çıkmazı açıklar: yazmama olanaksızlığı, Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı. Olanaksız olan yazmamaktır. Ulusal bilinç belirli ya da belirsiz şekilde yazına içkindir. Almanca'dan başka bir dilde yazma olanaksızlığı Prag Yahudileri için başlangıçtaki Çek yerliyurtluluğu ile ortadan kaldırılamaz bir uzaklık duygusu anlamına gelmektedir. Almanca yazma olanaksızlığı ise “kitabî” ya da yapay bir dil konuşan baskıcı azınlığın,

²⁰ Foreste, Julia Farrah, a.e. s. 19; Berrouët -Oriol, R. a.e. s. 20-21

bizzat Alman nüfusunun yersizyurtsuzlaşmasıdır, Yahudiler, olsa olsa, hem bu azınlığın bir parçası hem de tıpkı Alman çocuğu beşiğinden çalınmış olan çingeneler” gibi bu azınlıktan dışlanmışlardır. Özetle, Prag Almancası, tuhaf minör kullanımlara uygun, yersizyurtsuzlaşmış bir dildir.”²¹

Bu özelliğe koşut olarak Quebec yazınında kullanılan Joual ya da Quebec'teki azınlıkların kullandıkları Fransızca ya da Joual gibi majör dillerle minör yazın oluşturmaları verilebilir.

Minör yazının ikinci özelliği ise içerdiklerinin tamamen siyasal olmasıdır. Oysa büyük yazınlar daha çok bireysellik ya da bireysel olmayan başka sorunsalları ele alır. Büyük yazınlarda toplumsal şartlar arka plan olarak kullanılmaktadır. Bu unsurlar ne tamamen vazgeçilmez ne de kesinlikle olması gerekendir. Ancak hepsi birleştğinde uygun deyişle kunt bir görüntü oluşturur. Buna karşın minör yazında her bireysel sorunsal doğrudan doğruya siyasal olduğu için siyasetten ayrılması mümkün değildir. İçinde bambaşka bir sorunun deviniminde olduğu bireysel sorunlardan tek birine odaklanılır. Bu daracık mekân dosdoğru siyasete göndermede bulunur. Félix Guattari ve Deleuze bununla ilgili olarak bir benzetme yaparlar: “*Büyük yazınlarda olup biten ve bir binanın varlığı için zorunlu sayılamayacak bodrum katını oluşturan şey, küçük yazınlarda tam bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük yazınlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük yazınlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır.*”²²

Büyük yazının en büyük sorunlarından biri olan aile bu kez bir üçgen olarak düşünülmüş ve bu üçgenin değerini belirleyen ticari, ekonomik, bürokratik, hukukî başka üçgenlerle bağlantılıdır. Büyük ve minör yazın arasındaki belki de en önemli fark Büyük Evde söylemesine konuşulan laflar Bodrum Katı'ndaki herkes için bir hayat memmat meselesi taşımaktadır.²³

Minör yazının üçüncü özelliği ise içerisindeki her şeyin kolektif bir değeri olduğudur. Büyük yazındaki gibi bireyselleştirilmiş bir sözceye karşıt olarak minör yazın kolektif sözce içermektedir. Onlara göre minör yazında yetenekli çokça kişiye rastlanılmadığından, şartlar, herhangi bir ustaya ait olmaktan ve kolektif sözcelemiden ayrılabilir. Yetenekli kişilerle rastlaşmak bir anlamda faydalıdır; çünkü ustalar yazınından başka bir şeyin algılanmasında etkili olurlar. Çünkü yazarın tek başına

²¹ Deleuze, Gilles, et al, **Kafka: minör bir edebiyat için: deneme**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2008. s.25-26

²² a.e. s.26

²³ a.e. s. 26

ürettiği yapıt zaten ortak bir eylemin sonucudur. Söyledikleri, yaptıkları her zaman okur tarafından onaylanmasa da siyasaldır. O yüzden denilebilir ki siyasal alan her türlü sözceye bulaşmıştır. Yazın, kolektif ve hatta devrimci söylemi, onun işlevini ve rolünü üstüne alır. Özetle minör yazının bu üç özelliğini; dilin yersizyurtsuzlaştırılması, bireyin dolaysız-siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişidir.²⁴

Bu iki filozof için minör yazından daha büyük ve daha devrimci bir alan yoktur ve ikisi de ustalar yazının yerine öznenin majör olan veya bir zamanlar majör olmuş olan kendi dilinden minör bir ifade şeklinin elde edilmesi, dil işlevlerinin birbirine karşı kullanılması minör yazının özelliklerinden bazıları olarak sıralamışlardır.²⁵

Yazın, sosyoloji, politika ve antropolojinin kesişme alanında bulunan göç olgusunun yazın alanında kullanımında birtakım adlandırma problemlerinden de söz etmemiz gerekmektedir. İnsanlığın varoluşundan beri sürekli devrimdeki bu hareket hâli ve yazına olan etkisinin zaman zaman kavram karmaşalarına neden olmuştur. Yazınsal eleştiri, son 20 yıldır yazınsal yapıtlar ve göç bağlamı arasındaki ilişkileri daha açık bir şekilde ortaya koymaya çalışmaktadır. Bunu yaparken sadece daha izleksel bir çalışma kabul edilebilecek şekilde göç deneyiminin yazındaki temsiline ele almaz; aynı zamanda bu deneyimden kazanılan metinsel etkileri de incelemeye başlamıştır. Bu anlamda da göç olgusunun artık izleksel bir çalışma alanı sunması yanı sıra kendine ait de bir eleştiri alanı oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Göçmen yazını, kolonileşme geçmişi olan ülkelerin yazınlarında da postkolonyal dönem çalışmalarından bağımsız çalışılmaya başlanmakla beraber yalnızca sömürge geçmişi olan ülkelerin değil; göçün güçlü bir imge yarattığı tüm yazınlarda özerk bir konuma sahip olmaya başlamıştır. Avrupa tarihi ve yazınlarında her zaman hayati bir rol oynamış olan göç özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra hem küreselleşme hem de kolonisizleşme sürecinde nüfuzunu daha da arttırmıştır. Bu anlamda göç sayesinde uluslararası sınırları aşan bu yazınlar, ulusal yazınlarla yeni göç yazınları arasında ilişki kurmuştur. Dolayısıyla kuruluşundan beri sürekli göç alan Quebec, göç yazınının geliştiği memleketler arasında başı çekmektedir. Akademisyen Moisan *Ces étrangers du dedans*'da göç yazınlarını bir *üretim, devirdaim ve alımlama dizgesi* olarak ele alır ve Quebec yazınının da özel bir yapı olduğunu belirtir. Chartier için Quebec yazını, Quebec'in imgesel uzamının köşeden köşeye tarihyazımsal okumasıdır. Başka araştırmacılar gibi Moisan ve Chartier

²⁴ a.e. s. 27-28

²⁵ a.e. s. 38-39

sınırlar ve kimlik ilişkisiyle Kanada'dadaki göç yazını çalışır. Bu da bir anlamda göç yazınının ulusal yazınla olan ilişkisini ortaya koyar.²⁶

Yeni bir düşünme dizgesi olarak göç yazını kavramı altındaki bazı boşluklardan söz edecek olursak ilk sorunun göç yazınının tarihsel bakış açısından yoksun olmasını belirtmek gerekir. Göç olgusu, sömürgecilik sonrası ürün veren ülkelerde veya postmodernizmle ortaya çıkmamıştır. Bu noktada küreselleşme süreci devam ettikçe geçmişin kültürlerarası olgularının gittikçe yeniden okunulup, kavranılacağı düşünülebilir. Göç yazınındaki şimdilik bir başka bulanık alan, metin ve yazarı arasındaki ilişkidir. Göç yazını alanında yapıtlar veren bir yazarın yaşamöyküsel bir çerçevede göç deneyimini aktarması gerektiği düşünülmektedir. Bu durum başka bir sorunsala kapı açmaktadır: Göç yazını yalnızca göçmenlerin kalemiyle değil, göç izleği etrafında vücut bulmuş yapıtları kapsamaktadır. Göç yazını altındaki üçüncü boşluğun ise daha çok kavramsal olduğunu söyleyebiliriz. Göç yazını kimi zaman kültürlerarası yazın, iki ya da daha çok kültürün ilişkisini ele alan metinler²⁷ ya da “türlerin kesişip, karıştığı, zaman zaman bulanıklaştığı, biçimlerin kasten kesilip, genişletildiği, nesneleri özdeksel ya da özsel olarak değil de ilişkisel olarak ve bulunuşuna göre düşünme hâllerine hizmet eden kültürel geri dönüşümlerin olduğu melez metinler”²⁸ şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Bunun yanı sıra kimi araştırmacılar da *iki kültür arası yazını (fr. écriture de l'entre-deux)* ya da *transkültürel yazın ya da uluslararası sınırı aşan yazın*²⁹ olarak bir terimceleştirme önermişlerdir. Daha önce adını andığımız Moisan'ın *göç yazını (fr. écriture migrante)* ifadesini kullanması, Moisan'ın yazın yerine yazın kelimesini tercih etmesi öncelikle ulusal yazınla göç yazını arasındaki farkı belirginleştirmek ve ulusal yazın tarihine göç yazını yerleştirmek istemesinden kaynaklıdır.³⁰

Göç yazınının dizgeleşmesini zorlaştıran bir başka durum ise göç yazını yerine nüanslara neden olabilecek *göçmen yazını (fr. écriture immigrante)* ya da *poétique migrante* gibi muhtelif tamlamaların kullanılmasıdır. Akademisyen Pierre Halen *À propos des modalités d'insertion des*

²⁶ Declerq, Elie, *Écriture migrante, 'littérature (im) migrante', 'migration literature' : réflexions sur un concept aux contours imprécis*, Littérature comparée dergisi, no : 3, 2011, s. 303-306

²⁷ Kind, Zipfel, Frank (alıntılanmıştır), *Migrant Concepts: Multi-, Inter-, Transkulturalität, métissage/créolisation and hybridity as new paradigms für literary criticism*, Danielle Dumontet & Frank Zipfel (éds.), *Écriture migrante/Migrant Writing*, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2008, s. 11

²⁸ Moser, Moisan Clément (alıntılanmıştır), *Pour une poétique historique de l'écriture migrante. L'exemple du Québec*, *Écriture Migrante/Migrant Writing*, 2008, s. 72

²⁹ Regine, Robin, *Poétiques de la ville, déambulations et nouveaux flâneurs*, (alıntılanmıştır); Danielle Dumontet & Frank Zipfel, a.e. S. 210

³⁰ Declerq, Elie, a.e. s. 309

*littératures dites de l'immigration ou migrants dans le système littéraire francophone*³¹ başlıklı yazısında **göç yazını** (fr. *littérature migrante*) ve **göçmenlik yazını** (fr. *littérature de l'immigration*) arasında bir ayrım yapar.³² Göç yazını daha çok göçe tanıklık eden yaşamöyküsel yapıtları kapsar. Bu, Halen için göçmenlik yazınının yalnızca bir kısmını oluşturur. Göç betisi ve göç süreci göç yazını için belirleyici bir özelliktir. Buna karşılık Søren Frank göç yazınının yalnızca göç edenler tarafından üretilmeyeceğini belirtir ve onunla beraber göç yazını salt yaşamöyküsel değil, ayrıca içsöylemsel ve dışsöylemsel bir yaklaşım olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Ancak onun da öne sürdüğü bir sava göre göç yazınının, göç çağında- ki bu da 20. yüzyıldır- üretilmiş her türlü yazınsal yapıtı ya da en azından göç üzerine düşünüldüğü söylenen her yapıtı içine alması gerekir. Oysa göç olgusu neredeyse insanlıkla aynı yaşıyorsa göç yazını 20. yüzyıl gibi kısıtlı bir zaman dilimine yerleştirmek hatalı bir görüş olacaktır.³³

Göç yazınının dizgeleşme ve kuramsallaşma sürecinde yaşanan bu kavram karmaşasına son vermek, sınırları daha belirginleştirmek adına daha açık olabilecek bir sınıflandırmaya giden bir başka isim Chartier'dir. Quebec yazını tarihinde yazınsal bir akım olarak kabul edilen **göç yazını** (fr. *littérature migrante*), **etnik yazın** (fr. *littérature ethnique*), **göçmenlik yazını** (fr. *littérature de l'immigration*), **sürgün yazını** (fr. *littérature de l'exil*), **diaspora yazınıyla** (fr. *littérature de diaspora*), **göçmen yazını** (fr. *littérature immigrante*) farklılık göstermektedir. Etnik yazın daha çok kültürel bir aidiyete bağlı olan yaşamöyküsel göndermelerde bulunur ve bir göç imgesi taşımak zorunda değildir. Ötekinin sesiyle üretilen etnik yazın farklı azınlık grupların yazınıdır. Daha çok uzam ve zamanı ele alan etnik yazın yeni, farklı yazınsal edimlerin ortaya çıkmasını da sağlamıştır.³⁴

Chartier, **göçmenlik yazını**nı sadece göç yaşamış bir yazarın üretimi değil de göç sorunsalını ele alan, daha çok izleksel bir bütünce olarak tanımlar. Göç yazınıyla karıştırılabilen bir başka kavram **sürgün yazını**dır. Ancak sürgün yazını göç yazınından farklı kılan noktalar sürgün metinlerinin zaman zaman yaşamöyküsel, deneme ya da gezi yazısı gibi biçimlere sahip oluşudur. **Diaspora yazını** başka ülkelere göç edenlerin yazınsal üretiminin sonucudur. Burada önemli olan diaspora yazını göç

³¹ Danielle Dumontet & Frank Zipfel, a.e. s. 37-48 (alıntılanmıştır)

³² Türkçe karşılıklarını olarak sırasıyla göç edebiyatı ve göçmenlik edebiyatı olarak vermeyi uygun bulduk. Metin içerisinde bundan böyle Türkçe karşılıkları kullanılacaktır.

³³ Declerq, Elie, a.e. s. 309-310

³⁴ Etnik edebiyat ve melez edebiyat arasında burada bir sınır çekmemiz gerekmektedir. Etnik edebiyat ve melez edebiyat aynı göç/göçmen olgusunu ele almaz. Melez metinlerin her grubu karşındaki başka bir gruba eşit bir konumlandırırken, etnik edebiyat yerel olan ve Ötekiler gibi iki farklı grubu ele alır. Foreste, Julia Farrah, a.e. s. 16-17

edilen yerin yazını altında yer almadığı, geldiği yerin yazınının bir parçasını oluşturmasıdır. **Göçmen yazını** özne açısından çarpıcı fakat yazarın o anki durumu ele alındığında da üretkenlikle sonuçlanmış göç deneyimi olan yazarların oluşturduğu uluslararası sosyokültürel bir külliyat olarak tanımlanabilir. Son olarak yer değiştirme ve melezlik izlekleriyle ve özel biçimlerle örülmüş yapıtlar **göç yazını** altında yer alır. Chartier burada Søren Frank'ın düşüncesinin aksine, birbirine eklemlenen olayların, melezliğin kullanımının, mekan değişiminin ve sıklıkla özyaşamöyküsüyle zenginleştirilmenin okura adeta bir dizi izlenimi veren göç yazını için ayırt edici olduğunu belirtmektedir.³⁵

Son olarak göç olgusu, 20. yüzyıl başlarında Quebec için ilkin eleştiri alanı açmamış bir yıkım olarak değerlendirildiğini söylememiz gerekir. Göç yazınını anlamak ve anlamlandırabilmek için Quebec'in yazınsal göçmenlik tarihini anlamak ve anlamlandırmak anlamına gelmektedir. Böylece göç yazınının yazınsal alanın ve Quebec Yazını'nın sınırlarını oluşturan göçmenlik tarihiyle birlikte varolduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.³⁶

2.2 Mouawad'da Metinlerin Kesişimi

Bu bölümde öncelikle Mouawad'ın yazın yaşamından, yapıtlarından, yaratım sürecinden ve genel izleklerinden söz edeceğiz.

2.2.1 Mouawad'ın Yapıtları

Lübnan kökenli bir frankofon olan dramaturj, yönetmen, roma ve deneme yazarı Mouawad Deyr'ül Kamer'de 1968 yılında doğar. Lübran İç Savaşı nedeniyle 1978'de ailesiyle beraber önce, anadilini unuttuğu Fransa'ya göç ederler. Fransızca'yı etkili anlayıp yazması onun yazın kariyerine attığı ilk büyük adım olarak değerlendirilebilir. Çocukluk çağında yaşadığı bu doğduğu topraktan ve dilinden ayrılma ondaki temel izlekleri oluşturan ilksel etkilerdir. 1981 yılında ailesiyle beraber Montréal'e göç etmek zorunda kalırlar. Bu ikinci deneyimin Mouawad'ın yapıtlarını kimlik sorgulaması betisiyle ördüğü söylenebilir. Quebec aksanını reddeden Mouawad girdiği Kanada Ulusal Tiyatro Okulu'ndan 1991 senesinde mezun olur. Kardeşi Naji Mouawad'ın yazdığı *Al Malja* ve *L'Exil* isimli oyunları mezun olduğu sene sahneye koyar. Ardından Shakespeare'in Macbeth'inin

³⁵ Chartier, Daniel, a.e. s. 305

³⁶ a.e.

(1992), Sophokles'in *Kral Oidipus*'unun (1998), Euripides'in *Troialı Kadınlar*'ının (1999), Çehov'un *Üç Kızkardeşler*'inin (2002) ve Louise Bombardier'nin *Ma Mère-chien*'inin (2005) yönetmenliğini yapar. Edna Mazia'nın *Tu ne violeras pas* (1995), Irvine Welsh'in *Trainspotting* (1998) 'i, Enda Walsh'in *Disco Pigs* (1999)'i, Frank Wedekind'in *Lulu le chant souterrain*'i (2000), Jason Sherman'ın *Reading Hebron*'u (2000), Ahmed Gazali'nin *Le mouton et la baleine*'i (2001) Alexiss Nouss'un *Manuscrit retrouvé à Saragosse*'u (2001), Pirandello'nun *Altı Oyuncu Yönetmenini Arıyor* (2001) Mouawad'ın kariyerinin ilk dönemlerinde dramaturjü olduğu yapıtlar arasındadır. Dramaturjülüğün yanı sıra Louis- Ferdinand Céline'in *Gecenin Ucuna Yolculuk* ve Cervantes'in *Don Quichotte* (1998) isimli romanlarını da tiyatroya uyarlamış ve Sophokles'in yedi oyununu üç farklı bütünce altında toplamıştır. *Trakhisli Kadınlar*, *Antigone* ve *Elektra*'yı bir arada topladığı ilk bütünce *Des Femmes*; ikincisi *Kral Oidipus* ve *Aiax*'ı aynı isim altında topladığı *Des Héros*; üçüncüsü ise *Oidipus Kolonos*'ta ve *Philoktetes*'i yan yana getirdiği *Des Mourants*'tır.³⁷

Yönetmenliğin yanı sıra yapımcılık da yapan Mouawad kariyerini sadece sahne arkasına borçlu değildir. Camus'nün *Caligula*'si, Dominique Champagne'ın *Cabaret Neiges noires*'i, Eugène Ionesco'nun *Les chaises*'i rol aldığı bazı oyunlardır. Türkçe'ye *Kıyı* olarak çevrilen *Littoral* adlı oyunu 1996'da mezun olduktan sonra, Isabelle Leblanc ile beraber kurdukları Théâtre Ô Parleur topluluğu tarafından Théâtre d'Aujourd'hui'de sahnelenmiş ve büyük bir başarı kazanmıştır. Yazar, 1997'de basılan *Kıyı* oyunuyla 2000 yılında le Prix du Gouverneur Général ödülünü alır. Ayrıca gerek yönetmenlik gerek oyunculuk gerek yazarlık kariyerini bir adım daha ileri taşır ve 2004 yılında *Kıyı*'yı sinema perdesine taşır. Kökenler, aile, savaş, insan hikayelerindeki tesadüf izlekleriyle ördüğü *Sang des promesses* dörtlemesinin ilk oyunu olan *Kıyı*'yı sırasıyla *Incendies* (2003) (*Yangınlar*), *Fôrets* (2006) ve *Ciels* (2009) izler. Bu dörtlemeyi oluşturan ve ününü uluslararası boyuta taşıyan bu yapıtlar sırasıyla su, ateşi toprak ve hava olarak doğadaki dört temel elemente göndermede bulunmaktadır. *Alphonse* (1996), *Les mains d'Edwige au moment de sa naissance* (1999), *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* (2004), *Pacamambo* (2000), *Rêves* (2002), *Assoiffés* (2007), *Parti de cache-cache entre deux Tchecoslaviques au début du siècle* (1991), *Journée de nocces chez les Cromagnons* (2011), *Seuls* (2008) Mouawad'ın diğer sahnelenen oyunlarıdır. Geniş bir yelpazede çalışan Mouawad'ın roman türünde verdiği yapıtlar sırasıyla teatral yapıdaki temel izlekleri koruduğu *Visage Retrouvé* (2002), *Un obus dans le cœur* (2007), *Anima* (2012)'dir.³⁸

³⁷ Patroix, Isabelle, *Identités et création dans l'oeuvre de Mouawad*, Diss. Grenoble, 2014, s. 6-7

³⁸ Torchi, Francesca, **Mouawad “Des ciels, il peut y en avoir plusieurs, je commence à le comprendre” Mouawad’la Ropörtaj**” Francofonia 55, 2008, s. 111-113 Patroix, Isabelle, a.e. s. 7

Fransa ve Quebec arasında mekik dokuyan sanatçı çok yönlülüğü, yapıtları ve yapıtlarını izleyiciyle buluşturmadaki başarısıyla Quebec akademik çevresi ve eleştirmenlerince Quebec tiyatrosunun mihenk taşlarından biri kabul edilen ve değindiği temel sorunsallar ve izlekleriyle Quebec çağdaş tiyatrosunun kurucu isimlerinden Robert Lepage'ın halefi olarak görülmeyi başarmıştır. Leméac yayınevinin önemli bir ismi olması, onu uluslararası üne kavuşturan bir başka sebeptir. Joël Beddows, Frédéric Dubois, Eric Jean, Carole Nadeau, Philippe Soldevila gibi Mouawad da teatral yaratımın sınırlarını keşfedip bu sınırları zorlamıştır. Mouawad'da dikkat çeken bir başka özellik yazınsallığa ve sahneye konmaya izin veren teatral dili ustalıklı kullanmasıdır. Özellikle *Kıyı* ve *Incendies (Yangınlar)* oyunları yazınsallıktaki, *Gecenin Sonuna Yolculuk* ya da *Üç Kızkardeşler* gibi yapıtların da sahneye uyarlamasındaki ustalıkları perdenin hem önü hem arkası ve hem de sahne üzerindeki başarısına örnek olarak verilebilir.³⁹

2.2.2 Mouawad'ın Tiyatro Yapıtlarındaki Temel İzlekler

Mouawad'ın yapıtları için öncelikle söylememiz gereken yapılarından çok özellikle izleksel bir bütüncü oluşturmalarıdır. Sürgün, köklere dönüş, vatanından koparılma, şiddetli bir yıkım ve anadilin unutulması yazarın bir imzası olarak kâbul edilebilir. Bu temel izlekler etrafında gelişen kimlik sorgulaması Mouawad'ın yapıtlarını bir kez daha ailevî, anne ve baba ilişkileriyle katmanlaştırmaktadır. Yapıtlarında barındırdığı bu temel izlekler, Mouawad'ın frankofon Quebec yazınının bir göçmen kalemi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu kimlik sorgulaması hem yazarı hem de okuru bir başka sorgulama alanına daha yöneltmektedir: Bellek sorgulaması. Mouawad'daki bellek sorgulaması, bir taraftan klasik metinlerle, diğer taraftan da unutulmuş karşı mücadele etmede tarihe dikkat çekmek için yazma eylemiyle çift kanattan beslenmektedir. Yazarın köklerinin bulunduğu Lübnan'ın yaşadığı büyük yıkım, Mouawad'da “buraların” mitleri (Akdeniz mitleriyle) ve kaynağını yine buralardan alan antikçağ tiyatro metinleriyle verilmekte ve metinlerarası ilişkilerle ördüğü bu yazınsal evren, eskinin insanını XXI. yüzyıla getirirken aynı zamanda bugünün sorunlarını eskilerin dünyasıyla açıklamaya giderek çift taraflı okuma eksenini sunmaktadır. Burada Mouawad'ın yaratım kabiliyetinin yanı sıra bir o kadar da angaje bir yazar olduğunu da söylemeyi unutmamak gerekir.⁴⁰

Mouawad'da tonalitenin ve türlerin harmanlanması, kelimelerin anlamı ve sesiyle, cümlelerin uzunluğu ve ritmiyle oynanmış olması yapıtların daha çok yapısal özellikleriyle ilgilidir.

³⁹ Thibaud, Frédéric, *La mise en scène au Québec depuis 1980: oscillation entre création et répertoire*, Jeu: revue de théâtre no:116, 2005, 64-72; Patroix, Isabelle, a.e. s. 7-11

⁴⁰ Patroix, Isabelle, a.e. s. 13

Barındırdıkları biçimsel özellikler, metnin anlamına göndermede bulunurken, yazarın anadili olan Arapça'nın yitimine vurgu yapmaktadır. Dilsel özellikler çerçevesinde ele alındığında söylenebilecek ilk şey yapıtların Arap dilinde yazılmasa da Arapça bir öze meydana geldiğidir. Bununla beraber Mouawad her zaman saf ve yazınsal Fransızca'yı kullanmaz aynı zamanda metin dilini Arapça, Joual ya da İngilizce ifadelerle zenginleştirerek günlük konuşmaya da yaklaştırır. Böylelikle yakaladığı bu zengin tonalite, yapıtlarına hem trajedi hem de komedi havası katmaktadır. Özetlemek gerekirse, yapıtları sürgün ve bellek üzerine kurulan, yoğun bir metinlerarasılık ve dilsel oyunlar barındıran Mouawad yapıtları birer kültürlerarasılık temsili olarak düşünmek mümkündür.⁴¹

Mouawad'ın kültürlerarasılık çerçevesinde kurmuş olduğu bu yazın evreninin temel izlekleri yukarıda da söylenildiği gibi kimlik ve yaratımdır. Yapıtlarındaki bu kimlik izleği Lübnan'ın, Arap yazını ve kültürünün, göç olgusuyla yoğurulmuş Quebec yazınındaki bir izdüşümü olarak kâbul edilebilir. Kimlik sorunu, Quebec yazınının ve Mouawad'ın faydalandığı Arap-Lübnan yazınının entegrasyonunu bize vermekte ve frankofon bir yazar olarak Mouawad'ın çok sayıda dünyayla karşılaşması ve bu karşılaşmalar boyunca dilin taşıdığı izlerle derinleştirilmiştir. Arapça'nın yeri yapıtlarında neresi olduğu, Fransızca'yla Arapça'nın girmiş olduğu hegemonya savaşının ne olduğu, kimlik izleğinin ortaya atmış olduğu sorunsallardır. Daha geniş bir açıdan şunu söylememiz mümkündür: Kimlik, yazarın yazınsal kimliğiyle, kimlerden etkilendiğiyle kesişmektedir. Mouawad'ın yapıtlarındaki kimlik ve köken izleğinin daha önce de söylediğimiz gibi anadilin unutulmuş ve doğduğu topraklardan, köklerinden koparılmayla işlenmiştir. Burada önemli olan bir başka nokta, Mouawad'ın Lübnan'ı aslında bir *kök* (*racine*) olarak mı yoksa *köksap* (*rhizome*) olarak mı gördüğüdür.

Köksap, Guattari ve Deleuze'ün *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı kitaplarının 2. cildi olan *Bin Yıllık*'da klasik batı düşünce sisteminine başka bir bakış olarak ortaya attıkları kavramdır. Batı düşüncesinde hâkim olan birlik, özdeşlik, ikili karşıtlık, hiyerarşi, dikey bir düzlem ve durağanlıkla şekillenmiş köktenci düşüncenin aksine daha çok oluş, farklılık, çokluk, yatay bir düzlemde seyir ve hareketlilikle tanımlanan düşünce biçimi köksapçıdır. Köksaplar, kökün aksine tek bir noktada birleşmezler; birbirlerini keserek, çatallaşarak ilerlerler. Bu anlamda köksap, oluşla meydana gelmektedir. Yapisökümcü bir hareketle oluşturdukları bu köksapçı düşünce sistemi tıpkı bir harita gibidir; birden fazla giriş noktası mevcuttur. Glissant'ın *Poetics of Relation* isimli yapıtında da söylediği gibi önemli olanın kök yani durağanlık değil; hareket olduğudur. Onun *ilişkinin poetikası*

⁴¹ a.e. s.15

(*poétique de la relation*) olarak tanımladığı düşüncenin arkasındaki ilke de köksapçı düşüncedir. Glissant ilişkinin poetikasını her bir kimliğin bir ötekisiyle girdiği ilişkiyle örülmesi olarak açıklar. Köken, karşılaşmalar, savaşlar, yıkımlar, sürgünler gibi bireysel ya da tarihsel birtakım olaylar sonucunda oluşur. Bu anlamda kök tek bir noktada birleşemeyecek kadar dağınık bir düzlemde heterojen, karmaşık ve sonsuz bir şekilde meydana gelmektedir. Sözcükleri, metaforları, çoğul-kültürlü göçebeliğini yapıtlarına yerleştirerek kökçü ve bir anlamda da geleneksel düşünceyi bir kenara bırakarak hem okuyucuya hem izleyiciye hem de sahne yönetmenine devinimli bir yazın evreni sunmaktadır. Başka deyişle Mouawad'ın yapıtlarını, Guattari ve Deleuze'in yapışökümünün başat örneklerinden olan köksapçı düşünceyle inşa ettiğini söyleyebiliriz. Onun köken ve dolayısıyla kimlik arayışı okuru ve/veya izleyiciyi tek bir noktaya götürmez.

Mouawad'ın yapıtlarda kimlik izleğiyle aynı anlam alanında bulunan anadilin unutulmuşu aynı zamanda bir başka olguyu da beraberinde getirmektedir: **çokseslilik**. Mouawad'ın yapıtlarındaki çokkültürlülük kaçınılmaz şekilde bir çokseslilik oluşturmaktadır. Ancak ondaki farklılık çoksesliliğin birbiri üzerinde baskı oluşturma, öteki dili silme mücadelesidir. *Seuls, Ciels ve Le Sang des promesses* adlı yapıtlarında unutulmuş, reddedilmiş dilin varlığını görebiliriz. Sonuç olarak çokseslilik Mouawad'ın yazın evrenin vazgeçilmez bir özelliği olsa da çoğul bakış açısı yapıtlarında hâkim değildir.⁴² Bunu daha önce belirttiğimiz gibi özellikle göçmen yazarın anadilini unutulmuşu ve başka bir dil konuşmak zorunda kalışının yazın hayatına yansımaları şeklinde açıklayabiliriz.

Mouawad'ın tiyatro yapıtları hakkında daha geniş bir pencere açmak için öncelikle Quebec tiyatrosunun geçirdiği dönüm noktalarını incelemek gerekir. Bu dönüşümle ilgili olarak verebileceğimiz değerli kaynaklardan biri Jean-Claude Coulbois'nın 1997 tarihli iki bölümlük *Un miroir sur la scène* adlı 60'lı yılların tiyatrosunda başlayan dönüm noktalarından 80'lere kadar dinden uzaklaşmaya kadar giden bir süreci ele alan belgeseldir. Özetlemek gerekirse, tiyatro yergisel ve toplumsal bir karakteri bir kenara bırakıp daha özgöndergesel ve dünyaya açık bir tiyatro düzenine geçmiştir. Siyasal arayış bir kenara bırakılarak sanatçının yüzü artık ötekiye dönmüştür. Odak noktasının kayması, yine yukarıda da *La mise en scène au Québec depuis 1980* isimli yazısından alıntılanmış Frédéric Thibaud'nun üzerine projeksiyon tuttuğu Mouawad'ın yazın evreniyle örneklendirilmiş olur: Sanatsal kariyeri, yapıtlarında öteki sorunsalını barındıran toplumsal bir yaratım ateşiyle fitillenir.⁴³

⁴² Horchani, Ines, a.e. s. 357

⁴³ Patroix, Isabelle, a.e. s. 11

Quebec çağdaş tiyatrosunda, özellikle de göç motifiyle örülmüş Quebec çağdaş dönem göç tiyatrosunda özgöndergesellik sorununun Mouawad'ın düşünce merkezini oluşturduğunu ve onun düşünce dünyasıyla sahnesinin birleşmesinin bir metatiyatro örneği olduğunu söylemek yerinde olur. Metatiyatro doğası gereği yalnızca metin üzerinde değil aynı zamanda yapıtın sahneye konma sürecinde de uygulandığından Mouawad'daki bu yaratım izleği bir kez daha güçlenmektedir. Böylelikle hem yapıtlara içkin olan hem de yazarın kuramsal yapıtlarında ve röportajlarında hakim olan yaratım izleği, yazarın yapıtı sahneye koyma sürecinde de metatiyatronun farklı biçimlerini görmek mümkündür. Metin ve sahneleme arasında bir konumda yer alan Mouawad 'ın öncelik tanıdığı alıcının okurdan çok yapıtı sahneleyecek olan sahne yönetmenini olduğunu ifade etmesi metatiyatronun hakimiyetini gösterir niteliktedir. Yazar, *Le sang des promesses: puzzle, racines et rhizomes* ve *Seuls: chemin, texte et peinture* isimli yapıtları gerek metinsel gerek sahneye konuş biçimiyle beş oyunu için nereden ilham aldığı yerleri, bunların belgelerini ve doğuşunu sunması metatiyatronun kullanımına bir örnek olarak verilebilir. Sonuç olarak Mouawad'ın yapıtlarının, salt seyirlik olmamakla beraber okurdan biçim ve yapının ve/veya dil ve sahnenin farklı mekanik özelliklerini ve hareketlerinin kavranmasını arz ettiğini söylemek mümkündür.⁴⁴

Buraya kadar Mouawad'ın yazın evrenine giden her kapıyı deyim yerindeyse kimlik ile açabildiğimizi belirtmeye çalıştık. Ancak bizim anahtarımız olan kimlik, yazarın yaratım gücüyle, bizim de tezimizde ortaya çıkarmaya çalıştığımız metinlerarası ilişkilerle, adeta bir madeni anahtar gibi başka elementlerden oluşmuştur. Mouawad köklerini ordan oraya gezerek, yürüyerek aramaktadır. Bu gezinti yıkıntılar arasından unuttuklarıyla ya da unutmak istedikleriyle,

⁴⁴ Mouawad'ın yapıtlarında ön plana çıkan **metatiyatro (métathéâtre)**, 1963 yılında dramaturj Lionel Abel'in ortaya attığı bir terimdir. Antikçağın edebiyat eleştirisinin de üzerine eğildiği, Kopenhag Ekolü'nün ünlü isimlerinden Louis Hjelmslev'in kendi hakkında konuşan dil olarak tanımladığı üstdil (métalangage) teriminden hareketle Abel'in terimselleştirdiği metatiyatro, içerisinde başka teatral olguları barındıran dramatik yapıtlar ve/veya gösterimler şeklinde tanımlanabilir. Bu teatral olgular dramatik alıntılar, tiyatro üzerine düşünceler ya da **tiyatro içinde tiyatro (mise en abîme)** olabilir. Başka deyişle tiyatro üzerine tiyatro olarak da adlandırabileceğimiz metatiyatro, tiyatro içinde tiyatro ile karıştırılmamalıdır. İçinde bir oyun barındıran her dramatik metin ya da gösterim metateatraldır. Tiyatro metni içerisinde bir başka tiyatro oyunu ya da oyun fragmanların yer alması tiyatro içinde tiyatro olarak adlandırılır. Fakat bununla beraber her metatiyatro içinde her zaman bir oyun barındırmayabilir; tiyatro içinde tiyatro tekniğine başvurulmayabilir. Patrice Pavis'in kendisi üzerine konuşan, kendisini temsil eden olarak tanımladığı metatiyatro, gerçekliğin ve temsilin arasındaki çizginin silindiği antiyatronun bir türüdür. Patrice Pavis, tiyatro içinde tiyatro, oyunun alımlanma imgesi, sözcelemin farkındalığı, sahnelemenin teatral iş kısmının sahnelenmesi metatiyatronun dört farklı şekilde ortaya çıkışı olarak kabul eder. Böylelikle Mouawad'ın, yapıtlarında kimlik sorunsalına değinmek için bir antiteatral bir strateji olarak metatiyatroya başvurduğunu söyleyebiliriz. Patroix, Isabelle , a.e. s. 11-12, 18-19 ; Kowzan, Tadeusz, **Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle**, L'Harmattan Yay., 2006, s. 12; PAVIS Patrice, **Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis**, University of Toronto Yay., 1998. s. 210 ; Torchi, Francesca, a.e. s.119; Patroix, Isabelle, a.e. s. 18-19

hatırladıklarıyla ya da hatırlamak istedikleriyle yani yorgun bir bellekle bir çift yorgun ayak üzerinde ordan oraya yürüyerek gerçekleşir. Gezinti, ama eseniksiz bir gezinti; hareket ama yorgun adımlarla ilerlemesi onun yapıtlarını ilme ilme dokumaktadır. Kimi zaman çürümüş ama hâlâ öl(e)memiş bir bedeni omuzlayarak kararlılıkla menziline götürmektedir. Yapıtlarında ön plana çıkan, ölümün karşısındaki dipdiri bir beden değildir. Mouawad'ın bedeni ölememekten yorulmuş; toprağa ya da suya, havaya ya da ateşe karışmayı bekleyen bedendir. Mouawad'ın karakterleri yoldadır, arayıştadır. Bu arayışı da eskil kaynaklardan, Akdeniz insanlarıyla okura, izleyiciye ve/veya sahne yönetmenine vermektedir. Böylelikle onun yazın evrenini oluşturan geniş ağ, metinlerarası ilişkilerle dallanıp budaklanmaktadır.

2.2.3 Mouawad'ın Tiyatro Yapıtlarında Mitler ve Metinlerarasılık

Mouawad'ın yapıtlarında hangi mitlere göndermede bulunduğundan söz etmeden önce bu bölümde ilkin Rumen din tarihçisi, filozof, mitolog ve roman yazarı Eliade'nin mit tanımlamasından ve mit kavramının ilgili yazın içerisindeki yerinden bahsedeceğiz. Bundan sonra çağdaş dönem yazınında ve Mouawad'ın özellikle en tanınan yapıtlarından olan *Le Sang des Promesses* isimli dörtlmesinde mitlerin nasıl kullanıldığından, dörtlmenin klasik tragedyayla ortak olduğu ve ondan ayrıldığı noktalara değinmeyi, bu benzerlik ve farklılıkları açıklama sırasında da henüz yeni sayılabilecek bir yöntem olan miteleştirisinden kısaca bahsetmeyi uygun bulduk. Bu bölümde yapıtlarından bazı örnekler vererek Antik Yunan mitlerinin Mouawad'ın yapıtlarında nasıl dönüştüğünden, neye veya nelere göndermede bulunduğu açıklanmak istenmesiyle son bölümümüzde yer vereceğimiz *Le Soleil* isimli oyundaki metinlerarası ilişkileri ortaya çıkarmaya yönelik bir ön hazırlık yapılması amaçlanmıştır. Son olarak Mouawad'ın yapıtlarının metinlerarasılık ya da miteleştirisi dışında özellikle sömürgecilik geçmişi olan devletlerin postkolonyal çalışmalar adı altında incelenmeye uygun bir bütünce olduğundan bahsedilecektir.

Eliade'nin tanımına göre mit, kutsal bir öyküyü, en eski zamandaki yani başlangıçtaki masalların zamanındaki olmuş bitmiş bir olayı anlatmaktadır. Buna ek olarak bir mit, doğaüstü varlıkların etkisiyle bütün bir gerçekliğin yani kozmosun ve/veya bu gerçekliğin sadece bir kısmının ortaya çıktığını anlatmaktadır. Buradan çıkarılacak sonuç, bir mitin her zaman bir yaradılış öyküsü olduğudur. Bir şeyin nasıl ortaya çıktığını, doğduğunu yani var olmaya başladığını anlatan, gerçekten olmuş bitmiş, gerçekleşmiş şeylerden bahseden mitlerin kahramanları, doğaüstü varlıklardır. Bu doğaüstü güçlerin iktidarını ortaya koyan, onların kutsiyetini gösteren mitlerin bu anlamda birer övgü olduğunu söylemek yanlış olmaz. Dünyayı kuran, onu bugüne getiren kutsal ya da doğaüstü olan

şeyin eylemlerini betimlerler. Arkaik toplumlarda görüldüğü şekliyle genel özelliklerini sıralayacak olursak öncelikle yukarıda da söylendiği gibi mitler, doğaüstü varlıkların eylemlerinin kesinlikle gerçek olan öyküsünü, bir durumun, eylemin nasıl oluştuğunu anlatmaktadır. Dolayısıyla her zaman bir yaratılıştan bahsetmektedir. Mitler, her anlamlı hareketin, eylemin, durumun birer örneğini oluştururlar. Böylelikle miti bilen insan aynı zamanda eylemin, nesnenin de kökenini bilir, onlar üzerinde bir tahakküm kurar. Bu noktada dışarıdan gelen, soyut bir bilgidен öte daha çok bir tören havası içinde anlatılması veya onun kanıtı olan ritüelin gerçekleştirilmesiyle mitin yaşanan, deneyimlenen bir bilgidir. Ve son olarak da insan bir şekilde söz konusu olan miti tekrar hatırlatılan ve yeniden gerçekleştirilen birtakım olayların kutsal ve coşku verici etkisiyle yaşamaktadır. Burdan anlamamız gereken, mitleri yaşamak dini bir yaşantıyı içine aldığıdır. Mitleri yaşamak sıradan olandan farklıdır, kodları günlük yaşantının sıradanlığıyla çözülemez.⁴⁵ Yazının çalışma alanına dahil edildiğinde ise mitlerin tıpkı Eliade'nin belirttiği gibi bireyi, sanatçı ya da sanat yapıtını alımlayan fark etmez, sıradan olanın dışına çıkartmaktadır. Mevcut bir iskelete yeni bir kas yapısı, yeni bir deri giydirerek özgün bir yapıt ortaya çıkarır. Yapıtını izleyicinin -izleyiciyi burada genel anlamda alımlayan şeklinde kullandık- önüne koyup geri çekildikten sonra yapıt artık mülkiyetini izleyiciye devretmiştir. İzleyici de karşısında duran yapıtı adeta bir cerrah gibi önce derisini yüzer, kas yapısını ortaya çıkarak iskelete ulaşmaya çalışır. Bu süreçte de kendi operasyonunu, yani kültürel birikiminden de faydalanarak eklemlemeleri, dönüşümleri, benzerlik ve farklılıkları arar. Bir iz arar. Bu izler Eliade'nin ya da Platon'un dediği gibi kutsal olandır.

Eliade için mitler, yazın çerçevesinde ele alındığında öncelikle sembolik yapıları olan anlatılardır. Farklı çağlarda çok çeşitli biçimde var olan mitler, toplumun kültürel unsurlarını oluşturur ve hatta bu toplumların inşasında baş roldedir. Örneğin Güney Avrupa'da, Akdeniz'in güneyinde Yunan mitolojisinin, kültürel, toplumsal ve dolayısıyla bireysel kodları okumak için bir referans olduğunu söyleyebiliriz. Mitler, insanın varoluşsal sorunlarını, üzerlerindeki lanetlerini, endişelerini temsil eden yüzyıllardır beri gelen anlatılardır. Diğer edebi türler gibi tiyatro da bu anlatılardan yüzyıllar boyunca beslenmiştir. Özellikle metinlerarası imgelerden biri olan yeniden yazma tekniğiyle birlikte bu anlatılar yazıntaki zirvesine tiyatroda 20. Yüzyılda ulaşmıştır. Örnek vermek gerekirse, trajedileri tekrar tekrar uyarlanmış olan Sophocles'in, Euripides'in ve Seneca'nın Medea trajedileri 20. yüzyılın postmodern ve çağdaş kodlarla Anouilh, Giraudoux, Cocteau gibi isimlerce yeniden yazıldığını söyleyebiliriz. Yenidenyazma, palempsest, yaptakçılık gibi metinlerarası uygulamalar, mitleri yeniden yoruma açarken aynı zamanda çağdaş dönemi ve

⁴⁵ Eliade, Mircea, **Mitlerin Özellikleri**, (çev. Sema Rifat), İstanbul, Alfa yay, 2018, s.17,33

hükümetlerin türlü eylemlerini okumak için birer rehberdir. Bu anlamda Anouilh'in *Antigone*'u, 2. Dünya Savaşı bağlamında totaliter rejime ve özgürlük karşıtı tutumuna bir karşı duruş olarak okunabilir.⁴⁶

Yeni sayılabilecek bir eleştiri yöntemine de temel hazırlayan, çağdan çağa kültürel bağlama ve düşünce sistemlerine göre yeniden şekillenen *mit (mythos)* kavramının öncelikle çok anlamlı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Platoncu bir yaklaşımla ele alındığında kutsal bir metin, düşüncenin ve hayal gücünün ilkel ve yapısal bir unsuru olarak açıklanabilir. Aristoteles için mit öncelikle sözdür, edimsel bir görüştür. Ona göre mit, temsili bir kurgu, bir olay örgüsü ve yazınsal bir üründür. Bundan dolayı mitten bahsederken tıpkı Saussure'ün dil/söz ayrımı gibi kutsal *metin/söz* hatta *ideal/rasyonel* ayrımı yapabiliriz. Kendini bilmenin yani bilginin kayanğı olarak insan aklının ilkel bir unsuru olarak kabul edebileceğimiz mit, bu anlamda *mythème*'lerden yani dil-ötesi bir ifadeyle *mitbirim demetleri (constellation des mythèmes)* nden oluşmaktadır. Bu mitbirim demeti, eğretilmeleri, betileri, tipleri, şemaları, sembolleri vs. içine almaktadır. Tarih boyunca farklı biçimlere girmiş olan mitler bir arketipi, bir asıl biçimi temsil etmektedir. Araştırma nesnesi olarak ele alındığında mitler, artsüremsel bir bakış açısıyla farklı unsurların kodu, temsili, hareketli, dil ötesi, karmaşık bir yapı olarak kabul edilir.

Bir araştırma nesnesi olarak kendisinden bahsettiğimiz mit kelimesine antikçağ metinlerinde rastlasak da terimsel anlamda ortaya çıkışı 18. yüzyıl sonlarına denk gelmektedir. 20. yüzyıla kadar da olay örgüsü ya da efsane ismiyle anılmamıştır. Mitin bir yazınsal eleştiri yöntemi olarak ortaya çıkışı, miteleştirisinin ortaya çıkışı, Chevrel ve Brunel öncülüğünde olmuştur. Chevrel'e göre mit, sembolik bir değer taşıyan çok sayıda unsurun yani mitbirimlerin anlatısal bir düzenlemedir. Brunel gibi Véronique Gély'nin kuramsallaştırdığı *mythopoétique* yazarların göndermede bulundukları mitik katmanı araştırır. Brunel'in *Mythes et littérature* isimli yapıtında belirttiği gibi mitoloji, yazınta temsil imkânı bulurken, yazın da bu mitlerin yaratıcısıdır.⁴⁷

Lübnan asıllı göçmen yazar Mouawad'ın yapıtlarının metinlerarası ilişkilerle kurduğunu, bunu yaparken de özellikle Antik Yunan tragedya metinlerinden ve dolayısıyla Yunan mitlerini kullandığını söylemiştik. Dolayısıyla Mouawad'ın oyunlarındaki bu yoğun mitik katmanı çözümlemek için miteleştirisi ve metinlerarası yöntemleri öncelikli başvuru kaynağımızı

⁴⁶ Rubira, Virginie, *Les mythes dans le théâtre de Mouawad et Caya Makhélé*, Accoria., 2014, s. 11

⁴⁷ Brunel, Pierre, *Mythes et Littérature*, Paris, Paris-Sorbonne Üniversitesi Yay., 1994, s. 10; Rubira, Virginie, a.e. s.12

oluşturmaktadır. Onun koruduğu temel izlekler, kurduğu metinlerarası ilişkilerle hem geçmişe hem bugüne hem de geleceğe aittir. Vatanından ayrılmanın hüznü, vatanına geri dönmek, bir vatan yaratmak için harekete geçmek, yıkıntılar, ölüm Antik Yunan mitlerinin temel izleklerindendir. Yeniden yazma tekniği, yazıntaki zirvesine 20. Yüzyılda ulaşmış ve özellikle de tiyatro alanında yoğun kullanılmıştır. Sophokles'in, Euripides'in ve Seneca'nın Medea trajedilerinin dönem dönem tekrar uyarlandığı gibi Anouilh, Giraudoux, Cocteau da mitik anlatıyı tekrar ele almış ve antikçağ yazarları gibi kendi dönemlerinin sorunsallarını eserlerine yansıtmaları mitlerin tekrar ele alınması açısından örnek olarak verilebilir.⁴⁸

Metinlerindeki metinlerarası ilişkilerle Akdeniz kültürünün Quebec tiyatrosundaki temsili olarak kâbul edebileceğimiz *Le Sang des Promesses* epik türde kaleme alınmış dörtlemde özellikle Sophokles'in tragedya metinlerinde gördüğümüz yüce ruhlu karakterlere yer vermiştir. Bu karakterler, tıpkı Sophokles'in de izleyici ve/veya okura verdiği gibi dünyanın vahşetinin birer kurbanıdır. Tutarsızlıklarıyla, yalnızlıklarıyla kendilerinin sorumlu olmadığı, kendilerinden öncekilerin hatasıyla bedelini ödemek zorunda olan bu karakterler, kötü kaderin ağırlığı altında ezilmektedirler. Onlar, bu kötü kaderi yaşamakla ve çoğunlukla da kendilerinin vermediği bir sözü yerine getirmekle yükümlüdürler. Karakterlerin trajik kimliğini oluşturan da budur. Örneğin *Kıyı*'nın protagonistisi Wilfrid, babasına doğduğu topraklarda bir mezar sunmak isterken, diğer trajik karakterler olan Nawal ve Simon ise *Yangınlar*'da annelerini teskin etmek için köklerini bulmak zorundadırlar. *Fôret*'nin protagonistisi Loup ise annesinin ve ailesinin üzerindeki laneti kavramak zorundadır. Mouawad'ın yazın evreninde yalnızca Lübnan İç Savaşı'nı görmeyiz. 11 Eylül 2001'deki İkiz Kuleler saldırısının izlerini de yapıtlarında görmek mümkündür. Köklerini, yaşamın anlamını, bireyi oluşturan ya da farklılaştıran dramları yazdığı dörtlemesi ve diğer yapıtları, göç ve kimlik izlekleri üzerine inşa edilmiştir. Endişelerle, sorgulamalarla gerçekleşen bireysel kırılmalar aslında kolektif ve içten içe yapılan bir serzenişin gür bir sesle dışavurumudur. Yapıtlarındaki tarihsel göndermeler, efsaneler, Yunan mitleri, alıntılar, benzerlikler Mouawad'ın yapıtlarının kodları kırmak için birer anahtardır. Bunlara ek olarak karakterlerin Oidipus, Antigone ya da Elektra'dan bizzat bahsetmeleri anlatı stratejisinin, açık bir göndermenin yanı sıra karakterin karakter üzerinde konuşması metinlerinin bir anti-tiyatro olduğunu söylememizi mümkün kılmaktadır.⁴⁹

⁴⁸ Rubira, Virginie, a.e. s. 11

⁴⁹ a.e. s. 14

Le Sang des promesses dörtlemesi Mouawad'ın özellikle Sophokles'in metinlerinden etkilendiğinin bir göstergesi olarak kâbul edilebilir. Kahramanın sürekli hareket hâlinde olması, bir yerden bir yere gitmesi Odysseus, babanın ölümüyle ilişkilendirilebilen Oidipus, Sophokles'in izlerini belirginleştirmektedir. Bir mittin doğrudan aldığı karakterler ya da bir mitin iskeletini kullanması yapıtlarında gördüğümüz genel özellikler arasındadır. Örneğin *Kıyı*'nın protagonistisi olan Wilfrid, babasının ölüm haberini aldıktan sonra defin işlemleri için bir arayışa çıkar. Bu arayış köklerinin olduğu, daha önce hiç gitmediği, yıkıma uğramış, özlenilen bir yerdir. Baba figürü, kimlik inşasıyla ilişkilendirilebilir. Bu çıkarım ruhbilimsel bir çözümlemenin sonucu olmadığını, fakat Mouawad'ın yapıtında kullandığı mitin kurucu mitlerden ne derece farklılaştığıyla ilgilidir. Oidipus karakterini öncelikle Sophokles'in *Antigone*, *Kral Oidipus* ve *Oidipus Kolonos*'ta isimli tragedyalarında görmekteyiz. Her ne kadar çabalasa da Thebai kapısındaki Sfenks ile girmiş olduğu bir atışma sonrası babası LAİOS'un ölümüne sebep olur ve annesi Iokaste'yle evlenerek trajedisini başlatmış olur. Bu büyük suçu işlediğini öğrenip delilikle gözlerini kör eden Oidipus, *Kolonos*'a sürgün edilir. Sophokles, *Oidipus Kolonos*'ta isimli tragedyasında Oidipus izleyicinin karşısına iç hesaplaşmasını yapmak için sakin ve barışçıl bir yer arayan sürgündeki bir karakter olarak çıkar. Babasına son görevini yerine getirmeye çalışan Wilfrid'in bu anlamda *Oidipus Kolonos*'ta ile *Kıyı* arasında sembolik bir benzerlik kurduğunu söyleyebiliriz. Mouawad, oyunda ötekiliği vurgulamak için Sophokles'i birebir dönüştürmemiştir. Wilfrid'in doğumu sırasında ölen annenin asıl katilinin, kendilerinden olmayan ve Fransızca'yı aksanlı konuşan Wilfrid'in babası olduğunu söyleyen Emile dayı antik tragedyaya havası birden çağdaş dönemin kimlik sorunsalıyla esmeye başlar. Bu anlamda yapıtın *Kral Oidipus* ya da *Oidipus Kolonos*'ta isimli tragedyalarının doğrudan birer yeniden yazması olduğunu söyleyemeyiz.⁵⁰

Dörtlemenin diğer bir tiyatro metni olan *Yangınlar*'da özellikle Nihad'la birlikte Oidipus miti ve mitbirimlerinin tekrar kullandığını görebiliriz. Ölmüş annelerinin vasiyetini yerine getirmeye getiren ikizler babalarının ve erkek kardeşlerinin peşine düşerler. Yalnızca uyarılar, işaretler, bir ceket ve kırmızı bir karne bırakan annelerinin ardından Jeanne babasını, Simon da erkek kardeşinin izini takip etmeye başlar. Bu yol annelerinin doğduğu topraklarda sonlanacaktır. Anne Nawal'ın geçmişiyile, savaşın korkunç yıkımıyla karşılaşan kardeşler için asıl dehşet verici olansa babaları olan Abou Tarek ile kardeşleri Nihad'ın aynı kişi olmasıdır. Burada tıpkı Oidipus ve Iokaste'nin başından geçen ensest ilişki Nawal ve Nihad arasında gerçekleşmiştir. Gayrimeşru bir çocuk olan Nihad, tıpkı Oidipus gibi bir çoban tarafından büyütülmüş, yaşamı boyunca annesini aramış fakat annesi olduğunu

⁵⁰ a.e. 23-27

bilmeden ona işkence etmiştir. Çölde yaşayan bir yaşlı olan Chamseddine, Oidipus'a hakikati söyleyen kör gibi Simon'a babasının aslında ağabeyi olduğunu anlatır. Benzer bir paralellikle Jeanne da Sophocles'in Antigone'si gibi belirir: Oidipus mitinde Antigone, ölü kardeşini gömmek istemektedir ve babasıyla birlikte sürgüne gönderilir. Ağabeyinin aksine kendisinden daha az emin bir karakter olarak karşımıza çıkan Jeanne'ın bu yola çıkışı, arayışı Antigone ile bir benzerlik arz etmektedir. Son olarak yapıttaki kimlik izleğine dair geliştirilen bir başka izleksel stratejinin kardeşlerinin isimlerinin gerçekte farklı bir kültürün ismi olmalarıyla verildiğini söyleyebiliriz. Kardeşleri ve aynı zamanda babaları olan Nihad'ın oyun boyunca farklı isimleri olduğu gibi Jeanne'ın ismi Jannaane, Simon'ununki de Sarwan'dır. Onları trajik kahraman yapan da isimleriyle çok geç tanışan, geçmişinden, köklerinden bihaber yaşamaları ve dehşet uyandırıcı bir yazgının çocukları olmalarıdır.⁵¹

Mouawad'ın yazarlığından bahsettiğimiz bir önceki bölümde, yapıtlarında baskın olan bir başka izleğin hareket, yürümek olduğunu belirtmiştik. Yapıtlarındaki bu yürüme izleği dörtlemesinin dışında bizim de incelemesini sunacağımız *Le Soleil* isimli oyunda da bir anlam alanı oluşturmaktadır. Sürgün ya da göçmen yazını altında gördüğümüz bu yoğun hareket alanı kendisine bir çalışma alanı açabilir. Profesör Erich Auerbach'ın izinden giderek batı kanonunun üzerinde yükseldiği iki temelden biri olan Homeros'un destanlarından Odysseia'dan esinlenerek karakterlerin evine dönüş yolculuğunu anlatan yapıtları için *ulyssien poetika (poétique ulyssienne)* ismi önerilebilir. Bu tür yapıtların karakterlerinin geçmişinde travmaya yol açabilecek bir olayın (savaş, sürgün, doğal afet, yıkım, soykırım, göç) varlığı belirleyici bir özelliktir. Bunun ardından yapıtların eyleyensel şemasında arzu nesnesinin anavatana dönüş ya da travma yaratan olaydan kaçıp, daha sakin bir yere gitme isteği olabilir. Karakter gerekli donanıma sahip olduktan sonra hedefine ulaşmaya çalışır. Bu yolda karşısına engel olarak çıkan yine dehşet verici unsurlar olabilir. Başından geçen karşılaşmalar karakterin izlediği anlatı izlencesine benzer ya da onu tamamlayan nitelikte olabilir. Anlatı düzeyinde ele aldığımızda kullanılan figürler öncelikli olarak hareket bildiren eylemler olmalıdır. Buna örnek olarak Mouawad'ın yapıtlarında gördüğümüz /koşmak/, /yürümek/, /kaçmak/ gibi anlam birimleri verilebilir. Bu yapıtların anlamsal boyutu ele alındığında tez boyunca tekrar ettiğimiz /kimlik/, /ölüm/, /göç/, /sürgün/, /öteki/ anlam birimlerinin yoğun olarak kullanıldığını görürüz. Buradan da anlayacağımız gibi tıpkı miteleştirilme yöntemin sadece mit analizi yapmadığı gibi göç yazını altına konumlandırabileceğimiz ulyssien yazının her zaman mitolojik öğeler

⁵¹ a.e. 29-31

barındırması gerekmemektedir. Ulyssien yazını diğer göç yazını altında bulunan sürgün, göçmen, göçmenlik, etnik ya da diaspora yazınından farklı kılan asıl özellik karakterlerin yolda olmasıdır.

Mouawad'ın Yunan mitlerinden ve tragedyalarından etkilendiğini belirtmiştik. Ancak bu, oyunlarının klasik dönem tiyatro metinlerinde gördüğümüz tüm özellikleri barındırdığı anlamına gelmemelidir. Örneğin Aristoteles'in Poetika'da bahsettiği olay, yer ve zaman birliği Mouawad'ın yapıtlarında mevcut değildir. Tam tersine Mouawad çağdaş döneme dahil edebileceğimiz tiyatro metinleri kaleme almaktadır. Sahne yönetmenliği kariyerine baktığımızda da klasik metinleri modernize ederek oyunları sahnelediğini görmekteyiz. Metinlerindeki uzam-zamansallık bir doğru üzerinde gitmemekte, geçmişe veya içe bakış, uzam-zamansal kaymalar çağdaş tiyatronun özelliklerindendir. Wilfrid'in aynı sahnede hem ölü babasıyla hem de babasının gençliğiyle konuşuyor olması hem bir geçmişe bakış hem de bir uzam-zamansal kayma olarak kabul edilebilir.

Mouawad'ın oyunlarında genel sayılabilecek bir başka özellik ise hayalet, hayal ya da silüet kullanmasıdır. Yunan mitlerinde ve klasik tiyatro metinlerinde yoğun biçimde kullanılan bu unsuru bu şekilde çağdaş tiyatroya taşımaktadır. Örneğin Wilfrid'in ölmüş babasına şayet bakarsa onu sonsuza dek görememesi Orpheus ve Eurydice mitine bir göndermede bulunmaktadır. Ölmüş bedenlerin gömülmesi, kahramanın bedenleri ait olduğu yere götürmeyi istemesi günümüzün kimlik, aidiyet gibi kavramlarına işaret etmekle beraber gömü töreninin mitolojik ve dinsel bir boyutunu da hatırlatmaktadır. Yunan düşüncesine göre ölmüş bir beden usule uygun gömülmez ya da yakılmazsa ruhları ne Elysium ne de Tartaros'a gidebilir. Bu nedenle Mouawad, bu Antik Yunan düşüncesindeki bu kaidelere uygun bir töreni, ona başka bir anlam yükleyerek yapıtlarında kullanır.

Sembolik ve anlatsal bir düzenleme, kutsal ve kurucu olan mitin üç işlevi vardır. Mit öncelikle anlatır, ardından açıklar ve son olarak da açığa vurur. Arayış ve hakikati ortaya çıkarma bir mitin öncelikli görevidir. Evrensel kimliği eleştiriye açık olsa da doğaüstü konuları ele almasıyla fabl ve efsaneye yakın şekilde konumlansa da mit bugün hâlâ canlı ve hareketlidir. Mitin bu hareketli ve canlı yapısıyla ilgili olarak Wladimir Troubetskoï *Mythes, motifs et thèmes* yazısında mitlerin doğru bir formu olmadığını ya da kopyalarının ya da bozulmuş birer yansımaları olduğunu, tüm bu versiyonların da miti oluşturduğunu söylemektedir. Bu özellikleri çerçevesinde Mouawad'ın karakterlerinin bir arayış ve hâkikati ortaya çıkarmaya çalışması onları mitik karakter hâline getirir. Karakterlerin “*Nereden geldim?*” sorusu Mouawad'ın yapıtlarında düğümü oluşturmaktadır. Söylem düzeyinde rastlanılan “bir zamanlar” ifadesi metni “bir varmış bir yokmuş”la başlayan masal türüne

yaklaştırmaktadır. Yine söylemsel düzeyde karşımıza çıkan edilgen kipin kullanımı ya da şahıssız ifadeler yapının anlam çözümlemesi esnasında kimliksizlik anlam birimiyle yerdedir.⁵²

Tragedya, her karakterinin kendi davasında haklı oluşu sebebiyle melodramdan ayrılmaktadır. Salt biri haklı, karşı taraf haksız değildir ya da düğüm çözüldüğünde bir taraf tamamen nesnesine ulaşmış, ötekisi ise cezalandırılmış olmaz. Karakterlerin üzerlerinde bir lanet vardır. Düğüm, karakterlerin arayışa çıkması ve bir hata (trajik hata) ya da bir yalanla daha da sıkışabilir. Mouawad'ın yapıtlarında sıkça kullandığı bu trajik hata insanları birbirine düşürmekte, birilerini birilerine kurban etmektedir. Düğümün çözülmesi ya da hâkikate ulaşılması da çoğu zaman karakterlerin dehşete uğratmaktadır. Bu klasik yapı Mouawad'ın çağdaş metinlerinde kendini korumaktadır. Mit kelimesinin Platoncu bir bakış açısıyla kutsal anlamına gelmesi gibi hâkikati ortaya çıkaran /söz/ (*parole*) anlambirimine /kutsal/ (*sacré*) anlambirimiyle aynı anlam alanına dahil edilebilir.⁵³

Klasik tiyatronun başka bir vazgeçilmezi olan koro, Mouawad'ın yapıtlarında varlığını korumaya devam etmektedir. Sophokles'e kadar 12 kişiden oluşan koro sahnede şarkı söyleyip, dans eder ve ayrıca olaylar karşısında halkın sesini dile getirirdi. Yine oyunlu ilgili olan fakat sahnede gösteril(e)meyen olayları ya da efsaneleri koro halka bildirirdi. Ayrıca kimi zaman karakterlere destek olduğu gibi onlar için engelleyici konumda da bulunabilirdi. Mouawad'da koro, onun kendi kültürüne ait söylemi içermektedir. Kıyı isimli oyununda Simone'un söylediği şarkı İlias destanını okuyan kör bir aïdos tarafından söylenmektedir. Troya Savaşı'nı anlatan bu destan köklerin, destanların ve yıkımların şarkısıdır. Mouawad da Lübnan iç savaşını ikinci bir Troya Savaşı olarak ele almıştır. Genellikle sahnede gerilim yükseldiğinde koro ve karakterlerin beraber söylediği *ağıt* (yun. *kommos*) seyircide bir sempati uyandırma niyetindedir. Yine Kıyı'da Simone'un Said karakterinin ölümü üzerine söylediği ağıt, klasik tragedyardakinin aksine ölümlerin mezarından çıkmasını engelleyeceği düşünülmektedir. Bunu alışlagelmişin dışında bir unsur olarak okuyabiliriz. Eski ve yeni arasındaki uçurumu göstermektedir.⁵⁴

Son olarak Wajdi Mouwad'ın miteleştirel yöntem ya da metinlerarasılık çerçevesinde ele alabileceğimiz yapıtlarının postkolonyal dönem çalışmaları açısından da bir araştırma alanı oluşturduğunu atlamamak gerekmektedir. Fransa'da özellikle son kırk yılda ivme kazanan

⁵² a.e. 61-66

⁵³ Kabağaç, Sina, **Melodram ve Trajedi**, Lucerna Klasik Filoloji Araştırmaları, İstanbul, 1994; Rubira, Virginie, a.e. s. 68-69, 75

⁵⁴ Çelgin, Güler, **Eski Yunan Edebiyatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, s. 71 ; Rubira, Virginie, a.e. s. 127-128.

postkolonyal çalışmaların araştırma alanları, koloni toplumlarının yazınlarındaki karşı koymanın izleri ve/veya kültürel kimlik isteği üzerindedir. Anglosakson eleştirinin etkisiyle postkolonyal alışmalar Fransa'da Jean-Marc Moura'nın *Littératures francophones et théorie postcoloniale* ve Jean-François Bayart'ın *Les études postcoloniales. Un carnaval académique* isimli kurucu metinleriyle kuramsal bir çizgiye oturmuştur. Aynı alandaki bir başka kuramcı isim Dominique Combe, bu yeni yaklaşımı yazın eleştirisine uygulamanın önünü açmıştır. Merkez ve çeper terimlerinin altında dil, coğrafya, kültür karşılaşmalarını inceleyen frankofon çalışmalar, göç ve sürgün izlekleri dahilinde baskılanan bir kültürün sesi olan Mouawad'ın yapıtlarını okumak için yardımcı bir kaynak oluşturabilmektedir. Fakat Mouawad için eklememiz gereken nokta onun üzerine yapılabilen bir postkolonyal çalışmanın baskılayan/ baskılanan etrafında gelişmediğidir. Çünkü yazar Fransız dilinin inceliklerine sahip ve ustalıkla bir dil kullanmakta, bölge-dünyaya açık bir yazar nesline dahildir. Frankofon tiyatro da özellikle 90'lı yıllardan sonra hareketlenmiş ve bu yeni çalışma alanının araştırma nesnesi hâline gelmiştir. Carole Fréchette, Fabrice Melquiot, Kossi Efoui, Mohamed Kacimi, Ahmet Ghazali, Koffi Kwahulé, Dieudonné Niangouna, Caya Makhélé, Mouawad yazarlar frankofon tiyatronun önemli isimleridir.⁵⁵

⁵⁵ Rubira, Virginie, a.e. 15-16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

***LE SOLEIL NI LA MORT NE PEUVENT SE REGARDER EN FACE* ADLI YAPITA METİNLERARASI BİR BAKIŞ**

3.1 Yapıttaki Metinlerarası İlişkiler

Bu bölümde *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (*Le Soleil* olarak kısaltmayı uygun gördük) üzerinden Genette'in sınırlamış olduğu metinlerarası ilişkileri, ortakbirliktelik ve türev ilişkileri olarak iki başlık altında izlemeyi hedefledik. İkinci olarak yapıtın Prof. Dr. Kubilay Aktulum'un Türkçeleştirilmesiyle ciddi düzende dönüşümü altında geçirmiş olduğu biçimsel ve dolayısıyla anlamsal dönüşümlerle anlam olanaklarına ulaşmaya çalışacağız.

3.1.1 Alıntı ve Gönderge İlişkileri

Bu bölümde Genette'in üzerinde iki ya da daha fazla metin üzerinde kurulan metinlerarası ilişkiler başlığı altında ele aldığı özellikle alıntı ve gönderge örneklerini göstermek istiyoruz. Ortakbirliktelik ilişkileri olarak da adlandırılan bu metinlerarası ilişkiler yapıtta açık kapalı biçimde ifade varolabilmektedir. Bir iz belirtilmeden kurulan kapalı ilişkilerdeki ayırışık elemanları seçmenin okurun entelektüel birikimine dayandığını hatırlatmak gerekir.

Metinlerarası ilişkilerde sıklıkla başvuru olan alıntı çoğunlukla yazınsal yapıtta açık ve yalın olarak bulunabilse de anlamsal katmanını tanımlamak ve yorumlamak okurda birikim gerektirmektedir. Okur, saptamış olduğu alıntı metnin niçin, ne şekilde ve hangi anlamda anametinde kullanıldığını kendi donanımıyla belirler.

Yazarların genellikle başvurduğu bir başka ortakbirliktelik ilişkisi olan gönderge, yapıtın başlığının ya da yazarının adını kullanılmasıdır. Açıkça belirtilen bir alıntı olsa da anametne yeni bir anlam kattığından anıştırma ile karışabilmektedir; ancak anıştırma göndergeden farklı olarak yalnızca Jenny'nin de dediği gibi dilbilgisel bir aykırılık veya bir iz olarak karşımıza çıkarak, okuyucunun kültürel birikimiyle kendini açık etmektedir (bkz. 1. 1. 2).

Metnin başlığının "*Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*" François de La Rochefoucauld'nun sözünden alıntılandığını söyleyebiliriz. Bu sözün geçirdiği değişimi ve vermek

istediği anlamı açıklamaya çalıştıktan sonra, yapıtın antik söylemlerden alıntılanmış ve her biri yapıtta bir kesite tekabül eden Cadmos, Laïos ve Œdipe isimli karakterlerinin yapıta nasıl anlam kattığı gösterilmesi amaçlanmıştır. Anlamsal dönüşümler üzerinde detaylı incelemeyi hedeflediğimiz karakterlerin anametin üzerindeki farklılaşma örneklerini vererek yapıtı oluşturan altmetinleri açıklama kısmına geçilecektir.

3.1.1.1 Başlık

Mouawad'ın yapıtını adlandırırken ilkin Herakleitos'a ithaf edilen 17. yüzyılda da yazın ve düşünce adamı La Rochefoucauld'nun *Réflexions ou sentences et maximes morales*¹'deki 26. özdeyişi olan *Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement*'ı (*Ne Güneş ne de ölüm birbirine bakamaz* (Tr. karş.)) alıntılıdığını söyleyerek ortakbirliktelik ilişkilerini incelemeye başlayabiliriz. Düşününün bu sözüyle insan eylemleri ve düşünceleri altında gizlenen güdülerini ön plana çıkarmaya çalıştığı varsayılmaktadır. Mouawad, La Rochefoucauld'nun bu sözünü alıp sondaki *regarder fixement* (*dosdoğru bakmak* (Tr.)) yerine daha yaygın olarak *regarder en face* (*yüz yüze bakmak*) zarfını yerleştirerek orijinal sözün sözdizimini korumuştur. Mouawad'ın bu alıntıyı yaparken ilkin insanın kaçınılmaz doğasının bir örgesi olan ölüm ile insan anlambirimciklerini örtüştürdüğünü söylemek yerinde olacaktır. Güneşin yani aydınlığın kör edici özelliği insanın gözlerini yakmakta, onu kör etmektedir. Böylelikle yapıtta da hem metafor hem de gerçek anlamıyla verilen körlük ve aydınlık anlambirimciklerini aynı anlam alanına dâhil etmemiz mümkündür. Mouawad anlamsal bir değişikliğe başvurarak metnin son bölümündeki *Œdipe*'e de bir göndermede bulunmaktadır.²

26. özdeyiş sondaki özdeyişle doğrudan birbirini tamamlar niteliktedir. La Rochefoucauld'ya göre insan, hep yakınında olan ölüme karşı hep bir yargıda bulunmakta ve sadece zayıflık olan duyguların ölüm söz konusu olduğunda güçlenebileceğine dair bir inançla gururlanmaktadır. İnsandaki bu özgüven, ölüme karşı hatalı bir tutumdur. Özgüvenle birlikte her daim başvuru kaynağı olarak kullanılan akıl da insana bir anlamda ihanet etmektedir. Çünkü ölümü hor görmek, insanın kendini ölümün üzerinde konumlandırmasını ve dolayısıyla ölümün ne kadar korkunç olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Filozof, vecizesiyle insanı onu kandıran sahte bir imgeden kurtarmak istemektedir. Bu imge de ölümle ve ölüm korkusuyla yüzleşebilen bir nevî insanı kendi özünden

¹ De la Rochefaucauld, François, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Lefèvre, 1822. s.18

² Valenti, Simonetta, Parole Rubate, *Jeux et enjeux intertextuels* dans “*Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*”, Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione, c. 8, sayı 16, 2017, s. 231

uzaklaştıran stoik bir düşünce imgesi olarak tanımlanabilir. Böylelikle tragedya boyutunda trajik hata olarak beliren özgüven bu anlamda insanın körlüğüne neden olmaktadır.³

Le Soleil'in göndermede bulunduğu Cadmos'un tanrıları inkâr edecek kadar körleşmesi, Laïos'un kendini bir oğlana kaptırıp, onun intiharına neden olmasına rağmen özür bile dileyemeyecek kadar kibirli doğası, Œdipe'inse kendisiyle ilgili hakikati taşıyacak kadar güçlü olmayışı, Mouawad'ın yapıtına niçin La Rochefoucauld'nun bu vecizesini koyduğunu açıklar niteliktedir. Yapıtın tüm kahramanları insanlık durumunun trajik durumunu kavrasa da onu gerçekten kavrayamayan, ona inanamayan tutumlarıyla kör olmuşlardır.⁴

3.1.1.2 Cadmos

Mouawad'ın *Le Soleil*'in birinci bölümü ismiyle adlandırdığı Cadmos, efsaneye göre, Kenan Ülkesi'ne yerleşmek için Mısır'ı terk edip Argiope ile evlenen kral Agenor'un oğullarından biridir. Bu evlilikten Cadmos'tan başka Phoinikis, Kiliks, Thasos, Phineus ve Europa doğmuştur. Europa'ya aşık olan Zeus, Hermes'e Kral Agenor'un sürülerini Europa'nın arkadaşlarıyla dolaşmakta olduğu Tyre sahiline sürmesini ister. Kendisi de beyaz bir boğa kılığına giren Zeus, Europa'yı güzelliğiyle etkiler. Kuzu kadar uysal davranan boğayla oynayan, boynuzlarına taşlar takan Europa boğanın üzerine binerek sahilde yavaş yavaş gezmeye başlar. Boğa aniden deniz girerek Europa'yı kaçıır ve Girit Gortyn'de kıyıya çıkıp bir kartala dönüşerek Europa'ya tecavüz eder. Europa'nın Zeus'tan Minos, Rhadamanthys ve Sarpedon isimli üç oğlu olur.⁵

Kral Agenor, kızkardeşlerini bulmaları için oğullarını görevlendirir ve onu bulmadan dönmelerini de kesinlikle yasaklar. Batı yönüne giden Phoinikis Kartaca'ya yerleşir ve burada yaşayan Punikler'e adını verir. Babası Agenor öldükten sonra Kenan'a dönüp onuruna Fenike olarak değiştirilen ülkenin kralı olur. Kiliks, Kilikya'ya, Phineus Marmara Denizi'ni Karadeniz'de ayıran Thynia Yarımadası'na yerleşir. Thasos ve yandaşları, Olympia'ya gidip elinde bir asa ve yay tutan on arşın uzunluğundaki Tyreli Herakles anıtını inşa etmiş ardından da Thasos'a koloni kurup altın madenciliği yapmışlardır.⁶

³ a.e. s. 232

⁴ a.e. s. 231

⁵ Graves, Robert, **Yunan Mitleri**, (çev.) U. Akpur. İstanbul, Kolektif Kitap, c.1, 2020, s. 239-240

⁶ a.e. s. 240

Cadmos ise annesi Telephassa ile beraber Rodos'a gitmiş, Lindos'lu Athena'ya tunçtan bir kazan adanmışlar ve Poseidon'a bir tapınak inşa etmişlerdir. Bu tapınağı babadan oğula geçen bir ruhban kurumuna bağışlayarak Thera'da da başka bir tapınak inşa etmiş ve misafirperverlikle karşılandıkları Trakya'daki Edonialılar'ın toprağına varırlar. Burada annesini kaybeden Cadmos, adamlarıyla beraber Delphi Kahinin'ne Europa'nın nerede olduğunu sormaya giderler. Europa'nın peşinde iz sürmeyi bırakmasını söyleyen kahin onun yerine bir düveyi takip edip, onun durduğu yerde bir şehir kurmasını söyler. Phokis'e doğru yola çıkan Cadmos, her iki yanında da dolunayı andıran beyaz lekeler bulunan bir düve satın alıp, onu doğuya Boitoi'ya kadar hiç durmadan sürmüştür. Düvenin yorgunluktan bitkin düştüğü yerde Thebai şehrini kurar, orada Athena heykelini diker ve tanrıçaya Fenike dilindeki karşılığı olan Onga adını verir. Çok vakit geçirilmeden düvenin Athena'ya kurban verilmesi gerektiğini bildiren Cadmos arkadaşlarını arınma suyu almaları için Ares Pınarı'na yollar. Buranın büyük bir yılan tarafından korunduğunu bilmeyen adamların çoğu yılan tarafından öldürölür. Bunun üzerine Cadmos bu yaratığın kafasını kayayla ezer. Cadmos düveyi Athena'ya kurban eder etmez onun karşısında beliren Athena, Cadmos'a yılanın dişlerini toprağına gömmesini emreder. Dişler toprağına gömölldükten sonra topraktan silahlarını birbirine vuran Spartiler (Ekilmiş Adamlar) ortaya çıkar. Cadmos bu adamların aralarına bir taş fırlattıktan sonra kavgaya tutuşan adamlardan yalnızca beşi hayatta kalarak, Cadmos'un emri altına girerler. Ancak yılanı öldürölldüğü için kendisinden intikam almak isteyen Ares, Cadmos'u Büyük Yıl boyunca tanrının kölesi olmaya mahkûm eder.⁷

Yılanı öldürmesiyle kefarete ödemek zorunda kalıp, sekiz yıl süresince Ares'e kölelik eden Cadmos, Athena'nın ona verdiği Boitoia'da Ekilmiş Adamlarla beraber sonrasında Thebai olarak adlandırılacak Cadmeia kentini kurmuştur. Zeus'un Iason'a bildirmiş olduğı gizemlere katılan Cadmos, Ares ve Aphrodite'in kızı Harmonia ile evlenmiştir. *Le Soleil*'de kullanıldığı şekilde kimi efsanelerde Cadmos'un Samothrace adasını ziyaretinde Athena'nın ödüllendirmesiyle Harmonia ile evlendiğı söylenmektedir.⁸

Le Soleil'in karakteri olan Cadmos için konuştuğumuzda, buraya kadar anlatılan mitin yapıtta birebir aynı söylemle karşımıza çıkmadığını söylememiz gerekir. Ancak yazar, söyleme bağılı kalarak yaratmış olduğı bütüncede Europa ve Zeus mitine, Europa ismini de alıntılararak bir göndermede bulunmuştur:

⁷ a.e. s. 241

⁸ a.e. s. 244

- 1- *BABA. İnsanlar kıyılarımıza yanaştı.
Yirmi kişi kadar.
Çıplaklar.
Sahile doğru ilerlediler.
Boynuna kadar gömülmüş
Boğa kafası
Yüzlerini saklıyordu
Bakışlarını
Gözlerinin renklerini.
Boynu vurulmuş köleler
Boğazlanmış çocuklar
Kazığa oturtulmuş askerler
Sadece kızkardeşiniz kana boğulmuş sahilden kurtulmuş.
Onun olduğunu fark ettiler
Dalgalara doğru geri döndüler
Denizin içine doğru ilerlediler
Oraya gömüldüler ve kardeşinizi aldılar⁹*

Anametin üzerinde gördüğümüz babanın söylemi Europa'nın kaçırılış mitiyle farklılık göstermektedir. Europa, söylene göre Zeus tarafından kaçırılmaktadır. Zeus yerine kullanılan kollektif bir özne olarak yirmi adamın çıktığı sahil, henüz bir savaşın gerçekleştiği bir uzamı betimlemektedir. Burada Mouawad'ın Lübnan İç Savaşı'na bir anıştırmada bulunduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Bununla beraber boğa kafalı yirmi adam aslında savaştan dönerken Europa'yı kaçırmıştır.

Mouawad'ın Cadmos söyleni üzerinde yaptığı değişimlere Cadmos'un ablasının peşine düşen tek kardeş olarak gösterilmesi, diğer kardeşlerin ölmesi başka bir örnek olarak verilebilir. Bu iz sürüş, Cadmos'un cesaretinden ya da ustalıklığından değildir, ağabeyleri onun yanından ayrılırken ondan bir söz vermesini isterler. Ölüme meydan okumaya karar veren diğer kardeşler, Cadmos henüz çok küçük olduğundan onun babaları Agenor ile beraber kalması için söz verdirirler. Europa'nın peşinde tüm ailesini yitiren Cadmos, ülkesi Fenike'yi terk etmeye karar verir. Anavatanından ayrılan Cadmos kardeşlerine verdiği sözü tutmamış olur; çünkü onları yitirmek Cadmos'ta insan yaşamındaki boşluk hissini doğurmuştur. Burada Mouawad, karakterine ustalıklı bir dil kullandırır. Tekrar eden anaforlarla, aliterasyon ve asonanslarla, türettiği tekrarlarla trajik bir söylem geliştirir¹⁰:

- 2- *CADMOS. Batsın dünya
Verilmiş sözler batsın!
Ağabeyim ağabeyim ağabeyim ve babam
Mezarlarında uyuyorlar
Düşüyorlar düşüyorlar fazlasıyla mezar düşüyorlar
Bunlarla bu sözlerle!
Ömrümün dönemecine bir hançer sapladım*

⁹ Mouawad, Wajdi, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Leméac, 2008. s.17

¹⁰ Valenti, a.e, s. 217

*Her şey bozuldu
Ne söz ne kanun var gidiş günü geldiğinde¹¹*

Bir başka anıştırma örneğinden söz edecek olursak kardeşinin peşinden giden Cadmos'un "*Tous allons et venons aveugles à nous-mêmes. (Hepimiz gidelim ve kendi kendimizi kör edelim.)*"¹² Sözü Œdipe'e bir anıştırmada bulunmaktadır. Yapıtın 3. Bölümünün ismine ayrıldığı Œdipe bu savımızı desteklemek niteliktedir.

Anlatıdaki anne Argiope, uğradıkları yerler ve kutsallara sunulara yer vermeyen Mouawad, karakterini kendi isteğiyle sürgüne gitmiş bir karakter olarak işlemektedir. Metinde, yabancı olduğu Samothrace'a varmadan önce yolda Pallas ile karşılaşmaktadır. Cadmos'un Pallas'la geçen diyalogunda Mouawad doğrudan bir alıntı yapmaktadır:

- 3- *PALLAS. Kadim zamanlarda ayna, bilgeler tarafından evrensel aklın uyum içinde oluşun bir sembolü olarak görülürdü. Bu nedenle Hephaistos'un, Dionysos için bir ayna yaptığı ve Dionysos'un da bu aynaya bakıp kendini seyre dalarak çoğulluğu yaratmaya koyulduğu söylenilir.*¹³

Le Soleil'de yazar bu söylemin Giorgio Colli'nin *La Sagesse grecque* isimli kitabından alıntılanmıştır. Dionysos ile ilgili bir alıntının burada kullanılmasının amacı tragedyaya türünün doğuşuna bir anıştırma olduğunu kabul edebiliriz. Nitekim tragedyaya Dionysos kültürüyle, onun uğruna kutlanan şenliklerde ortaya çıkan bir tür olduğunu burada hatırlatmamız gerekir.

Cadmos, Pallas'ın bu sözü üzerine kendisinin yollarda olduğunu, kardeşi değilse ona yol vermesini istediğini söylese de Pallas aynı yapıttan alıntıyla devam eder:

- 4- *PALLAS. "Titanların korkutucu kılıcı bozulmuş aynada kendi farklı görüntüsüne odaklanan Dionysos'a korku salmıştı."*¹⁴

Cadmos diyalogtaki bu kopukluğu okura yansıtırsa da Pallas'ın bir sonraki söylemi yine aynı yapıttan bir alıntıdır. Fakat bu kez kendini tanıtır:

- 5- *PALLAS. "Fakat Dionysos'un yüreğinden doğmuş Athena Dionysos'un kalp çarpıntıları yüzünden Pallas olarak adlandırılmıştır."*
Ben Pallas'ım.
Bana bak:
Benim.
[...]

¹¹ Mouawad, Wajdi. a.e. s. 28

¹² a.e.

¹³ a.e. s. 32

¹⁴ a.e. s. 32

Çok aramış
Çok yürümüş
Şehrin kurucusu
Cadmos.¹⁵

Cadmos'un Pallas ile geçen bu diyalogu Cadmos'un kaderini değiştirir ve Pallas'ın sözünü dinleyerek kardeşi Europa'nın peşini artık bırakır ve buradaki yabancılığını ifade eder:

6- CADMOS. Buradayım
Sonsuza kadar yabancı kalacağım
Sonsuza kadar barbar olacağım.¹⁶

Tanrıça Pallas Cadmos'a bir düvenin izinden giderek bir kent kurmasını ve Yabancı olmasına rağmen yeni düzenin hep bir yabancı tarafından kurulduğunu dile getirir:

7- PALLAS. Barbarlardır daima
Dünyaya yeni kanunları getiren.
[...]
PALLAS. En büyük sayının kanunu.
Neşenin ve acının
Birbiri ardına barışın ve uyumsuzluğın kaynağı olacak.
Ama asla unutma ki adaleti getireceksin.
Yıllar
Yüzyıllar geçecek
İnsan insanı yakacak
Şehirler şehirleri yıkacak
Ülkeler ülkeler altında ezilecek.
[...]
İnsanlar daima mutluluğu arzu eder
Ama takip etmeye niyetli oldukları yolda
Her zaman aynı yanlış akar gider
Ve kanda neticelenir.
Hem her zaman kendi düşüşlerinden doğarlar
Hem de yeniden inşa ederler¹⁷

Pallas'ın bu sözlerinin kadim söylemden bir alıntı olmadığını belirtmemiz gerekmektedir. Aksine, yazarın eski olanı bugünün kodlarıyla tekrardan inşa ederek genel tabirle günümüzde kendine göre olması gereken bir dünya düzenine bir anlamda anıştırma yaptığını söyleyebiliriz.

Cadmos her ne kadar yabancı kimliğini gizlemese de erdemleri ve bilgeliği sayesinde bu adada büyük bir sevgi ve hoşgörüyü karşılanır. Cesaretinden dolayı Pallas tarafından gittiği adada

¹⁵ a.e. s. 33

¹⁶ a.e. s. 34

¹⁷ a.e. s. 34-35

Harmonie ile evlenmesine izin verilen Cadmos, düğünden önce kendisini kral ilan ettikleri Thebai halkına hediye olarak alfabeyi getirir. Böylelikle Thebai kenti halkı, kendisinden sonra gelecek olanların köklerini bilecek ve daha önceki hatalardan kaçınabilecekleri ortak bir belleğe sahip olacaktır¹⁸:

8- CADMOS. Dostlarım
Beni dinleyin ve üzülmeyin:
Bir gün şehrimiz
Tıpkı diğer medeniyetlere olduğu gibi yanacak.
[...]
Fakat hiçkimse burada size sunduğum bu şeyi silemeyecek
Sizin aranızda
Hediyelerinizin arasında benim de size sunacağım hediye işte bu.
[...]
Bir ünlüye denk gelen otuz farklı şekil.
Burada her birini yeniden üretmeyi
Telaffuz etmeyi ve tekrar etmeyi
Sökmeyi ve ezberlemeyi
Anlamayı ve sevmeyi
Ve nesilden nesile devretmeyi öğreneceğiniz
Otuz sinek ayağı.
İşte alfabenin otuz harfi.
Aydınlara aydını
Bu kara şekillerde herkes
Hayallerinin
Ve arzularının en derin kalıntılarına dalmayı öğrenecek.
Eliften
En sondaki Ye'ye kadar
Zamanın mezar taşı üzerindeki
Hafızamıza kaydetmek için
Bu gizemli harfleri
Atalarımızın toprağı üzerine serpiştireceğiz¹⁹

Cadmos bu sözleriyle barış tekrar elde edildiğinde başka halkların bir arada barışçıl bir şekilde yaşamasın kanunla olacağı ve tek kanunun da yabancı ve yerlinin bir arada yaşamasını kabul eden tek kanun olacağını belirtir. Thebai bu şekilde bir hoşgörü kenti olarak yabancıların ve yerlinin bir arada yaşamasının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.²⁰

Ancak Mouawad, kurucu mitte bir değişiklik yapmaktadır. Çünkü anlatıya göre Cadmos ve Harmonia'nın düğünü Olymposlular'ın katıldığı ilk düğündür. Thebai'nin merkezinde düğüne katılacak tanrılar için on iki altın taht kurulmuş ve onlara çokça hediyeler sunulmuştur. Mouawad, *Le Soleil*'de Cadmos'un düğüne tanrıların katılacağı ilk düğün olarak göndermede bulunmuş; ancak onlara hediye sunusu kısmını kullanmamıştır. Buna ek olarak Cadmos, tanrısal buyrukları yerine

¹⁸ Valenti, a.e. s. 215

¹⁹ Mouawad, a.e. s. 44-45

²⁰ Valenti, a.e. s. 218

getiren, onlara inanan bir karakterdir. Ancak Mouawad, yapıtında yeni bir anlam evreni yaratmak için yapıta trajik bir hava vermek için yukarıda da metinden alıntılanarak örneklendirildiği gibi onu tanrı inancı olmayan bir karakter olarak geliştirdiğini söyleyebiliriz. Mouawad'ın bu değişime gitme nedenini anametın üzerindeki anlam değişimleri bölümünde ele alacağız.

3.1.1.3 Laïos

Mouawad'ın yapıtın ikinci bölümünü Laïos olarak adlandırırken yine bir söylene göndermede bulunmuştur. Bir önceki bölüme ismini veren Cadmos'un Harmonie'den olma oğullarından Thebai kralı Labdacos'un oğlu Laïos, amcası Lycos'un ölümünden sonra tahta çıkar. Ancak Amphion ve Zethos tarafından gücü elinden alındığından tıpkı atası Cadmos gibi kendine sığınacak bir yer bulmak için toprağından ayrılmak zorunda kalır:

- 9- *LAÏOS. Vatanımdan uzakta benim için hiçbir şeyin anlamı yok!*
LYCOS. Hiçbir şeyi anlamlandırmaman gerekecek!
Her şey sessiz
Her şey gizli.
Barbarların yollarında
Atan sana sorulduğunda
*Bir Yabancı'nın kral olduğu vatanın birinden geliyorsun*²¹

Doğduğu topraktan bile isteye uzaklaşmak zorunda kalan kral Laïos, yolda kör bilici Teiresias ile karşılaşır ve kendi canı pahasına amcasının ölümünden onu sorumlu tutar. Bunun üzerine Teiresias Laïos'a, Labdacos soyunun onunla bitmesi için bir lanet eder:

- 10- *LAÏOS. Hayatta kalmam için ölmüş olana*
Beni ölüme yollayarak
Ona nasıl hürmet sunabiliyorsun!
TEIRESIAS. Oğlun gibi konuşuyorsun!
LAÏOS. Benim başkalarıyla karıştırma
Oğlum yok benim.
[...]
TEIRESIAS. Benim üzerimden tanrılara meydan okuyorsun
*Hâlâ bir çocuksun.*²²

Laïos'un sonraki durağı Péllops'un sarayıdır. Geride yıkım ve şiddetle bıraktığı vatanını şu şekilde dile getirir:

- 11- *LAÏOS. Ayağımı sürüye sürüye vatanımı terk ediyorum*
Şehrimin çığlıklarını işitiyorum
Yakarışlarını ve korkusunu.

²¹ Mouawad, a.e. s. 48

²² a.e. s. 54

*Çağlayan kan hayatımı kurtarmak için saniyelerle yarışıyor.
Işığın ölümüne karşı taşkınlık ve öfke.
Gökyüzünde bir makas uçuşu anında
Dehşet koşusunda
Sol ayak ve sağ ayak!
Kopma kopma
Felâket felâket
Bilge ve yabanî olsam
Bedbahtlığın hıçkırın nefesinde
Konuş konuş
Kecele
Her şeye rağmen yaşamın gücü devam ediyor ve birbirini izliyor.
[...]
Koş LAİÖS
Senin hayatın bu tekrarlanan
Nefes alıp nefes veren adım atma hareketinin içinde²³*

Antik söylen temel alındığında Laïos'un trajik kırılma noktası Teiresias ile arasında geçen diyalogtansa onun doğası gereği homoseksüel bir ilişki sonrası aşık olduğu kişinin intihar etmesine sebep olmasıdır. Kral Pelops'un büyük bir konukseverliğiyle karşıladığı Laïos at biniciliğinin inceliklerini paylaştığı Chyrisippos'a aşık olur. Sürgün cezası bittikten sonra oğlanı Nemeia Oyunları oynanırken arabasına bindirip, Thebai'ye kaçırır. Bazı anlatılarda ise Pelops'un Hippodameia'dan olan Thyestes ve Atreus'u değil de Chyrisippos'u tahta geçireceğinden korkan Hippodameia'nın Thebai'ye gelip oğullarından üvey kardeşlerini öldürmelerini ister. Thyestes ve Atreus bu cinayeti gerçekleştirmeyi reddedince Hippodameia taht hırsıyla üvey oğlunu Laïos'un hançeriyle öldürür. Chyrisippos son nefesinde katilinin Hippodameia olduğunu açıklar. Oğlunun peşine düşen Pelops Thebai surlarına dayanır; ancak Laïos'un oğulları tarafından zindana atıldığını öğrenince silahlarını bırakıp ondan özür diler.²⁴

Le Soleil'de aynı söylene yapılan göndermeyi ele alacak olursak Laïos'un tıpkı atası Cadmos'un kuşlarla olan güçlü diyalogu gibi atlarla olan ilişkisi ön plana çıkmaktadır. Bir atın sırtında barış yanlısı bir kral olan Pélops'un adasına varmasıyla insanların sevgisini kazanır ve onların konukseverliğiyle istediği kadar orada yaşabilme imkanını elde eder. Atlara sözünü dinleten bir adam olarak karşımıza çıkan Laïos özellikle adalılarda ve çocuklarda bir hayranlık uyandırmaktadır. Burada insanlara atlaları ehlilleştirmeyi öğrenen Laïos, Pélops'un oğlu Chyrisippe'nin ilgisini kazanarak ona aşık olur. İlk önce bu aşka dirense de tahta oğullarının geçmesini isteyen Hippodameia'nın kışkırtmasıyla suçluluğunu gizlemekten vazgeçer²⁵:

²³ a.e. s. 49-50

²⁴ Graves, a.e. s. 502

²⁵ Valenti, a.e. s. 224

12- *LAÏOS. Laïos!*
Ben Laïos'um!
Benim adım bu!
Dehşet veren bir hakikat!
Yüreğim öyle ağır ki;
Sükut-ü hayal dolu
Aşkların sükut-u hayali
Sükut olmuş aşklar!
[...]
Gürleyen çocuk Khyrisippos
Mucizeler arasındaki mucizedir
Gözyaşlarım başımı döndürüyor
Görünmezliğin içinden geçiyor
Koşarken oynarken ağlarken hayal kurarken
[...]
Benim ikinci babam!
Pelops'un oğlu Khyrisippos
İspiyoncu ve alçak!
Canavar evet canavar
Canavar!
Tamamen buyum
Yalnızca buyum
Tiksinti ve mutluluk
Acı ve sarhoşluk arasında!
Parçala onu
Boğazla beni!
Onu okşa
Benim derimi yüz!
Bir şeyi kılıçtan geçirmemek için
Hâlâ gidebilirim!²⁶

Chyrisippos'un ölümüne sebep olduğu için Pelops tarafından kökünün kuruması için lanetlenmiştir. Ancak Thebai'ye tahta geri dönüp Iocaste ile evlendiğinde lanet hatırlatılır. Asla bir çocuğu olmayacaktır. Eğer meşru bir çocuk dünyaya getirirse bu çocuğun kendisi yerine geçeceği ve annesinden çocuklar doğuracağı kehanetini bilmektedir. Homoseksüel yönelimi olan Laïos bir gece sarhoş olduğunda karısı Iocaste'yi hamile bırakır. Meşru ama doğmaması gereken çocuk Oedipus dünyaya gelir.²⁷ Böylelikle lanet silsilesi devam edecektir.

3.1.1.4 Œdipe

Mouawad'ın *Le Soleil*'in son kesitini kendisine ayırdığı *Œdipe* bölümünün Oidipus söylenine bir göndermede bulunduğu apaçık ortadadır. *Laïos* bölümünün sonunda anlatmaya başladığımız gibi Thebai kralı Laïos Iocaste'yle evlenir ve bir başka atarımaya göre çocuk sahibi olamadığı için Delphoi

²⁶ Mouawad, a.e. s. 67-68

²⁷ Vernant, Jean-Pierre; Vidal- Naquet, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne-II*, Paris la Découverte, 2001 s. 51

kahinine başvurur. Kahin ona doğacak olan bir çocuğun kendi katili olacağını söyler. Buna öfkelenen Laïos her ne kadar karısına bir şey söylemeden onu kovsa da Iokaste geceleyin onun yatağına girer, Laïos'u kandırır ve hamile kalır. Iokaste doğum yapıp kollarında oğluyla kocasının yanına gittiğinde Laïos çocuğu alır ayaklarını çiviyle birbirine çakar ve onu Kithairon Dağı'nda terk eder.²⁸

Ancak kader tanrıçaları çocuklara uzun ve sağlıklı bir yaşam hazırlamışlardır. Kimi anlatılarda onu bir çoban bulup onu Korinth'e getirirken bazı anlatılarda ise çocuğun ayaklarını çivileyen Laïos çocuğu denize bırakır. Polybos'un karısı Kraliçe Periboa'nın çamaşırcılarının yanına gittiğinde çocuğu fark eder ve kendisi doğurmuş gibi davranarak insanları kendine inandırır. Gün gelip Oidipus'a babasına hiç benzemediği, onun oğlu olmadığı ima edildiğinde Oidipus derhal Delphoi Kahini'ne gider. Kahin ona babasını öldürüp annesiyle evleneceği, ondan çocuklar yapacağına dair kehanette bulunur. Anne babasını çok seven ve onlara zarar gelmesini istemeyen Oidipus, Korinth'e geri dönmeye karar verir. Delphoi ve Daulis arasındaki dar bir yolda ona kendinden üstünlere yol vermesini isteyen Kral Laïos ile karşılaşır. Oidipus bu güç aşığı adama yola vermeyeceğini söyler. Arabacıya devam etmesini söyleyen Laïos, arabasıyla Oidipus'un ayağının üzerinden geçtiğinde Oidipus öfkesine hakim olamayıp arabadan savurlan Laïos ayaklarından atın dizginlerine dolanır ve Oidipus tarafından sürüklenir.²⁹

Laïos'un yola çıkma nedeni kralı olduğu Thebai'nin Chyrisippos'a tecavüz edip ölümüne sebep olduğu için kente ceza olarak gönderilen Sphinks'ten nasıl kurtulacağına dair kahine danışmaktır. Sphinks antik söylene göre şehir yakınındaki Phikion Dağı'nda yaşayan ve oradan geçmek isteyen insanları Mousalardan öğrendiği bilmeceyi soran, eğer bilemezlerse onları midesine indiren bazılarınca Typhon ve Ekhidna'nın bazılarına göre de Köpek Orthos ve Khimaira'nın kızıdır. Thebai'ye giderken tanımadığı babasını öldüren Oidipus, Sphinks'in bazen iki, bazen üç bazen de dört ayaklı olan ve dört ayaklıyken en zayıf halinde olan yaratık bilmeceğini doğru bilir. Bunun üzerine utancından kendini Phikion Dağı'na atan Sphinks'ten kenti kurtaran Oidipus'u Thebaililer kralları olarak tanır ve Iokaste ile evlendirirler.³⁰

Kentte baş gösteren salgın nedeniyle Oidipus kahine tekrar danıştığında Laïos'un kentten kovulmasını söyler. Oidipus, tanımadığı babasına lanet okuyup, gıyabında onu sürgüne mahkum etse

²⁸ Graves, a.e. s. 464

²⁹ a.e. s. 465

³⁰ a.e. s. 465

de Oidipus, Teiresias'la görüşmek ister. Bilici Teirasias, Ekilmiş Adamlardan olan Iokaste'nin babası Menoikeus ölürse bu salgının biteceğini bildirir. Ancak Teiresias Ekilmiş Adamlar'dan üçüncü kuşaktan olanının da ölümünün gerektiğini ve bu adamın da Oidipus olduğunu söylediğinde Oidipus gözlerini kör eder, Iokaste ise kendini utancından asar. Kimi anlatılarda ise annesinin ölümüne sebep olan Oidipus'un onu sürekli rahatsız eden Erinysler'in tükenmeyen işkencelerine rağmen bir süre daha tahttan çekilmediği, kimilerinde ise onun erkek kardeşi Kreon tarafından sürüldüğü mevcuttur. Oğulları Polyneikes ve Eteocles ise amcalarının bu kararı üzerine tek bir damla gözyaşı dökmediğinden ve babalarına kurban ettikleri hayvanın but kısmını yollayarak onu aşağıladıklarından Oidipus tarafadından lanetlenirler. Kızı Antigone ile ülke ülke gezen Oidipus sonunda Attika'da Kolonos'a gelir ve Erinysler tarafından öldürülür. Theseus onu Önemli Kişiler Mezarlığı'na gömmüş, Antigone ise yasını tutmuştur.³¹

Anametinde trajik söylene gönderme yapan *Ædipe* bölümü bir çoban ve hizmetkarın diyaloguyla başlar. Çoban, hizmetkarın Laïos'un sarayında çalıştığını ve bir çocuk terk ettiğini fark edip onun vicdanına seslense de hizmetkar çocuğu terk etmekte kararlıdır. Son kesitini başlatan bu diyalog, *Ædipe* söyleninin izinden gittiğimizde trajik kahramanın öyküsünün başladığı ana göndermede bulunduğunu söyleyebiliriz. Buna ek olarak kendisine yolundan çekilmesini söyleyen hizmetkâr yine bizi *Ædipe* ve Laïos'un karşılaşma anına götürmekte olup, *Ædipe*'in babasına vermediği ancak onu öldürerek eyleme döktüğü cevabı çoban hizmetkara vermektedir:

- 13- *ÇOBAN. Seni tanıyorum:
Sen Laïos' un evine bağlı bir hizmetkârsın.
Sürülerimiz yaylada bir araya geliyor.
HİZMETKÂR. Bu gece kurban vermek için.
Ne bir yüz ne bir insan.
Sessizlik olsun diye
Kulağının sağır olmamasını ümit et.
Çekil yolumdan.
ÇOBAN. Hangi adam
Yoldan çekilir
Kendisine yolumdan çekil denildiğinde
Ölümüne haykıran bir ruh varken?
Vicdanın
Benimkinden daha ağır değil.
HİZMETKÂR. Doğru.
Ama iyi adamların hakikati
Bugün hâlâ nedir ki?
Kapat ellerinle kulaklarını
Bir çukur aç
Sok kafanı oraya
Delir.³²*

³¹ a.e. s. 467

³² Mouwad, Wajdi, a.e. s. 87

Hizmetkâr çobanı onayladıktan sonra kulaklarını hakikate karşı tıkayıp delirmesini söylemesi genel anlamda hakikat karşısında aklını kaçıran trajik kahramanlara anıştırma yaptığı gibi /de nos jours/ (günümüzde) anlam birimciliğiyle modern insan için hakikat neyse ona kulak tıkamasına bir anıştırmada bulunuyor gibi gözükmetedir. Diyalogun devam eden kısmında hizmetkâr, çobana niçin bu çocuğu dağda bırakması gerektiğini anlatır:

14- ÇOBAN. Bir çocuk haykırıyor!
Çılgınlıkları ayı kanatacak!
Kaçıyor musun?
Senin çocuğun mu?
[...]
HİZMETKÂR. Çocuk benim değil
Ama onu
Kithairon'un ölü ağaçlarına
Ayaklarından çivilemekten
Köpeklere
Kartallara
Tüm kuşlara av etmekle
Acımasız bir görevle süren bir gün boyunca
Taşdım!
[...]
ÇOBAN. Çocuğun kusurları mı var?
HİZMETKÂR. Apollon'un istemediği bir çocuk
Diyorlar ki
Babası
Uzun zaman önce
Bir oğlana tecavüz etmiş.
[...]
HİZMETKÂR. [...]
Görkemli Iokaste
Ejderha soyu
Thebai'nin incisi.
Doğurur doğurmaz
"Al al
Ve onu güneşe çivile
Gün boyunca!
Ben de yürüyorum işte!
[...]
Ama "çivilemek" bunu yapamam!
"Çivilemeyi" yapamam!
Onu
Ölü bir ağacın
Kurumuş dallarına
Ayaklarından
Bağladım!
Yüzünü okşayıp
Gözyaşlarını öptükten sonra
Sesini sesimle bastırmak için
Sesim kesilene kadar
Hüznümü katık ederek
Korkuma öfkeme
Haykırarak koştum!
[...]
Lanetlenmiş o.
"Kendi babanı öldürüp

*Annenden çocuk peydahlayacaksın.”
Çocuk ağlar.
İç parçalayan bir inilti.³³*

Corinth'te hüküm süren Mérope ve Polybe'in çocukları olmadığını ve bu çocuğu onlara götürüp orada sevebileceğini söyleyen çobanın teklifini hizmetkâr kabul eder. Böylelikle Œdipe'i ölüme terk etmemiş olur. Mouawad buradan sonra atlama yapmaktadır. Bundan sonraki sahnede Œdipe büyümüş ve doğumgünü için verilen bir davette birinin onun Mérope ve Polybe'in öz çocuğu olmadığını ıstır. Bunun doğruluğunu araştırmak için Héléos'a sığınarak kim olduğunu öğrenmek ister. Burada Mouawad'ın kimlik izleğinin Œdipe üzerinden geliştirdiğini söyleyebiliriz. Ebeveynlerinin gerçekte kim olduğunu ve nereden geldiğini sorgulayan Oedipus hakikati öğrendiğinde, Héléos yani güneş metaforuyla gözleri yanacaktır. Burada değinmemiz gereken bir başka nokta Oedipus'un insanlığın kökeniyle ilgili sırrı öğrenmesinin hakikatle örtüştüğüdür. Bu bilgi her insanla paylaşılamayacağı gibi öğrenildiğinde de kahramanı kısıkvrak yakalamaktadır³⁴:

15- *OIDIPUS. Dinle beni:
Hakikatin dışında hiçbir şey önemli değil.
Eğer yaşamaya devam etmek istiyorsan
Ne unut ne ekleme yap
Ne de duymak istediğimi söylememelik et.
Olanı söyle.
Hayatın bir pencere
Sen de bu pencerede oturuyorsun.
Gördüğünü anlat.
Görmek istediğim şeyi değil.
[...]
Bir söylenti.
Hayatını bunun üzerine kurma.
Ve seni sevenlerin sevgisinde yaşa.
Hakikatin ne önemi var?
Varoluşunun kaynağını bildiğini kim söyleyebilir?
Bundan şundan doğduğunu bilmek
Şimdiyi hafifletmez bu.
HELIOS. Korinthos'un kralısın Oidipus.
Kralı da olacaksın.
Adil bir kral olacaksın
Herkes böyle düşünüyor.
Bu söylentinin ne önemi var?
OIDIPUS. Kör bir şekilde yaşamayı kim kabul eder?
[...]
HELIOS. Ne yapacaksın?
OIDIPUS. Soruşturacağım.
Bulacağım.
Kehanet!³⁵*

³³ a.e. s. 88-90

³⁴ Valenti, a.e. s. 226

³⁵ Mouawad, a.e. s. 94-96

Hakikatin bir göstergesi olan Héléos ve sahnedeki insanoğlu her ne kadar Œdipe’i hakikatten vazgeçirmeye çalışsa da ona engel olamazlar. Mouawad, burada trajik kahraman olan Œdipe’in metnin içerisinde kendisi her ebeveynin sevmesi gerektiği gibi seven Polybe ve Mérope’nin sevgisiyle sevgi açlığının doyurulmayacağını göstermektedir. Yazar için gerçek kimlik insanın her daim barındırdığı sevgi açlığını doyuracak unsurdur. Fakat trajik gerilimin yükselmesi için Sophokles’in izinden giden Mouawad, Œdipe’i tavsiyelere kulaklarını tıkamıştır.³⁶

Birinci bölümün ana karakteri Cadmos’un başarısının ve gücünün doruğundayken, kibre kapılarak tanrıların varlığını nasıl reddettiğini; ikinci bölümde Laios’un nasıl insanî bir kibre kapılıp tutkularının peşinden gittiğini gördüğümüz gibi Œdipe’in de hakikatle sarsıldığını söyleyebiliriz. Burada tragedya yazarlarının insanın zayıf doğasından dolayı nasıl bir kibre kapılıp kendi sonunu getirdiğini işlemesi gibi Mouawad da insanın cahil doğasının onun getirdiği acımasız sonu vurgulamak istemektedir. Kahinin korkunç sözlerini duyduktan sonra Œdipe babasından ona miras kalan sözlerle yoluna kör olarak devam etmek ister³⁷:

16- *OIDIPUS. Olacağım kişi olacağım.
Kendimi bulduğum bu kazılmış yolda
Söz veriyorum:
Asla geri adım atma
Zavallı kehanet asla
Gerçekleşmeyecek.
Kalçamın gücüyle vataniyle terk ediyorum.
Gökyüzünde makas olmuş
Bir uçuş anında
Sol ayak ve sağ ayak
Şiddet yarışında
Kökünden koparılmak kökünden koparılmak!
Felaket felaket!
Talihsizliğin hıçkıran soluğunda
Bilge ve vahşi ol
Konuş konuş
Kekele
Tıpkı hayat gibi sıkı
Kazılmış bu yola
Ağır baldırlarımı
Tüm kaçışımı koydum.
Kehanet kader değildir!
Tanrı insan değildir!
Bana hayat verenlerden uzağa
Taşıyacağım bu aksaklığımı.
Hakikatimin başarısızlığında sonsuza kadar.
Hiçbir engele başını eğme!³⁸*

³⁶ Valenti, a.e. s. 227

³⁷ a.e.

³⁸ Mouawad, a.e. s. 99-100

Mouawad, Œdipe’i çoğu yapıtında da yaptığı gibi başına gelmiş felaketleri, kaderini dönüştürebileceğini sanan çağdaş insanla özdeşletirerek burada da mitik bir figür olarak kullanmıştır. Her ne kadar Tanrı’ya inanmasa da kendine duyduğu aşırı güven ve aldatıcı gücüyle onun oyuncağı olduğunu kabul etmiş, ona meydan okumaya çalışan trajik insanın profilini çizmektedir³⁹:

- 17- *OIDIPUS. Aydınliğın ölümüne karşı kudurmuş ve öfkeliyim!
Olacağım kişi olacağım!
Öleceğim kişi olacağım!
Ama yolumdan dönmeyeceğim;
Bir adım geri atmayacağım
Bu kehanetin dönüřüdür⁴⁰*

Œdipe’in körlüğü kahramanın öfkeden delirmesinden kaynaklanır. Tanrılar onu uyarsa da Œdipe hakikatin altında ezilmektedir. Bir türlü kendinden kaçamadığı hataların altında acı çekerek kendini cezalandırma yolu olarak ilkin öfkeden gözünün kör olması şeklinde yorumlanabilir. Ancak hatasının itirafı ve durumu kabullenişi Sophokles’te de olduğu gibi kahramanın ve ailesinin düşüşünden sonra gerçekleřir⁴¹:

- 18- *ŒDİPE. Gözlerinin ardında gizli olanı kim söyleyebilir?
Tıpkı yolundayken durdulmuş dünyanın oyuğu gibi!
Yırtılmış
Hareketsiz göz çukurları.
İmgelerin şiddetli fırtınalarını
Çarpışmaları
Sel gibi akın eden kabuslar.
Görmeden önce görememişim!
Babamı öldürerek
Onun yüzünü tanımak istemedim.
Annemi hamile bırakarak
Onun rahmini tanımak istemedim.
Tanrılar beni felaketin eşiğine götürdüler:
Gördüm.
Ortaya çıktı.
Iokaste asıldı
Eteokles Polyneikes kardeş katline uğradı
Antigone yaşayan ölü
Sürgün edildi Antigone.
Ortaya çıktı⁴²*

Mouawad’ın Kral Œdipe tragedyasını yapıtının sonuna yerleştirmesi tesadüf değildir. Çünkü Œdipe Sophokles’in tragedyasına nazaran *Le Soleil*’de kaderinin ağırlığını daha yoğun şekilde taşıyan

³⁹ Valenti a.e. s. 229

⁴⁰ Mouawad, a.e. s. 102

⁴¹ Valenti, a.e. s. 230

⁴² Mouawad, a.e. s. 114

bir karakterdir. Œdipe hatasını tanırken (*recognition*) ifşa ederken kendi soyundan gelenlerin de lanete, ölüme makum olduğunu bilmektedir⁴³:

19- *OEDIPUS. Boğa kafalı adamlar
Bu sahile çıkmışlardı
Muhteşem saçları olan bir kadını kaçırmak için
Şehrin kurucusu Cadmos'un kız kardeşi Europa
Benim medeniyetim için kayboluşu bir iz bırakmış olan Europa
Onları vahyin parlak duvarına fırlatmak için
İnsanları körlüklerinden koparan
Büyük felaketin başlangıcı.
Bu hikâyeyi hâlâ ateşe atmak
İsteyenlere
Buna engel olacağız⁴⁴*

Yazar, Cadmos tarafından kurulan, Laiös'un insani bir zayıflığa düşerek neden olduğu bir savaşla ardından tanrıların işlenilen bu suçlar nedeniyle ilk iki bölümdeki kahramanların soyundan gelen Œdipe'i cezalandırmak için kente saldıkları salgınla yıkılan yedi kapılı Thebai kentini üç klasik tragedyayı tek bir bütüncüye yerleştirerek betimlemektedir.

Özetlememiz gerekirse, *Le Soleil* üzerinden yazarın yapmış olduğu alıntı, gönderge ve anıştırma örneklerini açıklamaya çalıştık. Anametni üçe bölen her biri mitik üç karakterin ismi doğrudan antik anlatılara, klasik tragedyaya metinlerine göndermede bulunmaktaydı. Yapıtın ismi olarak alıntılanan La Rochefoucauld'nun sözünün, kahramanların trajik kibrine bir gönderme olduğunu belirttik.

Metindeki ortakbirliktelik ilişkilerini daha çok mit ve mitik söylem çerçevesinde sınırladığımız için yazarın yapmış olduğu anıştırmaları yalnızca yine bu söylemle ve modern çağ insanı üzerinden göstermek istedik.

Bundan sonraki bölümde, Mouawad'ın önsözünde aktardığı klasik tragedyaya metinlerinden “türeme” biçimini açıklamaya çalışacağız.

3.2 Klasik Tragedyanın Biçimi ve Anametnin Öykündüğü Metinler

Türev ilişkileri adından da anlaşılacağı üzere anametnin altmetinden türeme biçimlerini ifade etmektedir. Bu isimli yapıtın hangi türeme işlemine dâhil edilebileceğini kuramsal bölümden

⁴³ Valenti, a.e. s. 231

⁴⁴ Mouawad, a.e. s. 115

hareketle belirlemek istemekteyiz. Öncelikle türeme biçimini göz önüne aldığımızda, tragedya türüne öykünmüş olan bölümde *Le Soleil*'in altmetinleri antik Yunan metinlerinden söz etmeden önce klasik tragedya hakkında genel bir çerçeve sunacağız.

Genette'in anametnin ilişkilerini betimlerken Aristoteles'in *Poetika*'sından yola çıktığını belirtmiştik. Bu nedenle ilk önce Aristoteles'in izinden giderek tragedyadan söz etmenin yerinde olacağını düşündük.

Le Soleil'in öykünmüş olduğu tragedyalardan söz etmeden önce yazınsal bir tür olan tragedyayı açıklamamız yerinde olacaktır. Drama sanatının kıdemli bir türü olan tragedya için başvurmamız gereken öncelikli kaynak şühesiz Aristoteles'in *Poetika* isimli yapıtıdır. Aristoteles, günümüze bir kısmıyla erişen *Poetika*'sında tragedyayı, izleyicide *acıma (pathos)* ve *korku* aracılığıyla bu tip duygulardan *arındırma (katharsis)* yaratmak için yoğun, belli bir uzunluğu olan bir eylemin her parçasında farklı biçimlerde zengileştirilmiş bir dille ve insanların hareketleriyle gerçekleştirilen bir taklidi yani mimesisi olarak görür. Ona göre taklit edilen nesneler açısından ele alındığında taklit edilenler zorunlu olarak erdemli ya da bayağı olan kişiler olacağından ikili bir ayrıma gitmemiz gerekmektedir.⁴⁵ Bu anlamda erdemli kişileri nesnesi yapan mimetik yapıtlar tragedya ve destan iken sıradan, bayağı olan kişileri taklit edense komedyadır. Yine Aristoteles bir diğer ayrımı zorunlu kılmaktadır: bu nesnelerin ne şekilde taklit edilmiş olduğu.

Tablo 4: Aristoteles'e Göre Türlerin Ayrımı⁴⁶

<i>Nesne</i>	<i>Tarz</i>	<i>Dramaya dayalı</i>	<i>Anlatıya dayalı</i>
	<i>soylu</i>	tragedya	destan
	<i>bayağı</i>	komedy	yansılama

Erdemli kişiler, ya Homeros'un yaptığı gibi *sözlü* şekilde (*fr.diégétique*) de ya da *harekete* bağlı olarak (*fr. mimétique*) taklit edilebilir. Bütün bu ayrımdan yola çıkan Genette, *Introduction à l'Architexte* adlı yapıtında yazınsal türlerin Aristotelesçi bir dizgesini oluşturmuştur. Taklide dayalı ve erdemli kişilerin olduğu yazınsal yapıtlar tragedyayken yine taklide dayalı olan fakat

⁴⁵ Genette, Gérard, *L'Introduction à l'Architexte*, Paris, Seuil, 1979, s. 20

⁴⁶ Genette, a.e. s. 29

bayağı kişilerin olduğu yapıtlar komedyadır. Sözel olarak ifade edilen erdemli kişilerin nesne olduğu yapıtlar destanken, yine sözlü anlatıma dayalı olan fakat aşağı ve bayağı kişilerin yer aldığı yapıtlarsa yansılama⁴⁷.

Klasik tragedyanın iç biçimi üzerinden devam edersek söylememiz gereken bir başka özellik, tragedyanın kapalılığıdır. Bu kapalılık özelliği tragedyanın fablından yani öyküsündeki anlam birliğinden gelmektedir. Aristoteles'in mytos ya da logos olarak adlandırdığı öykü, tragedyanın iç yapısı gereği zorunlu olarak süren olaylar dizisidir. Sıradan bir anlatıda hakim olan dizi, tragedyada farklı olarak baştan sona bir gerilimle bir arada tutulmaktadır. Öyküde zorunlu olarak bulunan bu gerilim okura baştan sona yansıtılmaktadır. Olayın seriminden çözümüne kadar yazar tarafından bilinçli bir şekilde arttırılıp düşürülen tansiyon, okurda bir beklentiyle gerilimin oluşmasını sağlar; olayın başlangıcındaki durumun bir anda *altüst olacağı* (fr. *péripétie*) veya döneceğine dair okurda bir izlenim yaratır. Bu *baht dönüşleri* (fr. *réognition*) durumun olumsuzdan olumluya ya da olumludan olumsuza bir geçiş olacağı gerilimi sunar. Olay devam ederken beklenti, mantıksal bir bağıntıya uymaksızın beklenmedik bir biçimde gerçekleşir. En sonunda da gerek sahnede gerek okurda biriken gerilim baht dönüşümünün kaçınılmaz gösterimiyle de çözülür. Bir tragedyada olay örgüsü sırasıyla *düğümün bağlanması*, *dönüm* (fr. *noeud*), *düğümün çözümlenmesiyle* (fr. *dénouement*) meydana gelmektedir. *Dönüm*; *felâket* (fr. *souffrance*), altüst oluş ve/veya yeniden tanınma veya farkına varmayla ortaya çıkabilir. Okurun ya da izleyenin biriktirdiği tüm gerilimden *arındığı* (fr. *purgation*) kısım olan düğüm çözümü yapının son bölümüdür. Bu bölümde yazar, benzetmek yerindeyse yapıtını ne kadar sık dokuduysa, çözüm bölümünde alımlayanda da ortaya çıkan ürün o denli yoğun olmaktadır.⁴⁸

Tüm bu bilgilerin ışığında, yapıtın öncelikle hangi yazınsal tür başlık altında değerlendirmemiz gerektiğini belirmeliyiz. Bunun için I. Bölümde de bahsettiğimiz gibi metinaşkınsal ilişkilerin en soyut başlığı olarak tanımlanabilen *üstmetinselliğe* (fr. *transtextualité*) başvurmaliyiz. Kimi zaman yapıtlarda başlıkların altında bulunabilen roman, anlatı, şiir, dram gibi birtakım yanmetinsel göstergeler bulunsada genellikle çoğu metinde bu tür izlere rastlanılmayabilir. Metnin dâhil edilebileceği türün bildirilmediği noktalarda soyut ve kapalı bir üstmetinsellik kavramıyla karşılaşılmakta ve bunun sonucunda da metnin türünün belirlenmesi okura düşmektedir. İşte bizim de üzerinde metinsel aşkınlık ilişkilerini belirleyeceğimiz *Le Soleil* isimli yapıtın söylem

⁴⁷ Aristoteles, *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*, İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2018 s. 7- 15; Stalloni, Yves, *Les Genres Littéraires*, Nathan Université, Paris, 2001 s. 25

⁴⁸ Latacz, Joachim, *Antik Yunan Tragedyaları*, (çev.) Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yay., 2006, s. 62-64

özelliklerini dikkate aldığımızda, başka deyişle yazınsal kodlarını incelediğimizde ele alınacak yapının öncelikle bir tiyatro metni olduğunu görürüz.

Metnin girişinde *İsimlerden Önce (Avant Les Noms)* üstbaşlığı ve *Tanrılar (Dieux)* altbaşlığıyla bir bölümlene yapılmaktadır. Konuya dair fikir veren, konuyu dramatik biçimde özetleyen “X” ile gösterilmiş özne ya da özneler, klasik tragedyalarda gördüğümüz bir koro bölümü olarak düşünülebilir. Tanrılar altbaşlığıyla açılan perde tragedyanın o boğuk ve soylu havasını zenginleştirmektedir.

Le Soleil’de, klasik tragedya metinlerinde başvuru alan perde numaralandırması yerine her biri mitik ve trajik kahramanların isimlerinin belirtildiği ve sahne numaralandırılması yerine de bu karakterlerin eylemlerine ya da bulundukları durumu anlattığı şekilde altbaşlık verilerek bir bölümlene yapılmıştır. Bununla beraber yapının dramaya dayalı yazınsal da bir ürün olması, onun neden bir tragedya metni olarak kabul edilebileceğinin bir başka göstergesidir. Mitik ve trajik kahramanlar ise klasik metinlerde de karşımıza çıktığı gibi soylu kahramanlardır. Sadece kahramanların değil olay örgüsündeki eylemlerin de klasik metinlerdeki ağırlığını korumaktadır. Oyundaki olay örgüsü sırasıyla *Cadmos*, *Laios* ve *Ædipe* bölümlenmesiyle klasik metinlere sadık kalınarak düğümlerin bağlanması, düğüm, düğümlerin çözülmesiyle bölümüyle oluşturulmuş olup, tragediyaların belirleyici olan özelliklerinden olan gerilim, oyunun başından sonuna kadar ağırlığını korumaktadır. Burada atlamamız gereken bir başka özellik her bir bölümlene içerisinde de düğümlerin bağlanması, düğüm ve düğümlerin çözülmesi şeklinde ilerleyen bir olay örgüsünün olduğudur. Aristoteles bu düğümlerin oluşmasını üç koşulda belirlemektedir. Bir *felaket* (yun. *pathos*) olan gözler önünde sesli bir ölüm, yoğun duygu krizleri veya yaralanmalar gibi insanda acı uyandıran her türlü unsurdur. İkincisi tam da üzerinde çalışılmakta olan bir durumun tam tersine dönüşmesiyle gerçekleşen *peripeti* (yun. *peripatheia*) iken üçüncüsü de bilmeme durumundan bilme durumuna geçiş, *yeniden tanıma* ya da *farkına varma* (yun. *anagnorisis*) dır. Aristoteles *Poetika*’da (145a29-1452b8) peripetinin ve tanımanın üst üste geldiği Sophokles’in *Oidipus*’unu örnek göstermiş ve onu en güzel tanıma olarak belirtmiştir. Yazarlar, tragediyalarında tragedyanın özgün biçimine ne denli bağlı kalırsa kahramanların tanımaya dair eylemleri ve acıları da seyircide/okurda o denli bir *arınma* (yun. *katharsis*) yaratmaktadır.⁴⁹

⁴⁹ a.e. s. 64

Klasik tragedyanın biçem özelliklerini *Le Soleil* üzerinden örneklendirdiğimizde; Agenor'un en küçük oğlu olan Cadmos'un ablası Europa'nın Zeus tarafından kaçırılması düğümlerin bağlandığı nokta, Cadmos'un ağabeylerinin ve en sonunda da onun Europa'nın izine düşmesi düğümü, Harmonie ile evlenerek yabancı olduğu bir ülkede -Thebai'de- kral olduğu bölüm ise düğümlerin çözümünü sunmakta, anametimiz olan *Le Soleil*'de ise düğümlerin bağlandığı kısım olarak karşımıza çıkmaktadır:

- 20- CADMOS. Beni kralınız yaptınız
Kral olarak hareket edeceğim
Ama sizinle konuşurken daima bir arkadaş olacağım.
[...]
Hatırlayın:
Kızkardeşimi her yerde ararken
Sizin yerinize geldim
Düvenin kırılğan adımlarını takip ederek.
Size kuşlar gibi yaşamayı
Kuşlar gibi hayal kurmayı öğrettim
Aranızdan bazıları sözlerime inandı.
Size söylemeye geldim
"Bu benim.
Birlikte bir şehir kuralım
Bazıları bu kelimeyi haykırdı:
"Yabancı"
Hepimizi mahveden savaş patlak verdi.
[...]
Sözlerimi dinleyin:
Uyumsuzluğumuzun yıkıntısı üzerinde
Yeni bir dünyanın kurallarını inşa edeceğiz.
Bir şehir burada yükselecek ve tutkularımızın renklerini alacak
ve ayırdığı için bu 'yabancı' lafı bizi
bundan böyle yabancı bizim Kanunumuz olacak.
Bu şehrin her biri göğün renklerinden birine açılan
yedi kapısı olacak
ve biz de böylece
başka ve farklı olanın hareketlerine göre süren gün ve geceye doğru
dönmüş olacağız⁵⁰

Yüksek ve soylu bir dil kullanan Mouawad, kurucu mite tekrar dönüp onu yeni bir anlam alanına yerleştirir. Cadmos ortak belleğe sahip, barışçıl bir toplum yaratarak aslında Yunan tragediyalarında gördüğümüz kadere karşı gelmeyle örtüşmektedir. Başka deyişle Cadmos'un tanrısal bir kibre büründüğünü okumamız mümkündür. Böylece Cadmos kendinden sonar gelenleri kötü etkileyecek bir kadere sebep olmaktadır. Onun *trajik hatası (hamartia)* kendi soyundan gelenleri tanrısal bir lanete uğratar. Düğümlerin bağlandığı kısım olarak kabul ettiğimiz birinci bölümün son kısmındaki Harmonie ve Cadmos'un evliliği sırasında bu trajik hata yinelenmektedir. Düğüne

⁵⁰ a.e. s. 42-43

tanrıların da katılacağı anda Cadmos'un, tanrıların varolmadığını dolayısıyla tanrıların bu düğünde bulunmalarının imkansız olduğunu Thebai kenti halkına açıklayan bir tiradı bunu örneklemektedir⁵¹:

21- *CADMOS. Kutlayalım!*
Ve tanrıların var olmadığını bilen bizler
Bir anlığına sanki varlarmış gibi yapalım
Bir kereliğine
Yalnızca bir kere
Sadece ve sadece bir defalığına
Yanılsama ve hakikat
Birleşsinler
Aynı düğünde bir masaya oturabilsinler
Ve insanoğlunun büyük neşesini kutlayabilsinler diye
Var olan bizler bu var olmayanları davet edelim.
Tanrıları buraya getirtelim.
Tanrılar gelir.
İnsanlara katılır.
*Birlikte masaya otururlar.*⁵²

Bu satırlara kadar Cadmos'un Pallas'la olan diyalogundaki benzer söylemleri aynı trajik hatayı desteklemektedir:

22- *CADMOS. Tanrılara daima itaat etmek gerekir.*
Ama ben dünyanın düşüne katılmaktansa
Yollarda ayan ayan dolaşmayı tercih ederim.
[...]
CADMOS. "Tanrılar yoktur.
Sadece insanlar sadece insanlar!"
*Yola koyulur.*⁵³

Cadmos, yasalara bağlı bir kent kurarak ve Harmonie'yle evlenerek kendini tamamen insani bir kibire kaptırıp tanrılara olan inancını reddetmektedir. Gözü kibirle kör olmuş karakter, yedi kapılı Thebai'nin tanrılar tarafından yıkılacağına ve onun soyundan gelen Laïos ve Œdipe'in üzerine lanet salınacağını bilmemektedir. Böylelikle *Le Soleil*'in düğümlerinin bağlandığı kısmın Cadmos'un kibri, yani trajik hatası oluşturduğunu söylememiz mümkündür.

Yazarın, Laïos'a kullandığı dil, tragedyaya yakışır biçimde soylu ve süslü olup, kullandığı ses oyunları kahramanın umutsuzluğunu da dile getirmektedir. Savaştan, yıkımdan tabana kuvvet kaçan Laïos'taki öfke aliterasyonlarla ve tekrirle güçlendirilmiştir. İntikam isteği ve buz tutmuş kalp kırıklığı, ölüm, hiçlik, aydınlığın eksikliği, vatanını terk etmek zorunda kalan bir kaçkının tüm bu izleklere karşı verdiği tepkiyle örtüşmektedir. Klasik tragedyaların nazım biçiminde yazılışına da bir

⁵¹ Valenti, a.e. s. 220

⁵² Mouawad, a.e. s. 46

⁵³ a.e. s. 35-36

göndermede bulunmak istediğini düşündüğümüz Mouawad, anjambman⁵⁴ kullanımıyla hem karakterin öfkesini körükler hem de metnin düğüm bölümüne bir dinamizm katmaktadır⁵⁵: (bkz. Ekler n° : 12)

Retorik etkileriyle, kahramanın içsel hesaplaşmasını (fr. *monologue intérieure*) okura sunan yazar tekrar eden anaförlerle da klasik tragedyanın biçimini taklit ettiğini göstermektedir. Laïos'un dilemma barındıran iç konuşması tragedyadaki gerilimin burada da korunduğunu göstermekte ve trajik hatanın (yun. *hamartia*) dışavurumu olarak okunabilir.⁵⁶

Hippodamie'nin kışkırtmasıyla ortaya çıkan trajik hata, Thebaililerle Adalılar arasında korkunç bir savaşın patlak vermesiyle aşktan gözü kör olmuş kahraman Laïos'un düşüşüne neden olur. Bilici Teiresias'ın sözünden dışarı çıkması ve nihayetinde Chyrisippe'in intihar etmesiyle ve Thebai'nin tamamen düşmesiyle soydan soya geçen bir lanet başlamış olur. Nitekim tragediyaların da birbirine işlenilen bir hatayla, soydan soya geçen bir lanetle birbirine eklemlendiğini söylememiz gerekir.⁵⁷

Bir bütün olarak ele aldığımızda buraya kadar geline nokta kurucu kimliğiyle beliren *Cadmos* bölümünde düğümler bağlanmakta, insani hatanın cisimleşmiş kahramanı *Laïos*'la düğüm sunulmuştur. Ancak hakikat ile özdeşirebileceğimiz *Ædipe* ile de Sophoklesvari bir biçimde düğüm çözülerek arınmadan söz edememekteyiz. Çünkü *Ædipe*'in Sfenksi alt ettiği sahneden hemen sonra *Ædipe*'in uzun bir tiradını görmekteyiz. Burada başından geçenleri özetleme tekniğiyle anlatmaktadır. Dolayısıyla düğümün çözülmesinde peripeti ve tanıma üst üste gelmemektedir. Düğüm kısmının altmetinden farklı olarak çözülmesi daha çok anlamsal bir farklılık yarattığından, bu bölüme anametindeki anlamsal dönüşümler başlığı altında yer verilecektir.

Öykünmenin sadece biçimin değil aynı zamanda altmetinlerde işlenilen izleklerin de bir taklidi olduğunu belirtmiştik. Bu nedenle Ortakbirliktelik ilişkileri başlığı (bkz. 3.1.1) altında ele aldığımız anametindeki göndermeler ve yapıtın yanmetni olarak kabul edeceğimiz önsözünün ışığında, Mouawad bize zaten *Le Soleil*'in Thebai kentinin düşüşü etrafında Euripides'in *Fenikeli Kadınlar*, Aiskyllos'un *Thebai'ye Karşı Yediler* ve Sophokles'in *Kral Oidipus*, *Oidipus Kolonos'ta*

⁵⁴ Şiirde bir cümlelin bir dizede bitmeyip diğer dizeye inmesi.

⁵⁵ Valenti, a.e. s. 224

⁵⁶ a.e. s. 225

⁵⁷ a.e.

ve *Antigone*'sinin bir araya getirdiğini söylemektedir. Bu söyleme ek olarak anametnin biçimin yanı sıra öykünmüş olduğu temel izleklerden de bahsedilecektir.

Anlatı tarihsel olarak ele alındığında yapıtları *Kral Oidipus*, *Thebai'ye Karşı Yediler* ve *Antigone* şeklinde sıralanabilir. *Le Soleil*'in türeme biçimini açıklamaya başlamadan önce bu sıralamanın aslında Mouawad'ın kendi insiyatifiyle değil bir yaratım ilkesini takip ettiğini belirtmemiz gerekmektedir.

Sözünü ettiğimiz bu oyunlar kendi dönemlerinde tek başlarına oynanmıyordu. Bir bütünün parçasıydılar. Tragedyaların doğumunda önemli olan Dionysia şenliklerinin üç gününde de aynı yazardan üç tragedya bir satir olmak üzere toplamda dört oyun sergilenmekteydi. Dolayısıyla her oyun kendi içinde bir bütün olmakla beraber bir dörtlemenin de parçasıydı. Bu metinler şüphesiz birbirinden bağımsız değildi. Ya anlamsal bir bütünlük ya da kronolojik olarak birbirinin devamını sunmaktaydılar. Tragedyalar mitolojik anlatı akışından ötürü bir üçlemeydi. Bundan sonra oynanan satir ise tragedyaların boğuk havasından kurtulmak için izleksel bir karşı ses olarak değerlendirilmekte ve çoğu zaman neşeli olurdu.⁵⁸

Satir dışında Mouawad'ın *Le Soleil*'ini bu anlamda birbiri ardına sahnelenen, aralarında konu birliği ve zamansal çizelge sunan bir üçleme olarak kabul edebiliriz. Bu durum aynı zaman bir dramaturj olan Mouawad'ın yaratım sürecinde de tragedya yazarlarına öykündüğünü apaçık gözler önüne sermektedir.

Altmetinlerimizden olan *Thebai'ye Karşı Yediler* de tragedya üçlemesinin bir oyunuydu. Aiskhylos, *Thebaïs* adını koyduğu dörtlemenin üçüncü oyunu olan *Thebai'ye Karşı Yediler*'den önce *Laïos*, *Oidipus* tragedyalarının, sonrasında ise *Sfenks* adlı satirinin oynandığını biliyoruz. Laïos ve Oidipus üzerine neredeyse hiçbir şey bilmememize rağmen konu bütünlüğünden yola çıkarak Laïos'ta Laïos'un oğlu tarafından öldürülmesinin, Ædipe'te ise Ædipe'in hakikatle yüzleşip kendini kör etmesinin anlatıldığını söyleyebiliriz. Cadmos oğulları üzerindeki laneti anlatan bu üçleme kibir kibri getirir fikir birliği içindedir.⁵⁹

⁵⁸ Latacz, a.e. s. 78

⁵⁹ Latacz, a.e. s. 117

Le Soleil'in altmetinlerinde okuduğumuz Thebai'ye Karşı Yediler'in konusu Oidipus'un oğulları Polyneikes ve Eteokles üzerine ettiği lanettir. Oğulları kendilerine miras olan Thebai'yi kılıçla bölüşmek zorunda kalırlar. Kardeşi Eteokles tarafından topraklarından kovulan Polyneikes amcası Adrastos'a sığınır ve ardından Argos'la da birleşip Thebai'ye dayanırlar. Oyunun ilk sahnesi Thebai'de pazar yeridir. Eteokles uzunca bir kuşatmanın ardından kente bugün saldırılacağını söyler. Sahneye koşarak giren koro, düşman korkusunu gösterir niteliktedir. Koronun söylediği şarkı savaşta galip gelenlerin, mağlup ettiği yerdeki insanların korkusunu ve endişesini anlatır. Burada metin Troya kuşatmasına olduğu kadar yakın bir tehlike olan Persler'e de göndermelerde bulunmaktadır.⁶⁰ Buradan sonra her biri koronun böldüğü Eteokles ve habercinin arasında geçen yedi konuşma çifti görürüz. Haberci her konuşma çiftinde Thebai'nin yedi kapısında bulunan Argoslu askerleri tasvir etmektedir. Eteokles her biriyle kentten birini karşılaştırsa da son kapıdaki kardeşi Polyneikes'tir. Oyundaki en can alıcı olan bu sahnede, Eteokles kaderin karşısındaki acziyetini görür. Haberciyle beraber sahneden çıkan Eteokles'in ve kardeşi Polyneikes'in öldüğünü sahneye tekrar giren haberci bildirir. İki yönetici ölse de kent işgalden kurtulmuştur. Kente getirilen ölü kardeşlerin ardından ağıt başlar. Oyunun merkezini Eteokles'in oluşturduğunu söyleyebiliriz. Çünkü eylemleri ve söylemleri başlangıçta kent sakinlerini yatıştırmaya çalışmaya yönelikse de oyunun sonunda kendini kenti için feda ederek almış olduğu tüm önlemlerin boşa olduğunu düşünen, insani yönüyle daha çok karşımıza çıkan bir karakterdir.⁶¹

Mouawad'ın, oyunda *Ėdipe* bölümünde oğulları Eteokles ve Polyneikes'e ve tek bir satırda gönderme yapıp okuru *Thebai'ye Karşı Yediler* tragedyasına göndermede bulunduğu açıktır. Birbirlerinin kardeş katili şeklindeki söylemi Thebai'ye Karşı Yediler'in de çözüm bölümünü özetlemektedir.

23- *ĖDİPE. İki kardeş Eteokles Polyneikes birbirlerinin katili*
Antigone yaşayan ölü
*Sürgün edildi İsmene!*⁶²

Mouawad'ın önsözde adını andığı bir başka Thebai kenti üzerine yazılmış Euripides'in Fenikeli Kadınlar tragedyasıyla *Le Soleil*'deki ortak noktaları ele alırsak ilk söylememiz gereken konusu itibariyle *Thebai'ye Karşı Yediler* ile aynı olduğudur. İsmi yapıta veren Fenikeli kadınlar koroyu oluştururlar. Apollon'a adak olarak Delphi'de rahibelik yapmaya giden kadınlar Thebai'de

⁶⁰ Aiskülos, *Thebai'ye Karşı Yediler*, (çev.) Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut, 2012, s. 15-18

⁶¹ Latacz, a.e. s. 117-119

⁶² Mouawad, a.e. s. 114

mola verirler. Euripides'in Fenike'yi seçmesi elbette tesadüf olarak anlaşılmamalıdır, Thebai'yi kuranların eski vatanın Fenike olduğunu hatırlamamız gerekmektedir.⁶³

Fenikeli Kadınlar'ın özellikle son bölümü kendinden önce yazılmış Thebai, Sophokles'in Oidipus ve Antigone dramalarındaki örgelerle benzerlikler sunar. Oyunda giriş kısmında Iokaste Thebai mitini Cadmos'tan sözcelem anı olan kapılara Argoslu orduyla dayanan Polyneikes'e kadar özetler. Iokaste çocuklarını bir araya getirip, nihai bir barışa ulaşmalarını istemektedir. Kentten sürülenleri geri dönmesini ve kardeş kavgasının bitmesini istenildiğini giriş ve esas kişilerin söyleminden çıkarmaktayız. Kardeşlerin annelerinin çağrısıyla barışmadığı birbirini öldürmekle tehdit etmesinin ardından korkulan olur ve iki kardeş de birbirini öldürür. Bunun üzerine Fenikeli Kadınlar'da mahzene atılmış olan Oedipus mahzenden çıkarılır ve kızı Anitgone tarafından ona olan biten anlatılır. Bundan sonra Kreon, Oidipus'u Thebai'den kovar ve Oidipus Antigone ile kentten ayrılır.⁶⁴

Ortakbirliktelik ilişkilerini örneklendirirken kendisinden bahsettiğimiz Oidipus, *Le Soleil*'de adıyla alınan bölümde doğrudan bir tragedyada gönderme yapan tek bölüm olmakla kalmaz aynı zamanda kendi başına okunduğunda Sophokles'in *Kral Oidipus* tragedyasının bir palempsestini de sunduğunu söyleyebiliriz. Palempsest diyoruz; çünkü iki metin aynı izlekleri barındırsa da anlamsal olarak geçirdiği dönüşümlerle yepyeni bir anlam evrenine kapı aralamaktadır ve bu anlama ulaşırken/ ulaşmak için altmetne hakim olmak anlam olanaklarına erişmek için bir destek sağlamaktadır. Buna ek olarak metni ayrı ayrı değerlendirmeyi bir kenara bırakıp bir bütün olarak ele aldığımızda ise *Le Soleil* tragedyasının yukarıda saydığımız klasik tragedyalarının ve anlatıların bir brikolajı olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü yazar, her ne kadar birbirinin devamı da olsa birbirinden kopuk metinleri bir araya getirip bir bütünlük yaratmıştır. Mouawad bu üç söyleni birbirine bağlarken okurda bir beklenti yaratmakta ve bağladığı noktalarda da bir tamamlanmışlık hissi uyandırmaktadır. Bu anlamda Mouawad'ın baş vurmuş olduğu metinlerarası yöntem her ne kadar kuramsal çerçevede bizi kopuk metin imgesiyle karşılaştırsa da bir anlamda anametnin boyutunda bir tamamlanmışlık sağlamaktadır. Bu durum yukarıda klasik tragedya hakkında bilgi verdiğimiz kısımda da söylenildiği gibi tragedyanın kapalılık özelliğiyle örtüşmektedir.

⁶³ Latacz, a.e. s. 325

⁶⁴ a.e. s. 327-329

Sonuç olarak anametimiz olan *Le Soleil* üzerinden örnekler sunarak açıklamaya çalıştığımız isimli tragedyanın oluşum sürecinde yazarın adını da andığı altmetinler olan Thebai'ye Karşı Yediler, Fenikeli Kadınlar, Kral Oidipus, Oidipus Kolonos'ta ve Antigone'nin biçimini birebir taklit ettiğini söylemek burada biraz zorlaşsa da metnini türetirken Thebai konulu klasik tragedya metinlerinden öykündüğünü belirtebiliriz. Çünkü tek bir satırlık göndermeyle Mouawad bizi altmetinlere götürse de bu durum söz konusu altmetinlerin biçimini taklit ettiği anlamına gelmemektedir. Bu durum yalnızca işlediği konuyu klasik bir tragedya yazarı gibi işlediğini söylememize imkan tanımaktadır. Yapıtını bir anlamda kendinden önceki Akdenizli tragedya yazarlarına benzetmeye çalıştığı doğrudur; ancak ifade biçiminde kendi özgünlüğünü korumakta ve anlamsal farklılaşmalarla kendine ait izlekleri metnine yerleştirmektedir. Onun kurmuş olduğu yeni anlam evrenini de çalışmamızın son kısmını oluşturan anlamsal dönüşümler ve sonuç başlığı altında inceleyeceğiz.

3.3 Bir Brikolaj Olarak “*Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*”

Bu bölümde yazarın yapıtını kaleme alırken göndermede bulunduğu yapıtlar üzerinde yazarın yapmış olduğu dönüşümleri yine Prof. Dr. Kubilay Aktulum'un terimcesiyle ele almak istiyoruz. Burada ilk olarak hatırlatmamız gereken şey bir anametin olarak *Le Soleil*'in birden fazla metinden alınmış parçaların tekrar bir araya getirilip bir bütüncü yaratmış olmasıdır. Metinlerarası imgelerden hareketle öncelikle, yapıtı Fenikeli Kadınlar, Thebai'ye Karşı Yediler, Kral Oidipus ve Antigone'nin kesiştiği bir yenidenyazma eylemi olarak değerlendirmemiz mümkündür. Compagnon'nun da belirttiği gibi her yazı aslında her bir yapıştırma ve yorum, alıntı ve yenidenyazmadır (bkz. 1.2.2).

Oyunun önsözünde de doğrudan göndermede bulunduğu yanmetinleri göz önüne aldığımızda, yazar Aiskhylos'un, Sophokles'in ve Euripides'in Thebai kentinin kuruluş ve yıkılışı temaları etrafında yazdıkları antik tragediyaların kolajını sunarak bir anlamda tragedyalardaki boşlukları ve satır aralıklarını doldurmak istemiştir. Yazar, tanrılarla doğrudan ya da dolaylı bir ilişki içinde olan insanoğlunu ele alan antik metinleri altmetin olarak kullanarak, onları yeni bir anlam dizgesine yerleştirmiş ve bir anlamda Aiskylos, Euripides ve Sophokles'in dönemleri arasındaki farklılığı *Le Soleil*'de de bize vermek istemektedir. Aiskylos tanrılara doğrudan itaat edilmesi gerektiğini, Euripides tanrılarının insanoğlunu dünyaya attığını ve onlarla alay ettiğini yapıtlarına yansıtır. Sophokles ise şüpheden iknaya, körlükten yolunu kaybetmeye doğru giden daha derinlemesine bir karmaşadan bahseder.⁶⁵ Mouawad, *Le Soleil*'in ilk bölümünü oluşturan Cadmos ile tanrılara itaat

⁶⁵ Valenti, a.e. s. 209

etmemenin sonucu olarak yıkım, ikinci bölüm olan *Laios*'ta tanrıların dünyaya fırlatıp sadece hata yaptıklarında cezalandırdıkları zavallı insan doğasını ve son bölümde de hakikatin gözyaşlarıyla kör olan *Ædipe* bu üç büyük tragedya şairini tek bir bütüncede bir araya getirmektedir.

Bu anlamda geniş bir çerçeve olarak görebileceğimiz yenidenyazma içinde tüm bu kesip tekrardan bir araya getirme işlemi Genette'in dediği gibi bir brikolaja bağlıdır.⁶⁶ Söz konusu antik metinleri ve söylenleri, Mouawad da anametın düzleminde bir dizi işlemde geçirerek- kesip, yapıştırarak- yani okura yeni bir anlatı evreni sunmaktadır. Ancak elbette Mouawad'da en azından konu bütünlüğünden dolayı okurda brikolajın sunduğu kopukluk izlenimi uyanmamaktadır. Brikolaj burada daha çok yapıtın bir araya getirilmesinde yani biçiminde karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. *Le Soleil*'in *Thebai'ye Karşı Yediler*, *Fenikeli Kadınlar*, *Kral Oidipus* ve *Antigone*'den kesip aldıklarıyla aynı zamanda bir konu bütünlüğü de yaratarak bizi bir başka metinlerarası imgeye götürdüğünü söyleyebiliriz. Tüm bu Thebai söylenini bir anlamda Mouawad yeniden yazmıştır ve bize anametın üzerinde tüm bu altmetinleri ayrı ayrı okuyabilmekteyiz. Bu anlamda *Le Soleil*'i brikolajın tersine bir bütünlük bir palempsest olarak da kabul edebiliriz. Hatta biraz daha ileri giderek Mouawad'ın bu yazma edimini bir anlamda da Aiskhylos'un Thebes üçlemesinin bir palempsesti olarak da görebiliriz.

Brikolaj, palempsest ve yenidenyazma imgelerini yapıtlarda görmek için anametın üzerindeki biçim ve anlam dönüşümlerini belirlemek öncelikli şarttır. Sonuçta bir metni yenidenyazma, bir brikolaj ya da bir palempsest olarak kabul etmemiz için metnin dizi biçim ve anlam değişiminden geçmeli ki yapıtı geniş çerçevede bir yenidenyazma etkinliği ürünü olarak kabul edebilelim. Metnin anlam evrenine erişmek için izlek dönüşümlerini beraberinde getirenin biçim dönüşümleri olduğunu belirttiğini hatırlatarak anametın üzerindeki biçim dönüşümlerine burada kısaca değinmemiz gerekmektedir.⁶⁷

Öncelikle *Le Soleil*'in altmetinleri arasında en somut ve belirgin olanının yapıttaki belirgin bir isim adlandırmasıyla Sophokles'in *Kral Oidipus* tragedyası olduğunu söyleyebiliriz. Yapıtın diğer bölümlerinde *Thebai'ye Karşı Yediler*, *Fenikeli Kadınlar* ve *Antigone* ile biçim ve anlam açısından ortaklıklar gözlemlediğimizi üst başlıklarda örnekledik. Ancak bu konuyu biraz daha açıp, anametni biçim değişimleri açısından ele aldığımızda öncelikli olarak metin içerisindeki trajik söylen

⁶⁶ Aktulum, a.e. s. 177- 80

⁶⁷ a.e. s. 117

dizisinin öncelikle kendi içlerinde kısaltıldığını, başka deyişle onları *indirgendiğini* (fr.*réduction*) ama aynı zamanda da birbirleriyle kan bağı olan sırasıyla Cadmos, Laios ve Edipe karakterlerine bölünmüş anametnin bütünüyle ele alındığında, yazarın *genişletme* (fr.*augmentation*) yaptığını gözlemlemekteyiz. Çünkü oyun Mouawad'ın Edipe'i Sophokles'in *Edipe'i* gibi uzun uzadıya işlenmediyse de oyunun ilk iki bölümünde Edipe'in atalarından ve trajik durumlarından bahsederek olay örgüsünü genişletmektedir. Bu genişleme sadece nicel değil aynı zamanda anlama dayalı dönüşümleri de beraberinde getirdiğini hatırlatmak gerekmektedir. Bu anlamda *Le Soleil* antik söylenler ya da tragedyalarla yoğun ortak ve türev ilişkisine girmiş olan anametnin birden fazla metnin bir araya getirildiği yeni bir uzamdır. Brikole edilmiş bir metin olarak *Le Soleil*'de aynı anda hem bir indirgeme hem de genişletme dönüşümlerini görmemiz mümkündür. Bir anlamda da brikolaj doğası gereği indirgeme ve genişletme süreçlerini zorunlu olarak geçirmek zorundadır. Bu izlek ve biçim değişimleri sıklıkla birlikte çalıştıklarından Genette bu işlemi başka bir terimle adlandırmaktadır: *amplification*. *Le Soleil*'de de antik söylenler bir araya getirilip, ayrıntılar ve olay örgüsü zenginleştirilip, karakter sayısı arttırıldığından yapıttaki en belirgin biçim dönüşümün *amplification* olduğunu söyleyebiliriz. Buradan sonra yine Genette'in izinden giderek biçimden anlama hareketle anametnin asıl anlam olanaklarına ulaşmak için anlam dönüşümlerini ele almak istiyoruz.

3.3.1 Anametindeki Anlam Dönüşümleri

Biçim dönüşümleri gereği üzerinde ekleme, çıkarma, genişletme işlemleri uygulanmış *Le Soleil* zorunlu olarak anlam dönüşümlerini de görmekteyiz. Genette'in sözünü ettiği bu anlam dönüşümleri kuramsal bölümden de hatırlayacağımız gibi öykü ve pragmatik dönüşümler olarak ikiye ayrılmaktadır. Öykü ya da içerik dönüşümü adından da anlaşılacağı gibi bir eylemin başka bir ortama aktarılırken geçirdiği değişimi ele alır. Sonuç olarak anametindeki eylem-olay çerçevesinde edimsel bir dönüşümden söz etmeye başlarız. Öykü dönüşümü iki şekilde gerçekleşmektedir: bir anametnin eylemi ile altmetin eylemi arasındaki izlek benzerliği ya da ayrımı elöyküsel dönüşüm olarak adlandırılırken, daha önce yazılmış bir yapıta yazarın kendi anlam evrenini katması benöyküsel dönüşümdür. Edimsel dönüşümde ön planda olan olay-eylem akışının ve ona destek olan nesnelerin ya da araçların dönüşümünü ele alırız. Sıklıkla antik metinlerin yenidenyazmalarında karşılaştığımız olay- eylem dönüşümleri, altmetinlerdeki hata olarak görülebilecek bir eylem dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Anlam dönüşümünde iki temel işlemden söz edebiliriz. İlki bir örge yerine bir başka örgeyin yerleştirilmesi olarak kısaca açıklanabilecek olan motif dönüşümü, ikincisi ise açık ya da kapalı olması fark etmeksizin ana eyleme ya da tutumlar, duygulanımlar gibi onu besleyen diğer

eylemlerin tamamen yıkılıp yerine başka anlam dizgelerinin yerleştirilmesi olarak özetlenebilecek değer dönüşümü olarak adlandırılmaktadır.⁶⁸

Le Soleil üzerinden bu anlam dönüşümlerini ele almaya başladığımızda, yazarın anametinin üzerinde baskın olarak motif dönüşümüne başvurduğunu görmekteyiz. Antik metinlerden oluşan altmetinlerin üzerine bir örge dönüşümden söz edebiliriz. Epik bir anlatı olarak Thebai kenti etrafında ve insanın trajik konumunu temel alan klasik söylen, anametinde trajik biçimi ve biçemi benimsemiş olsa da anlam açısından tipik bir trajik olay örgüsünü konusu gereği barındırmamaktadır. Yapısal özellikleri bakımından klasik bir metin değildir *Le Soleil*. Her şeyden önce klasik tragedyada görmeye alışık olduğumuz olay birliği, anametinde birbirinin devamı olan konularla örülmüştür. Thebai kentinin kurucusu Cadmos, insani bir hatayla savaşımlara ve yıkıma sebep olan Laïos ya da annesiyle enstet ilişkiye girmekten korkan ama sonunda bu trajik hatayla yüzleşen Œdipe burada, kimlik ve sürgün izlekleriyle yeniden etten kemikten bir karaktere dönüşmüşlerdir. Thebai'nin kurulması, Laïos'un zayıf bir insan karakteriyle işlediği kusur, Mouawad'da görmeye alışık olduğumuz kentten kaçış, savaş, yıkım, bellek, kimlik, sürgün izlekleriyle yeni bir anlam evreni sunmaktadır. Dolayısıyla trajik metinlerin baskın motifi olan tutku, *Le Soleil*'de kahramanların eylemleriyle politik ve sosyal bir motiflere dönüşmüştür.

Mouawad, *Le Soleil*'de tüm mitik anlatıyı okura/ izleyiciye sunmamaktadır. Cadmos, Laïos ve Œdipe ile ilgili olan tüm söyleni yapıtta görememekteyiz. (bkz. 3.1.1) Burada bazı indirgemeler ya da genişletmeler yaparken karakterlerin eylemlerini, duygulanımlarını ve bulundukları durumları tamamen yıkıp onları başka eylem ve durum öznelerine dönüştürmemektedir. Dolayısıyla Genette'in sözünü ettiği değer dönüşümünden burada söz edememekteyiz. Ancak yazar, karakterlerini, eylemlerini, duygulanımlarını antik söylemlerden farklılaştırmış ve bugüne ait kodlarla yeniden yazdığından motif dönüşümünün baskın olduğunu söyleyebiliriz. Bunu somutlaştırmak için verilebilecek örneklerden biri Cadmos'un alfabeyi Hellen dünyasına tanıtmaya sahnesi olarak verilebilir:

- 24- CADMOS. Bir ünlüye denk gelen otuz farklı şekil.
Burada her birini yeniden üretmeyi
Telaffuz etmeyi ve tekrar etmeyi
Sökmeyi ve ezberlemeyi
Anlamayı ve sevmeyi
Ve nesilden nesile devretmeyi öğreneceğiniz
Otuz sinek ayağı.

⁶⁸ Aktulum, a.e. 118

*İşte alfabenin otuz harfi.
Aydınların aydını
Bu kara şekillerde herkes
Hayallerinin
Ve arzularının en derin kalıntılarına dalmayı öğrenecek.
Eliften
En sondaki Ye'ye kadar
Zamanın mezar taşı üzerindeki
Hafızamıza kaydetmek için
Bu gizemli harfleri
Atalarımızın toprağı üzerine serpiştireceğiz⁶⁹*

Kent kurucusu ve alfabeyle beraber medeniyeti de Batı insanına getirirken tanıttığı alfabe Arap alfabesidir. Burada alpha yerine *elif*, üpsilon yerine *ye* diyerek aslında mekanda, Genette'in terimcelestirmesiyle öyküde bir değişim yapmaktadır. Bu dönüşüm zorunlu olarak edimsel bir dönüşümü de beraberinde getirmektedir.

Cadmos yapıtta sadece Doğu kültürünün baskın rolünün bir imgesi olarak değil aynı zamanda medeniyetin temellerini atmak için tarihte dönüm noktaları olan şiddet ve savaşa karşı olumlu bir tutumun nasıl sergileneceğini bilen bir hayal adamı olduğunu da söylememiz gerekir. Ortakbirliktelik ilişkilerinde örneklendirdiğimiz gibi Cadmos'un bu durum ve eylemleri yine anametın üzerindeki edimsel dönüşümlere örnek olarak verilebilir (bkz. 3.1.1.2).

Yine Cadmos'un babasını ve ağabeylerini gömme sahnesi de bir başka örge dönüşüm örneğı olarak verilebilir:

25- *CADMOS. Babam ve kardeşlerim
Mezarınızın üzerine taştan bir dikit yerleştirdim.
Bedenleriniz köpeklere ve kuşlara yem olmayacak
Ama çatlamış tapınaklar
Sıcak toprakta
Gizemlerin gizemine dönüşecek.
Ölmüş
Babam ve ağabeylerim
Sizin ve benim arama dengede duran bir dikit yerleştirdim
Siz göçtünüz
Ben kaldım.
Zamanın okunda ben
Hiçlikte siz.⁷⁰*

Bu gömü sahnesini Mouawad uzun uzun dramatize etmiş ve aslında yakılma töreni yerine bugünün Akdeniz coğrafyasında yaygın gömü törenini yerleştirirken kahramanın eyleminde bir

⁶⁹ Mouawad, a.e. s. 44-45

⁷⁰ a.e. s. 26

dönüşümü vermektedir. Europa'nın peşinden yola çıkmasıyla mitik söylemle benzerlik taşısa da Cadmos'un tiradındaki tek bir söylem "*Je quitterai ma langue*" (*Dilimi terk edeceğim*)⁷¹ niyetli olarak yapılmış ve metnin temel izleklerinden olan dil ve bellek alanına dâhil edilebilir. Cadmos, klasik söylende Thebai kentinin kurucusu olarak betimlense de yazar tarafından dilini ve yurdunu terk etmek zorunda olan bir karaktere dönüşmüş ve elbette eylemleri de bu durumun etrafında gelişmiştir.

Kimlik izleğine bağlanabilecek bu anadilin yitimi motifini Laïos'a ayrılan bölümde de görmekteyiz:

26- *LAÏOS. Sözlerimizin boynunu vuracaklar!*
Babanın kelimelerini yakacaklar!
Harf harf
Cümlelerimizi yiyecekeler
*Kabilenin isimlerini ufalayacaklar!*⁷²

Ædipe, anadil izleğine bağlayabileceğimiz bir söylemde bulunmasa da metin sonundaki monoloğu, aynı zamanda klasik tragedyadaki koro görevini üstlenerek metnin kapanışını yapar ve özetlediği trajik olaylar silsilesinin unutulmaması için aynı söylemi tekrarlayarak sosyal ve politik bir mesaj da verir:

27- *ÆDIPE. Sizleri görüyorum.*
Ben ölüyüm
Sizler güneş.
Yüz yüze.
İmkansız.
Ne güneş ne de ölüm
Birini yakmadan
Ötekini de söndürmeden
Yüz yüze bakabilir.
[...]
Çok uzun zaman önce oldu bunlar.
İstilalardan çok zaman önce.
Liderlerin düşüşünden önce.
Kaçırılmalardan önce.
Bilmecelerden önce.
Kahramanlardan önce.
Kurbanlar.
Kan.
Boğa kafalı adamlar
Bu sahile çıkmışlardı
Muhteşem saçları olan bir kadını kaçırmak için

⁷¹ a.e. s. 27

⁷² a.e. s. 47

*Şehrin kurucusu Cadmos'un kız kardeşi Europa
Benim medeniyetim için kayboluşu bir iz bırakmış olan Europa
Onları vahyin parlak duvarına fırlatmak için
İnsanları körlüklerinden koparan
Büyük felaketin başlangıcı.
Bu hikâyeyi hâlâ ateşe atmak
İsteyenlere
Size engel olacağız...*



SONUÇ

Bu çalışmada Mouawad'ın *Le Soleil* isimli oyununun anlam evrenine metinlerarası bir yaklaşımla erişmeyi amaçladık. İlk bölümde metinlerarasılığın ortaya çıkışından, gelişiminden söz ettik. Kuramsal bölümün ikinci kısmında metinlerarasılığı önce biçim ardından anlam üzerinden dizgeleştiren Genette'in metinlerarası yaklaşımını sunmak istedik. Bu bölümde temel başvuru kaynaklarımız Genette'in *Palimpsestes* ve *Introduction à l'Architexte* isimli yapıtları oldu. Genette'in yaklaşımını seçmemizin nedeni öncelikle metinlerarasılık üzerine çalışmış olan diğer kuramcılara göre daha biçimsel bir yol izlemesiydi. İsminden de anlaşılacağı gibi birden çok metni devreye sokan bir yaklaşım olarak metinlerarasılığı, biçimin anlam üzerindeki etkisi dahilinde yeniden kuramsallaştırmış ve metnin biçiminden anlam evrenine ulaşmaya çalıştığından yapısalcılıkla metinlerarasılığı bir araya getirdiğini söyleyebiliriz. Unutmamak gerekir ki Genette'in metinlerarası yaklaşımında da araştırma nesnesi biriciktir. Birbiriyle ilişkisi olan metinleri bir araya getirip hepsini teker teker karşılaştırmaz ya da araştırma nesnesini başka yapıtlarla açıklamaya çalışmaz. Böylelikle metinlerarasılığı, zaman zaman kaynak eleştirisi, karşılaştırmalı yazın ya da mit eleştirisi gibi olgucu eleştiriler altında kalmaktan çıkarır ve metni önce kendi içinde ve kendi devinimleriyle açıklamak istemektedir.

Üçüncü bölümde, biçimden hareketle *Le Soleil*'in içinde barındırdığı yazınsal kodlar doğrultusunda bir tiyatro metni olduğunu gösterdik. Ardından yine Genette'in belirlemiş olduğu ortakbirliktelik ve türev ilişkileri başlıkları altında sırasıyla yapıt içindeki gönderge, alıntı, anıştırma örneklerini vermeye çalıştık. Mouawad, yanmetin olarak kabul edilen önsözde de sözünü ettiği gibi Aiskyhlos'un, Euripides'in ve Sophokles'in çalışmamız boyunca adını andığımız tragedyalarından yapıtın yaratım sürecinde biçim ve konu gereği öykünmüştür. Oyundaki karakter isimleri zaten metnin öykündüğü mitlerle ve tragedyalarla ortakbirliktelik ilişkilerinin etten ve kemikten örnekleridir. Bu ilişkileri çalışmamız boyunca gönderge ve alıntılar dahilinde sınırlamak istedik. Çünkü adından da anlaşılacağı üzere çalışmamızı, mitler ve dolayısıyla tragedyalardan oluşan altmetinlerle sınırlamak istedik. Anıştırma örneklerine sıklıkla rastlanılmaktadır, hatta tüm yapıt doğrudan doğruya Lübnan İç Savaşı'nın ya da genel bir ifadeyle bir yerden bir yere göç eden tipik bir karakterin anıştırması olarak bile kabul edilebilir. Ancak yapıttaki anıştırma örneklerine yer vermek daha farklı bir okuma gerektireceğinden çalışmamızdaki ortakbirliktelik ilişkilerini özellikle gönderge ve alıntılarla sınırlamak zorunda kaldık.

Yunan mitlerine fazlaca gönderme yaptığını ve antik Yunan tragedya metinlerinden türediğini söylediğimiz anametnin içindeki biçimsel ve anlamsal dönüşümlere üçüncü bölümümüzün son kısmında yer verdik. Biçim dönüşümlerini örneklendirmek için önce klasik tragedyanın genel biçimi hakkında bilgi vermemiz gerekti. *Le Soleil*'in her ne kadar çağdaş bir yapıt olsa da yapı olarak klasik tragedyayla benzerliklere sahip olduğunu söyledik. Yukarıda da belirttiğimiz gibi yapıt, isimlerini tez içerisinde kullandığımız antik metinlerden öykünme yöntemiyle türemiştir. Taklide bağlı yöntemlerden olan öykünmenin sadece tek bir altmetin üzerinden gerçekleşmeyeceğini göstermiş olduk. Buna ek olarak anametnin, Aiskhylos'un *Thebes* üçlemesinin de bir yenidenyazması olarak okunabileceğini söyledik. Yapıtın bölümlenmesi her biri kendi içinde bir başka söylene göndermede bulunmakta ve kronolojik olarak birbirinin devamı niteliğindeki bu söylenlerle aslında kopuk sayabileceğimiz metinleri bir araya getirmektedir. Brikolaj olarak tanımlayabileceğimiz *Le Soleil*, bu anlamda brikolajın doğası gereği kopuk metin olarak görülmesi olgusunu bir anlamda yıkmaktadır. Tam tersine brikolajın kopuk olan metinleri bir araya getirme görevi olduğunu da söyleyebiliriz. Analiz esnasında yapıtı önce bir kolaj olarak ele almaya çalışsak da kolaj tanımlamasının metinlerarası ilişkilere aslında karşı bir yerde konumlandırıldığı kanaatine vardık. Çünkü kolaj, elde bulunan verileri toplayıp bir araya getirmek olarak düşünülmektedir. Kuramsal olarak değerlendirdiğimizde metinlerarasılığın bir bütüncüyü, söylenilen yeni bir söz yoktur fikrine ek olarak her söylen ya da söylem aslında kendi bağlamında yeniden anlam bulduğu için özellikle metinlerarası yaklaşımda kolajın çok da mümkün olamayacağını *Le Soleil* üzerinden göstermiş olduk. Bu anlamda brikolajın bir söylemi bozarak yeni bir bütüncü yaratma ereğini göz önüne alarak bir anlamda kapsayıcı bir metinlerarası imge olan yenidenyazma kadar geniş olduğunu hatta zaman zaman yenidenyazma yerine kullanılabilecek bir ulam olduğunu da söylemek mümkün kılmaktadır.

Son olarak Mouawad'ın türeme ilişkilerinden niçin öykünmeyi seçtiğini de burada söyleyebiliriz. Burada öncelikle öykünmenin aslında biçim ve zaman zaman izlek taklidi olduğunu da hatırlatmamız gerekir. Peki Mouawad bu antik söylenlerin ve tragedyaların yansılmasını ya da alaycı dönüştürümünü yapamaz mıydı? Bu sorunun cevabını tragedyanın siyasi rolüyle açıklayabiliriz.

Eski Yunan tragedyası doğumundan itibaren yoğun bir söylen birikiminden gerçekçiliğe doğru bir yol izlemiştir. Eski krallıklara duyulan özlem tragedyaların ilk konularını oluştururken zamanla bireyin tragedyası yapılmaya başlanmıştır. Her ne kadar birey temelli olsa da toplumcu bir bakış açısına sahiptir. Bundan dolayı tragedyanın toplumcu bir rolü olduğunu söylememiz gerekmektedir. İkinci bir özelliği ise tragedyanın hep bir çatışmadan beslenmiş olmasıdır. Dilemma, hep trajik olanın özünde yer almaktadır. Birbirine her ne kadar zıt olan ama kendilerince haklı

değerlerin bir arada yaşadığı (yaşamaya çalıştığı) bir düzen bu dilemmanın kökeni olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla okur / seyirci bu dilemmayı fark ettiğinde evrensel bir gerçeği sorgulayıp onunla bir şekilde barış hâlinde yaşama yolunu seçmiş olur.⁷³

Wajdi Mouawad'ın tragedyanın öncelikle toplumcu bakışı olduğundan dolayı tragedyadan öykündüğünü söyleyebiliriz. Yapısı bakımından klasik kuralları her ne kadar yıkmış olsa da konusu gereği trajik olan yine anametinde baskındır. Konu yine insandır; fakat bu kez göç etmiş ya da sürülmüş insanın kimlik bunalımıdır. Akdeniz mitleriyle Ortadoğu'nun bir nevi arka bahçesini sunan, Doğu'nun Batı üstündeki kültürel baskınlığını veren bir metin olarak okuduğumuz *Le Soleil*'in bu nedenle bu coğrafyaya ait bir tür olan tragedyaya şeklinde yazılmış olmasını oldukça mânidar bulmaktayız.

Kimlik, öteki, göç, sürgün gibi izlekler söz konusu olduğunda çalışmamız boyunca sözünü ettiğimiz yazın eleştirilerinden farklı olarak bu noktada yapının imgebilimsel bir okumaya açık olduğunu da burada belirtmek gerekmektedir. Ama giriş bölümünde de tezin bölümlerinde de belirttiğimiz gibi hangi edebi eleştiri yöntemini benimsersek benimseyelim *Le Soleil* için metinlerarası bir okuma yapmak her zaman şart olacaktır. Çünkü metnin anlam alanına bu altmetinlerin belirlediği, yapı ve izlek değerlerinin dönüşümü doğrultusunda ulaşılabileceğini unutmamak gerekmektedir.

Metinlerarası okumanın yanı sıra, barındırdığı izlekler doğrultusunda yapıtı Quebec göç yazını içine yerleştirmiştik. Bu kaniya varırken ilkin minör yazından söz etmiştik. (bkz.2.1.2) Guattari de Deleuze'in çerçevesini sunduğu minör yazının en belirgin olan majör bir dille yaratım süreci – ki bu Mouawad'da Fransızca'dır- ve sosyal ve politik izlekler barındıran özelliği doğrultusunda yapının minör yazına dahil edebileceğini söyleyebiliriz. Fransızca'yı yer yer tüm dilbilgisel ve biçimsel zenginliğiyle kullanmanın yanı sıra zaman zaman niyetli bir şekilde yaptığı hatayla ya da kullandığı Arapça ifadelerle bu düşüncemizi desteklemektedir. Postmodern yazın içinde değerlendirdiğimizde de aslında sürekli olanın bir yapı bozum ve kurulan tüm ikiliklerin birinin üstünde hep bir hegemonyaya sahip olmasından hareketle, Mouawad'ın *Le Soleil*'de yersizyurtsuzlaştırılmış bireyin/ dilin karşılaştığı baskın dille evrensel olanı anlatmaya çalıştığını görürüz. Siyasetten koparamadığımız tragedyaya türüne öykünerek vermiş olduğu bu yapıt minör edebiyatın doğrudan

⁷³ Kılan Paksoy, E. Banu, *Tragedya ve siyaset: eski Yunan'da tragedyanın siyasal rolü*, Mitos Boyut, 2011, s. 29-30

siyasi duruşuyla örtüşmektedir. Minör edebiyatın diğer bir belirgin özelliği olan sözcelemin kolektif olması durumu, oyunun açılışından kapanışına kadar gürülüğünü korur. Antik tragedyadaki “ben”in arkasına gizlenmiş “biz”, bu çağdaş metin boyunca “biz”i her anında vurgulamaktadır.

Çalışma boyunca zaman zaman barındırdığı kavramsal boşluk zaman zaman da karmaşasına neden olan göç yazınına, yapıt üzerinden katkı sağlamaya çalışırken fark ettiğimiz bir başka nokta göç yazını altında özellikle Chartier’nin önermiş olduğu sınıflandırmanın (bkz. 2.1.2) sınırlarının çok geçişken olduğunu gözlemledik. Elbette bu durum göç yazını ile ilgili olarak kesin sözler söylemek anlamına gelmemektedir. Ancak elbette Moisan’ın önerdiği *göç yazını*, bir yapıtı göçmen yazın, etnik yazın, sürgün yazını gibi alt ulamlara indirgemekte kolaylık sağlayacağı gibi *transkültürel yazın* da başka bir geniş çerçeve alternatifi olarak değerlendirilebilir. Sınırları çok geçirgen olan transkültürel yazının barındırdığı bireysel deneyim ve temsil üzerinden melez, çoğul ve köklerinden koparılmış olduğunu söylemeliyiz. Söz konusu olan *Le Soleil*, transkültürel yazının bir parçası olup göç yazını adı altında hem bir göçmenlik hem bir göç hem de diaspora yazınına dahil edilebilir. Bu nedenle en doğru sınıflamanın göç yazını ya da daha kucaklayıcı olarak transkültürel yazın olduğunu düşündük. Yapıtı alt ulamlardan hangisine yerleştirilebileceğimiz sorununa gelindiğinde ise yine Quebec göç yazınının gelişimine yer verdiğimiz bölümde sözünü ettiğimiz ulyssien poetika ifadesinin daha doğru olduğunu düşündük. *Le Soleil*’i, kahramanlarının motivasyonları ve eylemleri gereği hep bir yolda oluş, vatanına geri dönme ya da bir yerde vatan kurma izlekleri Homeros’un Odysseia’sından hareketle göç yazını altında terimceleştirebileceğimiz *ulyssien poetika* ulamında konumlandırmanın daha uygun olacağını söyleyebiliriz.

Son olarak hem kültürlerarası ya da transkültürel yazın hem de metinlerarasılığı bir çatı altında buluşturmak istediğimizde ikisinin de metin/ söylem boyutunda daha önce söylenmemiş bir sözün var olmadığıdır. Bir yerden başka yere taşınan kültür; değişerek, yeniden biçim ve anlam kazanarak metinlerarası bir ilişkiyi beraberinde zorunlu olarak getirir. Aslında söylenilmiş ya da söylenecek olan yeni bir söz ya da metin yoktur. Kültürlerarası yazın, biçim ve anlamın sürekli bozulup, dönüşüp yeni bir dizgeye yerleşmektedir. Bizim de *Le Soleil* üzerinden örneklendirdiğimiz gibi söylemin, söylenin ya da metnin her zaman bir yerden alınıp başka bir uzama yerleştirildiğini ifade eden brikolaj olma özelliğinin kültürlerarası yazına içkin olduğunu söylemek mümkündür. Farklı kültürlerin karşılaştığı, çoğulun ve melezleşmenin olduğu transkültürel yazında brikolajın ayrışıklık ilkesini görebiliriz. Buna ek olarak ayrışıklık ilkesine karşıt olarak bu çalışmada göstermeye çalıştığımız yazınsal üretim süreci boyunca tekrardan anlamlı bir bütün ortaya çıkarma niyetiyle brikolajın içinde bir bütünlük ilkesi

barındırdığını söyleyebiliriz. Böylelikle aslında tüm yazının bir brikolaj olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.



KAYNAKÇA

Aiskülos:	Thebai'ye Karşı Yediler , (çev.) Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut, 2012
Aktulum Kubilay:	Metinlerarası İlişkiler , Ankara, Kanguru Yayınları, 2014
Aktulum, Kubilay:	Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık , Ankara, Kanguru Yayınları, 2011
Aristoteles:	Poetika - Şiir Sanatı Üzerine- , İstanbul, İşbankası Yayınları, 2016
Bakhtin, Mikhail:	Karnavaldan romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefeye Seçme Yazılar , (çev.) Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001
Berrouët-Oriol, Robert; Robert, Fournier:	L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec , Quebec Studies 14, 1992
Biron, Michel, Dumont, François, Nardout-Lafarge, Élisabeth:	Histoire de la littérature québécoise , Boréal, 2007
Brunel, Pierre:	Mythes et Littérature , PU Paris-Sorbonne, 1994
Budor Dominique, Geerts Walter:	Le texte hybride , Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004
Chartier, Daniel:	Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles , Voix et Images, cilt. 27, No:2, (80) 2002
Cicero:	Letters to his Friends , 7.18.2
Civelek, Kamil ve diğerleri.:	Yanmetinsellik Bağlamında Karşılaştırmalı Bir Çözümleme: Anna Gavalda'nın "Je l'aimais/ Onu seviyordum" adlı romanının Fransızca ve Türkçe

	Baskıları, HUMANITAS-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 2015
Compagnon, Antoine:	la Seconde Main ou le travail de la citation, Paris, Seuil, 1979
Çelgin, Güler:	Eski Yunan Edebiyatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990
Danielle Dumontet & Frank Zipfel:	Écriture migrante/Migrant Writing, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2008
Declerq, Elie:	Écriture migrante, ‘littérature (im) migrante’, ‘migration literature’ : réflexions sur un concept aux contours imprécis, Littérature comparée dergisi, no : 3
Deleuze, Gilles ve diğerleri:	Kafka: minör bir edebiyat için: deneme, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2008
Demirci, Kerim:	Toplama Diller: Pidginler ve Creoller The Compiled Languages: Pidgins and Creoles. Folklor/Edebiyat, Sayı: 40-2004 /4
Deslauriers, Camille:	Vers une lecture mythocritique des textes littéraires, Québec français, (164), 2012
Eliade, Mircea:	Mitlerin Özellikleri, (çev. Sema Rifat), İstanbul, Alfa yayınları, 2018
Foreste, Julia Farrah:	Littératures migrantes du nouveau monde: exils, écritures, énigmes chez Ying Chen, Dany Laferrière et Mouawad, Diss. 2015
Gauvin, Lise; Avenne, Céciel Van den; Corinius, Véronique; Seleó, Ching, Abdelmoumen, Mélikah; Aron Paul, Bazie, Isaac:	Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures, Lyon : ENS Yay., 2013. – c.1

Genette, Gérard:	L'Introduction à l'Architexte , Paris, Seuil, 1979
Genette, Gérard:	Palimpsestes. La littérature au second degré , Paris, Editions du Seuil (Points Essais), 1982
Gengembre, Gérard:	Les grands courants de la critique littéraire , Paris, Seuil, 1996
Gignoux Anne Claire:	Initiation à l'Intertextualité , Paris, Ellipses, 2005
Gökgöz, Turgay:	Fransa'da Beur Edebiyatı , Sarkiyat Mecmuası 30, 2017
Graves, Robert:	Yunan Mitleri , (çev.) U. Akpur. İstanbul, Kolektif Kitap, c.1, 2020
Hymnes, Dell:	Pidginization and Creolization of Languages , New York, Londra, Melbourne, Cambridge Üniversitesi
Kabaağaç, Sina:	Melodram ve Tragedi , Lucerna Klasik Filoloji Araştırmaları, İstanbul, 1994
Kılan Paksoy, E. Banu:	Tragedya ve siyaset: eski Yunan'da tragedyanın siyasal rolü , Mitos Boyut, 2011
Kind, Zipfel, Frank (alıntılanmıştır):	Migrant Concepts: Multi-, Inter-, Transkulturalität, métissage/créolisation and hybridity as new paradigms für literary criticism
Kowzan, Tadeusz:	Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle , L'Harmattan, 2006
Kristeva, Julia:	Le texte clos , Langages, 3. yıl, n°12, 1968. Linguistique et littérature.
Latacz, Joachim:	Antik Yunan Tragedyaları , (çev.) Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut Yay, 2006
Masse François :	Régine Robin, Mégapolis. Les derniers pas du flâneur, Itinéraires [En ligne], 2010-1 2010, mis en ligne le 01 mai 2010, consulté le 03 décembre 2021. URL :

	http://journals.openedition.org/itineraires/2137 ; DOI : https://doi.org/10.4000/itineraires.2137
Moser, Moisan Clément (alıntılanmış):	Pour une poétique historique de l'écriture migrante. L'exemple du Quebec , Écriture Migrante/Migrant Writing, 2008
Mouawad, Wajdi:	Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face , Leméac, 2008
Moura, Jean-Marc:	Francophones Littératures , Encyclopédia Universalis, URL: http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/francophones-littératures-de-la-langues-franncaise/
Naccach, Nessrine:	Écritures migrantes en Méditerranée : errances topographiques et dérives énonciatives , CONTEXTES [En ligne], Notes de lecture, 11 Aralık 2018 (güncellenme), 17 Temmuz 2020. URL: http://journals.openedition.org/contextes/6762
Nepveu, Pierre:	L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine: essais , Montreal: Boréal, 1988
Patroix, Isabelle:	Identités et création dans l'oeuvre de Mouawad , Diss. Grenoble, 2014
Pavis, Patrice:	Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis , University of Toronto Yay, 1998
Rifat, Mehmet:	XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları- I Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler , İstanbul, YKY, 2017
De la Rochefaucauld, François:	Réflexions ou sentences et maximes morales , Lefèvre, 1822

Rodriguez –Plate:	Edna M, Lydia Cabrera and the construction of an Afro-Cuban cultural identity , Univ of North Carolina, 2005
Rubira, Virginie:	Les mythes dans le théâtre de Mouawad et Caya Makhé Accoria, 2014
Simon, Sherry:	Hybridité culturelle , Île de la tortue, 1999
Stalloni, Yves:	Les Genres Littéraires , Nathan Université, Paris, 2001
Thibaud, Frédéric:	La mise en scène au Québec depuis 1980: oscillation entre création et répertoire , Jeu: revue de théâtre no:116, 2005, 64-72
Todorov, Tzvetan:	Yazın Kuramı Rus Biçimcilerin Metinleri , (çev.) Rifat, Mehmet; Rifat, Sema, İstanbul,YKY, 2016
Torchi, Francesca, WAJDI MOUAWAD :	“DES CIELS, IL PEUT Y EN AVOIR PLUSIEURS, JE COMMENCE À LE COMPRENDRE” ENTRETIEN AVEC WAJDI MOUAWAD , <i>Francofonia</i> , no. 55, [Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese], 2008, pp. 111–24, http://www.jstor.org/stable/43016478 .
Valenti, Simonetta:	Parole Rubate, Jeux et enjeux intertextuels dans “Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face” , Rivista Internazionale di Studi sulla Citazione, c. 8, sayı 16, 2017
Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre:	Mythe et tragédie en Grèce ancienne-II , Paris la Découverte, 2001
Yücel, Tahsin:	Eleştirel Düşünceler , İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2012

EKLER

- 1- *PÈRE. Des hommes ont accosté nos rivages.
Au nombre de vingt.
Nus.
Ils se sont avancés sur la plage
Tête de taureau
Enfoncée jusqu'au cou
Cachait leur visages
Leur regard
La couleur de leurs yeux.
Servantes décapitées
Enfants écorchés
Soldats empalés
Votre sœur seule fut épargnée à la plage ensablée.
Ils se sont saisis d'elle
Sont retournés vers les flots
Se sont avancés dans la mer
S'y sont enfoncés et l'ont emportée*
- 2- *CADMOS. Tombe le monde
tombent les promesses !
Frère frère frère et père
dorment dans leur tombe.
Tombent tombent trop de tombes tombent
avec elles les promesses !
Je plante un couteau dans la trame de ma vie
tout est abîmé
ni promesse ni loi au jour du départ*
- 3- *PALLAS. Dans les temps anciens, le miroir a été proposé par les sages comme un symbole de la conformité
à la perfection intellectuelle de l'univers. C'est pourquoi il est dit aussi qu'Héphaistos fit un miroir pour
Dionysos et que le dieu, s'étant regardé et ayant contemplé sa propre image, se mit à créer la pluralité*
- 4- *PALLAS. D'Une épée effroyable les Titans firent violence à Dionysos qui regardait fixement son image
altérée dans le miroir déformant.*
- 5- *PALLAS. Cependant Athéna ayant soustrait le cœur de Dionysos fut surnommée Pallas à cause des
palpitations de ce Cœur."
Je suis Pallas.
Regarde-moi:
C'est moi.
[...]
Cadmos
Fondateur de cité
Trop cherché
Trop marché*
- 6- *CADMOS. Je suis ici
L'Etranger à jamais étranger
Le barbare à jamais barbare*
- 7- *PALLAS. Toujours
Les barbares apportent au monde les lois nouvelles.
[...]*

*La loi du plus grand nombre.
 Elle sera source de joie et de chagrin
 De paix et de discorde l'une succédant à l'autre.
 Mais ne crois jamais que tu apporteras la justice.
 Des années passeront
 Des siècles
 Les hommes brûleront les hommes
 Les villes détruiront les villes
 Les pays soumettront les pays
 [...]
 Les hommes toujours veulent le bonheur
 Mais dans la route minutieuse qu'ils tentent de suivre
 Une erreur se glisse
 Toujours la même
 Et ils terminent dans le sang.
 Et toujours ils se relèvent de leur chute
 Et reconstruisent*

8- CADMOS. Mes amis
*écoutez-moi et ne vous chagrinez pas :
 notre ville brûlera un jour
 car toutes les civilisations brûlent.
 [...]
 Mais personne ne pourra effacer ce que je vous offre ici
 ce cadeau que je lance au milieu de vous
 don parmi les dons.
 [...]
 Trente pattes de mouches
 que vous apprendrez chacun ici à reproduire
 à prononcer et à répéter
 à déchiffrer et à réciter
 à comprendre et à aimer
 et à transmettre
 génération après génération.
 Voici les trente lettres de l'alphabet.
 Lumière des lumières
 chacun saura contempler dans ces formes noires
 les vestiges les plus profonds de ses rêves
 de ses désirs.
 Depuis la première forme Aleph
 Jusqu'à la dernière Ya
 nous sèmerons sur la terre de vos ancêtres
 ces lettres mystérieuses
 pour inscrire notre mémoire
 sur la stèle du temps*

9- LAÏOS. Je ne signifierai plus rien de ma patrie.
 LYCOS. Tu ne devrais rien signifier!
 Tout taire
 Tout cacher.
 Sur les routes barbares
 Quand on te demandera ta source
 Tu viens d'un pays où l'Étranger est roi

10- LAÏOS. Comment peux-tu lui rendre hommage

*En m'envoyant à la mort
Lui qui est mort pour que je demeure en vie!
TIRESIAS. Tu parles comme ton fils!
LAÏOS. Tu ne trompes sur mon compte
Je n'ai pas de fils.
[...]
TIRESIAS. Tu joues au dieu avec moi.
Tu es encore enfant*

- 11- *LAÏOS. Je quitte ma patrie à la force de mes hanches
j'entends les cris de ma cité
ses pleurs et sa terreur.
Le sang qui coule est autant de secondes pour sauver ma vie.
Rage et enrage contre la mort de la lumière.
Pied gauche et pied droit
dans un instant d'envol
en ciseaux dans le ciel
dans la course de violence !
Arrachement arrachement
catastrophe catastrophe
sois sage et sauvage
parle parle
ânonne
dans la respiration hoquetante du malheur
la puissance de la vie qui malgré tout continue et se poursuit.
[...]
Cours Laïos
ta vie est dans ce geste répété de l'enjambée*

- 12- *LAÏOS. Laïos!
Je suis Laïos!
C'est mon nom!
Vérité horrible!
Mon coeur est si lourd ;
plein de désamour
désamour des amours
des amours inanimées !
[...]
Chrysippe l'enfant hurleur
est miracle parmi les miracles
vertige pour mes larmes
m'apparaissant
il traverse la transparence
courant jouant pleurant rêvant
[...]
Chrysippe fils de Pélops
mon second père !
Traître et lâche !
Monstre ou monstre
monstre !
Je suis tout cela
je ne suis que cela
entre dégoût et bonheur
douleur et extase !
Le dévorer
m'égorger !*

*Le caresser
m'écorcher !*

13- *BERGER [...]*

*Je te connais:
Tu es le serviteur lié à la maison de Laïos
Nos troupeaux se croisent aux transhumances.
SERVITEUR. Cette nuit est à donner en pâture.
Ni visage ni figure.
Pour faire le silence
Espère ne pas te crever les tympans.
Laisse mon chemin.
BERGER. Quel homme
Laisserait le chemin
À celui qui le lui demande
Quand une âme hurle à la mort?
Le poids de ta connaissance
Ne vaut pas plus que le poids de ma conscience
SERVITEUR. Vrai.
Mais la vérité des hommes bons
Qu'est-elle encore de nos jours?
Palque tes mains à tes oreilles
Creuse un trou
Enfonce ta tête
Deviens fou.*

14- *BERGER. [...]* *Un enfant hurle!*

*Ses cris font saigner la lune!
Tu fuis?
Est-ce ton enfant?
[...]
SERVITEUR. Cet enfant n'est pas le mien
Mais je l'ai porté une journée durant
Avec la tâche impitoyable
De le clouer par les pieds
Aux arbres morts du Cithéron
En proie aux chiens
Aux aigles
À tous les oiseaux!
[...]
BERGER. L'enfant avait-il quelques tares?
SERVITEUR. Indésirable à l'oracle.
Son père
Dit-on
Il y a longtemps
Abusa d'un enfant.
[...]
Iocaste splendide
Joyau de Thèbes
De la race des dragons.
À peine sorti de son ventre
"Prends prends
Et cloue-le au soleil
La journée durant!"
Et moi de marcher!
[...]
Mais "clouer" je ne peux pas!
Je ne peux pas "clouer"!
Je l'ai lié*

Par les pieds
 Aux branches mortes
 D'un arbre mort!
 Caressé son visage
 Embrassé ses larmes
 Et j'ai couru en hurlant
 Pour confondre ma voix avec sa voix
 Jusqu'à briser ma voix
 Mille miettes de peine
 [...]

Un oracle pèse sur lui.
 "Ton père tu le tueras
 Tu enfanteras par ta mère."
 L'Enfant pleure.
 Plainte déchirante.

- 15- *ŒDIPE. Ecoute-moi:*
Rien ne compte que la vérité.
Si tu tiens à la vie
Ne retire ni n'ajoute
Ni ne dis ce que je voudrais entendre.
Dis ce qui est.
Ta vie est une fenêtre
Tu es assis à cette fenêtre.
Décris ce que tu vois.
Pas ce que je souhaiterais que tu voies.
 [...]
- L'HOMME. Une rumeur.*
Ne fonde pas ta vie sur elle.
Et vis dans l'amour de ceux qui t'aiment.
Qu'importe la vérité.
Qui peut dire connaître la source de son existence ?
Savoir être né de-ci de-là
cela n'atténue en rien le présent.
HÉLÉOS. Tu es prince de Corinthe ŒDIPE
tu en seras le roi.
Un roi juste
tous le pensent.
Que t'importe cette rumeur ?
ŒDIPE. Qui accepte de demeurer aveugle ?
 [...]
- HÉLÉOS. Que veux-tu faire ?*
ŒDIPE. Chercher.
Trouver.
Oracle !

- 16- *ŒDIPE. Je serai qui je serai.*
Au chemin creux où je me trouve
je fais promesse :
jamais un pas en arrière
jamais ne s'accomplira
le misérable oracle.
Je quitte ma patrie à la force de mes hanches.
Pied gauche et pied droit
dans un instant d'envol
en ciseaux dans le ciel
dans la course de violence
arrachement arrachement !
Catastrophe catastrophe !
Sois sage et sauvage

parle parle
 ânonne
 dans la respiration hoquetante du malheur
 la puissance de la vie qui malgré tout continue et poursuit.
 Dans ce chemin creux
 étroit comme la vie
 je mets dans mes mollets lourds
 toute ma fuite
 oracle n'est pas destin !
 Dieu n'est pas homme !
 Je porterai mon claudiquement
 loin de ceux qui m'ont donné la vie
 à jamais dans la défaillance de mes certitudes

17- *ŒDIPE. Rage et enrage contre la mort de la lumière !*
 Je serai qui je serai !
 Je tuerai qui je tuerai !
 Mais je ne rebrousserai nul chemin :
 un pas en arrière
 c'est le retour à l'oracle

18- *ŒDIPE. Qui peut dire ce qui se cache derrière ses yeux*
Si ce n'est celui qui en retourne l'accélération ?
 Les orbites déchirées
 immobilisées.
 Comme celui de la terre arrêtée dans sa course !
 Fracas
 cyclones d'images
 cauchemars qui déferlent.
 Je n'ai pas pu voir avant de voir !
 Tuant mon père
 je n'ai pas voulu reconnaître son visage.
 Pénétrant ma mère
 je n'ai pas voulu reconnaître son ventre.
 Les dieux m'ont conduit jusqu'au seuil de la catastrophe.
 J'ai vu.
 Révélation.
 Jocaste pendue
 Étéocle Polynice fratricides
 Antigone morte vivante
 Ismène exilée !
 Révélation

19- *ŒDIPE. Des hommes à tête de taureau*
débarquèrent sur cette plage
pour enlever une femme à la chevelure splendide
Europe soeur de Cadmos fondateur de ville
Europe dont la disparition marqua pour ma civilisation
le début de la grande catastrophe
celle qui arracha les hommes à leur aveuglement
pour les précipiter contre le mur éblouissant de la révélation.
À ce qui veulent encore
Lancer cette histoire au feu
Nous vous en empêcherons

20- *CADMOS. Vous m'avez fait votre roi*
c'est en roi que j'agirai
mais c'est toujours en ami que je vous parlerai.

[...]
Rappelez-vous :
cherchant partout ma soeur
je suis arrivé dans votre contrée
suivant les pas fragiles de la génisse.
Je vous ai appris ce que je savais
vivre comme les oiseaux
rêver avec les oiseaux
Et certains parmi vous ont cru à mes paroles.
Je suis arrivé pour vous dire
'C'est moi.
Construisons ensemble une ville'.
Certains ont hurlé ce mot :
'Étranger'
et la guerre a éclaté qui a tout détruit.

[...]
Écoutez ma voix :
sur les ruines de nos discordes
nous reconstruirons les lois d'un monde nouveau.
Une ville ici s'élèvera et aura les couleurs de nos passions
et parce que le mot 'étranger' nous a séparés
l'étranger dorénavant sera notre Loi.
Cette ville aura sept portes
ouvertes chacune vers une des couleurs du ciel
et nous serons ainsi tournés
le jour la nuit durant
vers les mouvements de ce qui est autre et différent

- 21- CADMOS. Fêtons
les premières noces de notre jeune histoire
celles qui verront l'union de l'étranger
avec le natif de ce pays.
Cadmos avec Harmonie !
Fêtons !
Et nous qui savons que les dieux n'existent pas
faisons semblant un instant qu'ils existent
et pour une fois
pour la seule fois
pour l'unique fois
invitons ce qui n'existe pas à se joindre à nous qui existons
pour que l'illusion et la réalité
ensemble réunies
puissent se retrouver attablées autour de la même noce
et célébrer la grande joie des hommes.
Faites entrer les dieux.
Entrent les dieux.
Ils rejoignent les hommes.
Ils s'attablent ensemble.

- 22- CADMOS. Il faut toujours obéir aux dieux.
Mais je préfère errer sur les Chemins
Que de participer à la chute du monde.
[...]
CADMOS. "Pas de dieux
Que des hommes que des hommes!"
Il poursuit sa route.

- 23- CEDIPE. Étéocle Polynice fratricides
Antigone morte vivante
Ismène exilée!

- 24- CADMOS. Trente pattes de mouches
que vous apprendrez chacun ici à reproduire
à prononcer et à répéter
à déchiffrer et à réciter
à comprendre et à aimer
et à transmettre
génération après génération.
Voici les trente lettres de l'alphabet.
Lumière des lumières
chacun saura contempler dans ces formes noires
les vestiges les plus profonds de ses rêves
de ses désirs.
Depuis la première forme Aleph
jusqu'à la dernière Ya
nous sèmerons sur la terre de vos ancêtres
ces lettres mystérieuses
pour inscrire notre mémoire
sur la stèle du temps
- 25- CADMOS. Père et frères
Je dresse sur votre tombe la stèle de pierre.
Vos corps ne seront pas la proie des chiens et de tous les
Oiseaux
Mais temples fractures
Retournant
Mystère des mystères
Dans la chaude terre.
Père et frères
Morts
Je dresse la stèle en équilibre
Entre vous et moi
Moi vivant
Vous absents.
- 26- LAÏOS. Ils décapiteront nos paroles!
Les mots de ton père ils les brûleront!
Ils mangeront les phrases
Lettre par lettre
Ils concasseront les noms de ta tribu!
- 27- CEDIPE. Je vous vois.
Moi mort.
Vous soleil.
Face à face.
Impossible.
Le soleil ni la mort
Ne peuvent se regarder
Visage à visage
Sans brûler l'un
Eteindre l'autre
[...]
Cela eut lieu il y a très longtemps.
Longtemps avant les invasions.
Avant la bassesse des chefs.
Avant les enlèvements.
Avant les énigmes.
Avant les héros.
Les sacrifices.
Le sang.

*Des hommes à tête de taureau
Débarquèrent sur cette plage
Pour enlever une femme à la chevelure splendide
Europe sœur de Cadmos fondateur de la ville
Europe dont la disparition marqua pour ma civilisation
Le début de la grande catastrophe
Celle qui arracha les hommes à leur aveuglement
Pour les précipiter contre le mur éblouissant de la révélation.
À ceux qui veulent encore
Lancer cette histoire au feu
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons
Nous vous en empêcherons...*



